

FIGURE DEL CORPO NEL MONDO ANTICO

a cura di MARCELLO BARBANERA



FIGURE
DEL CORPO
NEL MONDO ANTICO

A CURA DI MARCELLO BARBANERA

AGUAPLANO

Introduzione

DONATELLA IZZO	
<i>Uomo o donna? Intorno al gesto dell'ἀναστροφή. D.L. VI 97-98</i>	249
TIZIANA DI FABIO	
<i>Corpo politico e vita morale negli Epicurei seriori</i>	267
CHIARA DI MACCO	
<i>Dal testo alla scena. Tentativi di ricostruzione della sfera sonora per lo studio del personaggio e della messa in scena antica</i>	283
•	
<i>Indice analitico</i>	303

1. “Corpo bello e spirito radioso”: la nascita del modello virile occidentale nella seconda metà del XVIII secolo

In una lettera a Herder del 1771, Goethe scriveva: «Apollo del Belvedere, perché ti mostri a noi in tutta la tua nudità, facendoci vergognare della nostra?»¹. Questa esclamazione è una perfetta sintesi dell’*“et in Arcadia ego”*, della nostalgia per un mondo privo di turbamenti, dove la bellezza dei corpi virili atletici e la grazia di quelli femminili rispecchiano un’età dell’oro dell’umanità, per un momento apparsa nella Grecia di età classica. L’ammirazione implicita di Goethe per l’*Apollo* presuppone, è ovvio, che la celebre statua fosse considerata alla sua epoca la personificazione concreta della bellezza dei Greci, l’incarnazione dell’equilibrio tra prestanza fisica e controllo delle passioni. L’artefice che aveva forgiato questa immagine di forza e bellezza virile, destinata a diventare normativa nei secoli seguenti, era stato Johann Joachim Winckelmann, con due opere in particolare, le *Riflessioni sull’imitazione delle opere greche* (1755) e la *Storia dell’arte dell’antichità* (1764). L’interesse di Winckelmann per la bellezza virile – al di là della propensione personale – rispecchiava quello dell’epoca in cui viveva. Infatti mentre egli, con lo studio della scultura greca, costruiva le basi concrete di una nuova estetica, la vocazione artistica e il culto della bellezza conquistavano un posto di prestigio tra i valori della borghesia. Tra la metà del XVIII secolo e l’inizio del successivo, la ricerca del bello diventa parte integrante della vita borghese e l’aspirazione alla bellezza maschile, così come il culto della Grecia, sono considerati un antidoto ai cambiamenti prodotti dalla Rivoluzione industriale. In questo periodo, in Europa, si definisce l’ideale del corpo maschile utilizzando elementi già esistenti, ora canonizzati in un modello che diverrà così normativo da essere utilizzato in seguito in Paesi diversi, al servizio di ideologie macro-

1. HERING 1931, p. 47.

scopicamente differenti. Della “nobile semplicità” e “quieta grandezza” espressa nelle sculture di giovani atleti descritte da Winckelmann, la Francia dell'Illuminismo si impadronì per dimostrare che erano stati i Greci a creare la bellezza ideale, come si rimarcava nell'*Encyclopédie*, elogiando l'antiquario tedesco per il suo contributo²; di lì a poco, la Rivoluzione usò l'interpretazione winckelmanniana – la fioritura dell'arte greca dovuta allo spirito di libertà – per creare l'immagine di una Francia contemporanea come legittima erede degli ideali antichi³. Dunque dall'*Apollo di Belvedere* discendono il *soldat calme* nel *Leonida alle Termopili* (1814) di Jacques-Louis David, ma anche l'ammirazione di Adolf Hitler per l'ideale di bellezza greco in cui si combinava, secondo il dittatore, un corpo eccezionalmente bello con uno spirito radioso⁴: i difensori della razza ariana lo dicevano già da prima; gli ariani, nel loro lungo cammino dall'Oriente, erano passati dalla Grecia e lì avevano preso il meglio dell'umanità. Lo stesso stereotipo maschile era condiviso anche nel sistema educativo delle scuole inglesi ed è alla base della figura del bravo ragazzo americano atletico e sportivo, immagine di forza, salute e virilità.

È in quest'epoca dunque che si verifica l'oggettivizzazione della bellezza maschile, modello normativo ancora per l'uomo d'oggi, riattivando un prototipo risalente a più di venti secoli prima: ora la virilità, a differenza degli ideali astratti, si può vedere, toccare e diviene un simbolo concreto di virtù. Questo modello positivo viene rafforzato dal suo omologo negativo, quello degli uomini che non sono all'altezza dell'ideale, negando nel loro corpo il tipo della mascolinità normativa, a causa di mancanze fisiche e spirituali. Nell'età moderna, gli Ebrei, le persone di colore, chi ha impedimento fisico (Shylock, Otello, Riccardo III), per limitarci alla categorie più riconoscibili, sono il controtipo degli ideali incarnati nel corpo maschile perfetto. Il corpo malforme è un segno di degenerazione, una mancanza che suscita rifiuto, come chi deambula male nella mitologia greca (da Efesto a Filotette, ai monosandali), archetipo dell'immagine del diavolo nell'età moderna⁵. Dopo la presa di Parigi nel 1940, la propaganda nazista diffuse documentari in cui venivano mostrati i soldati dell'esercito francese reclutati nelle colonie africane; le immagini si soffermavano sui primi piani dei volti caratterizzati da forte prognatismo e dai denti irregolari: il commento

2. POMMIER 1992, pp. 6-7.

3. *Ibid.*, pp. 22-25.

4. HITLER 1934, p. 453.

5. BARBANERA 2013; GINZBURG 1998.

beffardo metteva in ridicolo i Francesi che si proclamavano difensori della civiltà contro la barbarie nazista.

Come si è detto, nella seconda metà del Settecento, il corpo maschile atletico diviene l'espressione delle virtù borghesi consistenti nell'autocontrollo e nella moderazione, che si esplicano al meglio in una società dove regnano ordine e progresso. La figura della donna, che con l'Illuminismo era riuscita a conquistarsi un po' di spazio, viene di nuovo relegata nell'ambito domestico, a occuparsi della casa e dell'educazione dei figli. A queste tendenze della società borghese del tempo, Winckelmann fornì un supporto teorico. Con la *Storia dell'arte* si era proposto di creare un ideale di bellezza non soggetto alla materialità o al tempo ma valido per tutti e per sempre. Incarnazione di questo ideale era la scultura greca, presente – in rielaborazioni di età romana, cosa a lui quasi completamente ignota⁶ – nelle collezioni di antichità di Roma e Firenze, che egli poté studiare rispettivamente come consigliere del cardinale Albani e, in seguito, come curatore delle Antichità pontificie. Winckelmann sostenne il primato della scultura greca sulle altre arti. Le sculture che egli usava come modelli per costruire la propria teoria erano figure di giovani atleti che esprimevano energia, vitalità, potenza, armonia, proporzione e autocontrollo, qualità riassunte nella celebre espressione *nobile semplicità e quieta grandezza*. Il grande erudito costruì dunque il proprio giudizio estetico su sculture romane, ma questo non impedì alla sua “Grecia idealizzata” di avere un impatto potente sull'immaginario di intellettuali tedeschi come Johann G. Herder, Gotthold E. Lessing, Wilhelm von Humboldt, Johann W. Goethe e naturalmente degli studiosi di antichità dell'inizio del nuovo secolo. Proprio von Humboldt, nel 1795, scriveva che solo i Greci erano riusciti a trasformare l'individuo in un ideale astratto⁷.

Il pensiero dell'unione delle caratteristiche spirituali e di quelle fisiche circolava anche nella medicina. La teoria fisiognomica di Johann K. Lavater sosteneva questa idea unitaria, proponendo di guardare l'uomo non più attraverso segni esteriori come l'abito ma attraverso i lineamenti fisici, la forma del naso, il colore degli occhi, la struttura del corpo. Nella sua opera *Della fisiognomica* (1775-78), Lavater si proponeva di «riconoscere il carattere nascosto di un essere umano nella sua apparenza esteriore»⁸. Era stato proprio Winckelmann a fornirgli i canoni di riferimento di questa teoria: l'ideale di bellezza era quello dei Greci, una bellezza che nasceva da un

6. BARBANERA 2011, pp. 35-48.

7. VON HUMBOLDT 1960, p. 296.

8. LAVATER 1859, p. 21.

corretto comportamento morale. I Greci, sosteneva Lavater riecheggiando Winckelmann, erano migliori e più belli della generazione attuale. Questa bellezza era visibile nelle statue che esprimevano un corpo maschile purificato, come affermava Winckelmann, da ogni scoria umana⁹. Certamente la teoria di quest'ultimo fu condizionata dalla sua sensibilità omosessuale, ma sappiamo che fu anche profondamente influenzata dal *Dizionario storico-critico* (1697) di Pierre Bayle – che ritorna spesso sui concetti di unità e proporzione – e dal pensiero sull'armonia cosmopolita dell'Illuminismo. In ogni caso, fattori personali e influenza del pensiero illuminista furono soltanto alcune matrici del pensiero di Winckelmann; il suo successo si deve al fatto che toccava alcune delle corde sensibili dell'epoca, riportando in vita la realtà dei Greci e adattandola alle aspirazioni del presente¹⁰. Le statue greche erano l'incarnazione della bellezza ideale grazie all'assenza di tratti individuali o accidentali¹¹; i giovani rappresentati erano spogliati di ogni connotazione sessuale, rendendone accettabile la nudità¹²: in tal modo la concezione ideale della bellezza si ergeva sulla individualità dell'uomo¹³.

2. Le ricerche sul corpo negli studi di antichità classica

A partire dalla fine degli anni '60, e con intensità crescente nei decenni successivi, l'archeologia del mondo classico ha subito trasformazioni radicali: l'interesse per la cultura materiale ha progressivamente focalizzato l'attenzione degli studi, talché oggetto privilegiato della ricerca archeologica non è stata più la produzione figurativa ma le tracce ordinarie della vita¹⁴. Si è intensificato il dialogo con altre archeologie, come l'archeologia medievale e l'archeologia pre- e protostorica, non solo in senso culturale, ma anche mutuandone i metodi¹⁵.

Sul versante della produzione figurativa si è tentato un rinnovamento dei metodi, studiando il mondo greco-romano come un complesso sistema di immagini che non rispecchia la società ma ne è un elaborato prodotto culturale. Negli anni '80, periodo di forte consapevolezza del proprio

9. HATFIELD 1943, p. 42.

10. MARCHAND 1996.

11. MEYER-SCHULZE 1811, p. 37.

12. POTTS 1994, in particolare cap. IV.

13. BEECHY 1870, p. 343.

14. BARBANERA 2015, pp. 169-176.

15. BARBANERA 2001.

status sociale, si sono sviluppate le ricerche sull'immagine politica e pubblica dei Romani, mentre il cambiamento culturale degli anni '90 ha visto una rifioritura dell'interesse per la cultura greca in un'ottica antropologica e privata: sono nate così ricerche sul ruolo della famiglia, sui rapporti tra i sessi, sul significato di gioventù e anzianità, sulla nudità; poi c'è stata una attenzione per gli aspetti irrazionali della vita, come la religione, il culto, il rito, l'iniziazione. Oltre a ciò, il corpo è diventato un oggetto centrale della ricerca, prima in ambito anglosassone, per estensione dei *gender-studies*, poi anche nell'archeologia tedesca e in quella francese, mentre in Italia è rimasto un tema molto marginale¹⁶. Nell'ambito della ricerca sul corpo è maturato un interesse specifico per la nudità, in particolare del corpo maschile, seppure non esclusivamente¹⁷. Fin dall'età geometrica la nudità maschile è una metafora attraverso cui una parte della società greca antica mette in scena se stessa: ciò può sembrare un'affermazione ovvia, se si scorre, anche in rapida sequenza, il *corpus* delle immagini che ci è restato di questa cultura, per lo più provenienti dalla decorazione ceramica, ma consistente anche nell'ambito della scultura. Un dato concreto non confutabile è che la nudità del corpo maschile è una caratteristica specifica della cultura greca; nessun'altra civiltà antica ne ha enfatizzato il ruolo a tal punto da ancorarla ad alcuni dei rituali sociali che hanno connotato la società greca nei periodi arcaico e classico, in particolare tra VI e IV secolo a.C.: il simposio, l'atletica e l'educazione militare.

I saggi qui raccolti non trattano in modo specifico della nudità nell'arte greca e romana, su cui negli ultimi anni molto e bene è stato scritto. Lo scopo è quello di ampliare lo sguardo a culture del Mediterraneo che non hanno avuto il culto del corpo maschile nudo o a forme espressive non figurative come il teatro, in cui il corpo e gli schemi iconografici sono basilari.

Nel mondo orientale la nudità del corpo maschile si riscontra in contesti molto specifici: in quello rituale-culturale, nella danza, nel nuoto, in situazioni di pericolo; oppure è associata alla condizione di privazione di libertà – nel caso di defunti, prigionieri o schiavi. Non c'è traccia di idealizzazione, anzi la nudità maschile indica chiaramente uno stato di vulnerabilità, anche se deve essere sempre contestualizzata per comprenderne

16. Per una visione d'insieme sulle ricerche sul corpo nel mondo antico v. STEWART 1997; MESKELL 1998; MONTERRAT 1998; STÄHLI 2001a e STÄHLI 2001b; DÄHNER 2006; PROST-WILGAUX 2006 e ora la chiara sintesi di PROST 2018.

17. Sulla nudità del corpo maschile in Grecia v. STEWART 1997; FOX 1998; FOXHALL-SALMON 1998; HAWLEY 1998; OSBORNE 1998; WYKE 1998; STÄHLI 1999; STÄHLI 2006; STÄHLI 2009; sulla nudità femminile in particolare BÖHM 1990.

la funzionalità nei diversi ambiti in cui si manifesta. La nudità femminile, invece, decontestualizzata e destoricizzata, esprime il potere sessuale e l'attrazione che l'«eterno femminile» esercita sull'uomo¹⁸.

I Greci erano consapevoli della peculiarità di questo costume, che essi percepivano come singolare nell'ambito mediterraneo, e si interrogarono sulla sua origine¹⁹. Erodoto (I,10) racconta che tra i Lidi, così come tra altri *barbaroi*, essere visti nudi sia per un uomo che per una donna fosse motivo di disonore e vergogna. Anche nei poemi omerici la nudità è associata a una concezione collegata con la vergogna e il disonore: nell'*Iliade*, Odisseo ingiuria l'indovino Tersite e lo minaccia di spogliarlo delle sue vesti, «mantello e tunica, che le vergogne ti coprono» (*Il.*, II,260-264); lo stesso Odisseo, giunto nudo alla riva dei Feaci «dalla fitta selva ruppe con la mano robusta un ramo / di foglie, per coprirsi nel corpo le vergogne di uomo» (*Od.*, V,128-129). Nell'*Iliade* le parole che derivano da *gymnos* – nudo – denotano una fragilità che può essere quella del guerriero ferito (XII,389), delle mura abbattute (XII,399) o del guerriero privo di armatura (XVI,815: Patroclo; XXI,40: Licàone); «nudo, come una donna» dice Ettore pensando al disonore che lo coglierebbe se non affrontasse Achille (XXII,124-125). La nudità eroica o atletica non trova nessuna eco negli eroi dell'epopea omerica. La storiografia di V secolo a.C. ha tentato di razionalizzare l'origine di questo costume. Tucidide, all'inizio dell'«archeologia», quando considera i differenti stili di vita dei popoli della Grecia nel passato, attribuisce agli Spartani l'introduzione dell'esercizio fisico senza altra protezione che l'olio. Comunque la nudità atletica sarebbe divenuta una pratica comune in Grecia solo poco prima delle guerre persiane; in seguito sarebbe diventata una consuetudine del cittadino greco durante l'esercizio nel ginnasio e nella palestra allo scopo di prepararsi per il servizio militare. La nudità differenziava dunque i Greci dai «barbari», che invece indicavano *status* sociale e ricchezza con vesti lussuose.

Un'altra ipotesi circa l'origine della nudità è collegata al contesto dorico. A Creta e a Sparta, in modo particolare, le pratiche della nudità e del travestimento sarebbero legate a rituali iniziatici risalenti al periodo arcaico. Il passaggio dei giovani dallo stato di fanciulli a quello della piena virilità sarebbe stato marcato dall'abbandono di vesti femminili per quelle maschili, simbolicamente manifestato nell'opposizione tra il corpo coperto e scoperto²⁰; la nudità, in questo contesto rituale, carico di significato

18. Per un'idea generale v. BONNÉT-PIRENNE-DELFORGE 2004.

19. BONFANTE 1989.

20. BREMMER 1992.

simbolico, è da analizzare come un prodotto culturale²¹. Proprio in quanto tale, la nudità nel mondo delle immagini dei Greci ha suscitato un particolare interesse. Infatti, nella maggior parte dei casi, il corpo che vediamo rappresentato non ha un valore mimetico, cioè non ha corrispondenza con il comportamento quotidiano dei Greci, oppure non sempre, dato che l'unico momento della vita di un greco in cui la nudità si manifestava davanti agli altri era quello dell'attività sportiva. Il corpo virile nudo testimoniato dalle immagini riflette dunque un linguaggio simbolico che va decifrato al di là della semplice lettura iconografica, cioè dell'elementare riferimento di una scena a una situazione reale, per decifrare i vari livelli comunicativi dell'immagine. Se osserviamo le immagini con attenzione, si potranno trovare gli indizi per capire come la nudità venga utilizzata per la costruzione della mascolinità all'interno della società greca, cioè comprendere come gli uomini acquisiscano i valori che consentono loro di definirsi tali.

Ho sopra ricordato come il tradizionale discorso sul corpo nudo si sia basato sulla scultura per ragioni storico-culturali che risalgono a Winckelmann – il quale per la prima volta mette in connessione la perfezione fisica delle sculture greche con l'elevazione spirituale dell'uomo greco rispetto agli altri popoli – e come da quel momento la scultura viene sempre connessa all'idealità della nudità, mentre quest'ultima diviene il segno distintivo di qualità superiori, eroiche, divine. Ho messo in evidenza come la visione di Winckelmann fosse condizionata da fattori molteplici, i quali hanno poi contribuito a costruire un mito moderno della Grecia e dell'arte classica che ha fortemente caratterizzato le ricerche di storia dell'arte antica in Germania. Non è un caso infatti che il tema della nudità sia tornato in auge tra la fine degli anni '80 e l'inizio del decennio successivo su impulso delle fondamentali pubblicazioni di Nikolaus Himmelmann specificatamente dedicate al concetto di «nudità ideale»²². Il dibattito ha avuto una notevole risonanza non solo grazie all'autorevolezza dello studioso, ma anche per le prese di posizione – per lo più in chiave critica – di vari studiosi, sia in Germania che nel mondo anglosassone²³. Il punto focale dello studio di Himmelmann consiste nella relazione tra la raffigurazione della nudità in senso ideale, cioè come veicolo di valori ideali, e la nudità «realistica» riferita a situazioni reali. In questa contrapposizione, tuttavia, si può già notare un elemento debole che riguarda il concetto di realismo.

21. JEANMAIRE 1939; BRELICH 1969; VAN GENNEP 1909; CALAME 1977; CALAME 2003.

22. HIMMELMANN 1990; HIMMELMANN 1994; HIMMELMANN 1996; HIMMELMANN 2000.

23. V. per es. HÖLSCHER 1993; MARTENS 1995; SZABÒ 1997; GIULIANI 1998.

Come è stato giustamente fatto notare da Luca Giuliani, Himmelmann non argomenta se per realismo si debba intendere una semplice restituzione della realtà in senso mimetico oppure un realismo anch'esso costruzione intellettuale che obbedisce a convenzioni rappresentative, allo stesso modo della nudità ideale²⁴. Partendo dalle raffigurazioni della nudità in età geometrica, Himmelmann sostiene che esse non hanno un valore mimetico ma etico e in sostanza stabilisce una equivalenza tra idealità e allontanamento dalla realtà. L'accentuazione del realismo, di conseguenza, comporterebbe anche un giudizio sfavorevole sul soggetto rappresentato, come nel caso delle figure che appartengono agli strati più bassi della società, o a emarginati, stranieri, nemici. In questo caso la nudità realistica (*prosaisch*) farebbe riferimento a situazioni concrete in cui le figure sono ritratte senza abiti, in senso dispregiativo, come nel mondo orientale. Nonostante Himmelmann sia tornato più volte sul tema, non ha mai chiarito il problema della relazione tra l'immagine e la realtà cui essa si riferisce, sia in senso ideale sia concreto. Tonio Hölscher si è inserito nel dibattito proprio discutendo questo punto, introducendo il concetto della nudità concreta (*konkrete Nacktheit*), con cui chiarisce un passaggio importante. Hölscher argomenta in modo convincente che durante l'età arcaica e classica anche le immagini che riproducono qualità fisiche apparentemente come espressione di un realismo mimetico in realtà rimandano a valori non visibili che sono risultato di una costruzione intellettuale²⁵. Ciò consente di fare un passo in avanti e di considerare che il grado di realismo delle immagini non è tanto un problema formale, di aderenza o meno alla realtà del corpo, quanto di convenzioni rappresentative proprie di un linguaggio figurativo che va decifrato volta per volta nei differenti contesti. Per Himmelmann il problema centrale risiedeva nel definire la relazione della nudità rispetto a una definita realtà; Hölscher si pone la questione se la nudità mostra il corpo reale oppure no. Per Himmelmann la nudità comporta una caratterizzazione etica e non ha bisogno di contesto specifico: quando essa si manifesta in corpi armonici è usata come una strategia nobilitante della figura; al contrario, quando è associata a un corpo deforme nudo, non indica una figura concreta, ma vuole connotare negativamente quella figura, quindi si tratterebbe di un linguaggio metaforico, usato in maniera convenzionale. Quest'ultima affermazione è contrastata, per esempio, dalle tesi di Claude Bérard, il quale ha argomentato come la

24. GIULIANI 1998.

25. HÖLSCHER 1993; HÖLSCHER 1998.

formula della nudità ideale venisse usata anche per rappresentare figure che secondo la mentalità greca non corrispondevano a un concetto ideale²⁶.

Se si dovessero riassumere le posizioni dei vari studiosi in questi ultimi decenni sul tema della nudità maschile in Grecia, pur con alcune distinzioni, sembra che la questione fondamentale sia se la nudità costituisca una strategia rappresentativa nobilitante (Himmelmann) sganciata dal contesto, oppure, assecondando una posizione "più antropologica" (Bonfante *in primis*), se, pur riconoscendole un aggancio a valori nobilitanti, ci si debba interrogare sul suo referente concreto. Un contributo basilare che ha tentato di superare questo dualismo è stato portato da Andrew Stewart²⁷, il quale fa una distinzione tra nudità artistica (*nudity*) e nudità realistica (*nakedness*). Stewart pensa che la *nudity* sia una strategia culturale utilizzata dai Greci per mostrare le qualità fisiche, in particolare per presentare la mascolinità come una categoria naturale e la femminilità come una costruzione culturale. Nei contributi più recenti (Stähli, per esempio) si tende a considerare la nudità come una formula iconografica che certamente parte dal corpo come entità concreta ma non lo rappresenta secondo una prassi mimetica: il corpo nella sua concretezza rimane inafferrabile perché è anch'esso una costruzione sociale. Ciò che esprime è il risultato di un sapere sociale che si trasforma nel corso del tempo: questo sapere sociale si incarna nel corpo nudo maschile con valori che sono immediatamente riconoscibili e altri che sono invisibili, ma non per questo meno significativi. Camminare nell'*agorà* di Atene o incamminarsi per la via sacra di un santuario significava incontrare corpi concreti ma anche immagini di eroi, atleti, guerrieri, uomini politici, divinità che non erano meno concreti e formavano una comunità del passato unita al presente dal mito e dalla memoria. I loro corpi nudi interagivano con la disposizione mentale degli osservatori, perciò le categorie di nudità ideale e nudità realistica si scontrano con una costellazione culturale poliedrica. La nudità pertanto non ha né un carattere ideale né realistico ma piuttosto dimostrativo, ed è usata per costruire un discorso sul corpo in funzione sociale, tramite l'affermazione di un modello fisico che costituisce l'ideale autorappresentazione di una classe elitaria; gli altri, coloro che attraverso il loro corpo deficiente rappresentano il controtipo, sono rappresentati nudi a dimostrazione della loro minorità sociale e della loro esclusione dal ceto dirigente della polis.

Marcello Barbanera

26. BÉRARD 2000, pp. 390-395.

27. STEWART 1997.

Bibliografia

- BARBANERA 2001 • M. Barbanera (a cura di), *Storie dell'arte antica*, Roma 2001.
- BARBANERA 2011 • M. Barbanera, *Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova 2001.
- BARBANERA 2013 • M. Barbanera, *The Lame God: Ambiguities of Hephaistos in the Greek Mythical Realm*, «Scienze dell'Antichità», 1, 2013 (XIX), pp. 53-72.
- BARBANERA 2015 • M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Roma-Bari 2015.
- BEECHY 1870 • H.W. Beechey (a cura di), *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, I, London 1870.
- BÉRARD 2000 • C. Bérard, *The Image of the Other and the Foreign Hero*, in B. Cohen (a cura di), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 390-412.
- BÖHM 1990 • S. Böhm, *Die »nackte Göttin«. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz 1990.
- BONFANTE 1989 • L. Bonfante, *Nudity as Costume in Classical Art*, «American Journal of Archaeology», 4, 1989 (XCIII), pp. 543-570.
- BONNET-PIRENNE-DELFORGE 2004 • C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, «*Cet obscur objet du désir*». *La nudité féminine entre Orient et Grèce*, «Mélanges de l'École française de Rome», 2, 2004 (CXVI), pp. 827-870.
- BRELICH 1969 • A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma 1969.
- BREMMER 1992 • J. Bremmer, *Dionysos travesti*, in A. Moreau et al. (a cura di), *L'initiation*, atti del simposio di Montpellier, 11-14 aprile 1991, I: *Les rites d'adolescence et les mystères*, Montpellier 1992, pp. 189-198.
- CALAME 1977 • C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Rome 1977.
- CALAME 2003 • C. Calame, *Modes rituels de la fabrication de l'homme: L'initiation tribale*, in F. Affergan, C. Calame, M. Kilani (a cura di), *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris 2003, pp. 129-173.
- DÄHNER 2006 • J. Dähner, *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2006.
- FOX 1998 • M. Fox, *The Constrained Man*, in FOXHALL-SALMON 1998, pp. 6-22.
- FOXHALL-SALMON 1998 • L. Foxall, J. Salmon (a cura di), *Thinking Men. Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*, London-New York 1998.
- GINZBURG 1998 • C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino 1998.

- GIULIANI 1998 • L. Giuliani, recensione a HIMMELMANN 1994, «Gnomon», 7, 1998 (LXX), pp. 628-638.
- HATFIELD 1943 • H.C. Hatfield, *Winckelmann and His German Critics*, New York 1943.
- HAWLEY 1998 • R. Hawley, *The Dynamics of Beauty in Classical Greece*, in MONTSERRAT 1998, pp. 37-54.
- HERING 1931 • G.F. Hering (a cura di), *Goethe an Herder [1771]*, in *Genius der Jugend*, Stuttgart-Hamburg 1931.
- HIMMELMANN 1990 • N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin-New York 1990 [«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts – Ergänzungshefte», XXVI].
- HIMMELMANN 1994 • N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin-New York 1994 [«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts – Ergänzungshefte», XXVIII].
- HIMMELMANN 1996 • N. Himmelmann, *Heroische Nacktheit*, in Id., *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit in der Antike*, Mainz 1996, pp. 92-102.
- HIMMELMANN 2000 • N. Himmelmann, *Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 2000 (CXV), pp. 253-323.
- HITLER 1934 [1990] • A. Hitler, *Mein Kampf*, München 1934 [tr. it. *Mein Kampf. La mia battaglia*, Monfalcone 1990].
- HÖLSCHER 1993 • T. Hölscher, recensione a HIMMELMANN 1990, «Gnomon», 6, 1993 (LXV), pp. 519-528.
- HÖLSCHER 1998 • T. Hölscher, *Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen*, Stuttgart-Leipzig 1998.
- JEANMAIRE 1939 • H. Jeanmaire, *Couroi et Couretes*, Lille 1939.
- LAVATER 1859 • J.K. Lavater, *Ausgewählte Schriften*, I, a cura di J.K. Orelli, Zürich 1859.
- MARCHAND 1996 • S.L. Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton 1996.
- MARTENS 1995 • D. Martens, recensione a HIMMELMANN 1990 e a HIMMELMANN 1994, «L'Antiquité Classique», 1995 (LXIII), pp. 536-539.
- MESKELL 1998 • L. Meskell, *The Irresistible Body and the Seduction of Archaeology*, in MONTSERRAT 1998, pp. 139-161.
- MEYER-SCHULZE 1811 • H. Meyer, J. Schulze (a cura di), *Winckelmann's Werke*, IV, Dresden 1811.
- MONTSERRAT 1998 • D. Montserrat, *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London-New York 1998.
- OSBORNE 1998 • R. Osborne, *Sculpted Men of Athens: Masculinity and Power in the Field of Vision*, in FOXHALL-SALMON 1998, pp. 23-42.
- POMMIER 1992 • É. Pommier, *Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution*, Tübingen 1992.

- POTTS 1994 • A. Potts, *Flesh and Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994.
- PROST 2017 • F. Prost, *La rappresentazione del corpo maschile nella Grecia antica*, *infra*, pp. 19-43.
- PROST-WILGAUX 2006 • F. Prost, J. Wilgaux (a cura di), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes 2006.
- STÄHLI 1999 • A. Stähli, *Begehrten Körper. Die ersten Männerstatuen der griechischen Antike*, in J. Funk, C. Brück (a cura di), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999 [«Literatur und Anthropologie», V], pp. 83-110.
- STÄHLI 2001a • A. Stähli, *Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung*, in C. Benthien, C. Wulf (a cura di), *Körperteile: eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, pp. 254-274.
- STÄHLI 2001b • A. Stähli, *Der Körper, das Begehren, die Bilder. Visuelle Strategien der Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit*, in R. von den Hoff, S. Schmidt (a cura di), *Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, pp. 197-209.
- STÄHLI 2006 • A. Stähli, *Nacktheit und Körperinszenierung in Bildern der griechischen Antike*, in S. Schroer (a cura di), *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, Göttingen 2006, pp. 209-227.
- STÄHLI 2009 • A. Stähli, *Krüppel von Natur aus. Der Körper als Instrument sozialer Rollendefinition im Medium des Bildes*, in C. Mann, M. Haake, R. von den Hoff (a cura di), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*, atti del convegno (Freiburg i.Br., 24-25 novembre 2006), Wiesbaden 2009, pp. 17-34.
- STEWART 1997 • A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997.
- SZABÓ 1997 • M. Szabó, recensione a HIMMELMANN 1994, in «Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 1997 (XLIX), pp. 477-478.
- VAN GENNEP 1909 • A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.
- VON HUMBOLDT 1960 • W. von Humboldt, *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, in *Werke in fünf Bänden*, Stuttgart 1960.
- WYKE 1998 • M. Wyke, *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford 1998.

FRANCIS PROST

La rappresentazione del corpo maschile nella Grecia antica

Fino a un po' di tempo fa una delle attrazioni principali delle gallerie d'arte greca e romana del Louvre, del British Museum o del Vaticano risiedeva nella contemplazione di corpi nudi, Veneri Callipigie ed eroi dalla bella presenza scultorea. Ce n'era per tutti i gusti: persino improbabili statue di ermafroditi. A lungo il marmo bianco, le pose lascive, le superfici lisce, come pure la rotondità dei volumi sono serviti da valvola di sfogo per le società dell'Europa occidentale, costrette entro una morale giudaico-cristiana pudibonda e molto rispettosa delle convenienze: il voyeurismo di fronte alle statue antiche costituisce probabilmente una delle forme nascoste della conquista del corpo nel mondo moderno. Ovviamente quell'epoca è ormai superata, e l'erotismo suscitato dalle collezioni di sculture e dipinti antichi sembra molto più debole delle innumerevoli immagini, di gran lunga più conturbanti e aggressive, che popolano i nostri schermi e le nostre città. Nonostante tutto, però, le lezioni impartite da queste effigi sono ancora valide, se si fa lo sforzo di guardarle nel loro contesto e con un minimo di attenzione.

Prendiamo ad esempio una delle più famose statue greche, il *Doriforo* dello scultore peloponnesiaco Policleteo (Fig. 1), a noi noto solo tramite copie romane¹. Nonostante la sua straordinaria fama, molti misteri circondano tale figura maschile del V secolo a.C.: la posa originale non è certa a causa delle differenze tra le copie; nessuno sa esattamente se rappresenti un eroe, un guerriero, un atleta, o anche l'incarnazione del famoso Canone di Policleteo, modello astratto di proporzioni del corpo. Non conosciamo nemmeno il luogo in cui la statua fu esposta. In ogni caso, il

1. Si veda BECK-BOL-BÜCKLING 1990; MOON 1995; STEWART 1997, pp. 86-96, con bibliografia specifica, pp. 246-247; ROLLEY 1999, pp. 28-33; BOL 2004, pp. 123-132.

Doriforo, con la sua posa insieme statica e in movimento, un chiasmo al tempo stesso tozzo e muscoloso, l'età incerta tra la giovinezza e la maturità, è il culmine di tutta una tradizione: quella della rappresentazione del guerriero, inaugurata fin dall'VIII secolo a.C. dai piccoli bronzi di Olimpia e in parte continuata dai *kouroi* di marmo che hanno reso famosi i laboratori di scultura greca. La nudità maschile, appena integrata con alcuni elementi della panoplia del soldato, come la lancia, la cintura, lo scudo o l'elmo, mostra dei valori espliciti: l'uomo è senza paura, geloso del proprio onore, pronto a difenderlo. I *kouroi*, in particolare, sembrano ignorare chi li contempla: sfoggiano la sola potenza del loro corpo, frontalmente, secondo un'estetica spesso definita omoerotica. Oggetti del desiderio, hanno la pretesa di essere invulnerabili: lo sguardo dello spettatore non si ferma sul sesso, spesso minimizzato, ma è attratto dai dettagli della muscolatura impeccabile: il corpo è un'armatura al tempo stesso impenetrabile e desiderabile. Al contrario del satiro greco che ha un grande pene e nessun muscolo, la statua virile non considera il sesso e mostra i muscoli duri e senza difetti. Questa atmosfera erotica e guerriera così particolare del mondo greco, dove la relazione omosessuale tra un uomo giovane e un uomo più maturo strutturava molti riti di iniziazione e di integrazione nella *polis*, viene superata da Policleteo con il *Doriforo*, proponendo un ideale di perfezione maschile ancora più ambizioso. Il movimento incerto della posa, il suo ritegno, le sue proporzioni perfettamente equilibrate, una disciplina muscolare definita in una corporatura costruita con rigore annunciano una grandezza tutta umana, un controllo di se stesso senza incrinature. La statua mostra una giovinezza evidente e, contestualmente, una maturità del corpo: la prima accende il desiderio con la sua bellezza, mentre la seconda, per la sua composizione austera, frena qualsiasi scompostezza. L'espressione neutrale e la ponderazione dell'anatomia sono la quintessenza di una piena padronanza maschile, una virilità controllata che sa frenare i propri impulsi e incarnare la virtù cardinale della *polis*, la *sophrosyne*, il *self-control*. Il *Doriforo* non sembra affatto interessato a ciò che lo circonda e ciononostante il potere che emana dal suo corpo è una lezione politica, un invito a controllare le proprie passioni per evitare gli eccessi, la guerra primitiva, il caos.

Al giorno d'oggi gli storici individuano in tutte queste rappresentazioni statuarie una sola e unica strategia dei corpi, più o meno sviluppata, sempre attiva e comunque molto moderna. I rapporti di potere di una società si evincono soprattutto dal modo di vestirsi o dalla nudità, da ciò

che è nascosto o svelato, da ciò che è desiderabile o inaccessibile – in altri termini, dagli usi del corpo e dai limiti ad esso imposti. Il corpo è un notevole rivelatore storico.

Storia del corpo: piste storiografiche

La storia del corpo antico è quasi diventata una specialità a sé all'interno delle discipline storiche. In realtà, la partita è tutt'altro che chiusa, e molto resta ancora da fare. Lo dimostra il cammino iniziato dai lavori di Michel Foucault sulla sessualità². Il filosofo ha sancito una rottura decisiva tra l'antichità greco-romana e il nostro Occidente e su questa falsariga la gran parte degli storici ha confermato tale rottura, facendo iniziare le loro ricerche tutt'al più dopo la caduta dell'Impero romano. La ricerca di Georges Vigarello³, uno dei più grandi storici francesi sull'argomento – focalizzata sull'igiene, la toilette, lo stupro, i canoni di bellezza, i corpi grassi e i corpi grossi, lo sport, nel Rinascimento o nell'Alto Medioevo – e l'imponente e ormai classica sintesi in tre volumi che ha co-diretto sulla storia del corpo hanno confermato ancora una volta questa cesura epistemologica⁴. Ma – segno dei tempi – la sintesi successiva, anch'essa in tre volumi sulla storia della virilità⁵, comprende un capitolo dedicato ai tempi antichi, realizzato da Maurice Sartre. È attraverso il corpo virile che l'antichità ottiene il suo riconoscimento nelle grandi sintesi storiche dedicate a tale disciplina. Vale a dire che, a partire degli anni '90, gli storici dell'antichità hanno saputo reagire e mostrare che le problematiche storiche del corpo umano avevano molte informazioni da fornire e domande da rinnovare.

In effetti, per analizzare le loro problematiche, gli storici hanno preso in prestito piste analitiche a volte molto simili a quelle dei loro omologhi che studiano altri periodi, ma a volte anche molto diverse e anzi *specifiche*. Sono soprattutto il corpo sofferente, il corpo della madre e il corpo

2. FOUCAULT 1976; FOUCAULT 1984a; FOUCAULT 1984b. Le principali correnti della sociologia contemporanea che si sono interessate al corpo in quanto tale hanno trascurato la lezione del mondo antico, come si può osservare nei lavori di Norbert Elias, un autore che è comunemente citato su questi argomenti. Anche i lavori di Peter Brown sulla formazione della morale sessuale agli albori del Cristianesimo accentuano la cesura con il mondo antico in riferimento alla spiritualità del corpo e dei costumi: BROWN 1988.

3. Si indicano alcune opere più importanti: VIGARELLO 1987; VIGARELLO 1998; VIGARELLO 2004; VIGARELLO 2010. Per un bilancio sulla storia del corpo moderno v. RIPA 2007.

4. CORBIN-COURTINE-VIGARELLO 2005-2006.

5. CORBIN-COURTINE-VIGARELLO 2011-2012.

atletico che hanno permesso di aprire le strade e sgomberare il campo⁶. Collegandosi allo studio del *corpus* della medicina ippocratica e in generale dei testi medici, la ricerca ha prodotto una riflessione su come gli antichi concepissero il corpo, ne descrivessero i meccanismi e su come sviluppassero le teorie sugli umori. Inoltre, con il corpo della madre e il controllo della sessualità è stato possibile definire meglio il ruolo delle donne in seno alla comunità: il corpo femminile è entrato nella storia delle città come luogo di costruzione del cittadino. Infine, il corpo sportivo è diventato oggetto di studio a partire dalle norme che lo regolavano, dalle esigenze fisiche e dalle competizioni agonistiche attraverso cui era formato, inquadrato e normalizzato. Molto presto, le strade aperte hanno condotto a sentieri dove il corpo era sempre presente, in cui la storia delle scoperte scientifiche si collegava alla storia sociale e alla storia culturale. Così il corpo, inscritto in un processo di educazione, diventava espressione e manifestazione di una storia politica, e infine rispondeva a imperativi militari, economici o religiosi che andavano oltre la mera constatazione delle conoscenze corporee o delle pratiche e degli usi comuni. Scandagliato da una gran quantità di fonti e di approcci trasversali, il corpo antico è diventato un oggetto speciale di studio, contraddistinto da una storiografia prevalentemente in inglese⁷ e francese, animata in realtà da studi e riflessioni multidisciplinari. Il corpo è così diventato uno strumento di rivelazione storica e oggi contribuisce a comprendere le relazioni di genere e di dominio, gli standard alimentari, i codici di abbigliamento e gli atteggiamenti prossemici; e, ancora, il ruolo e i valori della nudità, il ruolo e i valori della gestualità, le gerarchie e le pratiche rituali di cui il corpo diventa segno, stigma o emblema⁸.

In questo ambito, gli storici dell'arte e gli archeologi sono rimasti qualche passo indietro. Non che abbiano ignorato l'importanza della storia del corpo; anzi, si può dire che l'abbiano portata avanti, quasi senza saperlo, per secoli. Osservando gli innumerevoli tipi statuari trasmessi attraverso copie romane, ricordate da descrizioni letterarie o menzionate nelle iscrizioni, hanno infatti continuato a mettere il corpo al centro di una certa concezione delle rappresentazioni dell'arte antica. La storia della produzione plastica di quel periodo è una storia della rappresentazione del

6. Per una panoramica bibliografica sulla storia del corpo antico v. GHERCHANOC 2015, pp. 9-17.

7. Tra la numerosa bibliografia si citano due opere recenti: OSBORNE 2011; SQUIRE 2011.

8. Ad esempio GHERCHANOC-HUET 2012.

corpo umano. Recentemente, Annette Haug ha dimostrato in modo molto convincente come nelle scene della ceramica attica del periodo geometrico l'emergere di corpi umani uniformati, strutturati e in movimento abbia segnato la nascita di un nuovo rapporto con il mondo, di cui la fondazione della città greca, contemporanea a queste figure, era in fin dei conti solo un'altra espressione⁹. Per questo motivo, il corpo è stato raramente concepito come un caso di studio in una prospettiva complessiva: lo storico dell'arte parla di stile, di tipi, di norme, di convenzioni, di caratteristiche artistiche o di cronologia, ma alla fine riesce difficilmente a focalizzare la sua attenzione sul corpo come tale. Nondimeno si registrano alcune famose eccezioni. Nel 1942, la pubblicazione di Gisela M. Richter¹⁰ dedicata ai *kouroi* è probabilmente il più conosciuto tentativo di definire una concezione anatomica del corpo e gli sviluppi cronologici di un tipo statuario: la studiosa propone di vedere nel corpo dei *kouroi* il solo riflesso di un'evoluzione generale che porta dallo schematismo "primitivo" dell'arte geometrica alla "perfezione" naturalista dell'arte classica. Questa visione, semplicistica ma efficace, costituisce ancora oggi il fondamento principale dei nostri sistemi cronologici, ma non regge alla prova della documentazione. Al contrario, la documentazione mostra che l'arte greca, quando rinuncia nella prima metà dell'VIII secolo alla pura astrazione decorativa per avventurarsi nel campo figurativo, si propone di suggerire piuttosto che rappresentare: il suo passo essenziale è la stilizzazione, cioè la traduzione degli elementi forniti dall'anatomia in uno schema convenzionale di forme.

L'importanza crescente di questi elementi nelle composizioni plastiche e pittoriche del VII e VI secolo, più che l'iniziazione laboriosa e graduale degli artisti alla conoscenza del corpo umano, riflette una ricerca più sostenuta di nuove stilizzazioni. Il tentativo di Richter, focalizzato sulla cronologia di un materiale, elude le convenzioni della rappresentazione del corpo e finisce per essere contraddetto proprio dal suo postulato iniziale, cioè che è solo il tempo a permettere di spiegare i cambiamenti di forma nella figurazione umana: Ernst Langlotz e, successivamente, tutta una tradizione di ricerca archeologica¹¹ hanno preferito mettere l'accento sulla provenienza geografica delle produzioni e hanno mostrato che le differenze

9. HAUG 2012.

10. RICHTER 1960.

11. LANGLOTZ 1927. Si veda inoltre CROISSANT 1983; ROLLEY 1978; ROLLEY 1996, pp. 160-162. Per un inquadramento generale di questo dibattito v. SPIVEY 1996, capitolo 1 e 2; NEER 2010.

formali avevano come origine le tradizioni, le scelte convenzionali e locali di scuole e botteghe di scultura afferenti ai centri di produzione artigianale. Più che un corpo, lo scultore promuove delle forme. Allo stesso modo, negli anni '90 dello scorso secolo, per spiegare le evoluzioni nella rappresentazione umana fra il 530 e il 480 a.C. e per comprendere il passaggio da tipi statuari come il *kouros* alle figure libere, attente al movimento e ai dettagli realistici all'interno della figurazione, alcuni studiosi hanno insistito sull'influenza della medicina nell'osservazione sempre più minuziosa e precisa delle articolazioni del corpo, della distribuzione delle vene, dei principi della respirazione, dell'organizzazione asimmetrica dei gesti corporei¹². Tuttavia, l'apparizione delle prime rappresentazioni scolpite che presenterebbero un'eco di queste conoscenze mediche è datata a oltre mezzo secolo prima che i testi ne facciano riferimento. Tale dato ha spinto a supporre, senza l'ombra di una prova, l'esistenza di un sapere medico già strutturato più di mezzo secolo prima del corpus ippocratico¹³. Tornerò a breve su questi cambiamenti di paradigma, ma bisogna riconoscere che è necessario aspettare tempi più recenti perché un ampio lavoro scientifico comprenda a pieno l'importanza del corpo come tale nell'arte greca. Nel 1997, Andrew Stewart ha pubblicato *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, sintesi che affrontava la rappresentazione del corpo nell'arte greca, e in particolare la nudità, al fine di indagare i diversi campi che strutturavano le società delle città, come la costruzione di genere, la ripartizione dei ruoli sessuali, il ruolo della nudità nella pratica sportiva, le strategie di distinzione corporea fra Greci e barbari, e via discorrendo. Il corpo greco diviene un microcosmo attraverso cui leggere le logiche partecipative degli antichi greci e i codici delle loro società. A partire da questo libro, sono state portate avanti numerose altre ricerche nell'ultimo ventennio. Alcune collane di opere scientifiche sono ormai interamente consacrate alla storia del corpo antico¹⁴.

12. MÉTRAUX 1995, in particolare pp. 72-84, sull'importanza dei principi meccanici del movimento che condizionano il corpo.

13. Si vedano le osservazioni critiche al volume di G.P.R. Métraux in DEMAND 2001, pp. 66-71, con una lista delle recensioni sul volume: p. 66, nota 4.

14. Si vedano ad esempio i *Cahiers d'histoire du corps antique*, pubblicati da Presses Universitaires de Rennes a partire dal 2006: finora sono stati pubblicati cinque titoli tra cui PROST-WILGAUX 2006.

Il corpo antico: politico o apolitico?

Se si vuole fare un bilancio delle principali categorie del corpo greco emerse da questo campo di studi, si può dedurre un dibattito principale, che rimanda a una delle contrapposizioni fondamentali delle società antiche: il corpo antico è politico o apolitico?¹⁵

Tale dibattito è latente da quando si studia la scultura antica e ci si è focalizzati su un periodo in particolare, quello tra il 530 e il 470 a.C., in cui si crea una nuova maniera di rappresentare il corpo. In effetti, a partire dal Johann J. Winckelmann, gli specialisti della scultura greca hanno studiato la frattura che veniva anticamente chiamata la nascita del "miracolo greco". Quest'ultimo viene oggi definito lo "stile severo" o la "razionalizzazione dell'arte greca" ed è caratterizzato, in particolare, dallo sviluppo di una rappresentazione del movimento corporeo attento a conformarsi ai dati reali¹⁶. Gli esempi sembrano parlare da soli. Un *kouros* come il *Kroisos d'Anavysos* (Fig. 2), datato intorno al 530 a.C., presenta una rigidità e una frontalità perfette: qualunque sia l'interpretazione data a questo tipo statuario, esso si caratterizza per una assenza quasi completa di gestualità. Il solo movimento espresso sulla pietra è quello, piuttosto ambiguo, del suo passo – quello che gli eruditi tedeschi chiamano *Schrittstand* – sebbene l'intenzionalità che lo guida rimanga piuttosto problematica: cammina?, si sta fermando?¹⁷ Al contrario, verso il 475 a.C., il gruppo di Crizio e Nesiote che rappresenta i *Tirannicidi* (Fig. 3) è animato da movimenti violenti, chiari nella loro finalità, rigorosamente definiti nelle loro forme e nell'organizzazione plastica. Dal 530 al 470 a.C., la rappresentazione del corpo sembrerebbe così evolversi in due attestazioni scultoree radicalmente diverse. Questa rivoluzione si è svolta all'interno di un insieme più vasto di trasformazioni di cui si cercano i primi segni nell'arte della seconda metà del VI secolo a.C., e di cui si vedrebbero i progressi in quella della prima metà del V secolo a.C. Dal *kouros* al *Discobolo* di Mirone, passando per il *Doriforo* di Policleteo, il cammino percorso sarebbe quello di una paziente ma inesorabile conquista dell'animazione corporea dove, fra gli altri elementi, il movimento, represso dalla rigidità arcaica dei grandi tipi statuari, finirebbe per liberarsi nelle forme espressive che ciascuno può osservare nella realtà.

15. Per una sintesi recente su questi temi si rinvia a HARRIS *et al.* 2016, pp. 98-128.

16. Si cita solo qualche titolo degli ultimi trenta anni: RIDGWAY 1970, cap. 1, in particolare pp. 8-11; POLLITT 1972, pp. 3-27; ROLLEY 1994, pp. 320-321; TANNER 2006.

17. Sulle interpretazioni del *kouros* vedi STEWART 1986, p. 56.

Le spiegazioni di una tale rivoluzione rimandano a una grande varietà di fonti, ma tutte concordano su un punto: tenuto conto della radicalità delle trasformazioni formali, bisogna trovare delle cause profonde, dei grandi sconvolgimenti nella storia e nella società che hanno prodotto tali opere. In effetti, i cambiamenti sono davvero radicali. Se i Greci hanno abbandonato i tipi arcaici per promuovere un certo realismo nelle loro statue, è soprattutto perché hanno conosciuto un cambiamento completo nel loro modo di pensare il rapporto fra immagini e spettatori e, di conseguenza, di mettere in evidenza i modelli sociali corretti. Sulla scia delle lezioni della sociologia contemporanea che studia come lo spettatore è coinvolto nella stessa azione rappresentata e come un'opera tenta di catturare e condizionare lo sguardo che si posa su di essa per trasmettergli un messaggio visuale, gli storici dell'arte antica hanno inserito la rivoluzione greca all'interno di un cambiamento di paradigma politico per spiegare l'emergere di uno stile del tutto nuovo. Il corpo del *kouros* è aristocratico non tanto perché è riconducibile a una classe sociale specifica, ma perché rappresenta un corpo maschile nella sua perfezione. Lo spettatore, davanti a questa perfezione, non può che comprendere quanto questo corpo non gli appartenga. Il corpo del *kouros* rallegra gli dèi e ricorda l'eroismo dei guerrieri ma, guardando dritto davanti a sé, ben oltre coloro che lo contempiono, si pone come un oggetto esterno allo spettatore, come ipostasi altera e già lontana. Con l'arte classica, la relazione fra lo spettatore e la statua si modifica completamente. La rappresentazione non è più soltanto esterna allo spettatore, che può ormai identificarsi con il corpo rappresentato. Quest'ultimo non è più caratterizzato da atteggiamenti convenzionali ereditati dall'Oriente o da forme schematiche ma imita, in un contesto più realista, i gesti e le pose che uno spettatore potrebbe o può adottare ugualmente nella vita quotidiana. Così il corpo stesso della figura rende possibile un processo d'identificazione¹⁸.

Perché il periodo classico ha inventato questo modo empatico di rappresentare il corpo umano? La spiegazione potrebbe essere ricondotta al contesto politico e all'avvento di una sorta di isonomia. Sebbene ormai nessuno studioso creda più alle spiegazioni di tipo winckelmanniano, basate su un collegamento immediato e diretto fra il naturalismo greco e l'affermazione della democrazia, è tuttavia chiaro che la dimensione politica di questi corpi classici riprodotti in statue è la spiegazione più comunemente

18. Su questo cambiamento di paradigma vedi TANNER 2006, in particolare pp. 31-96; più recentemente PLATT 2011, cap. 1, in particolare il commento del rilievo votivo dell'*Asclepieion* di Atene, pp. 31-50; vedi anche HÖLSCHER 2015, in particolare il terzo capitolo.

proposta. È evidente come questo corpo non abbia alcun legame con un ordine politico: ne troviamo esempi nelle democrazie come Atene, ma anche nei regimi tirannici o nelle oligarchie. Se ne hanno attestazioni in tutti i santuari dove gli dèi venivano onorati da comunità greche organizzate politicamente nei modi più diversi. Bisogna attendere gli *sviluppi* dell'Acropoli per avere, forse per la prima volta, un legame esplicito fra la democrazia e una decorazione scultorea classica. Infatti, con l'arte classica, gli scultori rappresentano ormai i corpi segnati dall'età, dei giovani contrapposti agli adulti. La figura di marmo o in bronzo non è più soltanto una forma del *kalos kagathos* o dell'eroe, ma acquista alcune specificità fisiche: la presenza o l'assenza della barba, il taglio dei capelli, corti o lunghi, la schiena piegata o ben dritta, la curva delle sopracciglia. Dunque un codice di espressioni e di segni prende il posto delle rigidità arcaiche e amplia il ventaglio dei tipi umani rappresentati, per consentire ancora di più a ciascuno spettatore di ritrovarsi o di trovare una parte di se stesso o di qualcun altro a lui vicino. Sono ora necessari degli oggetti come marcatori sociali per alludere a una classe o a un ambiente. Per esempio, gli oggetti della vita atletica o le armi sulle steli funerarie rimandano al mondo della palestra o delle attività militari, ma sono deboli, e in definitiva il loro significato simbolico è confinato a una messa in scena. Tutti i corpi scolpiti sono corpi politici, nel senso che sono il riflesso della società che li ha prodotti e che li espone. Ornamenti degli edifici pubblici, ex-voto nei santuari, monumenti eretti alla memoria dei morti sono tutti il risultato di un costoso sapere artigianale, realizzati in materiali prestigiosi, arroccati su piedistalli, basi o edifici che li isolano dai viventi: fanno parte dunque di una "tecnologia dell'incanto"¹⁹. Ma con corpi che imitano ormai quelli del mondo reale, le statue permettono a porzioni più ampie della società di accedere a questo incanto e di vedervi la proiezione della parte migliore di se stessi.

Tuttavia, credere che il contesto politico possa spiegare tutto sarebbe davvero troppo semplicistico. Sebbene il corpo classico abbia la pretesa di essere mimetico, esso esclude pur sempre una serie di categorie: gli schiavi, i poveri, i malati, gli infermi. Anche le donne, in un certo senso, sono messe da parte: costrette perennemente alla dipendenza maschile, sono viste come madri, come figlie, come mogli, come vedove e sono soprattutto coperte perché, se fossero nude, sarebbero troppo pericolose per l'ordine sociale. Anche l'*Afrodite Cnidia*, dea svestita, accenna un gesto di pudore,

19. Secondo la definizione di GELL 1992, ripresa dagli specialisti anglosassoni; da ultimo HARRIS *et al.* 2016, pp. 98-128.

come per scusarsi. La nudità maschile, pur essendo imitatrice della natura come appare, resta invece idealizzata. Il naturalismo anatomico non è finalizzato a rappresentare l'insieme delle peculiarità di una società, ma ha piuttosto come scopo quello di invitare lo spettatore a riconoscere una continuità tra la società in cui si muove e i corpi rappresentati. Questo corpo è abbastanza realistico per consentire un'indubbia identificazione con chi osserva, ma in ogni caso non eccede mai le categorie generali e generiche della persona. Per dirla con le parole dei sociologi, i corpi sono dei mediatori²⁰.

Non bisogna perdere di vista il fatto che la storia del corpo maschile nella scultura classica è completamente riconducibile alla storia di una postura corporea, quella che di norma viene chiamata contrapposto²¹. A partire dall'epoca arcaica, la rappresentazione del corpo maschile sembra definirsi come una ricerca di ordine, in prima istanza a causa dell'influenza egizia che molto precocemente ha inscritto il corpo in un sistema di proporzioni rigide. Sembra in effetti che tutti siano d'accordo nel riconoscere con il secondo canone egizio la cornice architettonica in cui è stato codificato il corpo maschile, sulla base di un modulo di 1/30 dell'altezza totale del corpo, che permette di stabilire l'altezza totale in 7,5 volte l'altezza della testa (le dimensioni della testa corrispondono a 4 moduli), o ancora in una larghezza massima di 8 moduli. I Greci hanno immediatamente adottato un sistema di rappresentazione in cui l'organizzazione metrica è più importante di ogni altra considerazione: simmetria e proporzioni sono le basi della figurazione del corpo maschile e restano tali per tutta la storia dell'arte greca. Il *kouros* incarna l'idea fondamentale che, mediante il calcolo e la simmetria, un corpo umano è strutturato come il cosmo: la sua solidità è il risultato di una lotta contro la materia, contro il peso che costringe il corpo al suolo, e la sua posizione con un piede davanti, il già ricordato *Schrittstand*, più che la semplice idea di camminare indica una vera e propria attività, l'incarnazione della vita contro l'inerzia. Negli anni 490-480 a.C., specialmente con statue come l'*Efebo* di Crizio, il principio di resistenza alla forza di gravità è ormai integrato nel corpo stesso. Attraverso la *mimesis*, tutta la statua mette in scena le differenti caratteristiche del movimento e della massa, della vita e dell'immobilità, giocando su una sorta di asimmetria del corpo.

20. Sulla natura esatta della rappresentazione realistica nell'arte greca si vedano in generale i lavori di HIMMELMANN 1983; HIMMELMANN 1994.

21. Vedi BÜHLER 2002, cap. 1.

Il corpo maschile è in sé il teatro di questa opposizione fondamentale: il contrapposto è un mezzo tecnico per suddividere tale dinamica in tutta la figura, il Canone di Policleteo²² è la formalizzazione di questa scoperta: si tratta di calcolare, attraverso l'associazione di proporzioni rigorose, le differenti posizioni delle parti anatomiche soggette all'opposizione interna tra movimento e staticità, tra vita e struttura della materia. Il corpo diventa la somma di tutte le componenti, la sintesi. Non è più concepito a partire da un punto di vista dominante, ma tutte le parti della statua sono ugualmente degne di essere viste e ammirate senza interruzioni. Il famoso chiasmo di Policleteo offre allo sguardo i punti di riferimento per cogliere l'effetto che un semplice movimento delle gambe determina nell'intera composizione del corpo. Tutto il lato destro della statua, vale a dire la gamba destra, lo *Standbein*, la gamba portante, è la parte in tensione, con il braccio disteso, la spalla abbassata e la testa leggermente ruotata. Dall'altra parte, lo *Spielbein*, la gamba sinistra, è aperta e distesa, con il braccio piegato e la spalla sollevata. Riconducendo tutta la tensione su una parte del corpo, attraverso l'opposizione fra gamba libera e gamba portante, Policleteo ha per forza di cose accentuato la distribuzione diseguale del movimento. Ha evidenziato così il conflitto tra la gravità fisica che spinge il corpo a stare attaccato al suolo e l'impulso di vita che si oppone a questa forza. Riprendendo principi condivisi già prima di lui, ne ha risolto il conflitto nel corpo stesso: contraendo alcune parti del corpo e stendendone delle altre, creando movimenti opposti nella muscolatura, Policleteo ha cercato di controbilanciare la diversa distribuzione del peso in tutte le parti del corpo. Ogni muscolo riesce così a prevalere sulla forza di gravità, come un insieme tutto proteso verso questo scopo, e i muscoli diventano così parti funzionali di una totalità vitale che si oppone alla forza di attrazione. Il contrapposto è un processo analitico, in cui la relazione tra causa ed effetto di un semplice equilibrio ponderale diventa un mezzo per rappresentare la vita contro l'immobilità. Gli elementi anatomici sono resi in modo diverso, in base all'intensità della forza che agisce su di loro, ma sono tutti unificati in uno stesso organismo, in un insieme, compreso all'interno di un'esperienza analizzabile razionalmente. L'epoca ellenistica non farà altro che affinare i paradigmi della rappresentazione del corpo maschile. L'*Apollo del Belvedere* di Leocare, l'*Apoxyomenos* di Lisippo, o ancora il suo *Ercole Farnese* modificano solo in minima parte il sistema e restano fedeli alle

22. Vedi i contributi di Koenigs, Philipp e soprattutto Berger e van Steuben nel catalogo della mostra BECK-BOL-BÜCKLING 1990; inoltre MOON 1995, in particolare gli articoli di Tobin e Pollitt, ecc., e ancora la messa a punto di BORBEIN 1996.

grandi regole di base, integrando nel corpo stesso i conflitti solo al fine di risolverli più adeguatamente. Con le rappresentazioni classiche, il corpo è infine diventato un modello di *sophrosyne*: la soluzione del conflitto tra movimento e fissità gravitazionale diventa un simbolo, quello della vittoria dialettica del bene sul male, e il corpo maschile incarna i valori corretti che devono prevalere nella società delle *poleis*.

Attraverso la ricerca di una corretta disposizione delle parti del corpo maschile, i Greci hanno così concretizzato gesti, valori e azioni ideali: mediante un realismo dettagliato ma lontano da qualsiasi individualità e grazie alla risoluzione di un conflitto interno al corpo, l'immagine scolpita permette allo spettatore di proiettarsi in un mondo senza distinzioni apparenti. Il corpo maschile non è quello di un uomo libero o di uno schiavo, né di un ricco o di un povero, di un cittadino o di uno straniero, è solo quello di un uomo, senza distinzione sociale, senza segni identitari. La bellezza del corpo non è che il riflesso di esercizi, di diete, di una moderazione nei comportamenti e nei valori; in breve è il riflesso di virtù morali. Senza ferite e infortuni, liscio e magnifico, il corpo maschile diventa universale. E dunque, in ultima istanza, si potrebbe sostenere che la dimensione politica della scultura greca sia in realtà apolitica. Il corpo maschile in forma di statua non è l'alleato di una parte ristretta della società greca, non è soggetto a caratteristiche particolari o esclusive. Non c'è alcuna lotta di classe nel marmo e nel bronzo, non si denota alcuna distinzione sociale, che è incorporata e quindi molto meno visibile. La società di una città potrà essere rigida, stratificata, fortemente gerarchizzata, ma le sue statue brilleranno in ogni caso per l'assenza di distinzioni. Il corpo prende la propria forza dalla sua universalità: chiunque ci si può riconoscere dentro.

Gli studi sul corpo maschile nella Grecia antica si muovono tra un'interpretazione politica e una apolitica. Da una parte c'è il corpo del cittadino che dovrebbe essere portatore di valori esemplari, delle prerogative e dei privilegi di ogni uomo libero che appartiene alla propria comunità civica, un corpo splendente che soprattutto la scultura ha la funzione di esaltare; dall'altra, secondo una pretesa di universalità, c'è un corpo umano, in cui tutti e ognuno, al di là dello *status*, della posizione, del ruolo sociale, della capacità fisica, della fortuna e delle abitudini, possono riconoscere una parte di sé, più o meno grande, più o meno importante, ma in ogni caso *una parte*. E dunque ogniqualvolta si cerchi di scrivere la storia del corpo greco conviene sempre aver presente questa contraddizione, che del resto è senza dubbio la grande contraddizione interna al funzionamento delle società della Grecia antica e che si può declinare in forme molto diverse (per

ciò che riguarda le statue si può prendere come esempio la rigidità delle categorie statuarie che però non arriva mai all'istituzione di un'esclusione sociale e che prevede inoltre una certa mobilità, soprattutto nell'ambito economico o religioso). È questa contraddizione che determina le principali domande che è necessario porsi quando si studia il corpo greco e quando si cerca di dimostrare il suo sistema di funzionamento.

I concorsi di bellezza: le strategie del corpo nella città

Un semplice elemento, desunto delle vicende storiografiche, è particolarmente esemplificativo. Recentemente è stata pubblicata la prima sintesi sulla storia dei concorsi di bellezza nelle città greche, curata da Florence Gherchanoc²³. Nel libro, in cui raccoglie tutta la documentazione disponibile, l'autrice si è posta l'obiettivo di stilare un inventario di tali concorsi e di interrogarsi sulla loro rilevanza per la storia del corpo greco: al fine di determinare i criteri di bellezza che si imponevano in queste feste e il repertorio dei segni corporei che permettevano di distinguersi dagli altri e di primeggiare, Gherchanoc si è dedicata alla dimostrazione di come la bellezza evidenziata in questi concorsi avesse l'obiettivo di affermare l'ordine (*kosmos*), il buon ordine (*eukosmia*) e l'armonia, per opporsi sempre meglio alla perenne minaccia di violenza e caos. I concorsi di bellezza sono l'occasione per concentrarsi sui bei corpi in un contesto di rivalità e competizione, e di conseguenza per mettere in evidenza le espressioni e i segni corporei della bellezza, rispetto ai comportamenti e ai valori a loro associati e al ruolo dei corpi nell'ordine cittadino. La portata politica del corpo è così completamente svelata: tali concorsi sono l'occasione di chiarire l'utilità e l'utilizzo dei canoni di bellezza nell'ambito della promozione dei valori civici.

La ricerca di Gherchanoc prende le mosse da un panorama molto ampio. L'autrice iscrive infatti i concorsi di bellezza all'interno di una lunga tradizione, a partire dalla lite delle tre dee risolta da Paride, fino alle forme istituzionali degli *agones* organizzati da alcune città per determinare i migliori rappresentanti dell'*euandria* o dell'*euexia*. Sebbene entrambi i sessi siano coinvolti in questo tipo di competizioni, i concorsi di bellezza femminile rimangono tuttavia in secondo piano rispetto ai concorsi maschili che investono dei campi fra loro molto diversi: il contesto del banchetto o della palestra, con una forte connotazione erotica; il contesto religioso con la

23. GHERCHANOC 2016.

scelta dei sacerdoti in base alla loro somiglianza fisica con l'immagine della divinità specifica, come ad Aghion o a Tebe; o ancora il contesto monarchico in cui alcuni re, spesso barbari, dovevano mostrare un corpo degno di nota per essere riconosciuti come sovrani dai propri sudditi e dimostrare loro l'attitudine al governo. Ma è soprattutto sotto la forma dei concorsi civici che la bellezza dei corpi rivela tutte le connotazioni sociali di cui è investita nelle società delle *poleis* greche. In particolare conosciamo, attraverso le fonti letterarie e soprattutto epigrafiche, i concorsi dell'*euandria*, della buona mascolinità, in cui in moltissime città come Efeso, Elide, Rodi, Sesto o Bargilia, una dimensione meramente militare permette di esaltare la virtù del ginnasio. Sebbene si conoscano pochissimi dettagli sulle modalità di tali concorsi e sui principali criteri di giudizio, sembra che questi combinino insieme una valutazione della bellezza fisica a dei requisiti di forza e coraggio. Ugualmente, i concorsi di *euexia*, della bella presenza, inseriti in numerose città in un ciclo festivo dedicato all'Hermes del ginnasio (*euexia*, *philoponia* e *eutaxia*), consentono di giudicare il giusto comportamento e la buona attitudine dei cittadini che entrano fra loro in competizione. Anche in questo caso, qualunque sia il criterio sviluppato dalle città per esaltare la bellezza dei propri cittadini, il corpo maschile, dal momento che mostra una statura, una forza, una capacità di seduzione, una bella presenza, risultato di esercizi e di comportamenti giudicati corretti, permette di investire numerosi ambiti della città e, associando la grazia delle forme al rigore dei comportamenti, è considerato come lo specchio delle qualità politiche di chi lo mette in mostra. Con gli sviluppi della medicina nel V secolo a.C. o le teorie dell'arte, in particolar modo della statuaria a partire dal IV secolo a.C., si crea una vera e propria retorica corporea e visiva, al fine di far emergere la gerarchia dei valori etici e fisiognomici più importanti. I concorsi sono i momenti della vita comunitaria in cui i cittadini sottopongono il loro corpo a un esame critico e dimostrano così la loro adesione ai buoni comportamenti promossi nelle loro città. Come giustamente scrive Gherchanoc a conclusione della sua opera, «La bellezza definisce [...] ambiti di competenza (anche fra gli dèi), figurazioni politiche e religiose e anche onori e privilegi [...]. In altri termini, i concorsi di bellezza ricordano, sotto la proposizione di spettacoli con date stabilite, le qualità che attestano l'appartenenza alla comunità dei cittadini, nonché la forza e il prestigio della città basati su un *melange* sottile tra ammirazione, desiderio e soggezione»²⁴. Il corpo contraddistingue il grado di *aristeia* di

24. *Ibid.*, p. 177.

cui un cittadino è capace: così come gli altri *agones*, quelli del ginnasio o delle feste religiose, che esaltano capacità fisiche differenti e complementari, i concorsi di bellezza esaltano una idea specifica dell'individuo all'interno della sua comunità. Evidenziano una sorta di idea di eccellenza civica e definiscono il sistema cittadino come il migliore che ci sia perché spinge a organizzare sia i corpi che gli spiriti a partire da un insieme di valori condivisi. Se ci fosse ancora bisogno di dimostrare la dimensione politica del corpo greco, questi concorsi non ne potrebbero dare una prova migliore.

Tuttavia, i risultati della ricerca sono deludenti. A dire il vero bisognava aspettarselo. E non è soltanto un problema di lessico. Le fonti letterarie rimandano all'idea di bellezza attraverso i termini vaghi e poco connotati di *kallos* o *kalos*. Il primo definisce soprattutto la bellezza fisica, mentre il secondo parla di eccellenza o di coraggio, in generale di comportamenti valorosi. I testi, sia letterari che epigrafici, non riportano mai le circostanze precise, né le modalità esatte per la valutazione delle qualità fisiche del corpo: non se ne può evincere alcun criterio oggettivo, e nemmeno qualche suggerimento sull'evoluzione del gusto o la permanenza di alcune concezioni. In fin dei conti, le teorie artistiche sulla realizzazione dei corpi statuari o i discorsi medici sulle diete e l'igiene del corpo sono gli unici echi che ci consentono di distinguere le concezioni più importanti per il giudizio sulla bellezza di un corpo; ma a dire il vero, neanche in questo caso si può desumere una lista di elementi oggettivi, quantificabili e misurabili. Durante tutta l'antichità, i concorsi di bellezza più che su norme e misurazioni stabilite con dovizia, si sono basati su codificazioni e proporzioni del corpo fondate su una concezione molto generale dell'armonia e della simmetria. Tali rappresentazioni esprimono in immagine i valori e le qualità di personaggi eminenti delle città greche, in base a delle norme che, senza essere totalmente esplicite, sembrano tuttavia essere condivise all'unanimità.

Sembra che durante questi concorsi alcuni specialisti si occupassero dei corpi maschili: lo ricostruiamo da un'iscrizione dedicata alla *euexia* o in un passo di Filostrato che, nel terzo secolo d.C., ha serbato il ricordo di «coloro che conoscevano perfettamente la fisionomia, le forme e i segni tangibili di un bel corpo, dalla bella presenza»²⁵. L'osservazione dei corpi è dettagliata; probabilmente venivano palpati e, sebbene le modalità esatte continuino a restare oscure (sfilata? prova con le armi?), è plausibile che ci

25. Filostrato, *Ginnastico*, 26. Gherchanoc ha trattato molto bene i passi di queste fonti di epoca imperiale che si riferiscono alla rappresentazione del corpo statuario: *ibid.*, pp. 160-163.

fossero dei giudizi, una votazione e alla fine la designazione di un vincitore. Ma in ogni modo, lo storico ancora oggi ha difficoltà a comprendere bene quali fossero i valori richiesti dalla prova, *a fortiori* dal momento che nello svolgimento degli *Hermaia* questa veniva dopo prove più esplicite come la *philoponia* o la *eutaxia*.

In effetti, non abbiamo la sicurezza che tali concorsi possano farci conoscere molto del modo in cui i Greci definivano la bellezza. Il dato effettivo che mettono in evidenza, più che il contenuto politico del corpo greco, risiede nella strategia della città per controllare questi corpi, dal momento che i concorsi si inseriscono all'interno di un fenomeno molto più complesso rispetto alla mera competizione sulle qualità fisiche del corpo. Un fenomeno che bisogna sottolineare, e che invece è trascurato nel libro di Gherchanoc, è che nel momento stesso in cui si sviluppano i concorsi di bellezza, le rappresentazioni civiche dei cittadini sono ormai vestite e i ritratti onorari o le figure delle steli funerarie contengono immagini di uomini coperti e non più in nudità. Si tratta di un fenomeno molto conosciuto nella storia della statuaria²⁶. Mentre il IV secolo aveva visto trionfare, ad Atene e in altre città, la nudità atletica e un'esposizione del corpo che esaltava le qualità corporee delle steli funerarie, durante l'epoca ellenistica questi corpi maschili diminuiscono: le steli delle città dell'Asia Minore contengono quasi sempre figure vestite, compresi i giovani, e anche i guerrieri e i cacciatori, fino a poco tempo prima nudi o solo in armi o con clamide, sono ormai coperti dall'armatura o da una tunica. La nudità di alcune statue a tutto tondo, che erano esposte su tombe molto decorate, attesta senza dubbio un desiderio di eroizzazione che non ha più nulla a che vedere con il mondo del ginnasio e della proposizione civica dei corpi. Gli eroi, gli dèi, i re si impadroniscono così del costume della nudità per farlo diventare solo una sorta di segno primario da adornare o meno con le armi. D'altro canto, è sconvolgente osservare l'evoluzione della foggia delle statue dei personaggi onorati dalle città. Si diffonde molto rapidamente un tipo di ritratto, vestito da un pesante mantello di lana, l'*himation*, che copre spesso un chitone: è questo il tipo più frequente durante il periodo ellenistico, come dimostrano la statua in bronzo di Adana (Fig. 4) o il famoso cittadino di Rodi in marmo²⁷. I nudi atletici si fanno sempre più rari, o sono confinati in monumenti onorari privati e raffigurano soltanto giovani. Si registrano

26. Su questo tema da ultimo HALLETT 2005, capp. 5-19; MA 2013, cap. 8, in particolare pp. 267-273.

27. Sulla ritrattistica civica oltre MA 2013, si veda da ultimo DILLON 2006, in particolare pp. 61-76.

anche delle eccezioni, dovute a fatti specifici e molto significativi: la statua di Sosilo a Delo, databile al II secolo a.C., rappresenta ad esempio un *paidotribes* (allenatore) raffigurato nudo e gli inventari di Delo che descrivono la statua sottolineano esplicitamente questa nudità come un elemento straordinario nel paesaggio scultoreo dei ritratti onorari dell'isola²⁸. Ormai i corpi maschili sopra le basi e i decreti onorari, ricordo di virtù cittadine e di prodezze per le quali sono stati realizzati tali monumenti, sono quasi sempre avvolti in mantelli che li nascondono e la loro posizione ripartisce il peso delle membra in un modo più o meno dinamico tra il piede di dietro e il piede davanti, senza che queste pose sembrino riportare a contenuti ideologici chiari.

Se negli spazi pubblici i corpi civici sono vestiti, la città organizza invece l'esposizione di questi corpi durante i concorsi di bellezza, una sorta di momento in cui si ricorda alla comunità che i valori politici fondamentali sono incarnati nei corpi di tutti i cittadini: il ginnasio, i concorsi sportivi e le feste religiose costituiscono gli altri spazi e gli altri momenti per denudarsi. Più che i criteri oggettivi di bellezza dei corpi, sono proprio questi spazi particolari, questi momenti specifici che consentono ai corpi di spogliarsi, evidenziando le strategie politiche per controllarli e per circoscrivere la loro portata universale all'interno dei limiti della città. La nudità romana, come per esempio quella di Ofellio²⁹, esposta in Oriente nelle città o nei santuari, acquista una connotazione specifica determinata dal contesto di riferimento. Stravolgere i codici e sconvolgere gli usi e i luoghi in cui si espongono i corpi: la statua di Ofellio si riferisce a un tipo statuario ormai famosissimo, quello del *Doriforo*, e a una nudità a scelta o eroica o reale. Tale nudità però non è solo che una flebile eco della nudità dei corpi dei cittadini che si spogliavano durante i concorsi di bellezza cittadini.

Conclusioni

Per concludere, i concorsi di bellezza non indicano mai cosa intendono per bellezza: non è necessario. La bellezza è acquisita secondo criteri condivisi in modo unanime, dunque inutili da specificare. Anche se gli scultori del IV secolo hanno realizzato corpi maschili, come il *Doriforo* di Policleteo, in base a rapporti di proporzione, equilibri nelle misure e canoni

28. SKALTSIA 2008, pp. 239-247.

29. QUEYREL 1991; HALLETT 2005, pp. 102-105.

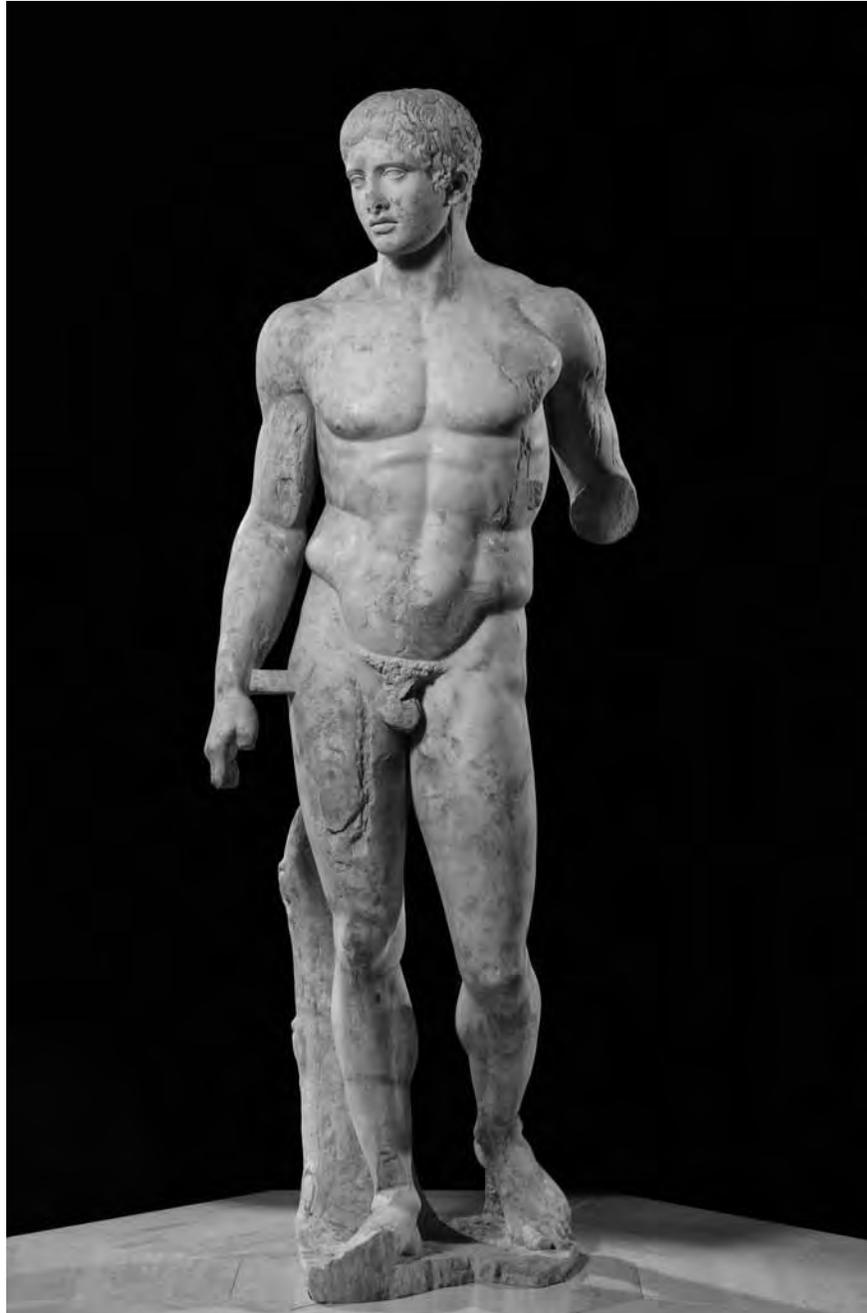
stabiliti. I giudici dei concorsi di bellezza non se ne dovevano preoccupare: i codici plastici che permettevano alla giuria di scegliere i candidati erano nell'ordine del non-detto, perché non era ciò che interessava. Quello che in prima istanza interessava era ricondurre in un ambito cittadino questi corpi, espressione di universalità, e costringerli in momenti festivi, in cui la comunità poteva caricarli dei propri valori. I corpi vestiti nell'*agora* sono come i corpi nudi dei concorsi o nei ginnasi: i primi esprimono le loro qualità attraverso le iscrizioni, i secondi con le *performance* fisiche. Il mostrarsi nudi non è che un modo per la città di dimostrare che controlla i corpi, mettendoli in competizione gli uni con gli altri: competizione simbolica tramite le sculture, fisica con i concorsi. Poco importano i criteri, poco interessa il vincitore, così come le motivazioni della giuria: la città ha svolto il suo compito riaffermando il suo controllo sui corpi. Dal momento che i corpi hanno una dimensione universale e rischiano in ogni momento di andare oltre i codici stabiliti, le città si sforzano di dominarli mettendoli tra loro in competizione. I concorsi di bellezza non sono altro che un'ultima forma del tentativo di ricondurre al profitto della comunità ciò che in ogni caso non le appartiene completamente.

Bibliografia

- BECK-BOL-BÜCKLING 1990 • H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling (a cura di), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Liebieghaus, Museum Alter Plastik, 17 ottobre 1990-20 gennaio 1991), Frankfurt a.M. 1990.
- BOL 2004 • P.C. Bol, *Die hohe Klassik. Die grossen Meister*, in P.C. Bol (a cura di), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, II: Klassische Plastik*, Mainz 2004, pp. 123-132.
- BORBEIN 1996 • A.H. Borbein, *Polykleitos*, in O. Palagia, J.J. Pollitt (a cura di), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge 1996 [«Yale Classical Studies», XXX], pp. 66-90.
- BROWN 1988 • P.R.L. Brown, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York 1988.
- BÜHLER 2002 • A. Bühler, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, Berlin 2002.
- CORBIN-COURTINE-VIGARELLO 2005-2006 • A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (a cura di), *Histoire du corps*, 3 voll., Paris 2005-2006.
- CORBIN-COURTINE-VIGARELLO 2011-2012 • A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire de la virilité*, 3 voll., Paris 2011-2012.
- CROISSANT 1983 • F. Croissant, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, 2 voll., Paris 1983 [Bibliothèques de l'École française d'Athènes et de Rome – «Série Athènes», 250].
- DEMAND 2001 • N.H. Demand, *The Cultural Construction of the Body and Representational Art: Greek Physicians and Sculptors*, in G. Hoffmann (a cura di), *Les pierres de l'offrande. Autour de l'œuvre de Christoph W. Clairmont. Actes édités avec la collaboration d'Adrienne Lezzi-Hafter*, Zürich 2001, pp. 66-71.
- DILLON 2006 • S. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006.
- FOUCAULT 1976 • M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, I: *La volonté de savoir*, Paris 1976.
- FOUCAULT 1984a • M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, II: *L'usage des plaisirs*, Paris 1984.
- FOUCAULT 1984b • M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, III: *Le souci de soi*, Paris 1984.
- GELL 1992 • A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992 [«Oxford Studies in Social and Cultural Anthropology – Cultural Forms»], pp. 40-66.

- GHERCHANOC 2015 • F. Gherchanoc, *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique. Introduction*, Paris 2015 [«Dialogues d'histoire ancienne», Suppl. XIV], pp. 9-17.
- GHERCHANOC 2016 • F. Gherchanoc, *Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*, Bordeaux 2016.
- GHERCHANOC-HUET 2012 • F. Gherchanoc, V. Huet (a cura di), *Vêtements antiques: s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Paris 2012.
- HALLETT 2005 • C.H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, New York 2005 [«Oxford Studies in Ancient Culture and Representation»].
- HARRIS *et al.* 2016 • O.J.T. Harris *et al.*, *The Body and Politics*, in J. Robb, O.J.T. Harris (a cura di), *The Body in History. Europe from the Palaeolithic to the Future*, Cambridge 2016, pp. 98-128.
- HAUG 2012 • A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston 2012 [«Image & Context», X].
- HIMMELMANN 1983 • N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen 1983.
- HIMMELMANN 1994 • N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts – Ergänzungshefte», XXVIII, Berlin 1994.
- HÖLSCHER 2015 • T. Hölscher, *La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Berlin-New York 2015 [«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XXVIII].
- LANGLOTZ 1927 • E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927.
- MA 2013 • J. Ma, *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford-New York 2013 [«Oxford Studies in Ancient Culture and Representation»].
- MÉTRAUX 1995 • G.P.R. Métraux, *Sculptors and Physicians in Fifth-Century Greece*, Montreal 1995.
- MOON 1995 • W.G. Moon (a cura di), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison (WI) 1995.
- NEER 2010 • R. Neer, *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago 2010.
- OSBORNE 2011 • R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge 2011.
- PLATT 2011 • V. Platt, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge 2011.
- POLLITT 1972 • J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge 1972.
- PROST-WILGAUX 2006 • F. Prost, J. Wilgaux (a cura di), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes 2006.

- QUEYREL 1991 • F. Queyrel, *La statue de C. Ofellius Ferus*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 1, 1991 (CXV), p. 389-464.
- RICHTER 1960 • G.M. Richter, *Kouros. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, London 1960 [1942].
- RIDGWAY 1970 • B.S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton (NJ) 1970.
- RIPA 2007 • Y. Ripa, *L'histoire du corps, un puzzle inachevé*, «Revue historique», 644, 2007, pp. 887-898.
- ROLLEY 1978 • C. Rolley, *L'espace ou le temps. Points de vue sur la sculpture grecque archaïque*, «Formes», 2, 1978, pp. 3-12.
- ROLLEY 1994 • C. Rolley, *La sculpture grecque, I: Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris 1994.
- ROLLEY 1996 • C. Rolley, *La sculpture grecque: La période archaïque*, Paris 1996.
- ROLLEY 1999 • C. Rolley, *La sculpture grecque, II: La période classique*, Paris 1999.
- SKAL TSA 2008 • S. Skaltsa, *Sosilos' Statue and Nudity in Public Honorific Portrait Statues in the Hellenistic Period*, in D. Kurtz *et al.* (a cura di), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford 2008 [Beazley Archive – «Studies in Classical Archaeology», IV], pp. 239-247.
- SPIVEY 1996 • N. Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, London 1996.
- SQUIRE 2011 • M. Squire, *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy*, London 2011.
- STEWART 1986 • A. Stewart, *When Is a Kouros Not an Apollo? The Tenea 'Apollo' Revisited*, in M.A. Del Chiaro (a cura di), *Corinthia. Studies in Honor of Darell A. Amyx*, Columbia 1986, pp. 54-70.
- STEWART 1997 • A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997.
- TANNER 2006 • J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge 2006.
- VIGARELLO 1987 • G. Vigarello, *Le Propre et le Sale: L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris 1987 [«L'Univers historique», XLII].
- VIGARELLO 1998 • G. Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècles*, Paris 1998.
- VIGARELLO 2004 • G. Vigarello, *Le corps redressé*, Paris 2004.
- VIGARELLO 2010 • G. Vigarello, *Les Métamorphoses du gras: histoire de l'obésité du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris 2010.



nella pagina precedente:

1. Copia romana del *Doriforo* di Policleto.
Minneapolis, Minneapolis Institute of Art
(fotografia: Minneapolis Institute of Art).

a sinistra:

2. *Kroisos Kouros*.
Atene, Museo Archeologico Nazionale.



nella pagina precedente:

3. Copia romana del *Gruppo dei Tirannicidi* di Crisio e Nesiote. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (fotografia: Deutsches Archäologisches Institut, Roma).

in alto:

4. Statua bronzea di *Senatore romano*. Adana, Museo Archeologico.

Nudità di uomini e dèi nell'Anatolia ittita

La documentazione ittita

Le fonti scritte ittite danno evidenze sul tema della nudità¹ quantitativamente limitate, ma diversificate dal punto di vista della tipologia testuale, riferendosi a documenti di carattere politico, amministrativo, letterario, culturale; esse, inoltre, possono essere confrontate e integrate con la documentazione iconografica costituita prevalentemente da rilievi, sigilli e riproduzioni miniaturistiche di divinità.

In questa breve presentazione si è ritenuto opportuno raccogliere le attestazioni più significative sul tema della nudità riferita non solo agli uomini, ma anche alle divinità; infatti, l'iconografia dei sovrani ittiti riprende in maniera fedele quella delle divinità, come diremo anche più avanti, e in certi casi resta l'incertezza se una determinata immagine si riferisca a un re o a un dio.

Sulla base della documentazione pervenutaci, emerge che la nudità in pubblico era vista in modi diversi, a seconda delle differenti situazioni: **1.** la nudità è praticata in contesti particolari nel corso di azioni rituali; **2.** essa è inflitta come punizione, in quanto caratteristica di una condizione umiliante; **3.** in altri contesti la nudità viene esibita: la nudità parziale maschile, con l'esibizione di un possente torace, è un tratto specifico dell'iconografia dei sovrani, mentre la nudità femminile si collega inesorabilmente all'idea di seduzione e all'attrazione sessuale; **4.** la nudità, infine, sembra essere un elemento caratterizzante dell'iconografia dei bambini.

1. DE MARTINO 1985. Il termine ittita per "nudo" è *nekumant-*, vocabolo cui sono connessi due verbi, *nekumantai-* "spogliare" (insieme alla particella enclitica *-za* "spogliarsi") e *neku-mandariya* – "spogliare", "spogliarsi".

1. La nudità in contesti rituali

La festa detta del KI.LAM “piazza del mercato” appartiene alla più antica tradizione ittita²; in questo rituale, come anche nelle altre feste ittite, i vari momenti della cerimonia sono accompagnati o intercalati dall’esecuzione di musica, canti e danze. Un passo del testo KBo 10 23, che descrive lo svolgimento del primo giorno di questa festa, presenta una scena di danza (IV 7-14): dieci danzatori (oppure anche di più) stanno di fronte al carro che viene portato in processione, uno di loro è nudo e compie un passo di danza. Troviamo qui l’espressione ittita *1-ŠU neya*, “si volge una volta”, dove il verbo *nai-* potrebbe indicare una piroetta, un passo di danza acrobatica³.

Non si evince da questo passo il motivo per cui il danzatore debba essere nudo. Potremmo supporre che la nudità fosse richiesta dal movimento stesso che il danzatore doveva compiere, forse senza l’impedimento delle vesti. La documentazione iconografica, però, non supporta tale ipotesi; una delle scene del vaso di İnandık mostra due danzatori che eseguono una specie di piroetta e indossano una veste corta, attillata e stretta in vita⁴. Inoltre, il fregio che decora il collo del vaso rinvenuto a Hüseyindede mostra una acrobata che compie un salto su un toro; anche questo danzatore indossa una tunica corta e stretta in vita⁵.

Un altro passo di questo stesso rituale festivo (KUB 2 3 II 11-19) descrive una scena singolare. Al termine di una serie di offerte alle divinità, il re presenzia a un rito del quale sono protagonisti due personaggi molto attivi nel corso delle feste ittite e definiti dal logogramma ^{LÚ}ALAM.ZU₉. Tale logogramma si riferisce a una particolare tipologia di personale templare, una sorta di *performers* che recitano, cantano, danzano in contesti rituali⁶.

Nel passo in esame della festa del KI.LAM due ALAM.ZU₉ sono accovacciati nudi dentro un bacile pieno di una bevanda alcolica chiamata *marnuwa-*, termine per il quale non possiamo dare nessuna traduzione certa. Sono presenti sacerdotesse e attendenti del culto; uno di questi tiene in mano un pugnale di legno, forse allo scopo di intimidire e tenere lontano demoni maligni. La bevanda *marnuwa-* viene versata sulla schiena dei due *performers* che, alla fine del rito, si alzano e, per segnare la conclusione

2. SINGER 1983; SINGER 1984.

3. DE MARTINO 1989, p. 13.

4. ÖZGÜÇ 1988, p. 85.

5. SIPAHI 2001.

6. WEEDEN 2011, pp. 142-144.

della scena, suonano il corno tre volte⁷. La bevanda *marnuwa-* viene impiegata anche altre volte in contesti rituali; un passo di un’incantazione antico ittita, KUB 41 23 II 2-5⁸, attribuisce alla bevanda *marnuwa-* la capacità di far scomparire il male. Tale proprietà magica deriva forse da un collegamento tra il termine *marnuwa-* e il verbo *mar-/mer-*, “scompare”, collegamento che, però, si basa forse più su un’etimologia popolare, che su una derivazione del nome della bevanda dal verbo prima menzionato⁹. La credenza nell’efficacia magica della bevanda *marnuwa-* può essere il motivo per cui essa viene utilizzata anche nel rito prima descritto. Tale rito è stato interpretato come un bagno rituale con un intento purificatore¹⁰; è stata anche avanzata l’ipotesi che questa scena alluda a un rito di purificazione dell’acqua piovana. La bevanda versata sulla schiena dei due *performers* alluderebbe alla pioggia, mentre il suono del corno vorrebbe essere evocativo del tuono¹¹. La nudità è qui strettamente connessa alla necessità che la bevanda *marnuwa-* bagni la pelle dei due *performers* allo scopo di rendere efficace l’operazione magica.

Un rituale officiato per il principe ereditario con l’intento di metterlo in condizione di affrontare il ruolo che gli viene destinato, IBoT 1 29¹², prevede una serie di azioni, alcune delle quali sono pienamente coerenti con quanto accade in genere nei rituali ittiti, quali ad esempio le offerte per le divinità, il banchetto, la purificazione, mentre altre presentano caratteri peculiari. Un passo di questo testo (Vo 33’-43’), in particolare, descrive un rito molto singolare: un caprone viene abbattuto e la sua carne viene offerta da mangiare. Un cieco viene preso, spogliato e frustato con la pelle del caprone¹³.

V. Haas¹⁴ interpreta questo passo come presumibilmente riferito a una punizione rituale; A. Mouton¹⁵ offre una spiegazione più convincente di tutta l’azione qui descritta. Secondo Mouton il passo potrebbe fare riferimento a un rituale magico di sostituzione: il cieco sarebbe, cioè, il sostituto

7. TAGGAR-COHEN 2006, pp. 338-339.

8. GIORGIERI 1990, pp. 256-277.

9. KLOEKHORST 2008, p. 561.

10. GÖRKE 2016, pp. 106-107.

11. HAAS 1994, p. 765.

12. TAGGAR-COHEN 2010; MOUTON 2011.

13. Il testo non dice esplicitamente che il cieco viene frustato con la pelle di caprone, ma questo si può evincere dalla lettura dell’intero passo, v. DE MARTINO 1985, p. 258; MOUTON 2011, p. 21.

14. HAAS 2003, pp. 508, 551.

15. MOUTON 2011, pp. 21-23.

rituale del principe e subirebbe le umiliazioni (la nudità e flagellazione, oltre che la cecità) che, in tal modo, si auspica possano venire evitate al principe stesso per il resto della sua vita. In questo caso, la nudità non solo sarebbe imposta per la flagellazione, ma appare come specifica di una situazione umiliante, aspetto questo che emerge chiaramente dalla documentazione ittita raccolta nel prossimo paragrafo.

2. La nudità come condizione umiliante

L'umiliazione di mostrarsi nudo in pubblico è inflitta come una pena ai dipendenti templari che trascurino la sorveglianza notturna dei templi nelle *Istruzioni per il personale templare*¹⁶; questo documento ci è giunto in tavolette del XIII secolo a.C., ma la sua composizione originaria potrebbe risalire al secolo precedente¹⁷. Il paragrafo 11' prevede il caso in cui il personale addetto a sorvegliare i templi nel corso della notte non compia il proprio turno di sorveglianza in maniera diligente. Per questa grave negligenza è inflitta al colpevole o la pena di morte oppure l'umiliazione di andare per tre volte consecutive, completamente nudo (*nekumant-*), ad attingere acqua da una fonte cittadina portandola al tempio dove non ha fatto buona guardia.

Il testo precisa che non vi deve essere nessun indumento sul suo corpo ed esplicita che tale punizione ha lo scopo di umiliare (*luriahḫ-*) il reo (Vo 32). Haas¹⁸ aveva visto in questo passo una sorta di purificazione rituale del colpevole tramite l'acqua, ma, in realtà, è questa un'interpretazione che non trova supporto nel testo¹⁹. Ritengo che la pena prevista qui avesse lo scopo di proporre un'efficace alternativa alla pena di morte, non applicata in genere nel sistema giuridico ittita²⁰, sottoponendo il colpevole al pubblico ludibrio, visto che lo si costringeva ad attraversare per ben tre volte la città senza indossare alcuna veste.

Un testo che risale alla fase più antica del regno di Hatti, la cosiddetta *Cronaca di Palazzo*²¹, offre l'esempio di una punizione simile a quella documentata dal testo di *Istruzioni* ora menzionato. La *Cronaca di Palazzo*,

16. MILLER 2013, pp. 244-265.

17. MILLER 2013, p. 244.

18. HAAS 2004, pp. 220-221.

19. MILLER 2013, p. 395 n. 558.

20. DE MARTINO-DEVECCHI 2012.

21. DARDANO 1997.

è una raccolta di episodi relativi a casi di cattiva condotta, disattenzione nell'adempimento dei propri compiti, appropriazione indebita. Questi *exempla* negativi vengono citati allo scopo di istruire i funzionari e il personale palatino e dare precetti di corretto comportamento²².

Uno degli episodi narrati (KBo 3 34 II 33-35²³), immediatamente successivo a un paragrafo nel quale si descrive la preparazione di carri da guerra, fa riferimento a una gara di tiro con l'arco organizzata alla presenza del re. L'arciere che colpisce il bersaglio viene premiato con una coppa di vino, mentre quello che lo manca è punito. La punizione consiste nell'andare nudo (*nekumant-*) a portare acqua. Quindi dobbiamo immaginare che l'arciere incapace fosse costretto a spogliarsi e attraversare la città nudo, anche se in questo caso il testo non dice se completamente nudo.

Non vi sono elementi per ipotizzare che gli arcieri si esibissero a torso nudo e, quindi, i perdenti dovessero andare a prendere l'acqua con lo stesso abbigliamento con cui avevano gareggiato. Infatti le immagini pervenuteci di arcieri li raffigurano abbigliati con un gonnellino e una specie di camice aderente e a maniche corte, come ad esempio nel fregio che decora una coppa di bronzo rinvenuta a Kınık, ora al Museo di Kastamonu (Fig. 1), oppure nei rilievi di Alaca Höyük²⁴, anche se queste immagini si riferiscono a scene di caccia.

La connotazione umiliante della nudità, oltre che essere connessa al fatto di mostrare il proprio corpo nudo in pubblico, sembra anche essere legata all'idea della privazione di ciò che è assolutamente necessario nel contesto della vita all'interno di una comunità. Non è un caso che il termine ittita *nekumant-*, "nudo", abbia a volte una valenza metaforica per indicare la povertà, la mancanza di qualsiasi bene.

Ciò appare chiaramente, ad esempio, nel testo antico ittita che va sotto il nome di *Decreto di Pimpira*²⁵. Questo è un documento che sfugge a una precisa definizione tipologica; infatti, esso presenta elementi che lo avvicinano alla letteratura sapienziale di tradizione mesopotamica, mentre per altri aspetti sia formali, sia contenutistici mostra tratti caratteristici delle istruzioni per i dipendenti palatini e templari. L'estensore del testo viene riconosciuto in un personaggio di nome Pimpira, un membro della famiglia reale ittita vissuto al tempo dei primi sovrani della dinastia, Hattusili I

22. Su questo tema v. GILAN 2015, pp. 127-135.

23. DARDANO 1997, pp. 52-53.

24. EMRE-ÇINAROĞLU 1993.

25. CAMMAROSANO 2006; GILAN 2015, pp. 105-106.

e Mursili I; il destinatario dei precetti contenuti nel testo è il sovrano stesso. Questo documento invita a offrire aiuto e sostegno a coloro che ne abbiano necessità e al tempo stesso contiene indicazioni per i dipendenti del Palazzo relative al corretto adempimento delle loro mansioni.

Un passo di questo testo (KBo 3 23 Vo 6'-10')²⁶ recita: «[Volgi lo sguardo sul malato;] all'affamato dona del pane [all'assetato dona dell'acqua; a chi è riarso (dal sole)], dona olio [per ungere la pelle], a chi è nudo [*nekumant-*], [dona] un vestit[o, a chi è scalzo, dona delle calzature]»²⁷.

È evidente il forte messaggio di carattere etico che viene rivolto sia in questo passo, sia nell'intero testo²⁸; ciò aveva indotto il primo commentatore moderno di questo documento a intitolare la sua analisi di tale testo *L'Humanité des Hittites*²⁹.

Questa stessa immagine della nudità come manifestazione di indigenza, accanto alla mancanza di beni materiali, cibo e unguenti per la pelle, si trova in uno dei più intriganti testi mitologici della tradizione siro-anatolica. Si tratta del *Canto della liberazione*³⁰, un'opera originariamente composta in un centro della Siria occidentale, scritta in lingua hurrita e databile alla seconda metà del XVII secolo a.C. Questa narrazione fu successivamente tradotta in lingua ittita nei primi decenni del XIV secolo a.C. ed è stata rinvenuta negli scavi della capitale Hattusa nella redazione bilingue, ittita e hurrita.

Il *Canto della liberazione* narra la caduta della città di Ebla, che fu effettivamente attaccata e distrutta nel contesto delle spedizioni militari dei re ittiti Hattusili I e Mursili I. Tale drammatico evento viene attribuito alla volontà del Dio della Tempesta, Tešob, irato con la città di Ebla perché questa si era rifiutata di accogliere la richiesta che aveva avanzato al re di Ebla; la divinità chiedeva che la città liberasse gli schiavi catturati nel corso di precedenti guerre, ottenendo in cambio potere e fama.

Quanto il dio aveva proposto al re viene illustrato nel Consiglio degli anziani di Ebla perché questi ne potessero discutere e arrivassero a votare la loro decisione in proposito. La tavoletta KBo 32 15³¹ conserva parte dell'orazione tenuta per convincere il Consiglio a opporsi alla richiesta di

26. Il passo è frammentario, ma può essere integrato grazie ai duplicati KUB 35 157 e KBo 40 371; v. CAMMAROSANO 2006, pp. 26-27.

27. CAMMAROSANO 2006, pp. 26-27.

28. MILLER 2013, p. 45.

29. ARCHI 1979.

30. NEU 1996.

31. WILHELM 1997.

Tešob. È questo un pezzo di straordinaria forza retorica: si dice, infatti, che se fosse stato lo stesso dio Tešob ad essere senza beni, cibo e vestiti, allora la comunità di Ebla gli avrebbe certamente offerto con generosità tutto quello di cui necessitava. La divinità, però, non chiede un aiuto per sé ma pretende la liberazione degli schiavi di Ebla, indispensabili perché impiegati in molteplici attività, e dunque la sua richiesta non potrà essere accolta.

L'immagine paradossale del Dio della Tempesta, presentato come povero, affamato, nudo (KBo 32 15 I 11'; II 12'), doveva aver colpito l'immaginario collettivo della comunità di eruditi e conoscitori della lingua hurrita presenti nella capitale ittita, come mostrano le molte copie di questo passo che sono state rinvenute³².

L'associazione tra povertà e nudità risulta in maniera esplicita in un passo delle formule di maledizione del trattato stipulato dal re ittita Suppiluliuma I con Šattiwaza sovrano di Mittani³³; qui si dice che se quest'ultimo non terrà fede agli impegni presi sotto giuramento si abatterà su di lui ogni sorta di sciagure, tra le quali anche l'assoluta povertà. Nella versione ittita di questo testo (KUB 21 18 IV 10') troviamo l'endiade *ašiwantatar nekumatatar=a*, "povertà e nudità"³⁴, corrispondente all'espressione documentata nella versione accadica di questo stesso testo (KBo 1 1 Vo 63') ai termini *muškenutta ù errišutta*³⁵.

L'immagine della nudità acquista una valenza metaforica ancora più ampia in un passo del testo detto *L'atto di accusa a Madduwatta*³⁶; questo documento conserva le argomentazioni estese dal re ittita Arnuwanda I volte a provare la colpevolezza di Madduwatta in operazioni militari condotte da quest'ultimo contro o a danno del re ittita. Madduwatta era un capo locale cui il re di Hatti aveva affidato il controllo di un territorio dell'Anatolia occidentale. Un passo di questo testo ricorda che Madduwatta aveva osato andare in battaglia contro il re del vicino paese di Arzawa, senza aver ricevuto l'autorizzazione ittita a questa impresa. Il risultato dello scontro era stato disastroso: la famiglia e i beni di Madduwatta erano stati presi dal nemico e solo Madduwatta era riuscito a fuggire "nudo" (Vo 52: *nekumant-*). Questa espressione, verosimilmente, non va intesa in senso letterale, ma può alludere al fatto che Madduwatta nella sua fuga precipitosa aveva

32. DE MARTINO 2012; DE MARTINO 2014.

33. DEVECCHI 2015, pp. 242-263.

34. KITCHEN-LAWRENCE 2012, pp. 384-385.

35. KITCHEN-LAWRENCE 2012, pp. 378-379.

36. BECKMAN-BRYCE-CLINE 2011, pp. 69-100.

abbandonato, o perso, il suo carro e tutto il suo equipaggiamento militare, quindi privo degli elementi connotanti il suo rango.

3. *L'esibizione della nudità*

In contrasto con quanto si è mostrato fino a ora, la documentazione sia testuale sia iconografica ittita ci fa comprendere che in certi casi la nudità totale o parziale veniva volontariamente esibita.

Quando ciò è fatto da personaggi di sesso femminile, lo scopo è quello di sedurre l'eventuale osservatore. Una delle narrazioni parte del ciclo mitologico di Kumarbi, di tradizione hurrita, racconta di una creatura mostruosa, una specie di drago chiamato Hedammu, che il dio Kumarbi aveva mandato sulla terra per distruggerne ogni forma di vita, con lo scopo ultimo di rovesciare il potere assunto dal Dio della Tempesta su tutte le divinità. Nell'impossibilità di combattere questo drago, la dea Ištar/Šaušga, sorella e alleata del Dio della Tempesta, cerca di sedurlo, farlo ubriacare e, una volta reso inoffensivo, consegnarlo al Dio della Tempesta.

Un passo di questa composizione³⁷ specifica che la dea si preparò all'incontro con Hedammu in modo accurato, avendo lavato e unto con olio profumato il proprio corpo, e una volta in presenza di Hedammu, gli si mostrò nuda (*nekumant-*)³⁸. Tale immagine di Ištar/Šaušga è pienamente in sintonia con il carattere di questa divinità, dea dell'amore oltre che della guerra. Ci sono anche pervenute raffigurazioni di una dea rappresentata nuda, identificabile con Šaušga, come una figurina in avorio da Nuzi³⁹ o una di lapislazzuli da Alalah⁴⁰.

Le raffigurazioni miniaturistiche in metallo del Dio della Tempesta lo presentano spesso nell'atto di scagliare il fulmine. Tale immagine deriva dall'attributo principale di questo dio, che ha il compito di portare la pioggia sulla terra. In certi casi il Dio della Tempesta è rappresentato armato non solo del fulmine, ma anche di una lancia o dell'arco; ciò è coerente con il suo carattere bellicoso e con i molti combattimenti che si trova ad affrontare contro i suoi nemici, oppositori del raggiunto ordine cosmico, come

37. HOFFNER 1998, p. 54.

38. Questo passo è tramandato dalla tavoletta KUB 33 84 + KBo 19 109 (+) KBo 26 72.

39. Diversamente CANBY 1986, p. 64, ritiene che la figurina di Nuzi non raffiguri una dea, ma un fanciullo. Il copricapo ornato di file di corna che questa figura indossa suggerisce, però, che si tratti di una divinità di rango elevato.

40. HERBORDT 2009, p. 105.

narrano anche composizioni mitologiche di tradizione anatolica o siriana⁴¹. Lo stesso nome del Dio della Tempesta, *Tarḫunna* in ittita e *Tarḫunza* in luvio, derivando dalla radice verbale *tarḫ-*, "essere potente, conquistare, abbattere", rimanda al carattere bellicoso di questa divinità⁴². Le figurine metalliche del Dio della Tempesta pervenuteci lo mostrano in genere a torso nudo, vestito solo di un corto gonnellino; a puro titolo di esempio si può citare la statuetta in bronzo, ora al Museo delle Civiltà Anatoliche di Ankara, che rappresenta il Dio della Tempesta nell'atto di scagliare il fulmine e nella quale il torso della divinità è modellato così da enfatizzarne la possente muscolatura (GRAFF 2008, p. 175)⁴³.

Il Dio della Tempesta è raffigurato anche nei rilievi del santuario rupestre di Yazılıkaya (SEEHER 2011); esso compare nella scena principale dove le più importanti divinità protettrici della famiglia reale appaiono di fronte al re Tuthaliya III nella parete di fondo della Camera A. La superficie della roccia è però fortemente danneggiata e non è possibile comprendere se il Dio della Tempesta fosse raffigurato a torso nudo o indossasse una veste corta.

Anche le dodici divinità maschili in marcia, scolpite sia sulla parete di sinistra della Camera A, sia su quella di destra della Camera B, sono mal conservate. Appare difficile dire se questi dèi fossero a torso nudo o indossassero una veste aderente; infatti, sul polso del braccio sinistro di ciascuna delle divinità della Camera B è visibile una doppia linea che potrebbe aver voluto raffigurare o un braccialetto oppure una decorazione sul polsino della veste⁴⁴.

Un motivo molto simile compare anche nell'immagine del dio Šarruma nelle impronte di due sigilli del principe Mursili/Urḫi-Tešob (figlio di Muwatalli II e suo erede al trono). Il principe appare qui stretto nell'abbraccio della divinità, secondo un'iconografia comune nei sigilli ittiti a partire da Muwatalli II, detti appunto *Umarmungssiegel*. Nelle impressioni di questi sigilli di Mursili/Urḫi-Tešob le braccia della divinità Šarruma presentano

41. SCHWEMER 2001, pp. 226-237.

42. DE MARTINO-DEVECCHI 2016.

43. Diversamente il Dio della Tempesta viene rappresentato vestito con una tunica aderente e, a volte, riccamente decorata nelle raffigurazioni di età successiva al crollo del regno ittita, come ad es. nel rilievo da Aleppo in cui il Dio fronteggia il re Taita di Palasatina (GONNELLA-KHAYYATA-KOHLMEYER 2005, p. 92), oppure nell'ortostato, sempre da Aleppo, dove il Dio della Tempesta è visto nell'atto di salire sul carro, (KOHLMEYER 2000, p. 32. Per immagini del Dio della Tempesta di area luvio-aramaica v. BUNNENS 2006, pp. 42-43.

44. SEEHER 2011, pp. 104-105.

una doppia linea sia sopra il gomito, sia sotto di esso. Queste linee sono state intese come allusive alla decorazione di una tunica aderente⁴⁵, piuttosto che come raffigurazioni di braccialetti.

Altrettanto ambigua è l'immagine del Dio della Tempesta di Aleppo, visto nell'atto di salire su un carro trainato da buoi, nelle impressioni di sigilli di *Mursili/Urḫi-Tešob*, una volta divenuto re (= Mursili III). Anche in questo caso, la divinità potrebbe indossare o una tunica corta stretta in vita da una cintura⁴⁶, oppure soltanto un gonnellino (Fig. 2)⁴⁷. Si deve però rilevare che la muscolatura del torace è resa in questi sigilli enfaticamente mediante una linea che disegna i pettorali⁴⁸, cosa che induce a ritenere che la divinità sia qui rappresentata a torso nudo. In alcune impressioni di questi sigilli⁴⁹ si notano le stesse linee sopra e sotto il gomito che appaiono nelle immagini di divinità sopra descritte; se accettiamo l'ipotesi che il Dio della Tempesta di Aleppo sia visto qui a torso nudo, allora potremmo ipotizzare che tale sia l'immagine anche delle divinità prima menzionate che mostrano questo stesso elemento descrittivo.

La porta orientale della Città Alta della capitale ittita, Hattusa, presenta sul lato interno un rilievo raffigurante un personaggio maschile stante (Fig. 3). Il personaggio qui ritratto porta un copricapo ornato di corna, indossa un corto gonnellino riccamente decorato ed è armato di una spada e una mazza. La rappresentazione realistica della muscolatura, evidente soprattutto nelle gambe, il torace nudo e coperto di folti riccioli ne fanno, come H. Haroutunian ha scritto, «a perfect specimen of Hittite male imagery»⁵⁰. Esso viene in genere identificato con una divinità⁵¹. A mio parere, tuttavia, non si può escludere che questa immagine, con una così forte valenza comunicativa, possa raffigurare un re ittita, oppure «il re», cioè una rappresentazione idealizzata della regalità.

Infatti, il copricapo a corno, elemento distintivo delle divinità nella tradizione iconografica del Vicino Oriente antico, di per sé non è esclusiva-

45. HAWKINS 2001, p. 169.

46. HAWKINS 2003, p. 169.

47. HERBORDT 2011, p. 157.

48. Questa stessa convenzione figurativa appare nelle raffigurazioni del Dio Montagna, corrispondente anche al segno luvio-geroglifico L 4 (MONS), in alcuni sigilli di Tuthaliya III (HERBORDT 2011, p. 193).

49. V. ad es. HERBORDT 2011, p. 157, come 57.2 e 57.4.

50. HAROUTUNIAN 2002, p. 49; sulla valenza comunicativa dell'immagine del corpo del sovrano nel Vicino Oriente antico a partire da Naram-Sin di Akkad, v. ad. es. WINTER 1996; BONATZ 2002.

51. SCHACHNER 2011, p. 208.

mente specifico degli dèi nell'Anatolia ittita. Esso è indossato anche da alcuni sovrani di Hatti del XIII secolo a.C. come il già menzionato Mursili III, nei sigilli che lo raffigurano sia ancora come principe, sia da sovrano. Analogamente Hattusili II si presenta con un copricapo a corna nel rilievo di Fıraktın⁵² e la stessa iconografia è adottata da suo figlio e successore Tuthaliya III. L'immagine del re visto con gli attributi divini non indicava che il sovrano fosse un dio, ma aveva lo scopo di enfatizzare lo stretto rapporto che legava il monarca ittita alle divinità del pantheon di Hatti⁵³.

Tornando alle rappresentazioni del Dio della Tempesta, come anche del personaggio maschile della porta orientale della Città Alta di Hattusa, appare significativa l'enfasi posta nelle armi e nella nudità del torace; questi sono due elementi caratterizzanti della visione idealizzata della mascolinità ittita, come del resto in molte altre culture antiche e moderne. Questo risulta anche dalla documentazione testuale; a titolo di esempio possiamo citare un passo del rituale magico ittita (KUB 9 27 +) eseguito da Paskuwatti, una donna esperta di magia originaria del paese di Arzawa in Anatolia occidentale, e officiato per risolvere o l'impotenza⁵⁴ o tendenze omosessuali⁵⁵. Esso prescrive una serie di azioni magico-rituali; un passo di questo testo (I 21-29) dice che l'officiante del rituale dovrà porre nelle mani del paziente il fuso e la conocchia e poi sostituire questi oggetti, tipicamente femminili, con l'arco e le frecce, attributi considerati specifici e qualificanti del maschio. L'officiante accompagnerà questi gesti recitando le seguenti parole: «Ho allontanato da te la femminilità e ti restituisco la virilità!».

4. La convenzione iconografica di rappresentare i bambini nudi

Sono molto poche le raffigurazioni di bambini di età ittita; quelle pervenuteci rappresentano i bambini nudi, secondo un canone iconografico che è comune anche ad altre aree del Vicino Oriente antico⁵⁶. Un pendente di collana in oro raffigurante una dea assisa su un trono con un infante sulle sue ginocchia è conservato nella collezione Schimmel del Metropolitan Museum di New York (Fig. 4). Il bambino, nudo, è seduto ben eretto e

52. EHRINGHAUS 2005, pp. 59-64.

53. VAN DEN HOUT 1995; DE MARTINO 2010; BECKMAN 2012.

54. MOUTON 2007, pp. 129-141.

55. MILLER 2010.

56. SEIDL 1998, p. 68.

tiene le mani congiunte. Come aveva osservato J.V. Canby⁵⁷ questa rappresentazione di una dea madre con il figlio appare singolare per l'assenza di qualsiasi contatto fisico tra la divinità e il bambino che si colloca al centro della rappresentazione e ne costituisce il fuoco visivo.

Un'altra immagine di un bambino nudo è riconoscibile sul blocco n. 8 del complesso decorativo di Alaca Höyük, molto verosimilmente la città ittita di Arinna, sede del principale santuario della divinità solare⁵⁸. La struttura muraria che delimitava il complesso degli edifici templari e palatini di questa città presenta decorazioni plastiche sui piedritti degli ingressi e rilievi sui blocchi di pietra che formano la muratura. Il programma figurativo di questo complesso architettonico è relativo a una processione guidata dal sovrano che, muovendo su ciascuno dei due lati della porta monumentale, raggiunge due divinità; altri blocchi, invece, rappresentano scene di caccia⁵⁹. La datazione di questo complesso è ancora oggetto di discussione, ma sembra verosimile attribuire la realizzazione di tale ciclo decorativo al XV secolo a.C.⁶⁰.

Il blocco n. 8 raffigura quattro personaggi stanti, dei quali uno, di dimensioni minori degli altri, è raffigurato nudo (Fig. 5); potrebbe trattarsi di un principe della famiglia reale ittita, contornato da dignitari⁶¹. Questa ipotesi è supportata dal confronto con una raffigurazione di età più tarda (VIII secolo a.C.), ma comparabile dal punto di vista iconografico. Uno dei rilievi sugli ortostati di basalto che decorano la parete del cosiddetto "Royal Buttress" di Karkemish raffigura i figli del re Astiruwas. Il committente del "Royal Buttress" è il re Yariri, reggente in attesa che il principe Kamani raggiungesse l'età per salire al trono. Il più giovane tra gli otto fratelli di Kamani è rappresentato con il capo senza capelli, nudo e con un bastone, come se stesse imparando a camminare (Fig. 6)⁶².

La nudità del bambino in queste raffigurazioni corrisponde alla rappresentazione del puro corpo fisico di un essere che ancora non ha un ruolo e un riconoscimento sociale; pertanto, essa né disturba l'osservatore, né ha valenza celebrativa, come nel caso dell'immagine di sovrani o personaggi adulti di rango.

57. CANBY 1986, pp. 57-58.

58. KRYSZEŃ 2016.

59. TARACHA 2011.

60. SCHACHNER 2011, pp. 207-208.

61. CANBY 1986, pp. 59-60.

62. CANBY 1986, p. 61; GILIBERT 2011, pp. 48-49.

Bibliografia

- ARCHI 1979 • A. Archi, *L'Humanité des Hittites*, in Aa.Vv., *Florilegium Anatolicum: Mélanges offerts à Emmanuel Laroche*, Paris 1979, pp. 37-48.
- BECKMAN 2012 • G.M. Beckman, *The Horns of a Dilemma, or on the Divine Nature of the Hittite King*, in G. Wilhelm (a cura di), *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*, Winona Lake 2012, pp. 605-610.
- BECKMAN-BRYCE-CLINE 2011 • G.M. Beckman, T.R. Bryce, E.H. Cline, *The Ahhiyawa Texts*, Atlanta 2011.
- BONATZ 2002 • D. Bonatz, *Sprache ohne Worte. Aspekte der nonverbalen Kommunikation durch Bilder im Alten Orient*, in M. Heinz, D. Bonatz (a cura di), *Bild- Macht- Geschichte*, Berlin 2002, pp. 137-162.
- BUNNENS 2006 • G. Bunnens, *A New Luwian Stele and the Cult of the Storm-God at Til Barsip-Masuwari*, Louvain 2006.
- CAMMAROSANO 2006 • M. Cammarosano, *Il decreto antico-ittita di Pimpira*, Firenze 2006.
- CANBY 1986 • J.V. Canby, *The Child in Hittite Iconography*, in J.V. Canby, E. Porada, B.S. Ridgway, T. Stech (a cura di), *Ancient Anatolia. Aspects of Change and Cultural Developments*, Madison 1986, pp. 54-69.
- DARDANO 1997 • P. Dardano, *L'aneddoto e il racconto in età antico-ittita: la cosiddetta «Cronaca di palazzo»*, Roma 1997.
- DE MARTINO 1985 • S. de Martino, *Nudità rituale e senso del pudore nella letteratura ittita*, «Oriens Antiquus», 1985 (XXIV), pp. 253-264.
- DE MARTINO 1989 • S. de Martino, *La danza nella cultura ittita*, Firenze 1989.
- DE MARTINO 2010 • S. de Martino, *Symbols of Power in the Late Hittite Kingdom*, in Y. Cohen, A. Gilan, J.L. Miller, *Pax Hethitica*, Wiesbaden 2010, pp. 87-98.
- DE MARTINO 2012 • S. de Martino, *The "Song of Release" Twenty-nine Years after Its Discovery*, «Altorientalische Forschungen», 2012 (XXXIX), pp. 208-217.
- DE MARTINO 2014 • S. de Martino, *The Hurrian "Song of Release": an Up-to-Date Overview*, in S. Gaspa et al. (a cura di), *From Sources to History. Studies on Ancient Near East and Beyond*, Münster 2014, pp. 127-137.
- DE MARTINO-DEVECCHI 2012 • S. de Martino, E. Devecchi, *Death Penalty in the Hittite Documentation*, in R. Rollinger, M. Lang, H. Barta (a cura di), *Strafe und Strafrecht in den antiken Welt*, Wiesbaden 2012, pp. 191-201.
- DE MARTINO-DEVECCHI 2016 • S. de Martino, E. Devecchi, *Gods and Weapons in the Hittite World*, in M. Egg, A. Naso, R. Rollinger (a cura di), *Waffen für die Götter*, Mainz 2016, pp. 9-15.
- DEVECCHI 2015 • E. Devecchi, *Trattati internazionali ittiti*, Paideia, Brescia 2015.
- EHRINGHAUS 2005 • H. Ehringhaus, *Götter Herrscher Inschriften*, Mainz 2005.

- EMRE-ÇINAROĞLU 1993 • K. Emre, A. Çınaroğlu, *A Group of Metal Hittite Vessels from Kınık-Kastamonu*, in M.J. Mellink, E. Porada, T. Özgüç (a cura di), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and Its Neighbors*, Ankara 1993, pp. 675-713.
- GILAN 2015 • A. Gilan, *Formen und Inhalte althethitischer historischer Literatur*, Heidelberg 2015.
- GILBERT 2011 • A. Gilbert, *Syro-Hittite Monumental Art and Archaeology of Performance*, Berlin 2011.
- GIORGIERI 1990 • M. Giorgieri, *Magia e intrighi alla corte di Labarna-Hattusili*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 1990 (CXXIV), pp. 247-277.
- GONNELLA-KHAYYATA-KOHLMEYER 2005 • J. Gonnella, W. Khayyata, K. Kohlmeyer, *Die Zitadelle von Aleppo und der Tempel des Wettergottes*, Münster 2005.
- GÖRKE 2016 • S. Görke, *Anmerkungen zu Priestern in hethitischen Festen*, in G.W. Müller (a cura di), *Liturgie oder Literatur?*, Wiesbaden 2016 [«Studien zu den Boğazköy-Texten», LX], pp. 105-117.
- GRAFF 2008 • S. Graff, *Smiting Deity*, in J. Aruz, K. Benzel, J.M. Evans (a cura di), *Beyond Babylon*, New Haven-London 2008, p. 175.
- HAAS 1994 • V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, Leiden-New York-Köln 1994.
- HAAS 2003 • V. Haas, *Materia Magica et Medica Hethitica*, Berlin-New York 2003.
- HAAS 2004 • V. Haas, *Rituell-magische Aspekte in der althethitischen Strafvollstreckung*, in M. Hutter, S. Hutter-Braunsar (a cura di), *Offizielle Religion, lokale Kulte und individuelle Religiosität*, atti del simposio (Bonn, 20-22 febbraio 2003), Münster 2004 [«Alter Orient und Altes Testament», 318], pp. 213-226.
- HAWKINS 2001 • J.D. Hawkins, *Urhi-Tešub, tuhkanti*, in G. Wilhelm (a cura di), *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Hethitologie Würzburg, 4-8 Oktober 1999*, Wiesbaden 2001, pp. 166-179.
- HAWKINS 2003 • J.D. Hawkins, *The Storm-God Seal of Mursili III*, in G. Beckman, R. Beal, G. McMahon (a cura di), *Hittite Studies in Honor of Harry A. Hoffner Jr.*, Winona Lake 2003, pp. 169-175.
- HAROUTUNIAN 2002 • H. Haroutunian, *Bearded or Beardless? Some Speculations on the Function of the Beard among the Hittites*, in K. Aslıhan Yener, H.A. Hoffner Jr. (a cura di), *Recent Developments in Hittite Archaeology and History*, Winona Lake 2002, pp. 43-52.
- HERBORDT 2009 • S. Herbordt, *Šauška. B. Archäologisch*, in *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, XXII, Berlin-New York 2009, pp. 103-106.
- HERBORDT 2011 • S. Herbordt, *Katalog*, in S. Herbordt, D. Bawanypeck, J.D. Hawkins (a cura di), *Die Siegel der Grosskönige und Grossköniginnen auf Tonbullen aus dem Nišantepe-Archiv in Hattusa*, Mainz 2011, pp. 107-225.
- HOFFNER 1998 • H.A. Hoffner Jr., *Hittite Myths*, Atlanta 1998.
- KITCHEN-LAWRENCE 2012 • K.A. Kitchen, P.J.N. Lawrence, *Treaty, Law and Covenant in the Ancient Near East*, Wiesbaden 2012.

- KOHLMEYER 2000 • K. Kohlmeyer, *Der Tempel des Wettergottes von Aleppo*, Münster 2010.
- KLOEKHORST 2008 • A. Kloekhorst, *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexikon*, Leiden-Boston 2008.
- KRYSZEŃ 2016 • A. Kryszęń, *A Historical Geography of the Hittite Heartland*, Münster 2016 [«Alter Orient und Altes Testament», 437].
- MILLER 2010 • J.L. Miller, *Paskuwatti's Ritual: Remedy for Impotence or Antidote to Homosexuality?*, «Journal of Ancient Near Eastern Religions», 2010 (X), pp. 83-89.
- MILLER 2013 • J.L. Miller, *Royal Hittite Instructions and Related Administrative Texts*, Atlanta 2013.
- MOUTON 2007 • A. Mouton, *Rêves hittites*, Leiden-Boston 2007.
- MOUTON 2011 • A. Mouton, *Réflexions autour de la notion de rituel initiatique en Anatolie Hittite. Au sujet de la fête haššumaš (CTH 633)*, «Journal of Ancient Near Eastern Religions», 2011 (XI), pp. 1-38.
- NEU 1996 • E. Neu, *Das hurritische Epos der Freilassung I*, Wiesbaden 1996.
- ÖZGÜÇ 1988 • T. Özgüç, *İnandıktepe*, Ankara 1988.
- SCHACHNER 2011 • A. Schachner, *Hattuscha*, München 2011.
- SCHWEMER 2001 • D. Schwemer, *Die Wettergottgestalten Mesopotamiens und Nordsyriens im Zeitalter der Keilschriftkulturen*, Wiesbaden 2001.
- SEEHER 2011 • J. Seeher, *Gods Carved on Stone*, Istanbul 2011.
- SEIDL 1998 • U. Seidl, *Nacktheit. B. In der Bildkunst*, in *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, IX, Berlin-New York 1998, pp. 66-68.
- SINGER 1983 • I. Singer, *The Hittite KI.LAM Festival, Part One*, Wiesbaden 1983.
- SINGER 1984 • I. Singer, *The Hittite KI.LAM Festival, Part Two*, Wiesbaden 1984.
- SIPAHI 2001 • T. Sipahi, *New Evidence from Anatolia Regarding Bull-Leaping Scenes in the Art of the Aegean and the Near East*, «Anatolica», 2001 (XXVII), pp. 107-126.
- TAGGAR-COHEN 2006 • A. Taggar-Cohen, *Hittite Priesthood*, Heidelberg 2006.
- TAGGAR-COHEN 2010 • A. Taggar-Cohen, *The Prince, the KAR.KID Women and the arzana-house: A Hittite Royal Festival to the Goddess Kataḫḫa (CTH 633)*, «Altorientalische Forschungen», 2010 (XXXVII), pp. 113-131.
- TARACHA 2011 • P. Taracha, *The Iconographic Program of the Sculptures of Alacahöyük*, «Journal of Ancient Near Eastern Religions», 2011 (XI), pp. 132-147.
- VAN DEN HOUT 1995 • T. van den Hout, *Tuḫaliya IV. und die Ikonographie hethitischer Grosskönige des 13. Jhs.*, «Bibliotheca Orientalis», 1995 (LII), pp. 546-572.
- WEEDEN 2011 • M. Weeden, *Hittite Logograms and Hittite Scholarship*, Wiesbaden 2011.
- WILHELM 1997 • G. Wilhelm, *Die Könige von Ebla nach der hurritisch-hethitischen Serie „Freilassung“*, «Altorientalische Forschungen», 1997 (XXIV), pp. 277-293.
- WINTER 1996 • I. Winter, *Sex, Rhetoric and the Public Monument*, in N. Boymel-Kampen (a cura di), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*, Cambridge-New York 1996, pp. 11-26.



1. Coppa in bronzo lavorata a sbalzo rinvenuta a Kinik (Anatolia settentrionale) insieme ad altri 31 oggetti in bronzo, ora al Museo di Kastamonu. I fregi raffigurano scene di caccia (da EMRE-ÇINAROĞLU 1993).



2. Sigillo del re Mursili III (prima metà del XIII secolo a.C.); nel campo centrale è raffigurato il sovrano stretto nell'abbraccio della sua divinità protettrice; qui compare in caratteri luvio geroglifici anche il nome del sovrano. Esso è ripetuto in caratteri cuneiformi nella legenda che corre intorno al campo centrale (da HERBORDT 2011).



nella pagina precedente:

3. Rilievo raffigurante un re ittita o un dio in assetto da guerra; l'originale si trova ad Ankara, nel Museo delle Civiltà Anatiche, mentre una copia è a Hattusa nel lato interno della porta sud-orientale della cinta muraria, detta la "Porta del Re".

4. *In alto:* immagine miniaturistica di una divinità femminile con in braccio un bambino. New York Metropolitan Museum, collezione Schimmel (fotografia: Metropolitan Museum).



5. Il rilievo sul blocco n. 8 del complesso figurativo di Alaca Höyük; esso raffigura quattro personaggi, dei quali uno, il più giovane, è nudo (fotografia: C. Hellier / Alamy Stock Photo).



6. I fratelli del principe Kamani, dal complesso decorativo del "Royal Buttress" di Karkemish. Il più giovane tra di essi è raffigurato nudo (fotografia: World History Archive / Alamy Stock Photo).

Paides, atleti e guerrieri.
**Per un'indagine sulla funzione polisemica
del corpo maschile nella Creta palaziale¹**

«Nella risonanza, nella consonanza è il nostro corpo che per primo apprende e poi spiega, senza che ce ne accorgiamo, com'è "essere di un posto", nell'imitazione fisica degli altri corpi che ci vivono da tempo e molto prima di noi. [...] I corpi vengono modellati dalle città in cui vivono, dalle loro scale o superfici piane, dalle loro discese e salite, dai prati e dalla polvere.»

Franco La Cecla, *Contro l'urbanistica*, Torino 2015.

Quale genere nell'Egeo protostorico?

Gli studi sul genere sono una conquista relativamente tarda nelle ricerche archeologiche sulla preistoria e protostoria dell'Egeo². La relativa frequenza di espressioni artistiche attente alla riproduzione della figura umana (con particolare attenzione agli affreschi e alla glittica) ha facilitato una marcata attenzione sugli aspetti iconografici non senza fini ideologici o su quelli del matriarcato cretese, come logica estensione di un'interpretazione della Creta minoica avulsa dal mondo della guerra. Non sono inoltre mancate inevitabili proiezioni dal mondo "classico" con enfasi del ruolo della donna in contesti rituali e religiosi e, viceversa, tentativi di trasposizione di un sostrato egeo, sulla

1. La civiltà cretese dell'Età del Bronzo è suddivisa secondo criteri ceramici in Antico Minoico (AM), Medio Minoico (MM) e Tardo Minoico (TM) ovvero sulla base di criteri architettonici nei seguenti periodi: Prepalaziale (AM I-MM IA, 3000-1900 a.C.), Protopalaziale (MM IB-IIB, 1900-1750 a.C.), Neopalaziale (MM III-TM IB, 1750-1490 a.C.), Palaziale Finale (TM II-III A2, 1490-1300 a.C.) e Postpalaziale (TM IIIB-IIIC, 1300-1100 a.C.), gli ultimi due corrispondenti alla presenza micenea sull'isola.

2. KNAPP-MESKELL 1997; KOKKINIDOU-NIKOLAIDOU 1997; REHAK 1998; KOPAKA 2009; HITCHCOCK 2000; ALBERTI 2002; 2005; ALEXANDRI 2009; CHAPIN 2012; ROBB-HARRIS 2013; HITCHCOCK-NIKOLAIDOU 2013; YOUNGER 2016.

base dell'equazione terra-donna-fertilità, sugli impervi terreni dei rituali di passaggio della Grecia classica³.

A partire dagli anni Novanta la ricerca si è aperta maggiormente al dibattito sollecitato dagli studi sul genere di Judith Butler e dalle teorie del pensiero *queer*, in cui l'opposizione tra sesso (come fatto biologico) e genere (come fatto culturale) e la conseguente narrazione *eteronormativa* del sesso, secondo una linearità binaria, sono state ampiamente ridiscusse non in nome della dimostrazione di un *third gender*, ma nella consapevolezza che tale sistema binario può generare, specie in società molto lontane da noi nello spazio e nel tempo, esiti differenti⁴. Tra le maggiori acquisizioni di questo dibattito è la nozione di performatività, esposta a più riprese da Butler e accolta da vari archeologi, che ha lasciato ampi margini di riflessione sul processo descrittivo di definizione delle identità di genere e del corpo umano inteso non solo come prodotto, ma anche come produttore di pratiche sociali e politiche e in tensione dialettica con simbologie culturali e assetti sociali⁵. Da questa nozione derivano due riflessioni importanti per gli argomenti trattati in questo contributo: in primo luogo, il genere, scrive Butler, è la ripetuta stilizzazione del corpo, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale⁶; in secondo luogo, il corpo perde le sue categorie fisse (maschile/femminile) per diventare un'entità più fluida con confini amorfi e impermeabili e, soprattutto, non è mai un'entità perfettamente codificata, ma culturalmente e artisticamente "costruita"⁷.

Questi due aspetti hanno trovato in anni più recenti un terreno relativamente fertile nell'indagine sugli elementi ambigui della rappresentazione di genere, soprattutto in contesti religiosi e rituali nell'Egeo preistorico⁸. In questa prospettiva sarebbe per esempio indagata la differenziazione maschio/femmina, chiaramente documentata nel Palazzo di Cnosso a livello iconografico, vero e proprio laboratorio ideologico della "civiltà minoica"

3. GIUMAN 1999.

4. BUTLER 1993; 2004; DOWSON 2000; JOYCE 2000; GELLER 2009a; GELLER 2009b; BLAKMORE 2011; ALBERTI 2013; ROBB-HARRIS 2013; GHISLENI-JORDAN-FIOCCOPRILE 2016. Si veda a scopo esemplificativo il caso cipriota, cf. BOLGER 2009, p. 45.

5. BUTLER 1993; BUTLER 2004; ROBB 2016.

6. BUTLER 1999, p. 45.

7. KNAPP-MESKELL 1997; HITCHCOCK 2000; JOYCE 2000; MESKELL-JOYCE 2003; CHAPIN 2007a; ALBERTI 2013.

8. HITCHCOCK 2000; ALBERTI 2002; ALBERTI 2005; 2013; HITCHCOCK-NIKOLAIDOU 2013.

nella prima metà del XX secolo⁹. Il problema non sarebbe la differenziazione tra i due generi in sé, ma come questa sia stata interpretata da Arthur Evans in termini *oppositivi* per dimostrare ruoli sociali differenti all'interno di una società vista dall'archeologo britannico come apparentemente pacifica, monoteistica e con base matriarcale¹⁰. Evans definisce anche un sistema d'identificazione a livello architettonico e iconografico: a una segregazione spaziale, per cui gli spazi di maggiori dimensioni sarebbero destinati al genere maschile, rispetto a quelli di minori dimensioni per il sesso opposto (cf. gli ambienti denominati come *House of the Shields vs Megaron Queen* nel *Domestic Quarter*)¹¹, ne corrisponderebbe una anche a livello iconografico¹². Tale opposizione è rimasta in voga fino ad anni recenti e ha condotto a interpretare la società minoica anche sulla base di ruoli sociali contrapposti di cui, è bene ribadirlo, non esiste alcun fondamento archeologico e testuale¹³.

L'assenza di chiari indicatori sessuali nelle rappresentazioni su affresco ha spinto a ricercare altre convenzioni, *in primis* la distinzione cromatica della pelle: tuttavia, questo strumento è stato sottoposto a non poche revisioni e non sembrerebbe essere legato a una rigida distinzione binaria dei generi¹⁴. Nel noto e assai frammentario affresco a rilievo del *Priest King* di Cnosso, elementi cromatici, anatomici e di abbigliamento non riconducono in maniera incontrovertibile a una figura di sesso maschile o femminile¹⁵. Analogamente, nell'assai discusso affresco del *Toreador* (Fig. 1), le tre figure impegnate nella scena, per quanto rappresentate con un colore diverso della pelle, presentano le stesse partizioni anatomiche e portano uguali acconciature e il medesimo abbigliamento con perizoma e astuccio penico associato per convenzione al genere maschile¹⁶. Un tale uso ambiguo della rappresentazione in cui al posto di chiari marcatori sessuali (pene, mammella) convergono elementi "complementari" (gioielli,

9. HAMILAKIS 2002a.

10. Su quest'ultimo aspetto, cf. CADOGAN 2009.

11. EVANS 1921, pp. 316-317; EVANS 1930, pp. 282-298.

12. Si vedano le interpretazioni dei due noti affreschi *Sacred Grove Fresco* e del *Grand Stand Fresco*: EVANS 1930, pp. 46-72.

13. MARINATOS 1987; MARINATOS 1993; 1995; ALEXANDRI 1994.

14. ALBERTI 2002; CHAPIN 2009; 2012.

15. HITCHCOCK 2000, pp. 71-76; ALBERTI 2002, p. 103. Per un contributo esaustivo sul problema interpretativo dell'affresco e sull'ipotesi della figura rappresentata come *crowned athlete*, cf. SHAW 2004.

16. EVANS 1930, pp. 209-216; DAMIANI INDELICATO 1988, pp. 39-47; MARINATOS 1989, pp. 219-220; YOUNGER 1996; HITCHCOCK 2000, pp. 76-78; ALBERTI 2002, pp. 103-104.

abbigliamento) determinerebbe un'interpretazione del genere non fissa ma in rapporto al contesto della rappresentazione¹⁷.

Tale assunto non implica l'inesistenza di una differenziazione tra i due generi nella società minoica, anzi; ma è corretto chiedersi se essa operava allo stesso modo della società attuale¹⁸. Nel caso del Palazzo di Cnosso, l'assenza sistematica di chiari marcatori sessuali (con l'eccezione della nota statuetta in faïence della *Snake Goddess*)¹⁹ non è sostituita da una differenziazione binaria basata sulla diversa colorazione della pelle, ma da altri indicatori (partizioni anatomiche, abbigliamento, acconciature, monili e gioielli) che costituiscono il vero codice di rappresentazione delle scene e della loro contestualizzazione anche a livello di genere.

Non mancano infine casi in cui tale ambiguità è sottoposta a una ulteriore trasformazione fino a rappresentare un terreno ibrido. All'interno del *corpus* delle cretule in argilla rinvenute a Zakros, nella Creta orientale, nel cosiddetto gruppo dello *Zakros Master*²⁰, alcune impronte di sigillo mostrano creature mostruose, esseri ibridi, tra cui spiccano alcune figure maschili e femminili in cui la sovrapposizione di elementi dell'uno o dell'altro sesso (e/o del mondo animale) rimette in discussione le identità di genere²¹. Ed è qui che forse può essere messo in risalto quel carattere agentivo e performativo sottolineato da Butler: il sigillo è infatti un oggetto personale, circolava in un gruppo ristretto, per cui la performatività è insita nell'atto stesso di apporre un'impronta accanto o sopra una precedente, in un processo di condivisione, sovrapposizione e selezione di immagini e in questo caso, verosimilmente, di identità. Come questo processo avvenisse e quale fosse il suo prodotto è difficile stabilire.

Una prima conclusione da trarre da quanto sopra esposto è che la presenza di chiari marcatori sessuali nell'iconografia umana nella Creta palaziale non è, in determinati contesti, sostanziale ai fini della rappresentazione delle identità di genere²². Nell'indagare il corpo e la figura maschile come "costruzioni" sociali si proverà di seguito a comprendere la

17. ALBERTI 2001; 2002; 2013; CHAPIN 2012; HITCHCOCK-NIKOLAIDOU 2013.

18. Si veda dal vicino mondo egizio l'esempio della regina Hatshepsut, coreggente con Thutmose III agli inizi della XVIII dinastia, in cui la regalità è ottenuta attraverso una complessa elaborazione della propria immagine e del proprio corpo, identificata come maschio, femmina, divinità: HITCHCOCK 2000; MATIĆ 2016.

19. ALBERTI 2001; DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, pp. 108-109.

20. WEINGARTEN 1983; ANASTASIADOU 2016.

21. WEINGARTEN 2009. Si vedano in particolare, *CMS* II.7. 124, 129A, 134, 140.

22. Sul concetto di *meta-gender*, cf. CADOGAN 2009, pp. 229-231.

loro natura intimamente "politica", laddove il dibattito consumatosi negli ultimi anni ha rimesso in forte discussione la questione della definizione della natura del potere e l'istituto della "regalità" nella società minoica, entro cui si inserisce anche la difficoltà sostanziale di rintracciare immagini che afferiscono direttamente a figure di re, capi o più genericamente leader al potere²³.

Paidés, atleti e guerrieri

Al pari del corpo femminile²⁴, quello maschile ricopre una centralità importante nei contesti figurativi cretesi dell'Età del Bronzo. Dopo diverse espressioni nei secoli precedenti il fenomeno palaziale a Creta, la rappresentazione della figura umana conosce un momento di particolare sviluppo con la società neopalaziale e attraverso un numero eterogeneo di *media* (affreschi, rappresentazioni su vasi in pietra e sigilli). Un secondo aspetto rilevante è la concentrazione dei dati in due aree principali, ovvero l'isola di Creta e il sito di Akrotiri sull'isola di Thera. Quest'ultimo ha restituito un patrimonio figurativo ancora oggi eccezionale per quantità e qualità delle rappresentazioni su affresco, all'interno di abitazioni private e semi-pubbliche (vedi *infra*)²⁵. Poco spesso la ricerca si è orientata sulle differenze, a volte importanti, tra le due regioni indicate, assumendo l'Egeo come area geo-culturale omogenea. In definitiva, esistono alcune differenze importanti tra il sito di Akrotiri e l'isola di Creta: le informazioni iconografiche sono concentrate ad Akrotiri in un preciso orizzonte cronologico (definito dalla disastrosa distruzione vulcanica del TM IA), prediligono esclusivamente le rappresentazioni su affresco²⁶ e forniscono ampie informazioni, come vedremo, sulle fasce di età più giovani del genere maschile.

23. REHAK 1995; DRIESSEN 2002; HAMILAKIS 2002b; SCHOEP-TOMKINS-DRIESSEN 2011. Diversamente CULTRARO 2001, pp. 379-381. Analogamente, secondo MARINATOS 2005 (pp. 156-158), le iconografie maschili si riferiscono a un preciso *milieu* culturale e ideologico, in cui scene di lotta, di caccia e di guerra sarebbero espressione di ideali maschili entro cui, attraverso l'educazione dei giovani maschi da parte dei più anziani, erano promossi il prestigio e l'autorità dei leader.

24. Per una sintesi recente, cf. YOUNGER 2016.

25. DOUMAS 1992; DOUMAS 2016.

26. Con un'eccezione importante rappresentata dall'esplosione di soggetti figurati con animali, esseri fantastici e figure umane nella ceramica del Medio Cicladico e del Tardo Cicladico I. Cf. NIKOLAKOPOULOU 2010; DOUMAS 2016, pp. 116-119, 124-128, 185, 190-191, 225-231, 234-238. *Infra*, Fig. 8f.

A Creta, al contrario, i documenti sono sparsi entro un più ampio orizzonte cronologico, contestuale (abitazioni private, palazzi, "ville", grotte, santuari) e attraverso un numero più articolato di *media*. Non secondarie sono infine le differenze riscontrate in numerosi casi nelle acconciature e abbigliamento tra le due regioni (si veda, per esempio, l'insistenza sulla nudità delle figure theresi). Ragioni queste che autorizzerebbero a una riflessione più attenta sulle differenze culturali (forse nella articolazione stessa delle strutture sociali di riferimento) in un'area geografica che all'interno di codici sociali afferenti il mondo cretese doveva certamente contemplare diversità e differenze²⁷. Non è da sottovalutare la possibilità che, proprio in virtù di tale variabilità e al di là di codici comunicativi comuni (specie per le acconciature e l'abbigliamento), le immagini veicolassero messaggi distinti e in riferimento a contesti societari differenziati.

Per comprendere il carattere polisemico della rappresentazione della figura maschile, e con essa quello performativo, è indispensabile capire la complessa rete di ruoli sociali entro cui è imbrigliata e i differenti contesti comunicativi. La rappresentazione della figura maschile non manca nella Creta prepalaziale, già intorno alla metà del III millennio. Le figure in questione si distribuiscono entro un preciso canale comunicativo che caratterizza in particolare contesti funerari (si confrontino le note figurine di *bull-leapers* dei vasi rituali di Koumasa)²⁸ e religiosi (con riferimento ai cosiddetti santuari delle vette): in tutti questi casi prevale una realizzazione semplificata in terracotta i cui particolari fisiognomici sono ridotti all'essenza. Questo meccanismo iconografico e ripetitivo fa riferimento insistente, in particolare nei contesti santuariali, all'età sub-adulta e adulta degli individui di sesso maschile, al trattamento diversificato delle acconciature (capi rasati, ciocche in ricrescita) e procede cronologicamente verso l'epoca neopalaziale attraverso una precisa codificazione nella gestualità, tipi di acconciature e abbigliamento (in particolare l'uso del perizoma e astuccio penico o del gonnellino) della figura dell'adorante e offerente²⁹. Si codifica inoltre una tipologia assai diffusa della figura maschile che indossa una corta daga o pugnale alla cintura, probabile riflesso non solo delle più sofisticate tecniche metallurgiche delle leghe di bronzo agli inizi del II millennio, ma anche del consolidamento di una nuova classe di guerrieri a Creta.

27. CHAPIN 2009, p. 180.

28. DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, p. 193.

29. REHAK 1996. Quanto tali figurine provenienti dai santuari delle vette fossero riflesso di rituali iniziatici presso i medesimi santuari non è possibile confermare sulla base della documentazione disponibile.

Si tratta di un'iconografia interpretabile ora nel contesto di negoziazione e definizione delle élite palaziali ora nell'ambito di una sfera rituale: in questo senso andrebbe letta la spada rivenuta nel Palazzo di Mallia, caratterizzata da una decorazione a sbalzo su foglia d'oro della guardia (Fig. 2a), riprodotte un giovane acrobata con gonnellino e cintura³⁰.

Un punto di arrivo di eccezionale valore documentario in epoca neopalaziale è il cosiddetto *kouros* di Palekastro (Fig. 3a): la raffinata realizzazione con materiali preziosi e la tradizione artigianale non esente da ispirazioni egiziane sarebbero insieme con altri elementi a sostegno dell'ipotesi suggestiva del reperto come antefatto protostorico del *megistos kouros*, il giovane imberbe Zeus *Diktaios*, invocato annualmente, in primavera, nel nome dei Cureti, come dimostrato dal ritrovamento dell'iscrizione da Palekastro dell'inno a Zeus *Diktaios* (IC III.2.2)³¹. Con l'eccezione del *kouros*, tuttavia, la produzione di figurine maschili in terracotta e bronzo da contesti religiosi si caratterizza per essere estremamente semplificata (Fig. 3b-c), a tratti astratta e per l'esclusione sistematica di alcune fasce di età (infanzia, adolescenza, vecchiaia).

Sembrirebbe invece escluso un intento ritrattistico nell'iconografia di alcune teste particolarmente intense provenienti da sigilli, vividamente interpretate da Evans come ritratti dinastici del potere del re-sacerdote e del figlio a sostegno della sua interpretazione della regalità minoica e della sua base dinastica³² (Fig. 2b-c).

Diversamente, le riproduzioni su affresco, vasi in pietra e sigilli sembrano veicolare le immagini attraverso un sistema più preciso, in cui l'età degli individui è resa manifesta secondo precisi marcatori sessuali. All'inizio di tale sequenza possono essere indicate alcune statue in avorio e bronzo da Chanià, Psychrò e Palekastro di bambini nudi con capo completamente rasato (Fig. 4)³³. Per le fasce di età successive, gli affreschi provenienti dalle case di Akrotiri costituiscono un *corpus* ancora oggi unico. Molto è stato scritto e discusso a partire dagli anni Ottanta sul problema estetico di tali rappresentazioni, sull'identificazione delle fasce di età e sulla possibile implicazione di rituali di iniziazione³⁴. La forte resa naturalistica di alcuni veri e propri cicli pittorici (come quelli dalla *West House* e dalla *Xestè 3*)

30. CHAPOUTHIER 1982; DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, p. 192.

31. MACGILLIVRAY-SACKETT-DRIESSEN 2000; WEINGARTEN 1995; WEINGARTEN 2000.

32. PINI 1999; BLAKOLMER 2010, pp. 104-105.

33. PAPAGEORGIOU 2008, figg. 2-3, 7.

34. DAVIS 1986; KOEHL 1986; KOEHL 2000; CHAPIN 2007a; CHAPIN 2007b; CHAPIN 2009; DOUMAS 2000.

ha consentito con buone probabilità di individuare nelle acconciature un sistema di definizione e distinzione di fasce di età, anch'esse oggetto di discussione. Pure in questo caso, il problema emerso consiste ora nell'applicazione *tout court* all'isola di Creta del sistema individuabile a Thera ora nel riconoscimento di forme di regionalismo. La griglia proposta da Robert Koehl (Fig. 5) mostra una sequenza di tre fasce di età (infanzia, giovinezza, maturità) ognuna suddivisa in tre sotto-fasi scandite dalla tipologia di acconciature: capo rasato (stadio iniziale), ricrescita (stadio intermedio), capelli lunghi (stadio finale), seguita da un nuovo taglio al momento dell'ingresso nella fase successiva³⁵. Tale proposta non è tuttavia esente da problemi nel momento in cui si tenti uno studio integrato con il sistema di proporzioni anatomiche e, soprattutto, perché non può essere verificata a Creta, dal momento che la maggior parte delle rappresentazioni a Creta fa riferimento alle fasi sub-adulta e adulta.

Non è questa la sede per dirimere la questione, né tantomeno per ridefinire una griglia comune, quanto di riflettere su alcuni aspetti di natura contestuale e comunicativa. In tutte le rappresentazioni di Thera è necessario evidenziare almeno tre aspetti: **1.** l'assenza di scene di maternità o allattamento, in linea con quanto già stato osservato, ovvero che il tema della *kourotrophos* è quasi del tutto assente nell'iconografia minoica³⁶; **2.** l'insistenza sulla nudità (che da questa fase di crescita in poi scomparirà nell'iconografia minoica) che coinvolge tanto le fasce giovanili dei membri maschili della società di Akrotiri, quanto categorie *altre*, come i nemici sconfitti nello scontro riprodotto nell'affresco miniaturistico dalla *West House* (Fig. 6)³⁷; **3.** i soggetti maschili sono impegnati in scene di due tipi: ora come ausiliari in azioni più complesse che riguardano un gruppo (la pesca, il trasporto di utensili funzionali a cerimonie), ora come momento di confronto (attività agonistiche o di addestramento come il pugilato) (Fig. 7). Uno dei due pescatori dalla *West House* regge ben 12 lampughe, una specie (*Coryphaena hippurus*) particolarmente aggressiva e vorace che richiede una notevole abilità nella pesca (Fig. 8b). Se appare improbabile vedere nel giovane pescatore il vero protagonista di una tale pesca (ugualmente diremo per l'altro pescatore che regge dei tonni)³⁸, è invece

35. KOEHL 1986; KOEHL 2000; KOEHL 2016.

36. OLSEN 1998; BUDIN 2016. Vedi anche YOUNGER 2016, pp. 580-581.

37. In scene di dimensioni assai ridotte e riprodotte su anelli e sigilli compaiono raramente figure maschili nude che abbracciano pietre aniconiche (*betili*): WARREN 1990, figg. 4-5. Sintesi del problema in KYRIAKIDIS 1997.

38. ECONOMIDIS 2000; CHAPIN 2007a.

verosimile pensare a una sorta di apprendistato o addestramento rituale entro cui dovevano posizionarsi i giovani maschi, probabili figli del proprietario della casa. In ogni caso, tali rappresentazioni si inseriscono sul solco di un preciso codice comunicativo in cui il mondo della navigazione e della pesca appaiono come strumenti determinanti per la sopravvivenza economica dei gruppi sociali e per i quali la pesca di pesci e molluschi in acque profonde presupponeva una conoscenza molteplice (utilizzo e cura di imbarcazioni e di strumenti specialistici, abilità tecniche; Fig. 8d-e)³⁹. Questa peculiarità è già ravvisabile alla fine del Bronzo Medio quando la comunità di Akrotiri cresce sul piano economico e sociale, come evidenziato anche da produzioni artigianali che prediligono la ceramica come principale supporto comunicativo per scene figurate anche complesse (fatto del tutto straordinario nell'Egeo e assente a Creta, se non con rarissime eccezioni) in cui la sfera rituale e quella della pesca appaiono congiunte (Fig. 8f). Agli inizi del Bronzo Tardo questa tradizione sembra tramontare a vantaggio di un altro canale comunicativo: l'affresco su parete. Il contributo cretese in questa metamorfosi è a mio avviso indiscutibile se inquadrato nell'ottica del processo di minoizzazione dell'insediamento e dell'isola a partire proprio dalla fase finale del Bronzo Medio. In una prospettiva diacronica, i protagonisti di queste rappresentazioni sono individui di sesso maschile, giovani e adulti, perfettamente connotati non tanto attraverso una resa naturalistica (piuttosto variabile e mai precisa nei dettagli⁴⁰), quanto nella tipologia delle acconciature e dell'abbigliamento. È tale "costruzione" del genere maschile che aiuta a cogliere l'importanza di probabili protagonisti maschili all'interno del *corpo sociale* di Akrotiri⁴¹.

Per la fase post-adolescenziale le informazioni da Thera sono frammentarie: sul noto affresco miniaturistico dalla *West House* (quello settentrionale con un attacco costiero (Fig. 6), quello meridionale con una processione navale e quello orientale con un paesaggio esotico) molto si è scritto⁴², ma è utile ricordare quanto già notato da Lyvia Morgan ovvero che delle 370 figure rappresentate solo 10 sono femminili⁴³. C'è di più: nelle

39. POWELL 1996; MYLONA 2000.

40. Nonostante l'intento naturalistico, le proporzioni tra bambini, giovani e adulti si assomigliano, così come non vengono rappresentati i peli del corpo o delle parti pubiche.

41. Analogo è il processo di costruzione del genere femminile ad Akrotiri, qui non affrontato.

42. DOUMAS 1992; MORRIS 1989; HILLER 1990; IMMERWAHR 1990, pp. 70-75; HITCHCOCK 2016.

43. MORGAN 1988, p. 83.

scene con figure maschili dei pannelli nord e sud (soldati, sacerdoti, capitani navali, timonieri, pastori e nemici), per quanto organizzate secondo suddivisioni gerarchiche, non emerge mai una figura leader e i protagonisti agiscono invece in gruppo secondo precise alleanze⁴⁴.

A Creta l'iconografia di giovani adulti conta una documentazione assai eterogenea, su supporti differenti e localizzata in vari centri. La maggior parte delle scene tende a raggrupparsi attorno a tre contesti principali: scene di guerra, di lotta e di caccia. La casistica è varia e generalmente su due tipi di supporto, l'anello o sigillo e il vaso in pietra. A differenza delle rappresentazioni ad affresco, le immagini riprodotte su supporti ben più piccoli e con funzione prettamente amministrativa e rituale presuppongono una circolazione e una fruizione ristrette.

Il cosiddetto *Vaso dei Mietitori* da Haghia Triada (Fig. 9a) riproduce 27 individui di sesso maschile impegnati in una processione (un evento stagionale, una festività?)⁴⁵. Con l'eccezione di una sola figura di età avanzata posta verosimilmente in testa al gruppo, quest'ultimo è composto da giovani adulti, tutti con perizoma e astuccio penico, mentre un suonatore di sistro e tre "cantanti", forse a indicazione del loro *status* differente, indossano rispettivamente un gonnellino e lunghe vesti. Questo vaso rimane un *unicum* anche per la possibilità di identificare diverse espressioni facciali tra i protagonisti della scena, almeno sette (canto, urla, o più genericamente in visione estatica) che, lungi dal fornirci una rappresentazione ritrattistica di precisi personaggi, tradirebbero invece una componente narrativa verosimilmente derivante da cicli pittorici⁴⁶.

Alla medesima cerchia maschile fa riferimento un altro capolavoro da Haghia Triada, una coppa in steatite nota come *Bicchieri del Principe* (Fig. 9b), sulla cui scena considerata come principale sono riprodotte due figure maschili affrontate interpretate come due giovani ora nella fase adolescenziale⁴⁷, ora nella prima maturità sessuale⁴⁸. Forse a completamento dei primi due vasi, il set comprendeva un altro *rhyton* in steatite, questa volta conico, noto come *Rhyton dei Lottatori* (Fig. 9c), le cui scene a rilievo si sono assai più prestate a una interpretazione in senso iniziatico⁴⁹.

44. CHAPIN 2007b.

45. BLAKOLMER 2007. Per una connotazione militare della processione, cf. HAYSOM 2010, pp. 47-48.

46. BLAKOLMER 2010, p. 104.

47. CHAPIN 2009, p. 179.

48. KOEHL 1986, pp. 102-103.

49. MILITELLO 2003.

Forse in una sequenza dal basso verso l'alto, le scene riproducono quattro soggetti: pugilato con giovani in ambiente aperto e chiuso nei due registri inferiori, tauromachia nel registro mediano, duello tra individui maschi di età adulta nel registro superiore. I vasi in questione hanno un'indiscutibile funzione rituale (in particolare per il *rhyton*, un vaso forato anche all'estremità inferiore in uso per particolari cerimonie) ma non sciolgono la questione circa il significato ultimo dei soggetti e della loro rappresentazione su vasi in pietra. Due elementi appaiono tuttavia innegabili: la visibilità ristretta in termini di circolazione del prodotto, limitato a un gruppo ridotto di persone, e l'esibizione di un segmento specifico del corpo sociale, in cui gli individui di sesso maschile vengono rappresentati secondo codici comunicativi particolari volti a indicare le differenze di età e di *status* tra i partecipanti alle cerimonie, siano queste una festività, l'investitura di un giovane maschio o un palinsesto sulle arti marziali.

Assai più articolata appare, come detto, la casistica delle scene riprodotte su anelli e sigilli, in numerosi casi documentate attraverso le impronte su cretule di argilla. La scena riprodotta sull'anello aureo rinvenuto nel santuario di Kato Syme (Fig. 10b) è forse il caso eccezionale di un soggetto chiaramente agonistico (in questo caso la corsa) in cui verosimilmente lo stesso possessore dell'anello è rappresentato e offre la sua probabile vittoria come tributo al santuario. Non mancano numerose speculazioni, su questa come su altre scene (più ambigue), circa un possibile sostrato protostorico che confluisce nei giochi panellenici del I millennio, dove aspetto sportivo e religioso appaiono intimamente connessi⁵⁰. D'altro canto, un legame diretto tra possessore del sigillo e soggetto rappresentato è stato fortemente rimesso in discussione, come la possibilità stessa di riconoscerne in qualche noto caso intenti ritrattistici⁵¹; si è invece sottolineata la stretta dipendenza tra soggetto e contesto ristretto della fruizione amministrativa, nella prospettiva di una esibizione del rango del possessore dell'anello.

Questo punto è fondamentale per valutare un *corpus* estremamente eterogeneo di soggetti in cui prevale il carattere ambiguo del contesto di rappresentazione (Figg. 8d, 10a, c-d, f-i): scene di caccia e di prova agonistica, individui armati singolarmente, scene di lotta a mani nude o di scontro tra due individui... tutte riproducono un repertorio uniforme per quanto riguarda in particolare le conformazioni anatomiche e l'abbigliamento, ma il significato delle immagini non è ancorabile a una documentazione

50. LEBESSI-MUHLY-PAPASAVVAS 2004, pp. 13-14; KOEHL 2016, pp. 117-118.

51. YOUNGER 2000, pp. 348-349, 355; PINI 1999.

testuale né a eventi o situazioni precise. Si tratta di scene agonistiche, di reali scene di combattimento, o di rituali? A livello interpretativo, il discrimine non è da poco: un'azione rituale si svolge all'interno di un sistema senza stravolgerlo. La violenza, in termini di scontro, quella venatoria e quella più complessa della guerra, agisce invece in un sistema multiplo, a livello domestico, intra-societario o extra-societario, ma implica una mobilitazione delle risorse, mire espansionistiche, aspetti difensivi che non è possibile ancora documentare in maniera esaustiva per la società minoica⁵². A questo proposito, del tutto isolata rimane la scena ritraente un giovane maschio che porta due prigionieri legati (dal sesso non identificabile), ma è difficile dire se si tratti di prigionieri di guerra, di schiavi o di un tributo (Fig. 10e)⁵³. Nei soggetti rappresentati esiste però un elemento comune: essi cristallizzano una prova di forza o abilità attraverso un oggetto personale come il sigillo (che presuppone un rapporto privilegiato tra il possessore e la circolazione dell'immagine impressa) o un vaso in pietra che doveva ugualmente circolare all'interno di una ristretta consorteria⁵⁴. In tutti questi casi il rapporto tra immagini e fruizione sembra quindi veicolare messaggi all'interno del gruppo di appartenenza con lo scopo di riaffermare precisi legami. Ma di che tipo?

Il "corpo" sociale

L'esplosione nella rappresentazione della figura umana si colloca in un momento preciso nella Creta protostorica, quello dell'epoca palaziale, a partire dagli inizi del II millennio a.C., con una particolare accelerazione nell'epoca neopalaziale. Questo fenomeno non è casuale, ma riproduce un sistema di rappresentazione e di codici che sono parte integrante del nuovo sviluppo politico-societario. Si è anche tentato di mostrare come questa grammatica di rappresentazione non sia omogenea: nel caso delle definizioni di genere essa appare legata al contesto di produzione e rappresentazione, non è mai unica, ma spesso ambigua. Il caso di Cnosso, per esempio, dimostra come i processi di produzione e regolazione delle

52. DRIESSEN 1999; MILITELLO 2003, pp. 390-392; MOLLOY 2012.

53. Confronta una scena analoga da un anello rinvenuto in una tomba dell'Agorà di Atene (CMS V. 173), in cui il sesso, femminile, dei prigionieri è chiaramente identificato. Ringrazio Judith Weingarten per questa segnalazione.

54. Sulla rappresentazione di scene di lotta su altri vasi in pietra da Creta, cf. MILITELLO 2003, p. 395, figg. 4-6, 20.

identità avvengono superando una linearità binaria maschio-femmina e la prospettiva marcatamente sessuale non è determinante: la distinzione di genere diventa invece determinante nel processo stesso della sua performance. Analogamente, in altri centri della Creta palaziale la costruzione delle identità maschili appare come un processo performativo in cui elemento decisivo è la re-iterazione, la messa in scena di un set di significati socialmente stabiliti ed è in questa ritualizzazione che determinate azioni vengono legittimate nel corpo sociale⁵⁵.

Si è infine osservato come esista una consistente differenza nel sistema iconografico noto ad Akrotiri ed è corretto chiedersi se esso non rispecchiasse una diversa strutturazione del corpo sociale della comunità cicladica rispetto a quella cnossia o più genericamente cretese. Ad Akrotiri il repertorio iconografico prodotto fa riferimento a strutture abitative a carattere prevalentemente domestico o semi-domestico (come l'edificio denominato *Xestè*) e mostra come gli individui di sesso maschile siano elementi attivi del corpo sociale con riferimento alla gestione delle risorse di base: a partire dalla giovane età in attività ausiliarie, accompagnati da maschi adulti, e singolarmente impegnati in prove di forza o di abilità. Tale sistema di rappresentazione propone una visione societaria basata sull'articolazione delle generazioni e sulla cooperazione comune. Sarebbe un processo simile a quello recentemente individuato da Marcello Lupi nell'interpretazione della società spartana secondo un *criterio generazionale*, per cui non vi è un solo momento di transizione per l'individuo, che è il momento di transizione per eccellenza, ma diversi momenti di passaggio⁵⁶. L'applicazione dei rituali di iniziazione o di passaggio come strumento interpretativo della società minoica pone non pochi problemi interpretativi, in particolare la difficoltà di dimostrare la loro esistenza attraverso la sola documentazione archeologica e iconografica per cui ci si è spesso proiettati verso pericolose equazioni con modelli greci e spartani in particolare⁵⁷. Angelo Brelich già annotava che la principale funzione dei riti di passaggio nel contesto societario era di elaborare e sancire il ruolo dell'individuo nell'ambito della comunità: nel definire le "iniziazioni tribali" egli sottolineava il concetto di

55. PUGLISI (2016, p. 552) ha opportunamente rilevato come aspetti apparentemente esteriori (acconciature, abbigliamento, gioielli) siano diretta manifestazione del ruolo sociale acquisito.

56. LUPI 2000.

57. KOEHL 1986; KOEHL 2000; KOEHL 2016. Sul problema dell'applicazione del concetto di *rito di passaggio*, cf. FRANCHI 2011.

acquistare una posizione normale in una data struttura sociale⁵⁸. Analogamente sulla funzione delle classi di età, «questi legami possono essere sfruttati dalla comunità [...] per es. quando alle diverse classi di età si affidano compiti collettivi che richiedono spirito di cooperazione o quando di esse si formano i reparti militari»⁵⁹. Rimane a oggi molto difficile contestualizzare il senso e il ruolo di vincoli di natura iniziatica nella società minoica e come questi agissero nella regolamentazione di gruppi uniformati per sesso ed età. Il caso di Akrotiri, tuttavia, è paradigmatico: il ciclo di affreschi dalla *Xestè 3* ha, com'è noto, il suo *focus* principale in un rituale d'iniziazione femminile⁶⁰, ma non va dimenticato che nel percorso cerimoniale un ambiente è occupato soltanto dagli affreschi con figure maschili (Fig. 7a-c). È difficile stabilire una priorità maschile o femminile nel cerimoniale, tuttavia è rilevante la presenza di entrambi i generi nel medesimo contesto, eppure con indicative distinzioni spaziali a livello architettonico: le figure maschili appaiono in uno spazio apparentemente segregato, il che non implica una forma di subordinazione⁶¹. Indipendentemente dal fatto che gli individui di sesso maschile prendessero parte all'azione rituale di questo edificio in maniera attiva, partecipativa, ausiliaria o subordinata, è significativo che tutto il *corpo* sociale maschile fosse rappresentato (dal fanciullo al maschio di età adulta) ed è questo il valore simbolico principale della rappresentazione che trasmette un messaggio valoriale preciso a livello comunitario nella strutturazione dei ruoli interpersonali nella società cicladica di Akrotiri.

Allo stesso modo il ciclo di affreschi della *West House*, qui non indagato integralmente, propone un complesso articolato di messaggi in cui non solo vanno rintracciati possibili eventi biografici connessi con il proprietario della casa (in particolare il riferimento al mondo della navigazione)⁶², ma anche una vera e propria esibizione delle fasce giovani del gruppo ritratte in attività ritenute necessarie per la sopravvivenza della collettività.

Nel più ampio contesto cretese è invece indubbio che tali iconografie indugino maggiormente sulle fasce di età comprese tra la maturità sessuale e l'età adulta e soprattutto attraverso *media* che accelerano la condivisione collettiva dei ruoli sociali. Decodificare attraverso la sola documentazione iconografica se si tratti di rappresentazioni agonistiche, “guerre

58. BRELICH 1969, p. 19.

59. BRELICH 1969, p. 41.

60. VLACHOPOULOS 2008.

61. Il problema è discusso in dettaglio in PUGLISI 2011, pp. 327-332.

62. Su questo punto, cf. da ultimo HITCHCOCK 2016, p. 25.

iniziatiche” o scontri reali è fuorviante. Il caso dell'anello aureo da Kato Syme (Fig. 10b) suggerisce una relazione diretta tra scena e attività agonistica; ma nella maggior parte dei casi prevale invece una situazione ambigua in cui forse e non a caso il rapporto tra l'attività agonistica e quella bellica è molto stretto e potrebbe contemplare, tra questi due estremi, una serie più articolata di eventi: dimostrazioni di coraggio, prove di resistenza, approvvigionamento di cibo attraverso cacce iniziatiche⁶³. D'altro canto, l'*imagerie* qui discussa avrebbe una funzione decisiva nel processo di negoziazione tra gruppi di potere e fazioni⁶⁴, scenario questo che implicherebbe una realizzazione concreta e messa in scena di prove e duelli entro cui veniva misurata la superiorità dei gruppi⁶⁵.

Si ritorna quindi al significato “politico”, oltre che artistico e religioso di tali iconografie. La riflessione degli ultimi anni sulla natura e funzione degli edifici a Creta noti in letteratura come “palazzi” secondo un'ottica cerimoniale ha profondamente revisionato le idee sulla nascita di tali strutture, sull'importanza della componente corporativa e comunitaria nella gestione del potere. In altri termini, i palazzi non sarebbero residenza stabile del potere, ma spazi sacri e di aggregazione comunitaria entro cui gruppi elitari gestivano, definivano e regolamentavano l'esercizio del potere e le attività economiche e cerimoniali ad esso collegate⁶⁶. A fronte di numerose testimonianze archeologiche di carattere monumentale, il tema della natura e gestione del potere nella Creta palaziale pone ancora numerosi problemi interpretativi⁶⁷. La documentazione testuale non consente di riconoscere elementi riconducibili a gruppi di potere su base etnica o dinastica. D'altro canto, nella base dei gruppi al potere è stata riconosciuta una componente corporativa e alcuni elementi rimandano a questa interpretazione: **1.** l'assenza sostanziale di un'iconografia regale (il tema del *missing ruler*) che mette in discussione l'esistenza del sistema monarchico nell'Egeo⁶⁸; **2.** la persistenza attraverso i secoli di pratiche funerarie volte alla spersonalizzazione del defunto e alla ri-composizione delle identità dell'individuo nel contesto dell'ideologia del gruppo⁶⁹; **3.** la diffusione nei secoli di

63. Sulla possibile identificazione di altre forme di rituali iniziatici, in cui entrerebbe in gioco anche il rapporto omoerotico, cf. KOEHL 2016.

64. HAMILAKIS 2002b; DRIESSEN-SCHOEP-LAFFINEUR 2002.

65. Vedi la discussione in MILITELLO 2003, pp. 390-392.

66. DRIESSEN 2002; HAMILAKIS 2002a; SCHOEP-TOMKINS-DRIESSEN 2011.

67. DRIESSEN 2015.

68. REHAK 1995. Differente la proposta sviluppata in CULTRARO 2001.

69. Da ultimo GIRELLA-TODARO 2016.

pratiche di consumazione collettiva di cibi e bevande attraverso ed entro le quali erano circoscritti conflitti, identità, forme di potere⁷⁰; **4.** la variabilità dimensionale tra edifici detti *palaziali* (veri e propri catalizzatori di attività di accumulo, distribuzione, e lavorazione di beni e prodotti vari) e strutture residenziali di ridotte dimensioni ma con una forte differenziazione planimetrica, per la quale ci si è interrogati sulla base della società minoica⁷¹. Per quanto nella glittica non manchino soggetti in cui appare chiaramente l'associazione tra figura maschile e insegne del potere, come nella nota *Master Impression* da Chania e in altri soggetti (Fig. **10j-1**)⁷², queste e altre iconografie qui analizzate convergono in massima parte su un punto: sono espressione di un gruppo. Tuttavia come tali iconografie possano essere decifrate non è facile⁷³. La documentazione architettonica è stata la prima ad essere utilizzata per decodificare, dietro una molteplice varietà di soluzioni, cellule base e forme delle strutture sociali nel mondo minoico, passando dalla famiglia nucleare a gruppi più allargati, come clan, lignaggi e gruppi corporati. Rimane a noi sostanzialmente estranea la loro evoluzione nel tempo, prima e durante la fase palaziale a Creta, così come la possibile varietà intra-regionale (come indica, tra l'altro, l'ostinata variabilità a livello di pratiche funerarie e di seppellimento già nell'Antico Minoico).

Con *gruppo corporato* intendiamo un gruppo fondato sul principio della discendenza i cui membri condividono e rispettano in forma collettiva diritti, privilegi, forme di cooperazione economica, politica e rituale⁷⁴. I membri di un gruppo corporato risultano "uguali" in quanto in possesso degli stessi diritti nei confronti delle risorse materiali (complesso tecnico-produttivo) e simboliche (saperi specialistici e rituali) del gruppo e in quanto investiti degli stessi doveri nei riguardi degli altri membri; ma anche perché considerati giuridicamente equivalenti, e pertanto corresponsabili, agli occhi di un individuo esterno al gruppo, di una qualunque infrazione o offesa apportata da un qualunque membro del gruppo. Tale base sociale troverebbe a Creta, come è stato proposto, la sua espressione nella realizzazione di unità domestiche di dimensioni afferenti a strutture più grandi della famiglia nucleare, di tipo residenziale, con un forte radicamento nel territorio, una prolungata storia costruttiva, cui si accompagna anche un

70. GIRELLA 2007.

71. WHITELAW 2001; DRIESSEN 2010.

72. Su questo aspetto, più ampiamente CULTRARO 2001, pp. 244-273.

73. Sull'ipotesi di solidarietà maschile come strumento di promozione politica, cf. MARINATOS 2005.

74. HAYDEN-CANNON 1982; FABIETTI 2015, p. 225. Da ultimo PUGLISI 2016, pp. 551-553.

legame forte a livello territoriale con aree funerarie in uso per secoli e una concentrazione delle attività economiche di base (approvvigionamento, produzione e consumo). I gruppi residenziali di tipo domestico che hanno quindi come base la famiglia estesa richiederebbero la compresenza continuativa di un certo numero di individui laddove le risorse gestite interessano tutti gli elementi del gruppo e in maniera duratura.

Ma quali risorse? Lo sfruttamento del bestiame, la gestione della navigazione e della pesca sono risposte plausibili alla domanda. Un'altra possibile chiave di lettura, ancora poco esplorata, è quella del possesso della terra⁷⁵; in ogni caso da tali attività dipende la sopravvivenza dei gruppi sociali, ma la loro regolamentazione e il loro controllo innescano possibili frizioni e conflitti a livello intra-societario ed extra-societario⁷⁶. Ci si chiede quindi se le scene rappresentate possano essere la materializzazione di attività in grado di trasmettere messaggi valoriali a carattere comunitario non soltanto nella strutturazione dei ruoli interpersonali (cf. Akrotiri, dove il corpo sociale tutto è "messo in scena"), ma anche in quelle del controllo delle dinamiche sociali ed economiche come il possesso della terra, il cui valore forse non veniva acquisito, ma costantemente negoziato dai membri del gruppo attraverso prove iniziatiche.

75. Suggestione interessante in PUGLISI 2016.

76. EARLE 2010; JUSSERET-DRIESSEN-LETESSON 2013.

Bibliografia

- ALBERTI 2001 • B. Alberti, *Faience Goddesses and Ivory Bull-Leapers: The Aesthetics of Sexual Difference at Late Bronze Age Knossos*, «World Archaeology», 2, 2001 (XXXIII), pp. 189-205.
- ALBERTI 2002 • B. Alberti, *Gender and the Figurative Art of Late Bronze Age Knossos*, in Y. Hamilakis (a cura di), *Labyrinth Revisited. Rethinking "Minoan" Archaeology*, Oxford 2002, pp. 98-117.
- ALBERTI 2005 • B. Alberti, *Bodies in Prehistory: Beyond the Sex/Gender Split*, in P.P. Funari, A. Zarankin, E. Stovel (a cura di), *Global Archaeological Theory: Contextual Voices and Contemporary Thoughts*, New York 2005, pp. 107-120.
- ALBERTI 2013 • B. Alberti, *Queer Prehistory: Bodies, Performativity, and Matter*, in D.L. Bolger (a cura di), *A Companion to Gender Prehistory*, Malden 2013, pp. 86-107.
- ALEXANDRI 1994 • A. Alexandri, *Gender Symbolism in Late Bronze Aegean Glyptic Art*, PhD Dissertation, University of Cambridge.
- ALEXANDRI 2009 • A. Alexandri, *Envisioning Gender in Aegean Prehistory*, in KOPAKA 2009, pp. 19-24.
- ANASTASIADOU 2016 • M. Anastasiadou, *Wings, Heads, Tails: Small Puzzles at LM I Zakros*, in E. Alram-Stern et al. (a cura di), *METAPHYSIS. Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age*, Leuven-Liège 2016 [«Aegaeum», XV], pp. 77-85.
- ANDREADAKI-VLAZAKI 2008 • M. Andreadaki-Vlazaki, *From the Land of the Labyrinth. Minoan Crete, 3000-1100 B.C.*, New York 2008.
- BLACKMORE 2011 • C. Blackmore, *How to Queer the Past without Sex: Queer Theory, Feminisms and the Archaeology of Identity*, «Archaeologies», 1, 2011 (VII), pp. 75-96.
- BLAKOLMER 2007 • F. Blakolmer, *Die »Schnittervase« von Agia Triada. Zu Narrativität, Mimik und Prototypen in der minoischen Bildkunst*, «Creta Antica», 2007 (VIII), pp. 201-242.
- BLAKOLMER 2010 • F. Blakolmer, *Small is Beautiful. The Significance of Aegean Glyptic for the Study of Wall Paintings, Relief Frescoes and Minor Relief Arts*, in W. Müller (a cura di), *Die Bedeutung der minoischen und mykenischen Glyptik. VI. Internationales Siegel-Symposium*, Berlin 2010 [«CMS Beiheft», VIII], pp. 91-108.
- BOLGER 2009 • D.L. Bolger, *Beyond Male/Female: Recent Approaches to Gender in Cypriot Prehistory*, in KOPAKA 2009, pp. 41-48.
- BUDIN 2016 • S.L. Budin, *Maternity in the Bronze Age Aegean*, in S. Lynn Budin, J. MacIntosh Turfa (a cura di), *Women in Antiquity. Real Women across the Ancient World*, London-New York 2016, pp. 595-607.

- BUTLER 1993 • J. Butler, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, New York 1993.
- BUTLER 2004 • J. Butler, *Undoing Gender*, New York 2004.
- BRELICH 1969 • A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma 1969.
- CADOGAN 2009 • G. Cadogan, *Gender Metaphors of Social Stratigraphy in Pre-linear B Crete or is "Minoan Gynaecocracy" (Still) Credible?*, in KOPAKA 2009, pp. 225-232.
- CHAPIN 2007a • A. Chapin, *Boys Will Be Boys: Youth and Gender Identity in the Thera Frescoes*, in A. Cohen, J.B. Rutter (a cura di), *Construction of Childhood in Ancient Greece and Italy*, Athens 2007, pp. 229-255.
- CHAPIN 2007b • A. Chapin, *A Man's World? Gender and Male Coalitions in the West House Miniature Frescoes*, in Aa.Vv., *Krinoi kai Limenes. Studies in Honor of Joseph and Maria Shaw*, Philadelphia 2007, pp. 139-144.
- CHAPIN 2009 • A. Chapin, *Constructions of Male Youth and Gender in Aegean Art: The Evidence from Late Bronze Age Crete and Thera*, in KOPAKA 2009, pp. 175-182.
- CHAPIN 2012 • A. Chapin, *Do Clothes Make the Man (or Woman?): Sex, Gender, Costume, and the Aegean Color Convention*, in M.-L. Nosch, R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age*, Leuven-Liège 2012, pp. 297-304.
- CHAPOUTHIER 1982 • F. Chapouthier, *L'épée à l'acrobate et la chronologie maliote*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 1, 1982 (CVI), pp. 165-190.
- CMS • *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel. Voll. I-XIII*, Berlin.
- CULTRARO 2001 • M. Cultraro, *L'anello di Minosse. Archeologia della regalità nell'Egeo minoico*, Milano 2001.
- DAMIANI INDELICATO 1988 • S. Damiani Indelicato, *Were Cretan Girls Playing at Bull Leaping?*, «Cretan Studies», 1988 (I), pp. 39-47.
- DAVIS 1986 • E. Davis, *Youth and Age in the Thera Frescoes*, «American Journal of Archaeology», 4, 1986 (XC), pp. 399-406.
- DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005 • N. Dimopoulou-Rethemiotaki, *The Archaeological Museum of Herakleion*, Athens 2005.
- DOUMAS 1992 • C.G. Dumas, *The Wall-Painting of Thera*, Athens 1992.
- DOUMAS 2000 • C.G. Dumas, *Age and Gender in Thera Wall Paintings*, in S. Sherratt (a cura di), *The Wall Paintings of Thera*, Athens 2000, II, pp. 971-981.
- DOUMAS 2016 • C.G. Dumas, *Prehistoric Thera*, Athens 2016.
- DOWSON 2000 • T.A. Dowson, *Why Queer Archaeology? An Introduction*, «World Archaeology», 2, 2000 (XXXII), pp. 161-165.
- DRIESSEN 1999 • J. Driessen, *The Archaeology of Aegean Warfare*, in R. Laffineur (a cura di), *POLEMOS. Le contexte guerrier en Égée à l'âge du Bronze*, Liège 1999, pp. 11-20.
- DRIESSEN 2002 • J. Driessen, *"The King Must Die". Some Observations on the Use of Minoan Court Compounds*, in DRIESSEN-SCHOEP-LAFFINEUR 2002, pp. 1-14.

- DRIESSEN 2010 • J. Driessen, *Spirit of Place: Minoan Houses as Major Actors*, in D. Pullen (a cura di), *Political Economies of the Aegean Bronze Age*, Oxford 2010, pp. 35-65.
- DRIESSEN 2015 • J. Driessen, *For an Archaeology of Minoan Society. Identifying the Principles of Social Structure*, in S. Chappel, U. Günkel-Maschek, D. Panagiotopoulos (a cura di), *Minoan Archaeology. Perspectives for the 21st Century*, Louvain-la-Neuve 2015 [«Aegis», VIII], pp. 149-166.
- DRIESSEN-SCHOEP-LAFFINEUR 2002 • J. Driessen, I. Schoep, R. Laffineur (a cura di), *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces*, Liège 2002 [«Aegaeum», XXIII].
- ECONOMIDIS 2000 • P.S. Economidis, *The "Little Fisherman" and the Fish He Holds*, in S. Sherratt (a cura di), *The Wall Paintings of Thera*, Athens 2000, II, pp. 555-560.
- EARLE 2000 • T.K. Earle, *Archaeology, Property, and Prehistory*, «Annual Review of Anthropology», 2000 (XXIX), pp. 39-60.
- EVANS 1921 • A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos, Vol. I*, London 1921.
- EVANS 1930 • A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos, Vol. III*, London 1930.
- FABIETTI 2015 • U. Fabietti, *Elementi di antropologia culturale*, Milano 2015.
- FRANCHI 2011 • E. Franchi, *Riti di iniziazione in Grecia antica? Un terreno d'indagine interdisciplinare*, in V. Nizzo (a cura di), *Dalla nascita alla morte: antropologia e archeologia a confronto. Incontro di studi in onore di C. Lévy-Strauss*, Roma 2011, pp. 447-455.
- GELLER 2009a • P.L. Geller, *Bodyscapes, Biology, and Heteronormativity*, «American Anthropologist», 4, 2009 (CXI), pp. 504-516.
- GELLER 2009b • P.L. Geller, *Identity and Difference: Complicating Gender in Archaeology*, «Annual Review of Anthropology», 2009 (XXXVIII), pp. 65-81.
- GHISLENI-JORDAN-FIOCCOPRILE 2016 • L. Ghisleni, A. Jordan, E. Fiocoprile, *Introduction to "Binary Binds": Deconstructing Sex and Gender Dichotomies in Archaeological Practice*, «Journal of Archaeological Method and Theory», 3, 2016 (XXIII), pp. 765-787.
- GIRELLA 2007 • L. Girella, *Forms of Commensal Politics in Neopalatial Crete*, «Creta Antica», 2007 (VIII), pp. 135-167.
- GIRELLA-TODARO 2016 • L. Girella, S.V. Todaro, *Secondary Burials and the Construction of Group Identities in Crete between the Second Half of the IV and II Millennia BC*, in M. Mina, Y. Papadatos, S. Triantaphyllou (a cura di), *An Archaeology of Prehistoric Bodies and Embodied Identities in the Eastern Mediterranean*, Oxford-Philadelphia 2016, pp. 171-179.
- GIUMAN 1999 • M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue: Archeologia di un culto femminile*, Milano 1999.
- HAMILAKIS 2002a • Y. Hamilakis, *Labyrinth Revisited: Rethinking "Minoan" Archaeology*, Oxford 2002.
- HAMILAKIS 2002b • Y. Hamilakis, *Too Many Chiefs?: Factional Competition in Neopalatial Crete*, in DRIESSEN-SCHOEP-LAFFINEUR 2002, pp. 179-205.

- HAYDEN-CANNON 1982 • B. Hayden, A. Cannon, *The Corporate Group as an Archaeological Unit*, «Journal of Anthropological Archaeology», 2, 1982 (I), pp. 132-158.
- HAYSOM 2010 • M. Haysom, *The Double-Axe: A Contextual Approach to the Understanding of a Cretan Symbol of the Neopalatial Period*, «Oxford Journal of Archaeology», 1, 2010 (XXIX), pp. 35-55.
- HILLER 1990 • S. Hiller, *The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry?*, in D.A. Hardy, C.G. Doumas, Y.A. Sakellarakis, P. Warren (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. I: *Archaeology*, atti del III congresso internazionale (Santorini, 3-9 settembre 1989), Athens 1990, pp. 437-452.
- HITCHCOCK 2000 • L.A. Hitchcock, *Engendering Ambiguity in Minoan Crete: It's a Drag to Be a King*, in M. Donald, L. Hurcombe (a cura di), *Representations of Gender from Prehistory to the Present*, Basingstoke 2000, pp. 69-86.
- HITCHCOCK 2016 • L.A. Hitchcock, *Entangled Threads: Who Owned the West House at Akrotiri*, «Journal of Prehistoric Religion», 2016 (XXV), pp. 18-34.
- HITCHCOCK-NIKOLAIDOU 2013 • L.A. Hitchcock, M. Nikolaidou, *Gender in Greek and Aegean Prehistory*, in D.L. Bolger (a cura di), *A Companion to Gender Prehistory*, Malden 2013, pp. 502-525.
- IMMERWAHR 1990 • S.A. Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park (PA) 1990.
- JOYCE 2000 • R.A. Joyce, *Girling the Girl and Boying the Boy: The Production of Adulthood in Ancient Mesoamerica*, «World Archaeology», 3, 2000 (XXXI), pp. 473-483.
- JUSSERET-DRIESSEN-LETESSON 2013 • S. Jusseret, J. Driessen, Q. Letesson, *Minoan Lands? Some Remarks on Land Ownership on Bronze Age Crete*, in M. Relaki, D. Catapoti (a cura di), *An Archaeology of Land Ownership*, London-New York 2013, pp. 46-69.
- KNAPP-MESKELL 1997 • B. Knapp, L. Meskell, *Bodies of Evidence on Prehistoric Cyprus*, «Cambridge Archaeological Journal», 2, 1997 (VII), pp. 183-204.
- KOEHL 1986 • R.B. Koehl, *The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage*, «Journal of Hellenic Studies», 1986 (CVI), pp. 99-110.
- KOEHL 2000 • R.B. Koehl, *Ritual Context*, in MACGILLIVRAY-SACKETT-DRIESSEN 2000, pp. 131-143.
- KOEHL 2006 • R.B. Koehl, *Aegean Bronze Age Rhyta*, Philadelphia 2006.
- KOEHL 2016 • R.B. Koehl, *Beyond the 'Chieftain Cup': More Images Relating to Minoan 'Rites of Passage'*, in R.B. Koehl (a cura di), *Studies in Aegean Art and Culture. A New York Aegean Bronze Age Colloquium in Memory of Ellen N. Davis*, Philadelphia 2016, pp. 113-132.
- KOKKINIDOU-NIKOLAIDOU 1997 • D. Kokkinidou, M. Nikolaidou, *Body Imagery in the Aegean Neolithic: Ideological Implications of Anthropomorphic Figurines*, in E. Scott, J. Moore (a cura di), *Invisible People and Processes:*

- Writing Gender and Childhood into European Archaeology*, Leicester 1997, pp. 88-112.
- KOPAKA 2009 • K. Kopaka (a cura di), *FYLO: Engendering Prehistoric "Stratigraphies" in the Aegean and Mediterranean*, Liège 2009.
- KYRIAKIDIS 1997 • V. Kyriakidis, *Nudity in Late Minoan I Seal Iconography*, «Kadmos», 1996 (XXXVI), pp. 119-126.
- LEBESSI-MUHLY-PAPASAVVAS 2004 • A. Lebessi, P. Muhly, G. Papasavvas, *The Runner's Ring. A Minoan Athlete Dedication at the Syme Sanctuary, Crete*, «Athenische Mitteilungen», 119, 2004, pp. 1-31.
- LUPI 2000 • M. Lupi, *L'ordine delle generazioni. Classi d'età e costumi matrimoniali nell'antica Sparta*, Bari 2000.
- MACGILLIVRAY-SACKETT-DRIESSEN 2000 • J.A. MacGillivray, L.H. Sackett, J. Driessen (a cura di), *The Palaikastro Kouros: A Minoan Chryselephantine Statuette and Its Aegean Bronze Age Context*, London 2000.
- MARINATOS 1987 • N. Marinatos, *Role and Sex Division in Ritual Scenes of Aegean Art*, «Journal of Prehistoric Religion», 1987 (VI), pp. 23-34.
- MARINATOS 1989 • N. Marinatos, *The Bull as Adversary: Some Observations on Bull-Hunting and Bull-Leaping*, «Ariadne», 5, 1989, pp. 23-32.
- MARINATOS 1993 • N. Marinatos, *Minoan Religion*, Charleston 1993.
- MARINATOS 1995 • N. Marinatos, *Formalism and Gender Roles in Minoan and Egyptian Art*, in R. Laffineur, W.-D. Niemeier (a cura di), *POLITEIA. Society and State in the Aegean Bronze Age*, Liège 1995, pp. 577-585.
- MARINATOS 2005 • N. Marinatos, *The Ideals of Manhood in Minoan Crete*, in L. Morgan (a cura di), *Aegean Wall Paintings. A Tribute to Mark Cameron*, Athens 2005, pp. 149-158.
- MATIĆ 2016 • U. Matić, *(De)queering Hatshepsut: Binary Bind in Archaeology of Egypt and Kingship Beyond the Corporeal*, «Journal of Archaeological Method and Theory», 3, 2016 (XXXIII), pp. 810-831.
- MESKELL-JOYCE 2003 • L. Meskell, R.A. Joyce, *Embodied Lives: Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience*, London-New York 2003.
- MILITELLO 2003 • P. Militello, *Il rhytòn dei lottatori e le scene di combattimento: battaglie, duelli, agoni e competizioni nella Creta neopalaziale*, «Creta Antica», 2003 (IV), pp. 359-401.
- MINA-TRIANAPHYLLOU-PAPADATOS 2016 • M. Mina, S. Triantaphyllou, Y. Papadatos, *An Archaeology of Prehistoric Bodies and Embodied Identities in the Eastern Mediterranean*, Oxford-Philadelphia 2016.
- MOLLOY 2012 • B.P.C. Molloy, *Martial Minoans? War as Social Process, Practice and Event in Bronze Age Crete*, «Annual of the British School at Athens», 2012 (CVII), pp. 87-142.
- MORGAN 1988 • L. Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988.

- MORRIS 1989 • S.P. Morris, *A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry*, «American Journal of Archaeology», 4, 1989 (XCIII), pp. 511-535.
- MYLONA 2000 • D. Mylona, *The "Fishermen" Frescoes in Light of the Fish Bone Evidence*, in S. Sherratt (a cura di), *The Wall Paintings of Thera*, Athens 2000, II, pp. 561-567.
- NIKOLAKOPOULOU 2010 • I. Nikolakopoulou, *Middle Cycladic Iconography: A Social Context for "A New Chapter in Aegean Art"*, in O. Krzyszkowska (a cura di), *Cretan Offerings: Studies in Honour of Peter Warren*, London 2010, pp. 213-222.
- OLSEN 1998 • B.A. Olsen, *Women, Children and the Family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean Construction of Gender*, «World Archaeology», 3, 1998 (XXIX), pp. 380-392.
- PAPAGEORGIU 2008 • I. Papageorgiou, *Children and Adolescents in Minoan Crete*, in ANDREADAKI-VLAZAKI 2008, pp. 89-95.
- PINI 1999 • I. Pini, *Minoische "Portraits"?*, in P.P. Betancourt et al. (a cura di), *MELETEMATA. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener*, Liège-Austin 1999 [«Aegaeum», XX], pp. 661-670.
- POWELL 1996 • J. Powell, *Fishing in the Prehistoric Aegean*, Jonsered 1996.
- PUGLISI 2011 • D. Puglisi, *Azione rituale da Festòs a Thera: un'interpretazione funzionale del complesso adyton-polythyron nel mondo egeo*, in F.M. Carinci et al. (a cura di), *Kritis Minoïdos. Tradizione e identità minoica tra produzione artigianale, pratiche cerimoniali e memoria del passato. Studi offerti a Vincenzo La Rosa per il suo 70° compleanno*, Padova 2011, pp. 329-348.
- PUGLISI 2016 • D. Puglisi, *'Apparire' o 'essere'? Questioni di status nella Creta palaziale*, in F. Longo, R. Di Cesare, S. Privitera (a cura di), *DROMOI. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Atene-Paestum 2016, pp. 669-680.
- REHAK 1995 • P. Rehak, *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean*, Liège 1995 [«Aegaeum», XI].
- REHAK 1996 • P. Rehak, *Aegean Breechcloth, Kilts, and the Keftiu Paintings*, «American Journal of Archaeology», 1, 1996 (C), pp. 35-51.
- REHAK 1998 • P. Rehak, *The Construction of Gender in Late Bronze Age Aegean Art: A Prolegomenon*, in M. Casey et al. (a cura di), *Redefining Archaeology: Feminist Perspectives*, Canberra 1998, pp. 191-198.
- ROBB 2016 • J. Robb, *Introduction. The Archaeology of Bodies and the Eastern Mediterranean*, in MINA-TRIANAPHYLLOU-PAPADATOS 2016, pp. vii-xii.
- ROBB-HARRIS 2013 • J. Robb, O. Harris, *The Body in History: Europe from the Paleolithic to the Future*, Cambridge 2013.
- RUTTER 2003 • J.B. Rutter, *Children in Aegean Prehistory*, in J. Neils, J.H. Oakley (a cura di), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven (CT) 2003, pp. 31-57.

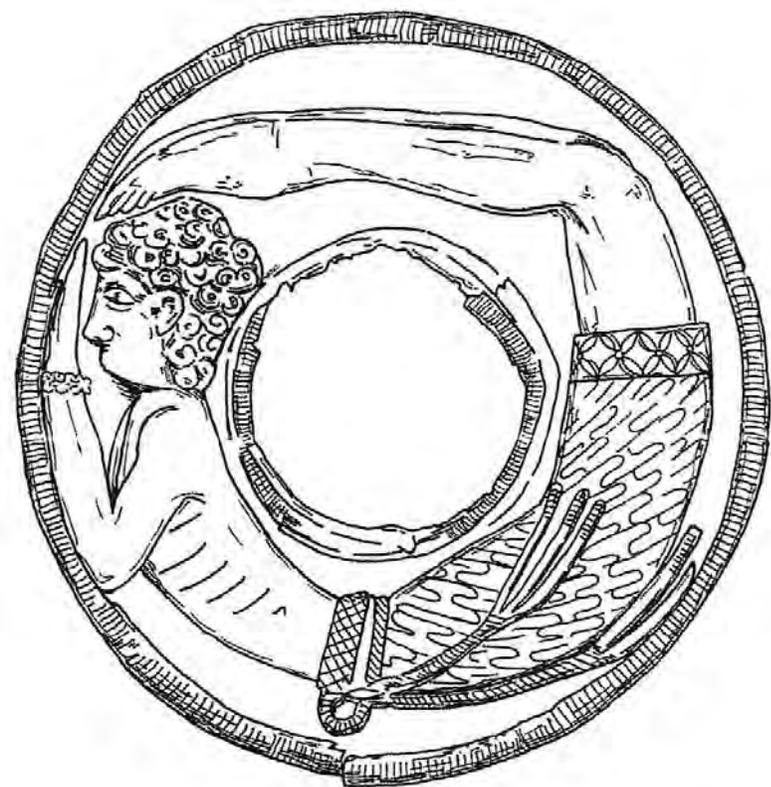
- SCHOEP-TOMKINS-DRIESSEN 2011 • I. Schoep, P. Tomkins, J. Driessen (a cura di), *Back to the Beginning: Reassessing Social and Political Complexity on Crete during the Early and Middle Bronze Age*, Oxford 2011.
- SHAW 2004 • M.C. Shaw, *The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else?*, in A.P. Chapin (a cura di), *Charis. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, Athens 2004, pp. 65-84.
- VLACHOPOULOS 2008 • A. Vlachopoulos, *The Wall Paintings from the Xeste 3 Building at Akrotiri: Towards an Interpretation of the Iconographic Programme*, in N. Brodie, J. Doole, G. Gavalas, C. Renfrew (a cura di), *Horizon: A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, Cambridge 2008, pp. 451-465.
- WARREN 1990 • P.M. Warren, *Of Baetyls*, «OpAth», 1990 (XVIII), pp. 193-206.
- WEINGARTEN 1983 • J. Weingarten, *The Zakro Master and His Place in Prehistory*, Göteborg 1983.
- WEINGARTEN 1995 • J. Weingarten, *Measure for Measure: What the Palaikastro Kouros Can Tell Us about Minoan Society*, in R. Laffineur, W.-D. Niemeier (a cura di), *POLITEIA. Society and State in the Aegean Bronze Age*, Liège 1995, pp. 249-264.
- WEINGARTEN 2000 • J. Weingarten, *Reading the Minoan Body: Proportions and the Palaikastro Kouros*, in MACGILLIVRAY-SACKETT-DRIESSEN 2000, pp. 103-111.
- WEINGARTEN 2009 • J. Weingarten, *The Zakro Master and Questions of Gender*, in KOPAKA 2009, pp. 139-149.
- WHITELAW 2001 • T. Whitelaw, *From Sites to Communities: Defining the Human Dimensions of Minoan Urbanism*, in K. Branigan (a cura di), *Urbanism in the Aegean Bronze Age*, Sheffield 2001, pp. 15-37.
- YOUNGER 1996 • J. Younger, *Bronze Age Representations of Aegean Bull-Leaping*, «American Journal of Archaeology», 2, 1996 (LXXX), pp. 125-137.
- YOUNGER 2000 • J. Younger, *The Spectacle-Eyes Group: An Assessment of its Iconography, Techniques, and Style*, in W. Müller (a cura di), *Minoisch-Mykenische Glyptik. Stil, Ikonographie, Funktion*, atti del V Siegel-Symposium (Marburg, 23-25 settembre 1999), Berlin 2000 [«Corpus der Minoischen und Mykenischen Siegel», VI], pp. 347-360.
- YOUNGER 2016 • J. Younger, *Minoan Women*, in S.L. Budin, J. MacIntosh Turfa (a cura di), *Women in Antiquity. Real Women across the Ancient World*, London-New York 2016, pp. 573-594.



1. Affresco della taurocatapsia. Iraklion, Museo Archeologico.

nella pagina successiva:

2. a) Riproduzione della guardia in foglia d'oro di una spada rituale dall'ala ovest del Palazzo di Mallia (da REHAK 1996, fig. 4).
- b) Impronta di sigillo (CMS II.3.13a).
- c) Impronta di sigillo (CMS II.8.40).



a



b



c



3. a) *Kouros* criselefantino di Paleokastro. Sitia, Museo Archeologico.



b



c

3. b) Tyliossos, adorante in bronzo (da DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, p. 106).
 c) Petrofias, adorante in terracotta (da DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, p. 93).



4. Statuine in avorio di bambini da Palekastro. Iraklion, Museo Archeologico.



5. Sequenze delle acconciature maschili da Creta e Akrotiri, per fasce d'età (da Κοηλ. 2000, fig. 11.1).

nella pagina successiva:

6. Akrotiri, *West House*, Vano 5: particolare dell'affresco miniaturistico del muro nord. Atene, Museo Archeologico Nazionale (fotografia: DeA Picture Library, licenza Alinari; G. Degli Orti).





7a. Akrotiri, Xestè 3: Uomo con vaso (da Doumas 2016, p. 308).



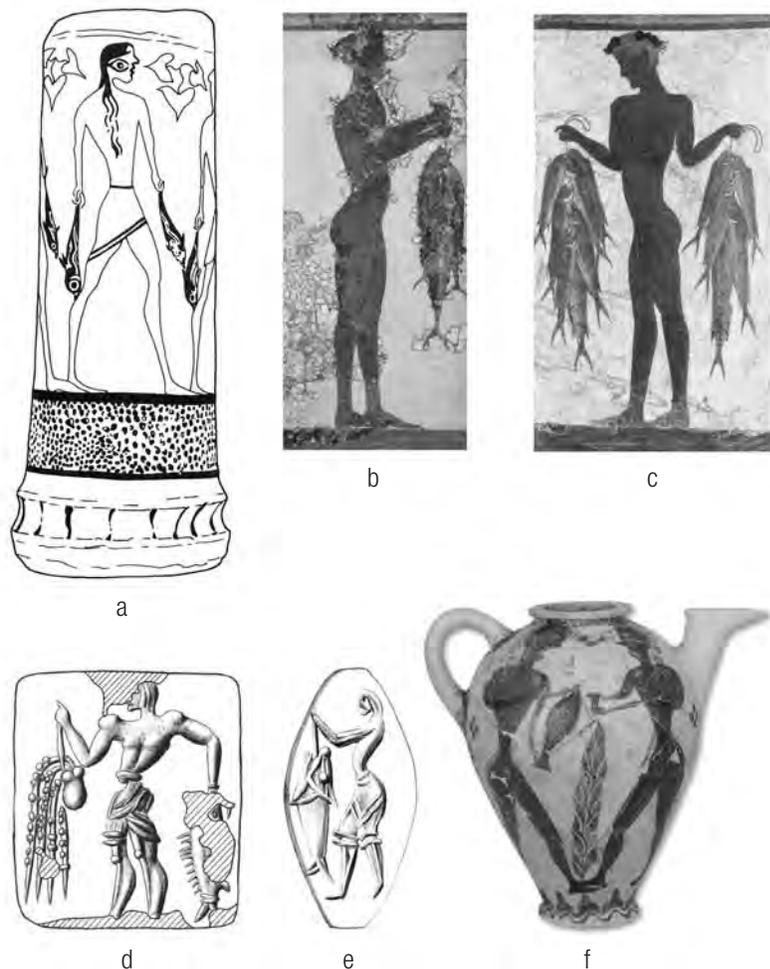
7b. Akrotiri, Xestè 3: Uomo con ciotola (da Doumas 2016, p. 311).



7c. Akrotiri, Xestè 3: Ragazzo giallo ocre (da Doumas 2016, p. 310).



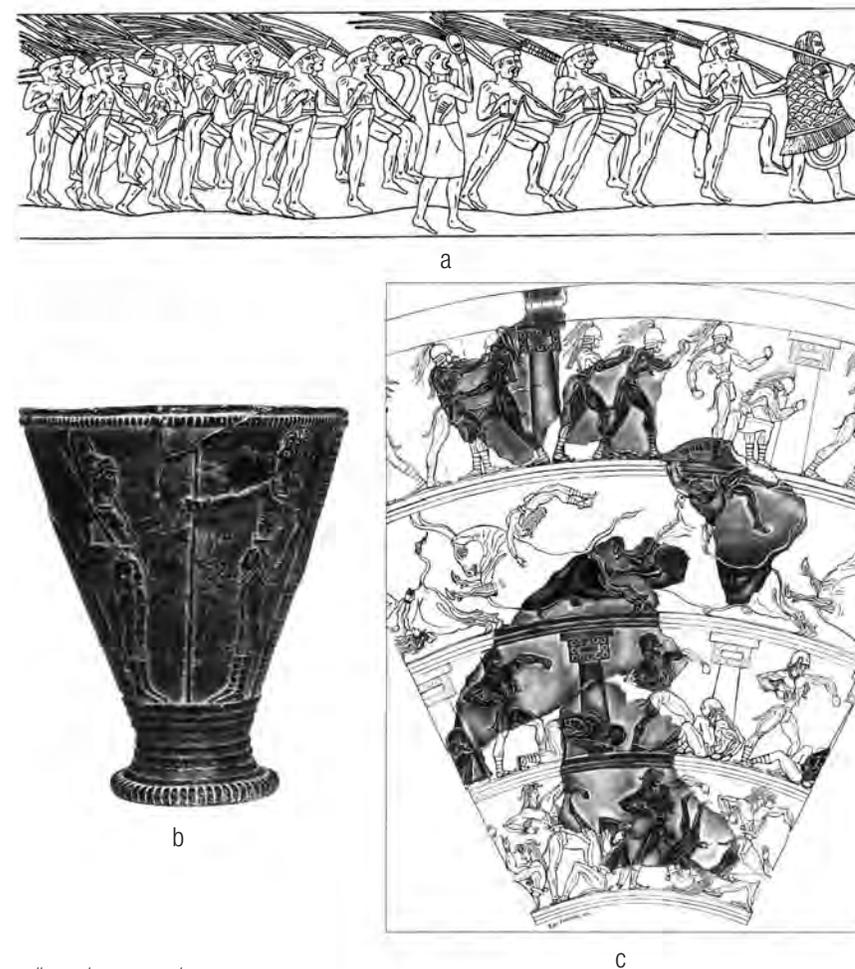
7d. Akrotiri, Complex Beta: Pugili (da Doumas 2016, p. 75).



8. a) Phylakopi, sostegno dipinto in terracotta (da REHAK 1996, fig. 8).
 b-c) Akrotiri, *West House*, Vano 5: affresco con *Giovani pescatori* (da DOUMAS 2016, pp. 226-267).
 d) Cnosso, impronta di sigillo (CMS VI.183.1).
 e) Grecia (?), impronta di sigillo (CMS VII.88.1).
 f) Akrotiri, brocca con *Scena di libagione* (da DOUMAS 2016, p. 228).

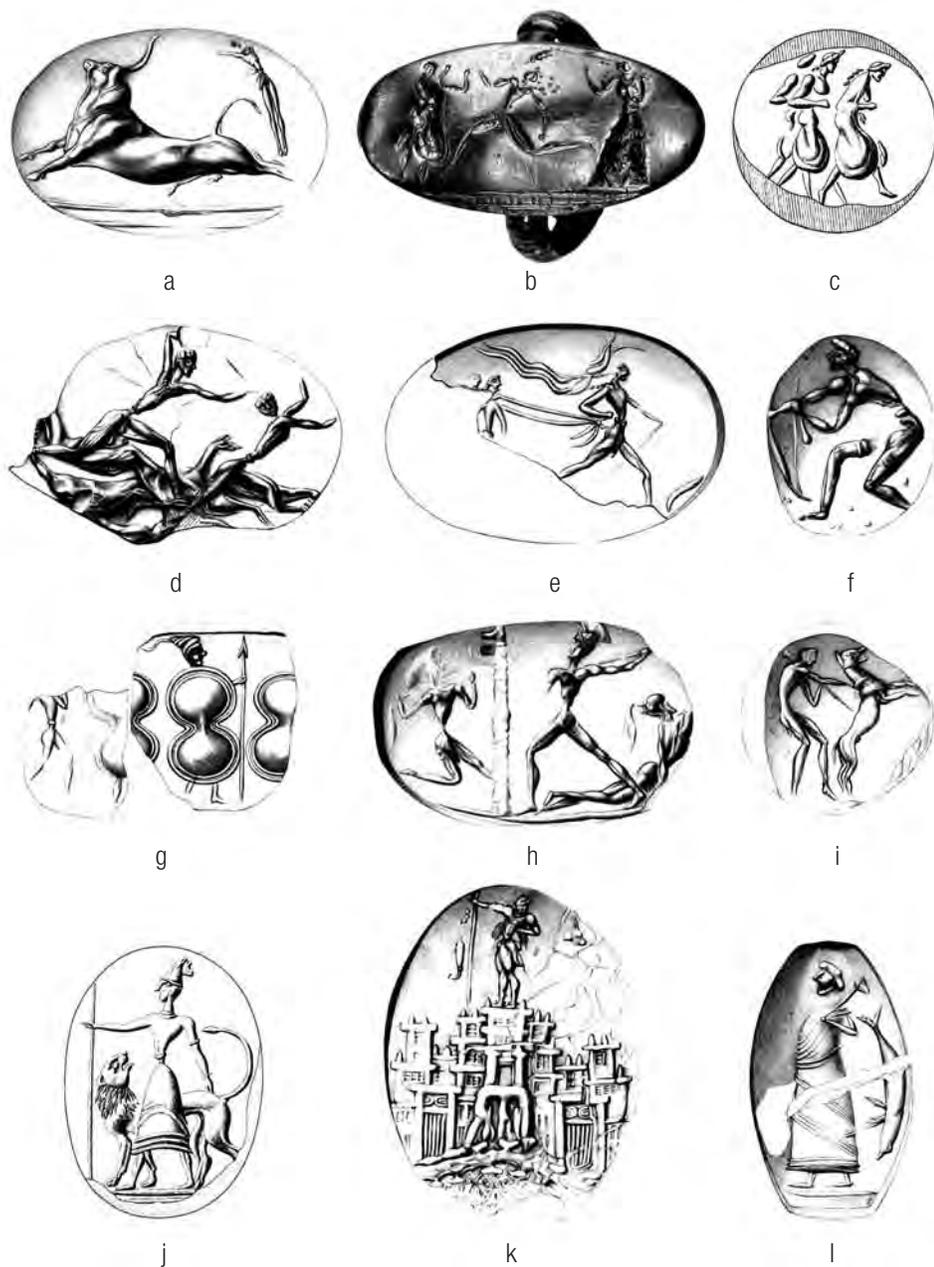
nella pagina successiva:

9. a) Haghia Triada, disegno ricostruttivo del *Vaso dei Mietitori* (da BLAKOLMER 2007, fig. 15).
 b) Haghia Triada, *Bicchieri del Principe* (da DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005, p. 154).
 c) Haghia Triada, disegno ricostruttivo delle scene del *Rhyton dei Lottatori* (da KOEHL 2006, front., p. ii).



nella pagina successiva:

10. a) Impronta di sigillo da Haghia Triada (CMS II.6.43.1).
 b) Kato Syme, *The Runner's Ring* (da LEBESSI-MUHLY-PAPASAWAS 2004, tav. 1).
 c) Impronta di sigillo da Kato Zakro (CMS II.7.15.1).
 d) Impronta di sigillo da Haghia Triada (CMS II.6.15.1).
 e) Impronta di sigillo (CMS V. Suppl. IA.133.1).
 f) Impronta di sigillo da Haghia Triada (CMS II.6.21.1).
 g) Impronta di sigillo da Cnosso (CMS II.8.276.1).
 h) Impronta di sigillo da Haghia Triada (CMS II.6.17.1).
 i) Impronta di sigillo da Chania (CMS V. Suppl. IA.174.1).
 j) Impronta di sigillo da Cnosso (CMS II.8.237.1).
 k) *Master Impression* da Chania (CMS V. Suppl. IA.142.1).
 l) Impronta di sigillo da Cnosso (CMS II.8.258.1).



MARCELLO BARBANERA

Il corpo in stato di precarietà. Gestualità delle espulsioni corporali nella ceramica greca tra VI e V secolo a.C.

La nudità nell'arte greca è stata storicamente un argomento quasi esclusivo dell'archeologia tedesca¹. Johann J. Winckelmann stabilì per la prima volta una relazione tra il corpo nudo maschile e una concezione elevata dell'uomo greco². A partire dagli anni Ottanta del '900, e soprattutto nei decenni successivi, l'interesse per il corpo, non solo maschile, ha determinato anche un rinnovato interesse per la "nudità ideale" nell'archeologia tedesca e anglosassone; in particolare, in ambito francese è stata dedicata grande attenzione al corpo in età postantica, con ricadute positive sulle indagini del mondo classico, mentre in Italia il tema non sembra destare interesse³. La posizione canonica degli studiosi tedeschi faceva perno sulla convinzione che la nudità fosse una formula iconografica usata per figure eroiche, dai caratteri soprannaturali, oppure per nobilitare esseri umani, quindi portatrice di valori spirituali elevati. In sostanza la nudità non avrebbe un carattere situativo, legato cioè alle circostanze in cui si manifesta, ma sarebbe una convenzione iconografica autonoma che esprime sempre gli stessi valori nei diversi contesti in cui essa compare. È stato merito di Nikolaus Himmelmann aver suscitato un rinnovato interesse su questo argomento con alcuni importanti saggi agli inizi degli anni '90⁴, generando una discussione accesa di cui presento una

1. Per un inquadramento generale si rinvia all'*Introduzione* a questo volume.

2. BARBANERA 2015, pp. 3-6.

3. Oltre ai contributi di Himmelmann citati in nota 4, ricordo BONFANTE 1989; CLAIRMONT 1993; HÖLSCHER 1993; THOMMEN 1996; STEWART 1997; OSBORNE 1998a; OSBORNE 1998b; STÄHLI 1999; STÄHLI 2001a e STÄHLI 2001b; DÄHNER 2005; PROST-WILGAUX 2006; STÄHLI 2006.

4. HIMMELMANN 1990; HIMMELMANN 1994; HIMMELMANN 1996; HIMMELMANN 2000.

sintesi nell'*Introduzione* al volume. Naturalmente ci sono situazioni in cui il corpo nudo maschile esprime valori elevati, né d'altro canto si potrebbe pensare a questa iconografia sempre in termini realistici – l'unica attività esercitata in nudità era l'atletica; perciò è opportuno sottrarre questa formula iconografica dalle coordinate interpretative troppo limitate in cui è stata inserita, per comprenderla nella sua reale portata. In tal senso la nudità andrebbe interpretata come una forma iconica di rappresentazione del corpo che parte da esso come entità concreta ma che non si limita alla semplice raffigurazione di un corpo senza abiti.

Nella maggior parte degli studi la nudità è stata esaminata in riferimento alla scultura che, a dire il vero, offre molti casi di idealizzazione a differenza delle numerose raffigurazioni sui vasi. Questi ultimi comportano però un vantaggio: sono oggetti di cui conosciamo bene l'ambito della produzione e del consumo, li possiamo datare con un buon margine di esattezza e le immagini appartengono al repertorio di pratiche sociali – come il simposio o l'atletica – su cui siamo relativamente ben informati⁵. Queste immagini non costituiscono ovviamente una fotografia della realtà, ma si prestano a molteplici livelli interpretativi: ciò che noi vediamo è piuttosto la rappresentazione di costruzioni sociali che consciamente o inconsciamente fanno parte della mentalità – dell'"immaginario", come ci siamo abituati a dire – di committenti, produttori e destinatari.

Sui vasi o su altri manufatti possiamo osservare immagini che presentano la nudità associata a figure tutt'altro che ideali: esseri mitologici deformati, nani, pigmei, satiri, schiavi, operai (Figg. 1-3) sono spesso raffigurati nudi senza che per questo si possa pensare a una elevazione del loro *status* sociale o a una qualsiasi idealizzazione⁶. In queste situazioni, la nudità non è il tema centrale: ciò che sembra essere in gioco è piuttosto il comportamento delle figure in riferimento al controllo del proprio corpo. Nude o vestite, l'attenzione sembra concentrarsi sulla postura, sulla gestualità e sulla padronanza del corpo nelle circostanze più varie, anche in quelle in cui il corpo è in stato di precarietà. Di alcune di queste situazioni vorrei occuparmi qui di seguito. Prenderò in considerazione delle immagini che raffigurano azioni del corpo associate al concetto di osceno in senso moderno, non

5. Sul simposio mi limito a citare alcuni studi di notevole spessore critico: LISSARRAGUE 1987; SCHÄFER 1997; MUSTI 2005; CATONI 2010; sull'atletica in generale, MILLER 2004, utile studio che però non supera un livello interpretativo positivistic.

6. Per l'aporia insita nell'associazione tra nudità ideale e figure dell'alterità v. BÉRARD 2000, pp. 390-395; in generale sulla deformità nel mondo greco-romano v. GARLAND 1995; sui nani v. DASEN 1993; sullo stigma negativo che la deformità porta con sé v. STÄHLI 2009.

necessariamente secondo la mentalità dei Greci e dei Romani: la defecazione, la flatulenza, l'orinazione e il vomito. Tralascio l'ejaculazione perché lo sperma è legato al concepimento e ha implicazioni più complesse⁷.

Il vantaggio che abbiamo nell'interpretazione di questo genere di immagini è dato dall'ampio e articolato repertorio del linguaggio osceno offertoci dalle commedie di Aristofane, cui è stato dato rilievo già negli anni '60 da Kenneth Dover⁸ e Jean Taillardat⁹ e, successivamente, da Jeffrey Henderson in *The Maculate Muse*¹⁰, che costituisce lo studio di riferimento.

Le commedie di Aristofane ci presentano un repertorio molteplice di termini utilizzati per definire le espulsioni corporali che rientrano nell'ambito delle espressioni di oscenità¹¹. Va appena ricordato che il concetto di oscenità e vergogna ha significati diversi sia nel mondo greco sia in quello romano rispetto al nostro. Il termine *obscenus*, qualsiasi etimologia si voglia seguire tra quelle possibili, ha sempre il significato di qualcosa di repellente, disgustoso e offensivo¹². Tuttavia può anche alludere a piaceri proibiti, per esempio originati dall'adulterio. Va osservato che per i Romani avviene ciò che si verifica in età moderna, cioè il trasferimento del giudizio negativo dalle azioni agli organi e alle funzioni che essi designano, rendendoli sporchi e vergognosi, anche se probabilmente in misura minore rispetto a quanto richiede la nostra educazione. Il termine è originariamente usato in ambito augurale, riferito a cattivi auspici, con il significato di sfavorevole. In seguito, il concetto di *res mali ominis* viene esteso a parti proibite del corpo che quindi diventano *obscena*.

Nel mondo greco le parole legate all'oscenità provenienti dalla radice **aizd-* sembrano alludere piuttosto alla vergogna, alla paura, alla reverenza o alla bruttezza, senza necessariamente far riferimento a un qualcosa di deleterio o di corrotto; il significato principale pare riferirsi a vergogna e modestia. Gli esempi che abbiamo a partire dall'*epos* omerico sembrano concordare sulle nozioni di modestia e riservatezza e su un sentimento di decenza, di segretezza riferita a ciò che è privato, ma non di sporco. In Pindaro, nella IX Pitica, *aidos* denota sia l'intimità dell'attività sessuale sia un impulso etico a contenere la sua manifestazione. Questa situazione sembra non cambiare almeno fino a gran parte del IV secolo, e così sia la

7. HÉRITIER 2000, pp. 95-108.

8. DOVER 1972.

9. TAILLARDAT 1962.

10. HENDERSON 1991.

11. HENDERSON 1991, in part. pp. 187-203.

12. HENDERSON 1991, pp. 1-5, anche per quanto segue.

sfera sessuale sia quella scatologica appartengono ad ambiti del corpo cui ci si riferisce con rispetto e modestia. Perciò non è l'oscenità in sé che deve essere considerata negativa o offensiva quanto la vergogna dell'esposizione che ha reso l'oscenità indecente per i Greci. Lo scopo di smascherare o degradare figure comiche inventate (il venditore di salsicce, Strepsiade, Lampitò, Cinesia, Myrrine o Blepiro), oppure personaggi reali come Cleone, Clistene o Arifrade, ha fatto dell'oscenità un meccanismo indispensabile nelle commedie di Aristofane, entro una forma espressiva dove tutto si gioca sulla satira, la parodia e la caricatura. Naturalmente questo non è l'unico modo di attaccare le persone, ma doveva essere uno dei tanti per metterli in ridicolo¹³. Tutto il prologo della *Pace* è una grande messinscena a sfondo scatologico¹⁴. Qui la *polis* intera è avvolta dal tanfo creato dagli escrementi e dalla putrefazione della città in guerra. Il politico corrotto Cleone¹⁵ – principale obiettivo polemico di Aristofane – viene presentato come scarabeo che si nutre dal letamaio circostante e mangia perfino le proprie feci. Dalla sua bocca esce lo stesso fetore che dal suo ano, cui si fa riferimento con scherno alludendo a una sessualità passiva. Il fetore che deriva dalla putrefazione e dagli escrementi si riferisce allo stato di corruzione della *polis* e di coloro che ne decidono le sorti. Infatti, quando nella seconda parte della commedia la pace viene ristabilita, anche l'umorismo scatologico diminuisce. La comicità a sfondo scatologico è uno dei perni attorno ai quali la commedia aristofanea ruota, mettendo in scena personaggi caricaturali in una drammaturgia buffonesca che provoca umorismo. La defecazione o la flatulenza incontrollata sono in genere conseguenze di una situazione improvvisa in cui si viene a trovare il personaggio e che determinano l'allentamento del controllo del corpo. Per lo più si tratta di spavento improvviso¹⁶, ma può anche verificarsi di fronte a una situazione di felicità, come nelle *Vespe* (1305), dove il vecchio Filocleone, nel simposio organizzato dal figlio, «prima s'abboffa di ogni grazia di dio, poi salta, balla, scoreggia, sghignazza come un asino»¹⁷. Mentre la defecazione (*chezein*)

13. Il fatto che nelle 11 commedie intere di Aristofane se ne faccia un uso frequente può dare l'impressione che la produzione del commediografo fosse particolarmente incline all'oscenità, ma Henderson afferma che nella Commedia Vecchia vi si ricorreva con uguale intensità: HENDERSON 1991, p. 12.

14. HENDERSON 1991, pp. 62-66.

15. La sua figura è evocata nei versi 1-49.

16. *Pace*, 241, 1176; *Cavalieri*, 1057; *Uccelli*, 65-66; *Rane*, 308, 479-491; *Ecclesiazuse*, 1060-1063; *Nuvole*, 293-296.

17. Così nella *Pace* (334-335) la rilassatezza del coro nella danza provoca esultanza, riso e scoreggiamento.

e la flatulenza (*perdesthai*) sono ricorrenti nella drammaturgia aristofanea¹⁸, è raro trovare riferimento all'orinazione¹⁹. Piuttosto si allude all'incontinenza, come nel caso del vecchio beone Cratino nei *Cavalieri* (526) o ancora di Filocleone, che in tribunale viene spesso descritto in preda allo stimolo dell'orina e quindi nemmeno si siede per la necessità di alleggerirsi²⁰. L'orinazione non ha la stessa carica di oscenità della defecazione e della flatulenza, però è connessa con la contaminazione e con il disprezzo: orinare su qualcosa significa renderla impura: Filocleone inoltra una preghiera di salvezza all'eroe ateniese Lico, promettendo che non piscerà e non scoreggerà più nel *temenos*²¹. Ben noto è il dialogo tra Socrate e il sempliciotto Strepsiade quando di fronte alla negazione dell'esistenza di Zeus da parte del filosofo, l'altro, riferendosi alla pioggia, risponde «e pensare che io prima credevo davvero che fosse Zeus a pisciare in un setaccio!»²².

Queste azioni però nelle commedie di Aristofane non sono attribuite indiscriminatamente a tutti: svuotare il proprio corpo di liquidi, solidi e aria è un gesto che connota gli *agroikoi*, un termine entro il quale si possono raggruppare persone semplici come contadini, pescatori, paesani, quali Diceopoli negli *Acarnesi* e Trigeo nella *Pace*²³. Il carattere osceno delle loro azioni in generale è circoscritto ai prologhi o alle prime parti delle opere, dove si fa esplicito riferimento ai miasmi della corruzione che regna ad Atene in tempo di guerra. Al contrario, il carattere drammaturgico negativo cessa quando si tratta di valorizzare la schiettezza delle origini di un Diceopoli. In questo caso, la vita agreste diventa sinonimo di genuinità contrapposta alla corruzione della città in cui dominano uomini raffinati ma corrotti e decadenti.

Defecare e scoreggiare sono atti che gli *agroikoi* compiono in quanto non abituati al controllo del proprio corpo. La loro spontaneità e la loro mancanza di buone maniere sono parte di un comportamento che Aristofane usa in chiave caricaturale. I doppi sensi osceni, le espressioni fecali e tutto il vocabolario scatologico fanno parte di un repertorio linguistico con cui il commediografo scredita alcuni personaggi presentandoli come sempliciotti, zotici, rozzi di bassa estrazione sociale.

Nell'esilarante siparietto creato con Filocleone e suo figlio Bdelicleone, in cui quest'ultimo agghinda il padre come un simposiasta ideale e gli

18. HENDERSON 1991, pp. 187-194 e 195-203.

19. *Ibid.*, p. 194.

20. Per esempio *Vespe*, 807 ss.

21. *Vespe*, 394.

22. *Nuvole*, 373; HENDERSON 1991, p. 77 ss.

23. Vedi ora BELARDINELLI 2016.

insegna gli argomenti della conversazione e la studiata gestualità tipica degli aristocratici a banchetto, il primo si comporta in modo grossolano e si esprime con un linguaggio triviale, pieno di allusioni fecali²⁴. Talvolta il linguaggio scatologico si sovrappone ad altre forme di attribuzioni discriminatorie, alle metafore dell'esotico, dello straniero e alla discriminazione sessuale, come nel caso di Peisetero e Eulpide (*Uccelli*, 414).

Le espressioni scurrili non sono usate soltanto per connotare gli *agroikoi*, ma vengono introdotte per mostrare a qualcuno il proprio disprezzo. Attraverso una comunicazione simbolica, defecare, scoreggiare o pisciare contro qualcuno o su qualcosa significa denigrarli, come fa Trigeo nei confronti dei prodotti del fabbricante di armi (*Pace*, 1235). Nelle *Rane* (95), Dioniso si indigna con i cattivi tragediografi che hanno fallito già al loro debutto definendoli «guastamestieri [...] appena scompisciata una mezza tragedia, eccoli in piedi»²⁵.

L'umorismo fecale ha lo scopo di interrompere l'azione e far scaturire il riso del pubblico, creando, con il resto del repertorio, il quadro grottesco e comico della commedia. Il discorso scatologico in Aristofane viene usato a numerosi livelli che si integrano a vicenda²⁶. Scoreggiare, defecare e, più raramente, urinare sono introdotti come elementi di una retorica dell'offesa, dell'insulto e della presa in giro che suscita un riso amaro, screditando però anche chi usa queste parole. Le vittime predilette di questa satira, accanto a Socrate, sono i membri dell'aristocrazia, in particolare Cleone. Il loro stile decadente, così come la politica conservatrice e guerrafondaia che porta la *polis* alla rovina, vengono messi alla berlina attraverso ingiurie fecali e metafore scatologiche, comunque senza eccedere. Coloro che fanno un uso abbondante di un linguaggio scatologico appartengono sempre al basso ceto: contadini, artigiani, commercianti. Lo scopo è quello di degradare socialmente il personaggio e di discriminarlo moralmente. Come si è visto nel prologo delle *Vespe*, la retorica del linguaggio fecale crea un ambiente saturo di miasmi, impuro, ove il fetore che esce dal putridume – reale e morale – appesta l'esistenza degli ateniesi. Ne consegue la necessità di purificazione, di pulizia, altrimenti non si possono compiere nemmeno atti religiosi.

Testimonianze sulla relazione tra espulsioni corporali e necessità di purificazione sono presenti già in Esiodo. Nelle *Opere* vengono elencate prescrizioni su circostanze, luogo e momento in cui non era consentito urinare

24. *Vespe*, 1122 ss.

25. Traduzione di Ettore Romagnoli.

26. Cf. TAILLARDAT 1962, pp. 330-335; HENDERSON 1991, pp. 187-203.

o defecare per non offendere la divinità o profanare un luogo sacro²⁷. Queste attività richiedevano una grande attenzione e prevedevano un corrispondente controllo delle proprie funzioni corporali: per esempio, un uomo non doveva urinare in piedi rivolto al sole né all'alba né al tramonto, né durante il cammino lungo la strada o fuori dalla strada e neppure nudo, ma accovacciato, oppure accostandosi al muro di un atrio ben chiuso. Analogamente non si poteva defecare, urinare o scoreggiare alla sorgente e alla foce di un fiume per non offendere la divinità. Queste prescrizioni in ambito sacro sono un indizio che nel rapporto con gli escrementi e l'urina bisognava fare una particolare attenzione: questi atti non si potevano compiere impulsivamente ma dovevano essere regolati. Quindi le espulsioni corporali obbedivano a una regolamentazione simbolica che collegava il sacro con la purezza del corpo, anche se è lecito supporre che all'epoca di Aristofane quel nesso fosse ormai desueto.

Tra i movimenti fisici che devono essere disciplinati nel simposio ci sono anche le tecniche dello svuotamento del corpo, come l'urinare, il defecare e il vomitare. Le fonti però non fanno menzione di queste attività, semmai insistono sulla preoccupazione di evitare l'eccesso nel comportamento simposiale. Eccedere nel bere o nel consumo di cibo conduce all'ebbrezza e alla necessità di svuotare la vescica e lo stomaco. Bisogna bere finché si è in grado di tornare a casa «senza la guida di un servo», canta Senofane di Colofone (VI-V secolo a.C.) in una celebre elegia in cui, dopo avere descritto l'ambiente rarefatto in cui si svolge il simposio, fa seguire una serie di raccomandazioni volte a evitare gli eccessi e i turbamenti.

Di fronte alle testimonianze letterarie, le immagini relative al contesto simposiale sono più eloquenti. Qui l'urinare e il defecare sono compiuti in contesti ben definiti: nel simposio e, in particolare, nel *komos*, la danza sfrenata cui i partecipanti al banchetto si lasciano andare e che può continuare anche fuori, per strada²⁸. Ciò che colpisce è che la retorica scatologica non viene collegata ai livelli sociali inferiori come nelle commedie aristofanee, ma al contrario a una delle più raffinate pratiche di comportamento della società greca. Qui sul palcoscenico non ci sono gli *agroikoi*, ma i membri della classe sociale dominante, colti in uno dei rituali centrali nella realizzazione e nella dimostrazione della loro esclusività sociale. Nel simposio

27. *Le opere e i giorni*, vv. 724-759.

28. Tra le numerose immagini che si riferiscono alla continuazione del *komos* all'esterno si segnalano per la vivezza delle espressioni e della gestualità quelle dipinte sulla nota coppa attica a figure rosse conservata all'Hermitage (490-480 a.C.), inv. B 651, attribuita a Onesimos: cf. SUTTON 2000, pp. 194-196, fig. 7.6; CATONI 2010, p. 260, fig. 24.

viene rappresentata una consapevole manifestazione degli eccessi nel bere, nel mangiare e nel piacere sessuale, come eccesso che connota la superbia di un ristretto ed esclusivo gruppo di cittadini, la cui ricchezza consentiva loro un tale comportamento. Esso era regolato dal rispetto di un'etichetta e dalla padronanza di un elaborato rituale di stilizzazione fisica che facevano del simposio un evento elitario aristocratico.

L'esercizio di questi piaceri aveva bisogno di spazi adeguati per svolgersi secondo regole stabilite²⁹. Nel consumo comune del vino e nel raggiungimento di un moderato stato di ebbrezza non solo sarebbero state possibili esperienze di disinibizione emotiva, ma sarebbero state messe in atto le norme che guidavano queste esperienze e che ne stabilivano i limiti. Nelle forme di interazione fisica del simposio, nelle pose del sedere e dello sdraiarsi, nei gesti della comunicazione dei movimenti di danza, nella manipolazione dei recipienti per bere, nei giochi di abilità e infine nel cerimoniale del sesso con le prostitute era importante mostrare un dominio delle regole e la capacità di controllare il proprio corpo come espressione della propria autorappresentazione; non a caso Platone definisce il simposio come un "esercizio dei piaceri", paragonandolo agli esercizi sportivi³⁰.

Le immagini vascolari di simposiasti nell'atto di urinare o defecare mostrano sempre bevitori che non sanno tenere il comportamento giusto, quindi stigmatizzano le conseguenze dell'eccesso nel bere. Tuttavia testi e immagini non presentano una testimonianza concorde, piuttosto l'osservazione della stessa realtà da due punti di vista differenti: le fonti scritte sembrano più controllate, si riferiscono cioè a una concezione ideale dello svolgimento del simposio, mentre le immagini sembrano testimoniare che questa idealità era posta in un equilibrio continuo, tra norme simposiali e loro rottura.

Più che una critica aperta agli eccessi aristocratici nel simposio, le immagini sembrano suggerire quale sia il comportamento idoneo, indicando implicitamente la condotta adeguata o inadeguata da tenere a banchetto. Alcune di esse mostrano simposiasti che si agitano in maniera scomposta, differendo sostanzialmente da quelle in cui i banchettanti sono raffigurati sulle *klinai* mentre vomitano in un recipiente con compostezza. Il suggerimento sembra essere che eccesso e sregolatezza fanno parte del simposio ma anch'essi devono sottostare a regole. Anche la smisuratezza, appannaggio di privilegiati, deve svolgersi in un crescendo graduale e all'interno di una coreografia in cui il simposiasta deve mostrare di saper gestire il

29. CATONI 2010, pp. 46-57.

30. *Leg.* 649d-e.

proprio corpo. Quindi non è tanto l'azione sregolata che distingue chi sa ben comportarsi da chi non lo sa fare, piuttosto il controllo del corpo entro i limiti consentiti.

Ancora più evidente che nelle immagini di defecazione e orinazione di simposiasti, sono soprattutto le scene con i bevitori che vomitano a mostrare l'importanza della padronanza del corpo in momenti precari in cui si dà sollievo a una necessità fisica³¹. Vomitare è anch'esso un atto riservato agli uomini, a coloro che hanno bevuto e mangiato in abbondanza, ma vogliono prolungare il piacere assumendo ancora vino e cibo. Generalmente essi vomitano in grandi recipienti sia sdraiati sulle *klinai*, sia stando in piedi (Figg. 4-7).

Non si tratta di un gesto improvviso e inconsulto, ma sembra anch'esso parte di una coreografia: i simposiasti vengono aiutati da giovani servitori o da prostitute che tengono loro la testa ferma in maniera che nelle convulsioni dell'azione essi non si sporchino o rigettino fuori dai recipienti. L'azione non è considerata riprovevole, come dimostra il fatto che i personaggi sono raffigurati con gli attributi del loro rango – mantello e bastone da cittadino – e si muovono in un ambiente elegante³². L'ampio mantello a pieghe non è scomposto e anche l'azione della mano con cui provocano il vomito sembra di studiata gestualità. Tuttavia si trovano anche immagini in cui le scene di vomito non avvengono secondo la stessa coreografia: sembrano essere situate all'esterno, oppure, quando collocate all'interno, pare che non ci sia stato tempo di trovare un recipiente³³ (Figg. 8-9); il bastone da cittadino è messo di lato, il simposiasta sta accovacciato e mostra i genitali e talvolta non indossa più il mantello perché non è in condizione di portarlo (Fig. 10). La mancanza di padronanza del corpo in questo caso è sottolineata dalla postura delle figure in posizione accovacciata e gambe aperte che le accomuna a quella dei satiri, dei lavoratori o dei non-Greci (Figg. 11-13): ciò significa che il simposiasta non è più in grado di tenere il comportamento che si addirebbe a un cittadino ateniese di rango elevato.

Nel tondo di una coppa attribuita al gruppo del Proto-Panaitios, osserviamo un cittadino che ha lasciato il simposio in una condizione tale che

31. Sull'argomento v. HOESCH 1990; SCHÄFER 1997, pp. 61-63; SUTTON 2000; CATONI 2010.

32. Dello stesso avviso anche CATONI 2010, p. 106.

33. Cf. anche la coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Brygos (480-470 a.C.) conservata al Martin von Wagner Museum di Würzburg (inv. L 479): nel tondo è raffigurato un simposiasta che vomita in piedi mentre una etera (?) gli regge la testa: CATONI 2010, p. 5, fig. 2.

avrebbe bisogno dell'aiuto di un servitore; è invece accompagnato da un cane che sta mangiando il suo vomito³⁴ (Fig. 14). In sé il vomitare non era un comportamento automaticamente associabile alla vergogna. Era molto più un gesto che aveva a che fare con la stilizzazione comportamentale e del controllo del corpo che metteva in evidenza la giusta misura.

In queste circostanze la nudità del corpo non connota il vomitare come atto impudico, sfrontato, dovuto alla perdita di controllo delle proprie funzioni corporali in seguito all'eccesso di vino, ma denota la maggiore o minore capacità di dominare il proprio corpo. Da un lato abbiamo il buon cittadino che si presenta con un mantello elegantemente drappeggiato, quindi in controllo del proprio corpo; dall'altro un simposiasta che atteggia il corpo come fanno i satiri, gli schiavi, i non-Greci, allargando le gambe e mostrando i genitali, gesto quest'ultimo che Teofrasto, nei *Caratteri*, considera come un tratto tipico della zotichezza³⁵. Lo scoprimento del corpo non è legato alla spudoratezza o alla mancanza di educazione; piuttosto, alla dimostrazione delle capacità fisiche e delle qualità che rappresentano un comportamento adeguato o sconveniente.

È interessante notare che le raffigurazioni del vomito si trovano spesso all'interno delle *kylikes*, quindi esse diventavano visibili soltanto quando il bevitore aveva sorseggiato anche l'ultima goccia di vino – cf. Fig. 6 (interno); Figg. 15-16 (esterno). Da ciò si potrebbe desumere un sottile gioco di allusioni tra realtà e raffigurazione, in riferimento alle conseguenze dell'azione: quanto più il simposiasta eccede nel bere tanto più si troverà a subirne le conseguenze, visibili sul fondo della coppa. Considerando che questi oggetti erano prodotti per il simposio, non è pensabile che chi li dipingeva non volesse alludere agli eccessi, forse anche in senso scherzoso, ma questo non significa che la situazione non esistesse. Tenendo presente la relazione che lega la decorazione interna ed esterna delle *kylikes*, all'esterno sono raffigurate spesso scene con simposiasti adulti e giovani colti nel pieno svolgimento del simposio; in una coppa firmata da Duride (500 a.C. ca.), un simposiasta barbato sta bevendo da due coppe, segno di eccesso, le cui conseguenze potevano essere osservate (Figg. 17-18) da chi, portando la coppa alle labbra, poteva scorgere sul fondo dello stesso come se si guardasse allo specchio (Fig. 7). La domanda è se effettivamente queste immagini ci restituiscono il plausibile svolgimento del simposio oppure se si trattava di un ammonimento per il simposiasta a non lasciarsi andare,

34. KLEIN 1898, p. 77, fig. 16.

35. Sui genitali, Teofrasto, *Caratteri*, IV; sulle figure accovacciate sulla ceramica attica v. WEHGARTNER 1997.

mettendolo di fronte a un'immagine che lo rappresentava. Forse sono contemplati entrambi i casi, ma vi è anche una realtà immaginaria dell'eccesso dei banchetti che suggerisce all'osservatore come bevendo molto può raggiungere uno stato di ebbrezza assoluta.

Una situazione diversa si presenta invece nelle immagini che raffigurano lo svuotamento dello stomaco e dell'intestino³⁶. Sui vasi del VI e dell'inizio del V secolo a.C., la defecazione e la scoreggia vengono chiaramente indicate con una cifra visiva connotata negativamente: non esiste cioè un modo adeguato di alleggerire lo stomaco per via anale. Un simposiasta raffigurato sul tondo di una coppa attribuita al Pittore Scheurleer è presentato accovacciato nell'atto di urinare e defecare³⁷ (Fig. 19): ritroviamo la posizione usata in senso dispregiativo per figure di basso livello appartenenti al mondo dell'alterità come i Satiri, indicando un declassamento sociale. Il defecare viene messo in connessione con altre forme di emissione che indicano una mancanza di controllo del corpo, come in una coppa dove sono raffigurati due simposiasti che si masturbano, associati a un cane defecante dipinto sotto il manico³⁸ (Figg. 20-21): la masturbazione è stigmatizzata come un atto incontrollato, animalesco, che si compie per istinto, come fanno il cane e il satiro.

Una lettura analoga si può dare delle immagini su un *kantharos* a figure nere del Louvre (550-540 a.C.), in cui alcuni comasti corpulenti stanno danzando³⁹; uno di essi, nella tipica vista *en face*, regge recipienti per bere con ciascuna mano e un piede come un equilibrista; accanto a lui un compagno, di cui si vede il lungo membro penzoloni, è chinato nell'atto di defecare. La scena ha forti analogie con la rappresentazione della vendemmia su una *lekkythos* a figure nere del Museum of Art di Tampa (ultimo quarto del VI secolo a.C.), in cui un satiro sta defecando sulla testa di una menade danzante, che regge un corno potorio e un *kantharos*⁴⁰. Anche l'orinare appartiene a questo catalogo di comportamenti inappropriati⁴¹. Su una coppa attribuita al Pittore della Fonderia – di cui non si conosce l'attuale collocazione –, un gruppo di bevitori sembra aver appena lasciato il

36. Il tema non è nuovo e un accenno embrionale se ne fa già in COHEN-SHAPIRO 2002.

37. CVA Bruxelles 2, Belgium 2 (1937) III, Ic, tav. 20.4; SCHÄFER 1997, p. 103, n. IV, 2c; CATONI 1998, p. 77, fig. 9.

38. CVA Boston 2, 1978, 43 ss., tav. 101; ISLER-KERENYI 2007, fig. 117.

39. Parigi, Museo del Louvre, inv. MNE 1324.

40. Attribuita al Pittore di Monaco 1842, Tampa (FL), Museum of Art, inv. 86.15; BEAZLEY 1971, p. 198; VILLANUEVA PUIG 1988, fig. 2 (fuori testo).

41. Per un repertorio di immagini di figure che orinano v. SCHAUENBURG 1974, pp. 315-316, ampliato da KNAUER 1986, in part. pp. 94-98.

simposio in compagnia dei servitori che recano i recipienti⁴² (Figg. **22-24**). Alcuni di essi tengono un comportamento sconveniente: uno in particolare, seduto accanto a un otre di vino, suona il doppio flauto, mostrando il membro sovradimensionato che penzola tra le gambe. In ogni caso si tratta sempre di persone di rango elevato e le immagini non mettono mai in scena i personaggi del popolo che Aristofane associa al linguaggio scurrile.

Nel caso dell'orinazione, gli uomini si alleggeriscono durante il *komos* o sulla via di casa; lo stimolo a orinare è la conseguenza dell'eccesso nel godimento del vino e si può paragonare al vomitare (Figg. **25-28**). Le donne che orinano invece hanno uno *status* diverso rispetto ai simposiasti: vengono presentate in una situazione che non ha a che fare con un comportamento eccessivo considerato parte del sistema aristocratico, ma è collegato con l'oscenità dei loro genitali e del loro corpo nudo che si apre allo sguardo dell'osservatore, cui si aggiunge il discredito dell'elemento di genere. Nelle immagini di prostitute che stanno orinando frontalmente in un recipiente lo stigma negativo è caricato di segni plurimi (Figg. **29-30**): le gambe aperte, l'apparato genitale non rasato, la frontalità e l'uso di un vaso da simposio contribuiscono a relegare la donna in una considerazione infima. La frontalità del corpo non solo determina lo *status* di marginalità, ma libera i desideri voyeristici dell'utilizzatore dell'oggetto, connotando la donna come una prostituta. La differenza di genere all'interno del simposio riguarda anche il defecare: gli atti scatologici sono limitati ai simposiasti, mentre non compaiono donne.

La defecazione e l'orinazione sono messi sullo stesso piano come atti iconograficamente scambiabili con valenza negativa, perciò si distinguono dal vomitare; tuttavia l'orinare è una conseguenza del consumo di vino mentre il defecare e la flatulenza sono sempre collegati a una dimensione grottesca del simposiasta, laddove il simposio viene messo in scena come una inversione del quotidiano⁴³ (Figg. **31-32**). Le donne non entrano in scena autonomamente ma sempre come attrici di uno spettacolo prodotto da uomini per uomini.

È proprio dal sovvertimento delle regole che si può desumere la convenienza del comportamento. Su una *oinochoe* del Museo Nazionale di Atene

42. ARV 402, n. 13; KILMER 1993, p. 146, n. R528.1; KURTZ 1989, tavv. 56-57.

43. Cf. anche la figura di un uomo defecante sul coperchio di una pisside dell'ambito di Epiktetos: l'uomo è accovacciato, si pulisce il sedere con una spugna e si tura il naso per il cattivo odore. La testa e il pene penzolante sovradimensionati fanno pensare che si tratti di un'immagine con intento caricaturale. Atene, Museo dell'Acropoli (500 a.C. circa), inv. 2.1073; v. DASEN 1993, tav. 38.2; KILMER 1993, p. 147, R1141.

è rappresentato un bizzarro simposio con i partecipanti colti nell'atto di defecare⁴⁴ (Fig. **33**). Essi sono raccolti attorno a un cratere da cui un giovane servitore sta attingendo con un mestolo: non è nudo, quindi connotato come barbaro. Uno di loro porta sulle spalle un compagno, che sta defecando su un terzo, elegantemente sdraiato su un cuscino. Un altro, corpulento, sta suonando il doppio flauto. Tutti sono caratterizzati da un copricapo a turbante e indossano stivaletti, indizi che li caratterizzano non come ateniesi ma come lidi; si tratta dunque di un simposio di lidi oppure svolto secondo il loro uso. È probabile che con queste immagini si volesse stigmatizzare un comportamento inadeguato nel simposio e la decadenza associata ai costumi orientali, sottolineando l'oscenità dell'espulsione fecale e la sguaiatezza dei gesti che contrasta con il controllo del proprio corpo. Anche portare sulle spalle un uomo è indizio di sconvenienza, perché allude al gioco dell'*ephedrismos*, in genere – anche se non esclusivamente⁴⁵ – un divertimento femminile che consisteva nella punizione della perdente con il portare la vincitrice sulle proprie spalle per un certo tragitto.

Le attività fecali nel contesto del simposio si trovano con più frequenza sui vasi del VI secolo a.C. L'allentamento del dominio del corpo nell'ubriachezza porta a una perdita di controllo dei comportamenti usuali. Su uno *skyphos* presente sul mercato antiquario (terzo quarto del VI secolo a.C.) è raffigurato un simposiasta in veduta frontale nell'atto del coito con una prostituta che orina⁴⁶ (Fig. **34**); su una coppa in collezione privata, attribuita al Pittore di Krokotos (520-510 a.C.)⁴⁷, alcuni simposiasti stanno avendo rapporti sessuali con prostitute in posizioni quasi acrobatiche sotto un vigneto che fa da cornice all'intera scena: uno di essi sta accovacciato nell'atto di defecare (Figg. **35-36**). Il rovesciamento del comportamento adeguato è sottolineato dalla gestualità dei corpi che in preda all'estasi si muovono in maniera sgraziata. Al contrario del vomitare, un atto che può essere eseguito in maniera giusta o sbagliata, defecare o orinare – pur essendo collegati al simposio – implicano sempre un giudizio negativo, perché sono consi-

44. CVA Atene 1, III H g, tavv. 2, 1-3; DE VRIES 2000, pp. 360-363; cf. anche KURTZ-BOARDMAN 1986.

45. Solo per esemplificazione cf. la *lekythos* a figure nere attribuita al Pittore di Edimburgo, Oxford, Ashmolean Museum (ultimo quarto del VI sec. a.C.), inv. V 250; VICKERS 1999, p. 34, n. 22; lo *skyphos* del Museo Nazionale di Copenhagen (500 a.C. ca), inv. 6571: CVA 3, p. 97, tav. 119, 9a-b; la *lekythos* attica a figure rosse della cerchia del Pittore di Tarquinia al Louvre (inv. CA 1988), databile verso l'ultimo venticinquennio del V secolo a.C.: MAY *et al.* 1991, p. 117, fig. 113.

46. MALAGARDIS-IOZZO 1995, pp. 201, 204, tav. 50c.

47. GÜNTNER *et al.* 1997, pp. 49-51, n. 13.

derati come conseguenza del bere e mangiare esageratamente. Perciò la mancanza di controllo fisico viene subito associato ai Satiri, alle persone di basso ceti o agli stranieri. Il simposiasta accovacciato che ha appoggiato di lato il bastone e si pulisce il sedere con un sasso (Fig. 37) viene immediatamente caratterizzato in un atteggiamento sconveniente prima che dal gesto in sé, attraverso la postura che assume, accovacciato e con i testicoli penzolanti: ciò lo squalifica come un simposiasta che ha ceduto alla sregolatezza, il cui comportamento lo scredita agli occhi dell'osservatore.

Nonostante la cautela dovuta all'esiguità delle testimonianze, sembra comunque di poter ipotizzare che, mentre nella prima metà del VI secolo a.C. le immagini in cui si mette in scena il sovvertimento delle regole simposiali non abbiano un valore moralizzante ma obbediscano più a un proposito scherzoso, alla fine dello stesso secolo esse sembrano invece essere concepite come monito a non cedere agli eccessi nel comportamento richiesto all'interno del simposio: le regole si possono rompere, ma entro certi limiti. In questo senso le immagini del simposio – non solo quelle prese in esame, ma tutte quelle in cui compaiono scene simposiali più contenute – sembrano indicare una sorta di processo di “normalizzazione” degli eccessi nel bere e nell'attività sessuale. Naturalmente la spiegazione più semplice è che tutto ciò coincide con l'affermarsi della democrazia, ma il fenomeno va indagato più in profondità prima di tirare conclusioni.

Per tornare alla messa in scena del corpo, abbiamo notato che le figure colte nell'atto di urinare o defecare sono in nudità non tanto per dimostrare l'oscenità del loro comportamento attraverso lo scoprimento del proprio corpo. La nudità in questi atti non costituisce un elemento distintivo: sono piuttosto elementi come la disposizione del mantello o la stilizzazione della posa che indicano la padronanza o meno del proprio corpo. La nudità in sé non distingue coloro che vomitano o defecano da coloro che tengono un atteggiamento appropriato nel simposio; per contro, non è nemmeno l'abito che determina la convenienza del comportamento: non si tratta di definire l'adeguatezza dell'atteggiamento attraverso la supposta oscenità di parti del corpo in mostra opposta al corpo coperto. L'inadeguatezza nel simposio orientale è sottolineata dalle pose sconvenienti dei partecipanti, dalle loro acrobazie e dai corpi che non corrispondono a quelli di un bravo simposiasta: le figure hanno ventri gonfi e gambe corte. La nudità, pertanto, non ha un significato in sé ma è un significante che mette in evidenza l'assenza di armonia, il comportamento conveniente o sconveniente, ed è dunque funzionale ai diversi contesti in cui viene utilizzata.

Bibliografia

- BARBANERA 2015 • M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Roma-Bari 2015.
- BEAZLEY 1971 • J. Beazley, *Paralipomena*, Oxford 1971.
- BELARDINELLI 2016 • A.M. Belardinelli, *A proposito dell'agroikos. Riflessioni su una figura della scena comica nel IV sec. a.C.*, «Maia», 1, 2016 (LXVIII), pp. 17-35.
- BÉRARD 2000 • C. Bérard, *The Image of the Other and the Foreign Hero*, in B. Cohen (a cura di), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 390-412.
- BONFANTE 1989 • L. Bonfante, *Nudity as a Costume in Classical Art*, «American Journal of Archaeology», 4, 1990 (XCIII), pp. 543-570.
- CATONI 1998 • M.L. Catoni, *Quando il ragazzo si fa satiro*, «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 74-84.
- CATONI 2010 • M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.
- CLAIRMONT 1993 • C.W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones. Introductory volume*, Kilchberg 1993.
- COHEN 2000 • B. Cohen (a cura di), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- COHEN-SHAPIRO 2002 • B. Cohen, A.H. Shapiro, *The Use and Abuse of Athenian Vases*, in A.J. Clark, J. Gaunt (a cura di), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam 2002, pp. 83-90.
- DÄHNER 2005 • J. Dähler, *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 2005 (CXX), pp. 155-300.
- DASEN 1993 • V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.
- DE VRIES 2000 • K. De Vries, *The Nearly Other: The Attic Vision of Phrygians and Lydians*, in COHEN 2000, pp. 338-363.
- DOVER 1972 • K. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972.
- DOVER 1978 • K. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978.
- DOVER 1988 • K.J. Dover, *Greek Homosexuality and Initiation*, in K.J. Dover, *The Greeks and Their Legacy. Collected Papers Vol. II: Prose Literature, History, Society, Transmission, Influence*, Oxford, 1988, pp. 115-134.
- GARLAND 1995 • R. Garland, *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Greco-Roman World*, London 1995.
- GÜNTNER et al. 1997 • G. Güntner, E. Simon, I. Wehgartner, C. Weiß (a cura di), *Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, Mainz 1997.

- HENDERSON 1991 • J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991.
- HÉRITIER 2000 • F. Héritier, *Maschile e femminile*, Roma-Bari 2000.
- HIMMELMANN 1990 • N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin-New York 1990 [«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts – Ergänzungshefte», XXVI].
- HIMMELMANN 1994 • N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin-New York 1994 [«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts – Ergänzungshefte», XXVIII].
- HIMMELMANN 1996 • N. Himmelmann, *Heroische Nacktheit*, in N. Himmelmann, *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit in der Antike*, Mainz 1996, pp. 92-102.
- HIMMELMANN 2000 • N. Himmelmann, *Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 2000 (CXV), pp. 253-323.
- HOESCH 1990 • N. Hoesch, *Kunst der Magenerleichterung*, in K. Vierneisel, B. Kaeser (a cura di), *Kunst der Schale – Kunst des Trinkens*, München 1990, pp. 280-282.
- HÖLSCHER 1993 • T. Hölscher, recensione a HIMMELMANN 1990, «Gnomon», 6, 1993 (LXV), pp. 519-528.
- ISLER-KERÉNYI 2007 • C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden-Boston 2007.
- KAESER 1990 • B. Kaeser, *Komos. Tanz der Dickbäuche*, in VIERNEISEL-KAESER 1990, pp. 283-288.
- KILMER 1993 • M.F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figured Vases*, London 1993.
- KLEIN 1898 • W. Klein, *Die Griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*, Leipzig 1898.
- KNAUER 1986 • E.R. Knauer, *Ou gar en amis. A chous by the Oionokles Painter*, in Aa.Vv., *Greek Vases in the J. P. Getty Museum*, III, Malibu 1986, pp. 91-100.
- KURTZ 1989 • D.C. Kurtz (a cura di), *Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley*, Oxford 1989.
- KURTZ-BOARDMAN 1986 • D.C. Kurtz, J. Boardman, *Booners*, in Aa.Vv., *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*, III, Malibu 1986, pp. 35-70.
- LISSARRAGUE 1987 • F. Lissarrague, *Un flot d'images*, Paris 1987.
- MALAGARDIS-IOZZO 1995 • N. Malagardis, M. Iozzo, *Amasis et les autres. Nuovi documenti del Pittore di Amasis*, «AEphem», 134, 1995, pp. 185-208.
- MAY et al. 1991 • R. May et al., *Jouer dans l'Antiquité*, catalogo della mostra (Marseille, Musée d'archéologie méditerranéenne, Centre de la Vieille Charite, 22 novembre 1991-16 febbraio 1992), Marseille 1991.
- MESKELL 1998 • L. Meskell, *The Irresistible Body and the Seduction of Archaeology*, in MONTSERRAT 1998, pp. 139-161.

- MILLER 2004 • S.G. Miller, *Ancient Greek Athletics*, New Haven 2004.
- MONTSERRAT 1998 • D. Montserrat, *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies on the Human Body in Antiquity*, London-New York 1998.
- MUSTI 2005 • D. Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari 2005.
- OAKLEY-COULSON-PALAGIA 1997 • J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (a cura di), *Athenian Potters and Painters*, Oxford 1997 [«Oxbow Monographs», LXVII].
- OSBORNE 1998a • R. Osborne, *Sculpted Men of Athens: Masculinity and Power in the Field of Vision*, in L. Foxall, J. Salmon (a cura di), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London-New York 1998, pp. 23-42.
- OSBORNE 1998b • R. Osborne, *Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art*, in M. Wyke (a cura di), *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Oxford 1998, pp. 80-104.
- PROST-WILGAUX 2006 • F. Prost, J. Wilgaux (a cura di), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes 2006.
- SCHÄFER 1997 • A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassischer Zeit*, Mainz 1997.
- SCHAUENBURG 1974 • K. Schauenburg, *Seilenos ouron*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 1974 (LXXXI), pp. 313-316.
- STÄHLI 1999 • A. Stähli, *Begehrenswerte Körper. Die ersten Männerstatuen der griechischen Antike*, in J. Funk, C. Brück (a cura di), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999, pp. 83-110 [«Literatur und Anthropologie», V].
- STÄHLI 2001a • A. Stähli, *Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung*, in C. Benthien, C. Wulf (a cura di), *Körperteile: eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, pp. 254-274.
- STÄHLI 2001b • A. Stähli, *Der Körper, das Begehren, die Bilder. Visuelle Strategien der Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit*, in R. von den Hoff, S. Schmidt (a cura di), *Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, pp. 197-209.
- STÄHLI 2006 • A. Stähli, *Nacktheit und Körperinszenierung in Bildern der griechischen Antike*, in S. Schroer (a cura di), *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, Göttingen 2006, pp. 209-227.
- STÄHLI 2009 • A. Stähli, *Krüppel von Natur aus. Der Körper als Instrument sozialer Rollendefinition im Medium des Bildes*, in C. Mann, M. Haake, R. von den Hoff (a cura di), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*, contributi al convegno internazionale (Freiburg i.Br., 24.-25 novembre 2006), Wiesbaden 2009, pp. 17-34.
- STEWART 1997 • A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997.

- SUTTON 2000 • R.F. Sutton, *The Good, the Base, and the Ugly: the Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self*, in COHEN 2000, pp. 180-202.
- TAILLARDAT 1962 • J. Taillardat, *Les images d'Aristophanes*, Paris 1962.
- THOMMEN 1996 • L. Thommen, *Nacktheit und Zivilisationsprozess in Griechenland*, «Historische Anthropologie», 3, 1996 (IV), pp. 438-450.
- VICKERS 1999 • M. Vickers, *Ancient Greek Pottery*, Oxford 1999.
- VIERNEISEL-KAESER 1990 • K. Vierneisel, B. Kaeser (a cura di), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München 1990.
- VILLANUEVA PUIG 1988 • M.-C. Villanueva Puig, *La ménade, la vigne et le vin sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI^e et V^e siècles*, «Revue des Études Anciennes», 1-2, 1988 (XC), pp. 35-54.
- WEGNER 1973 • M. Wegner, *Brygosmaler*, Berlin 1973.
- WEHGARTNER 1997 • I. Wehgartner, *Der Satyr des Sosias. Überlegungen zum »standlet« des Sosias in Berlin*, in OAKLEY-COULSON-PALAGIA 1997, pp. 203-212.



1. Eracle combatte contro Geras. Pelike attica a figure rosse. Roma, Museo di Villa Giulia (fotografia: Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale).



2. Uomo che suona la lira e nano danzante (490 a.C. circa). Chous attico a figure rosse. New York, Metropolitan Museum, inv. 9023352 (fotografia: Metropolitan Museum).

nella pagina successiva:

3. Pinax da Penteskouphia con raffigurazione di un operaio di fronte a un forno per ceramica (600-570 a.C.). Parigi, Museo del Louvre, inv. MNB2858.

4. Un simposiasta, sdraiato su una *kline*, vomita in un bacino con l'aiuto del servitore. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Brygos. Copenaghen, Museo Nazionale di Danimarca, inv. 3880 (fotografia: J. Lee).





5. Un simposiasta, sdraiato su una *kline*, vomita in un bacino con l'aiuto del servitore. Coppa attica a figure rosse attribuita a Duride (480 a.C. circa). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. 70/395 (fotografia: Badisches Landesmuseum).

6. Un simposiasta, in piedi, vomita in un bacino con l'aiuto del servitore. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Dokimasia (490 a.C. circa). Berlino, Antikensammlung, inv. F 2309 (fotografia: Antikensammlung).



7. Un simposiasta, disteso sulla *kline*, vomita aiutato da un'etera. Coppa attica a figure rosse firmata da Duride come pittore (500 a.C. circa). Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 16561 (fotografia: Museo Gregoriano Etrusco).



8. Simposiasta ubriaco che vomita per strada. Frammento di coppa attica a figure rosse attribuita a Onesimos (500 a.C. circa). Malibu, The J. Paul Getty Museum (fotografia: The J. Paul Getty Trust).



9. Un simposiasta, ubriaco e nudo, vomita per strada con l'aiuto di un giovane. Coppa attica a figure rosse attribuita a Onesimos come pittore e a Euphronios come vasaio (490 a.C. circa). Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 86.AE.285 (fotografia: The J. Paul Getty Trust).



10. *Simposiasti*: quello di sinistra è presentato in atteggiamento inappropriato. Coppa attica a figure rosse attribuita al gruppo del Proto-Panaitios (510-500 a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8018 (fotografia: Museum of Fine Arts).

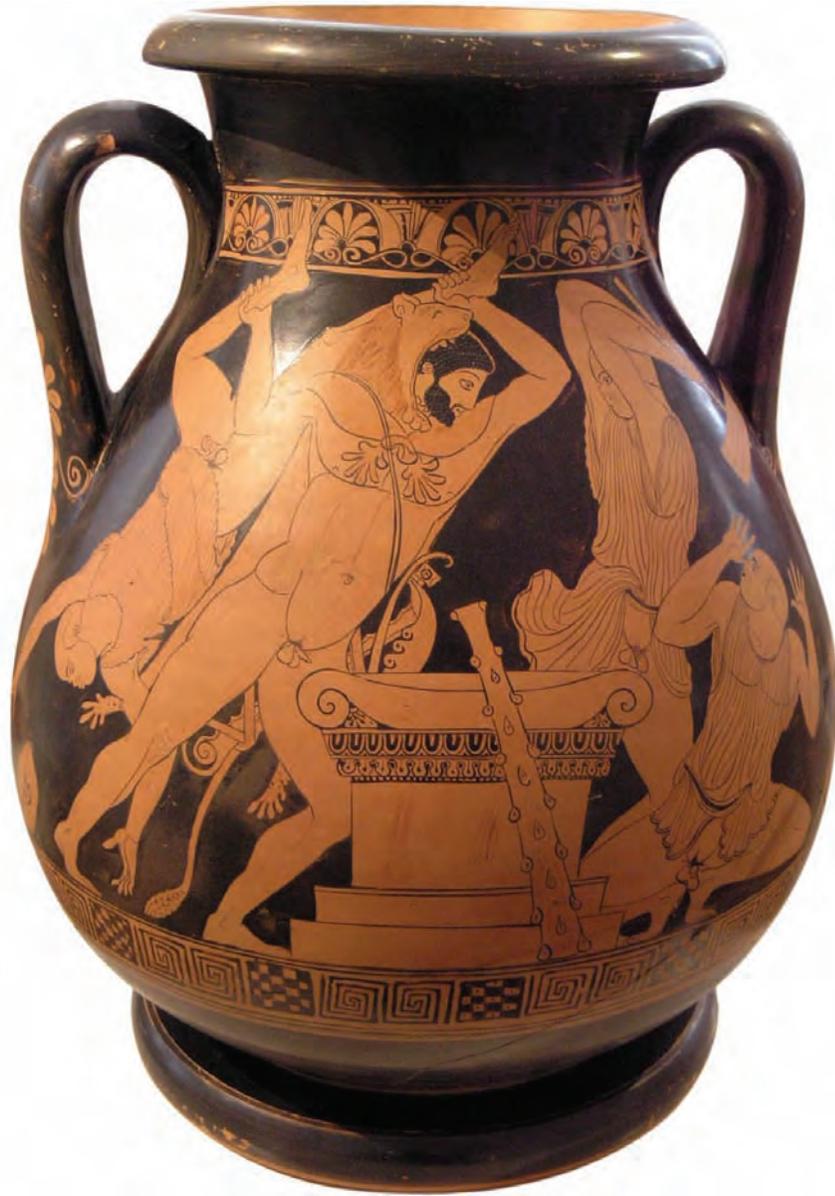


11. Scena con Laboratorio di bronzista. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Fonderia. Berlino, Antikensammlung.



12. Satiro itifallico in posizione scosciata, seduto su anfora da trasporto. Coppa attica a figure rosse attribuita a Euphronios come vasaio e Onesimos come pittore (510-500 a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, inv. 10.179 (fotografia: Museum of Fine Arts).





13. *Eracle sconfigge il re egiziano Busiride*. Pelike attica a figure rosse attribuita al Pittore di Pan (primo quarto del V secolo a.C.). Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9683.



14. Un simposiasta vomita per strada e un cane lecca il suo vomito. Coppa attica a figure rosse attribuita al gruppo del Proto-Panaitios (500 a.C. circa). Parigi, Museo del Louvre, inv. G 25 (da Klein 1898, n. 24, fig. 16).



15-16. Scene di *komos*. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Dokimasia (490 a.C. circa). Berlino, Antikensammlung, inv. F 2309 (fotografia: Antikensammlung).



17-18. Scene di *komos*. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Dokimasia (490 a.C. circa). Berlino, Antikensammlung, inv. F 2309 (fotografie: Antikensammlung).



19. Un simposiasta con clamide, nell'atto di defecare e orinare, si appoggia al bastone. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore Scheurleer (510 a.C. circa). Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, inv. R 259 (da CVA Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, 2, III.I.C.11, tav. 20.4).





nelle pagine precedenti:

20-21. Due satiri si masturbano; sotto le anse, un cane defecante. Coppa attica a figure nere attribuita al Pittore di Amasis (520-515 a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, inv. 10.651 (fotografie: Museum of Fine Arts).

22-24. *In alto e nella pagina successiva: Simposiasti sulla strada di casa in compagnia dei propri servitori.* Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Fonderia (490-480 a.C.). Già a Berlino, Antikensammlung, inv. F 3198.



25. Scena di *komos* con *Giovane che orina in una brocca*. Coppa attica a figure rosse firmata da Epiktetos (500 a.C. circa). Parigi, Museo del Louvre, inv. G 5 (da KILMER 1993, n. R124).



26. Scena di simposio con *Uomo che gioca al kottabos e orina in una brocca*. Coppa attica a figure rosse attribuita a Pythokles (500 a.C. circa). Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 573 (fotografia: Museo Gregoriano Etrusco).



27. Scena di *komos* con *Uomini che danzano e orinano in oinochoai*. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Teseo. Tarquinia, Museo Nazionale tarquiniese, inv. 637.



28. *Simposiasti presi nell'ebbrezza del komos*: al centro uno sta urinando in un recipiente retto da un servo. Hydria attica a figure nere (525-500 a.C.). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia, inv. 50425 (fotografia: Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale).



29. *Prostituta che urina in una kotyle*. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore della Fonderia (480 a.C.). Berlino, Antikensammlung, inv. 3757 (fotografia: Antikensammlung).



30. Scena di komos con giovane che suona il flauto ed etera che orina. Kalpis attica a figure rosse attribuita al Pittore Dikaios (500 a.C. circa). Parigi, Museo del Louvre, inv. G 51 (da KILMER 1993, n. R68).

nella pagina successiva:

31-32. Scena di simposio: un simposiasta in ginocchio sulla *kline* nell'atto di scagliare un cuscino contro un compagno danzante; si noti, a Fig. 32, la postura del giovane visto di tergo che mostra il posteriore e i genitali. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Brygos (490 a.C. circa). Londra, British Museum, inv. E 71.





nella pagina precedente:

33. Gruppo di simposiasti lidi. Oinochoe a figure nere attribuita a Kleisophos e Xenokles (520 a.C. circa). Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1045 (fotografia: Museo Archeologico Nazionale).

in alto:

34. Scena di simposio con prostituta che orina durante il coito. Skyphos attribuito alla cerchia di Amasis (540 a.C. circa). Dal mercato antiquario: Sotheby's, *Catalogue of Antiquities*, 8 dicembre 1980, London 1980, n. 238 (da MALAGARDIS-LOZZO 1995, tav. 50c.).



35-36. *In alto e nella pagina successiva*: coppie di simposiasti all'aperto: uno di essi è accovacciato per defecare. Coppa attica a figure nere attribuita al gruppo Krokotos (520-510 a.C.). Collezione privata (da GÜNTHER *et al.* 1997, pp. 49, 51, n. 13).



37. *Simposiasta accovacciato che si pulisce il sedere*. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore Ambrosios (510-500 a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, inv. RES. 08.31b (fotografia: Museum of Fine Arts).

LUCA MACALE

La figura del Gran Re

Molteplici sono stati gli elementi legati alla figura del Gran Re che hanno destato l'interesse dei Greci e, tra questi, anche il suo aspetto, da intendere tanto come l'abbigliamento del sovrano quanto come le sue caratteristiche fisiche.

In primo luogo, per quanto è possibile ricostruire dalle fonti, i Greci sembrerebbero aver associato alcuni specifici elementi estetici all'immagine del sovrano persiano. Il Gran Re, come tutti i Persiani, secondo l'immagine che i Greci avevano di loro, indossava la cosiddetta veste meda¹. Gli indumenti del sovrano, tuttavia, sembrerebbero presentare dei tratti peculiari che li distinguono da quelli comuni: in particolare, il Gran Re è il solo che possa portare una tiara ὀρθή (ad esempio, *Ar. Av.* 486-487, in cui il copricapo è chiamato κυρβασία; *Xen. An.* II 5,23; *Arr. An.* III 25,3; *Σ Ar. Av.* 487a; b Holwerda; *Phot.* τ 275; *Hsch.* τ 836)²; inoltre, secondo Senofonte (*Cyr.* VIII 3,13, dove si specifica anche che Ciro aveva una tiara ὀρθή; *cf.* *Curt.* III 3,17), il chitone del re si sarebbe distinto per essere μεσόλευκος³.

1. Composta da tiara, chitone con le maniche, pantaloni e, talvolta, dal κάλυδος (testimoniato per la prima volta nelle fonti letterarie greche da Senofonte). V. MILLER 1997, pp. 156-157; 166.

2. Secondo alcuni studiosi questa peculiarità della tiara regale potrebbe essere presente, pur non esplicitamente, anche in *A. Pers.* 660-662. *Cf.*, per una discussione, Gow 1928, p. 148; BROADHEAD 1960, pp. 170-171; BELLONI 1988, p. 193; HALL 1997², p. 155; TUPLIN 2007, p. 69; GARVIE 2009, p. 269. Per la tiara comune si trovano definizioni quali ἐπτουμένην καὶ προβάλλουσαν εἰς τὸ μέτωπον (*Σ Ar. Av.* 487b Holwerda) ο κεκλιμένην (p. es., *Phot.* τ 275). In generale, per tutte le problematiche inerenti alla tiara, vedi TUPLIN 2007; LENFANT 2009, pp. 215-218.

3. Vedi HENKELMAN 2003, pp. 228-231; *cf.* MILLER 1997, p. 157. Tali aspetti distintivi sembrerebbero potersi riscontrare nella rappresentazione di Dario III nel cosiddetto mosaico di Napoli. V. Gow 1928, p. 146; TUPLIN 2007, p. 75 (per la tiara); ATKINSON 2009⁵, p. 295 (per μεσόλευκος). Meno convinto di questa corrispondenza appare BRIANT 2003, pp. 226-247 (in

Per quanto riguarda le caratteristiche fisiche del Gran Re, nelle fonti classiche il sovrano persiano si segnala per la sua straordinaria bellezza e per tratti eccezionali, in particolare la sua statura⁴: tali qualità sono attestate, ad esempio, per Ciro (Xen. *Cyr.* I 2,1)⁵, Serse (Hdt. VII 187,2), Artaserse I (Nep. *Reg.* 1,3-4)⁶ e Dario III (Plu. *Alex.* 21,6)⁷. Talvolta, poi, le testimonianze menzionano un'attenzione da parte dei Persiani nei confronti della bellezza dei sovrani fin da quando questi sono ancora bambini: il figlio del re sarebbe stato infatti affidato ai migliori tra gli eunuchi che avevano il compito di renderlo il più bello possibile «conformandone e drizzandone

particolare p. 244). Secondo BADIAN (1999, p. 85), attraverso la posizione di Dario sul carro, il mosaico renderebbe anche l'uso persiano di raffigurare il Gran Re come più alto degli altri uomini. Per quanto riguarda la veste, si può inoltre forse confrontare l'interessante raffigurazione su una *lekythos* conservata a Tubinga (S./10 1365), sulla quale si veda BUROW 1986, pp. 62-64.

4. In generale, su questo tema vedi BRIANT 1996, pp. 237-239 = 2002, pp. 225-227 (con ampia discussione); KUHRT 2007, pp. 503-509; LLEWELLYN-JONES 2013, pp. 56-61.

5. Plutarco (*Regum et imp. apophth.* 172e; *Prae. ger. reip.* 821e; cf. in generale Pl. *R.* 474d) afferma che i Persiani amano e ritengono più belli gli uomini che hanno il naso come quello di Ciro (γυροπός). Più complessa la testimonianza di Policlito su Dario (*FGrHist* 128 FF 3a; b) nella quale si dice che fosse il più bello degli uomini ma lo si chiama Μακρόχειρ, soprannome di Artaserse I. Si è dunque pensato a un'interpolazione, a un errore da parte di Policlito o a una lacuna nel testo. Vedi JACOBY *FGrHist* IID, p. 441; BIFFI 2005, pp. 303-304; RADT 2009, p. 246. Su Μακρόχειρ cf. n. 6.

6. Plutarco (*Art.* 1,1; cf. *Regum et imp. apophth.* 173d) afferma che Artaserse aveva la mano destra più grande della sinistra ed era per questo chiamato Μακρόχειρ (cf. per altre testimonianze BIFFI 2005, p. 304). Polluce (*II* 151) aggiunge anche una spiegazione simbolica per tale soprannome, οἱ δὲ ὅτι τὴν δύναμιν ἐπὶ πλεῖστον ἐξέτεινεν; secondo la Orsi (MANFREDINI-ORSI-ANTELAMI 1987, p. 267) Cornelio Nepote (Nep. *Reg.* 1,4) metterebbe in relazione il soprannome al valore in guerra di Artaserse *namque illo Perses nemo manu fuit fortior*. Secondo Antileonte (*FGrHist* 247 F 2) sarebbe stato il soprannome anche di Serse. Cf. Hdt. VIII 140β 2. Su Dario cf. n. 5. Su queste testimonianze e, in generale, sull'argomento vedi SCHMITT 1986; BRIANT 1996, pp. 587; 940 = 2002, pp. 570; 914 (secondo il quale non si deve necessariamente pensare a una confusione tra Dario e Artaserse); ASHERI 2003, p. 358; BINDER 2008, pp. 82-84.

7. È stato talvolta ipotizzato (ad esempio, HALL 1989, p. 91) che la statura straordinaria che viene attribuita al Gran Re possa essere stata una delle ragioni (tra le quali, generalmente, è dato grande risalto alla προσκύνησις ma è stata considerata anche una possibile influenza dell'iconografia monetale persiana. V. TUPLIN 2017) che potrebbero aver favorito tra i Greci l'idea che i Persiani considerassero i loro sovrani degli dèi – una caratterizzazione che, in realtà, è estranea alla cultura persiana (vedi per esempio BRIANT 1996, p. 253 = 2002, p. 241). Alcune testimonianze, infatti, sembrerebbero confermare che per i Greci l'altezza eccezionale poteva essere considerata un tratto delle divinità (cf., ad esempio, Hom. *II* XVIII 516-519; Hdt. I 60,4-5, ma si noti il commento dello stesso Erodoto a I 60,3. Vedi HOW-WELLS 1928², *ad loc.*; ASHERI-LLOYD-CORCELLA 2007, pp. 122-123). Tuplin ha però evidenziato come nelle stesse fonti classiche non sembrerebbe essere molto attestata l'attribuzione da parte dei Persiani di una natura divina ai propri sovrani, soprattutto non in maniera chiara e univoca. Su questo tema v. TUPLIN 2017.

le membra» (ἀναπλάττοντας τὰ μέλη τοῦ παιδὸς καὶ κατορθοῦντας, Pl. *Alc.* I 121d)⁸.

La preminenza del Gran Re per bellezza e statura, inoltre, appare ancora più notevole se si considera che i Greci ritenevano che in ambito persiano, o più in generale asiatico, tali qualità fossero più comuni (il sovrano spicca dunque all'interno di una realtà che a sua volta si segnala per essere eccezionale): in Hp. *Aër.* 12, ad esempio, si afferma che gli abitanti dell'Asia si distinguono, tra le altre cose, per essere i più belli per l'aspetto e i più grandi in statura (τούς τε ἀνθρώπους εὐτραφέας εἶναι καὶ τὰ εἶδεα καλλίστους καὶ μεγέθει – Jouanna, μεγέθεια Littré – μεγίστους) – per quanto anche in Europa, in accordo con le condizioni ambientali, possano esservi uomini grandi (cf. Hp. *Aër.* 24,2; 5). Si può inoltre ricordare la menzione di figure che si distinguevano per statura e/o bellezza all'interno dell'esercito di Serse (come, per esempio, in A. *Pers.* 324; 984; Hdt. VII 117,1; IX 25,1⁹; 83,2; 96,2)¹⁰.

A ulteriore conferma di questa immagine del Gran Re nelle fonti classiche, Briant¹¹ menziona un episodio testimoniato da più autori (Diod. XVII 37,5; Curt. III 12,15-17; Arr. *An.* II 12,6): dopo la battaglia di Issos, la madre di Dario III, Sisigambi (Sisigambri in Diodoro; e la moglie, a seconda delle versioni), non avendo mai visto Alessandro Magno, quando si trovò al cospetto suo e di Efestione avrebbe compiuto la προσκύνησις davanti a quest'ultimo perché, simile per aspetto ad Alessandro, era però più alto¹².

Non mancano tuttavia anche realismo e ironia da parte dei Greci nei confronti di questa attenzione persiana alla bellezza e all'apparenza fisica. A questo proposito, sempre Briant¹³ richiama due passi di Senofonte (Xen. *Cyr.* VIII 1,40-41; 3,14): nel primo si afferma che Ciro aveva scelto di adottare la veste meda perché «gli sembrava che questa sopravveste fosse adatta a dissimulare le eventuali imperfezioni del fisico conferendo la massima bellezza e statura a chiunque la indossasse; del resto portano calzature che consentono l'applicazione di impercettibili solette aggiuntive che li

8. Traduzione di P. Pucci. BRIANT (1996, p. 238 = 2002, p. 226) cita anche Plin. *HN* XXIV 165.

9. Su Masistio è necessario segnalare anche la discussione che riguarda il suo nome. V. ASHERI 2006, pp. 199-200; SCHMITT 2011, pp. 245-246.

10. Per una simile caratterizzazione si può, ad esempio, richiamare il confronto con Alceo 350 V. Vedi PAGE 1955, pp. 223-224; BOWRA 1961², pp. 139-140; WEST 1997, p. 617.

11. BRIANT 1996, p. 237 = 2002, p. 225.

12. BOSWORTH 1980, pp. 220-222; ATKINSON 2009⁵, pp. 325-326; PRANDI 2013, pp. 58-59.

13. BRIANT 1996, pp. 238-239 = 2002, p. 226.

fanno sembrare più alti di quanto non siano in realtà. Ammise [*scil.* Ciro] inoltre che si truccassero gli occhi per esaltarne la bellezza e si imbellettassero la pelle per farla apparire più colorita del vero»¹⁴; nel secondo passo, Senofonte, nel descrivere la prima volta in cui Ciro era uscito dalla reggia in parata, afferma che sul carro gli era accanto «un auriga corpulento e tuttavia più basso di lui o per natura o in virtù di qualche artificio (Ciro appariva comunque molto più imponente)»¹⁵.

Le testimonianze delle fonti classiche possono essere confrontate con quelle orientali, e in particolare persiane, un raffronto dal quale emergono possibili punti di contatto e differenze.

Riguardo agli indumenti del Gran Re, si può segnalare che nelle raffigurazioni persiane il sovrano indossa il *court dress* (secondo la definizione moderna)¹⁶ e non, come invece nelle testimonianze greche, la cosiddetta veste meda (generalmente associata al *riding dress*¹⁷). D'altra parte, bisogna sottolineare come i Greci, per ragioni non del tutto chiarite, sembrerebbero aver immaginato i Persiani solamente, o perlomeno nella quasi totalità dei casi, come vestiti in abiti che facevano risalire ai Medi¹⁸.

Può essere attribuita, poi, grande importanza a un interessante aspetto di confronto tra la caratterizzazione del Gran Re nelle fonti persiane e in quelle classiche: nei rilievi persiani il re è infatti raffigurato come più grande rispetto alle altre figure rappresentate, come appare evidente, ad esempio, nei rilievi di Behistun o nelle scene di udienza¹⁹. Si è ipotizzato

14. Le traduzioni della *Ciropedia* di Senofonte sono di F. Ferrari. Vedi AZOULAY 2004; LLEWELLYN-JONES 2013, pp. 58-60 (cf. BRIANT 1996, pp. 238-239; 285 = 2002, pp. 226-227; 274).

15. Cf. HUTZFELDT 1999, p. 153.

16. Per una discussione recente, vedi ad esempio STRONACH 2011.

17. Per esempio MILLER 1997, pp. 156-157; TUPLIN 2013, p. 229.

18. Vedi MILLER 1997, pp. 156-157; TUPLIN 2007; TUPLIN 2013 (in particolare, p. 229). Sul valore politico simbolico della veste del Gran Re vedi SANCISI-WEERDENBURG 1983, pp. 27-30 (su Hdt. IX 108-113 vedi anche BRIANT 1996, p. 540 = 2002, p. 524; WIESEHÖFER 1996, p. 53; HARRISON 2011, p. 61; SCHMITT 2011, p. 244); LLEWELLYN-JONES 2013, pp. 64-66. Si può forse considerare, pur tenendo presenti le differenze, anche la testimonianza della *Cronaca di Nabonedo* (III 24-28); vedi KUHRT 1997, pp. 300-302; HENKELMAN 2003, pp. 191-192 n. 35; KUHRT 2007, pp. 50-53 (in particolare p. 53 n. 16 per i problemi interpretativi). GARVIE (2009, p. 323) ha richiamato tale importanza della veste del sovrano persiano anche in relazione al valore simbolico che essa ricopre nei *Persiani* di Eschilo. Cf. TAPLIN 1977, pp. 121-127; HUTZFELDT 1999, p. 37.

19. BRIANT 1996, p. 238 = 2002, p. 226. Vedi ad esempio ROOT 1979, pp. 51; 97; 101; AZARPAY 1994. Si può poi anche considerare come nei rilievi quali quelli dell'udienza del Tesoro di Persepoli (cf. quello della porta orientale del Tripylon, o Central Building, di Persepoli) a essere rappresentato come più grande delle altre figure non è solo il Gran Re ma

che all'interno dell'ideologia regale persiana la rappresentazione del sovrano come eminente per qualità fisiche e una bellezza fuori dall'ordinario (e la conseguente diffusione di una tale immagine) ricoprì una particolare importanza, anche per la legittimazione del potere del Gran Re²⁰. Tale caratterizzazione persiana sembrerebbe essere stata recepita dai Greci e riproposta nelle fonti letterarie (seppur talvolta attraverso un processo di adattamento): per riprendere le parole di Briant: «Tutti i testi testimoniano che la bellezza fisica e il coraggio in combattimento erano delle potenti giustificazioni del potere regale»²¹.

Tornando alle fonti greche, ci si può concentrare su alcune in particolare. In primo luogo, si possono menzionare le testimonianze di Ctesia e Senofonte su *Brđiya* (Smerdi in Erodoto²²) che vengono in genere, e per certi aspetti forse comprensibilmente, meno considerate all'interno della discussione sulla rappresentazione del Gran Re con caratteristiche fisiche eccezionali ma che potrebbero contribuire ad arricchire il quadro delle fonti greche sull'argomento. È necessario premettere che *Brđiya* è una figura molto problematica soprattutto perché la sua vicenda si lega agli eventi che portarono Dario sul trono²³; inoltre, nonostante alcuni studiosi ipotizzino che abbia regnato²⁴, se non si vuole prendere una posizione netta su una questione così complessa ci si può limitare a considerarlo, all'interno di

anche l'uomo in piedi immediatamente dietro al suo trono, generalmente interpretato come il principe ereditario: nonostante i dubbi sull'identificazione di queste due figure più grandi e, in generale, la complessità dell'interpretazione di tali testimonianze figurative, questi rilievi sembrerebbero confermare il legame sul piano iconografico tra la grandezza fisica e la regalità, presente o futura. Vedi SHAHBAZI 1976; ROOT 1979, pp. 90-100; BRIANT 1996, p. 996 = 2002, pp. 970-971; KUHRT 2007, p. 536. Ci si può domandare se possa essere interessante tenere presente anche la riflessione su *mašīšta* (cf. XPf § 4), v. BRIANT 1996, pp. 537; 540; pp. 984-985 = 2002, pp. 520; 524; 959; KUHRT 2007, p. 244; SCHMITT 2014 s.v. *mašīšta*. Cf. la bibliografia su Masistio e Masiste alle nn. 9 e 18.

20. BRIANT 1996, pp. 237-238 = 2002, pp. 225-226; LLEWELLYN-JONES 2013, pp. 56-57.

21. Traduzione nostra (come anche oltre per Briant). BRIANT 1996, p. 238 = 2002, p. 225: «Tous les textes témoignent que la beauté physique et la bravoure au combat constituaient des justifications puissantes du pouvoir royal». *Contra* MOMIGLIANO 1984, p. 67: «Non c'è segno del fatto che i Greci apprezzarono l'enfasi dell'arte persiana sulla maestosità del Re dei Re. Non ci sono neanche testimonianze chiare che la notarono» (Traduzione nostra. «There is no sign that the Greeks liked the emphasis of Persian art on the majesty of the King of Kings. There is not even clear evidence they noticed it»).

22. Per le altre rese greche, vedi SCHMITT 2011, pp. 333-336.

23. Cf. in generale WIESEHÖFER 1978; BRIANT 1996, pp. 109-118 = 2002, pp. 97-106; KUHRT 2007, pp. 135-170.

24. Sulla questione cf. la bibliografia citata alla n. 23.

una riflessione che si concentra sulla rappresentazione e sulla descrizione di sovrani persiani, in quanto membro della famiglia reale.

Si può prima ricordare la testimonianza di Erodoto (Hdt. III 30,1-2): ne emerge l'eccezionale forza fisica di Smerdi («unico tra i Persiani, Smerdi aveva piegato di circa due dita l'arco che gli Ittofagi avevano portato come dono del re d'Etiopia; nessuno degli altri Persiani ne era stato capace»²⁵) e, all'interno di un sogno di Cambise, la descrizione di Smerdi con una corporatura straordinaria, legata a quella che appare come la premonizione di un prossimo regno di quest'ultimo («gli [*scil.* a Cambise] sembrava che un messaggero venuto dalla Persia gli annunciasse che Smerdi, assiso sul trono regale, toccava il cielo con la testa»²⁶). In relazione a quest'ultimo aspetto possono essere prese in considerazione le testimonianze di Ctesia e Senofonte su *Brdiya*, alla luce dell'interpretazione di Schmitt²⁷ (per la quale, si noti, lo stesso Schmitt richiama Hdt. III 30,2 come confronto²⁸). In questi due autori, infatti, il fratello di Cambise è chiamato rispettivamente *Ταννοζάρκης* (FF 9 § 8; 13 §§ 11-13; 15 Lenfant) e *Ταννοζάρης* (Xen. *Cyr.* VIII 7,11): tali forme risalirebbero a un originario antico-persiano **Tanū-vazrka*²⁹ interpretato da Schmitt come «grande di corpo/corporatura» (significando cioè «di alta statura»)³⁰. Schmitt specifica, poi, che «questa qualificazione è riferita soltanto alla statura oppure all'altezza della persona così nominata, ma non alla sua forza fisica, alla sua potenza o alla sua robustezza», come era stato proposto ricollegando il soprannome a Hdt. III 30,1³¹. *Ταννοζάρκης/Ταννοζάρης* era dunque un soprannome, come ad esempio *Μακρόχειρ* per Artaserse I³², e deve essere valutato in maniera distinta dal nome proprio *Brdiya*: secondo Schmitt, infatti, quest'ultimo «fu messo al principe neonato subito dopo la nascita, e noi non possiamo fare altro che congetturare sui motivi dei suoi genitori, che hanno determinato quella denominazione [...]. Il soprannome, al contrario, gli è stato imposto molto più tardi, forse da giovane eroe, dopo

25. Tutte le traduzioni di Erodoto sono di F. Bevilacqua.

26. Cf. Hdt. III 64,1; 65,2. Vedi ASHERI-LLOYD-CORCELLA 2007, pp. 429-430.

27. SCHMITT 1992; SCHMITT 2002, pp. 70-71; SCHMITT 2006, pp. 197-199; SCHMITT 2011, pp. 357-358.

28. SCHMITT 1992, pp. 128-129.

29. Sul rapporto tra le forme greche e l'antico-persiano e tra le forme greche vedi SCHMITT 1992; SCHMITT 2002, pp. 70-71; SCHMITT 2006, pp. 197-199; SCHMITT 2011, pp. 357-358.

30. SCHMITT 1992, p. 127.

31. SCHMITT 1992, p. 128. Cf. SCHMITT 2006, p. 198. Ma cf. anche LENFANT 2004, p. LXV n. 233.

32. SCHMITT 1992, p. 124.

che, in seguito a qualche eccellente impresa eroica, aveva esaltato l'immaginazione e la fantasia tanto dei suoi contemporanei quanto dei posteri e diventando perciò un personaggio da leggenda e da favola»³³.

Dalle testimonianze di Erodoto, Ctesia e Senofonte sembrerebbero dunque emergere caratterizzazioni di *Brdiya* attraverso tratti fisici eccezionali che si possono forse confrontare con quelle ravvisate per i sovrani persiani. Considerare queste fonti potrebbe essere interessante, in relazione alle complesse vicende che portarono al regno di Dario, perché, come afferma Briant³⁴, l'argomento dell'altezza, delle qualità fisiche e della bellezza «è particolarmente utilizzato nei periodi di conflittualità dinastica per decidere tra i pretendenti al potere reale»³⁵, un aspetto che sembrerebbe cogliersi nella testimonianza di Erodoto³⁶. Inoltre, con particolare riferimento al soprannome testimoniato da Ctesia e Senofonte, ci si può domandare se possa essere degno di nota anche più in generale, ovvero senza addentrarsi nelle considerazioni sulle mire di *Brdiya* e nelle problematiche che riguardano gli eventi del 522 a.C., che un membro della famiglia reale, nello specifico *Brdiya* (che dalle fonti appare in una condizione dinastica potenzialmente favorevole), sembri essere stato associato attraverso un soprannome all'idea di una straordinaria grandezza fisica.

In questo senso, dunque, i passi su *Brdiya*, compresi quelli di Ctesia e Senofonte, possono forse essere presi in considerazione nello stesso contesto di quelli che si riferiscono direttamente ai sovrani persiani.

In secondo luogo si può considerare Hdt. VII 187,2: «Pur fra tante decine di migliaia di uomini non vi era nessuno che, per bellezza e per prestanza fisica, fosse più degno di Serse di avere tale comando (ἀνδρῶν δ' εὐσεῶν τοσοῦτέων μυριάδων κάλλεός τε εἵνεκα καὶ μέγας οὐδεὶς αὐτῶν ἀξιονικότερος ἦν αὐτοῦ Ξέρξω ἔχειν τοῦτο τὸ κράτος)». In questo caso emerge esplicitamente la ricezione e la comprensione dell'importanza e del valore legittimante, all'interno dell'autorappresentazione regale persiana, della caratterizzazione del Gran Re come preminente per bellezza e altezza. Tale rilevanza, si noti, non è solo espressa chiaramente da

33. SCHMITT 1992, p. 132.

34. BRIANT 1996, pp. 237-238 = 2002, p. 225.

35. BRIANT 1996, p. 237 = 2002, p. 225: «Est particulièrement utilisé dans les périodes de compétitions dynastiques pour départager les candidats au pouvoir royal».

36. BRIANT (1996: 113 = 2002: 102) afferma, di Hdt. III 30,1-2 e all'interno delle diverse ipotesi sulle vicende che portarono Dario sul trono, che «in maniera metaforica, Erodoto esprime le aspirazioni al trono di *Brdiya*» («sous une forme métaphorique, Hérodote rend compte des aspirations de Bardiya à la royauté»).

Erodoto ma è anche veicolata attraverso una precisa scelta della collocazione di questa affermazione: lo storico sottolinea infatti a conclusione di una dettagliata rassegna dei numeri impressionanti dell'armata persiana prima della battaglia delle Termopili (Hdt. VII 184-187) che le qualità fisiche di Serse lo rendevano il più degno di avere il comando dell'esercito. Si può evidenziare, poi, che questa osservazione su Serse, che comunque riflette una tematica propria dell'ideologia regale persiana (colta da Erodoto), sembrerebbe prestarsi anche a un confronto con il modello omerico: Agamennone, infatti, si distingue dagli altri Achei per la bellezza e la maestosità, anche se non per l'altezza (Hom. *Il.* II 480-483; III 166-170)³⁷. Sembrano dunque esemplificarsi la complessità e i molteplici piani della testimonianza erodotea: un'informazione che ha una probabile origine persiana può passare attraverso un'elaborazione che comprende, in questo caso, anche il precedente omerico. La riflessione storica erodotea mediante il dialogo con il modello omerico mostra la comprensione del dato persiano e ne valorizza il significato.

In conclusione, si può in primo luogo sottolineare l'importanza, all'interno dell'autorappresentazione regale persiana, di una precisa caratterizzazione fisica del Gran Re: la preminenza del sovrano per bellezza e qualità fisiche sembrerebbe aver svolto una funzione di rilievo nell'ideologia achemenide.

Le fonti classiche, con particolare attenzione a quelle greche, mostrano di aver recepito questa idea e di averne talvolta compreso il valore e la funzione. La presenza di questo aspetto della realtà persiana mette inoltre in evidenza le difficoltà e le possibilità dell'analisi di tali testimonianze sui Persiani (questioni di centrale importanza nella riflessione degli studi achemenidi): si deduce ancora una volta la necessità di tentare di distinguere quanto vi sia di originariamente persiano valorizzando però, nel contesto, la complessità delle fonti letterarie classiche che lo trasmettono³⁸.

37. VANNICELLI 2017, p. 534. Cf. DORATI 2000, p. 67.

38. Per una discussione recente vedi HARRISON 2011; THOMAS 2012.

Bibliografia

- ASHERI 2003 • D. Asheri (a cura di), *Erodoto. Le Storie VIII. La vittoria di Temistocle*, commento aggiornato da P. Vannicelli, testo critico di A. Corcella, traduzione di A. Fraschetti, Milano 2003.
- ASHERI 2006 • D. Asheri (a cura di), *Erodoto. Le Storie IX. La battaglia di Platea*, commento aggiornato da P. Vannicelli, testo critico di A. Corcella, traduzione di A. Fraschetti, Milano 2006.
- ASHERI-LLOYD-CORCELLA 2007 • D. Asheri, A. Lloyd, A. Corcella, *A Commentary on Herodotus Books I-IV*, a cura di O. Murray e A. Moreno, con un contributo di M. Brosius, Oxford 2007.
- ATKINSON 2009⁵ • J.E. Atkinson (a cura di), *Curzio Rufo. Storie di Alessandro Magno. Volume I (libri III-V)*, traduzione di V. Antelami, Milano 2009 [1998].
- AZARPAY 1994 • G. Azarpay, *Designing the Body: Human Proportions in Achaemenid Art*, «Iranica Antiqua», 1994 (XXIX), pp. 169-184.
- AZOULAY 2004 • V. Azoulay, *The Medo-Persian Ceremonial: Xenophon, Cyrus and the King's Body*, in C.J. Tuplin (a cura di), *Xenophon and His World*, atti del convegno (Liverpool, luglio 1999), Wiesbaden 2004 [«Historia. Einzelschriften», CLXXII], pp. 147-173.
- BADIAN 1999 • E. Badian, *A Note on the "Alexander Mosaic"*, in F.B. Titchener, R.F. Moorton Jr. (a cura di), *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London 1999, pp. 75-92.
- BELLONI 1988 • L. Belloni (a cura di), *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988.
- BIFFI 2005 • N. Biffi, *L'Estremo Oriente di Strabone. Libro XV della Geografia*, Bari 2005 [«Invigilata lucernis. Quaderni», XXVI].
- BINDER 2008 • C. Binder, *Plutarchs Vita des Artaxerxes. Ein historischer Kommentar*, Berlin-New York 2008.
- BOSWORTH 1980 • A.B. Bosworth, *A Historical Commentary on Arrian's History of Alexander*, vol. I: *Commentary on Books I-III*, Oxford 1980.
- BOWRA 1961² • C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford 1961 [1936].
- BRIANT 1996 • P. Briant, *Histoire de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris 1996 [= BRIANT 2002 • P. Briant, *From Cyrus to Alexander. A History of the Persian Empire*, Winona Lake 2002].
- BRIANT 2003 • P. Briant, *Darius dans l'ombre d'Alexandre*, Paris 2003.
- BROADHEAD 1960 • H.D. Broadhead (a cura di), *The Persae of Aeschylus*, introduzione, note critiche e commento di H.D. Broadhead, Cambridge 1960.
- BUROW 1986 • J. Burow (a cura di), *Corpus vasorum antiquorum. Deutschland. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität, Band V*, München 1986.

- DORATI 2000 • M. Dorati, *Le Storie di Erodoto: etnografia e racconto*, Pisa-Roma 2000.
- GARVIE 2009 • A.F. Garvie (a cura di), *Aeschylus. Persae*, introduzione e commento di A.F. Garvie, Oxford 2009.
- GOW 1928 • A.S.F. Gow, *Notes on the Persae of Aeschylus*, «The Journal of Hellenic Studies», 2, 1928 (XLVIII), pp. 133-158.
- HALL 1989 • E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- HALL 1997² • E. Hall (a cura di), *Aeschylus. Persians*, introduzione, traduzione e commento di E. Hall, Warminster 1997 [1996].
- HARRISON 2011 • T. Harrison, *Writing Ancient Persia*, London 2011.
- HENKELMAN 2003 • W.F.M. Henkelman, *Persians, Medes and Elamites. Acculturation in the Neo-Elamite Period*, in G.B. Lanfranchi, M. Roaf, R. Rollinger (a cura di), *Continuity of Empire (?): Assyria, Media, Persia*, Padova 2003, pp. 181-231.
- HOW-WELLS 1928² • W.W. How, J. Wells, *A Commentary on Herodotus*, introduzione e appendici di W.W. How e J. Wells, 2 voll., Oxford 1928 [1912].
- HUTZFELDT 1999 • B. Hutzfeldt, *Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung des 5. vorchristlichen Jahrhunderts*, Wiesbaden 1999.
- KUHRT 1997 • A. Kuhrt, *Some Thoughts on P. Briant. Histoire de l'empire perse*, «TOΠΙΟΙ: Orient-Occident. Supplément», 1997 (I), pp. 299-304.
- KUHRT 2007 • A. Kuhrt, *The Persian Empire: A Corpus of Sources from the Achaemenid Period*, London-New York 2007.
- LENFANT 2004 • D. Lenfant (a cura di), *Ctésias de Cnide, La Perse, L'Inde, Autres fragments*, testo stabilito, tradotto e commentato da D. Lenfant, Paris 2004.
- LENFANT 2009 • D. Lenfant (a cura di), *Les Histoires perses de Dinon et d'Héraclide*, frammenti editi, tradotti e commentati da D. Lenfant, Paris 2009.
- LLEWELLYN-JONES 2013 • L. Llewellyn-Jones, *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BCE*, Edinburgh 2013.
- MANFREDINI-ORSI-ANTELAMI 1987 • M. Manfredini, D.P. Orsi, V. Antelami (a cura di), *Le vite di Arato e Artaserse*, Milano 1987.
- MILLER 1997 • M. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997.
- MOMIGLIANO 1984 • A. Momigliano, *Persian Empire and Greek Freedom*, in Aa.Vv., *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1984, pp. 61-75 [già in A. Ryan (a cura di), *The Idea of Freedom: Essays in Honour of Isaiah Berlin*, Oxford 1979, pp. 139-151].
- PAGE 1955 • D. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955.
- PRANDI 2013 • L. Prandi, *Diodoro Siculo. Biblioteca storica. Libro XVII, Commento storico*, Milano 2013.

- RADT 2009 • S. Radt (a cura di), *Strabons Geographika, Band 8., Buch XIV-XVII: Kommentar*, Göttingen 2009.
- ROOT 1979 • M.C. Root, *The King and Kingship in Achaemenid Art. Essays on the Creation of an Iconography of Empire*, Leiden 1979.
- SANCISI-WEERDENBURG 1983 • H. Sancisi-Weerdenburg, *Exit Atossa: Images of Women in Greek Historiography on Persia*, in A. Cameron, A. Kuhrt (a cura di), *Images of Women in Antiquity*, London-Canberra, pp. 20-33.
- SCHMITT 1986 • R. Schmitt, s.v. *Artaxerxes I*, *EI* II/6, pp. 655-656.
- SCHMITT 1992 • R. Schmitt, *Note sul soprannome di Smerdis* Τανυοζάρκης, «Archivio Glottologico Italiano», 1-2, 1992 (LXXVII), pp. 122-132.
- SCHMITT 2002 • R. Schmitt, *Die iranischen und Iranier-Namen in den Schriften Xenophons*, Wien 2002.
- SCHMITT 2006 • R. Schmitt, *Iranische Anthroponyme in den erhaltenen Resten von Ktesias' Werk*, Wien 2006.
- SCHMITT 2011 • R. Schmitt, *Iranische Personennamen in der griechischen Literatur vor Alexander d. Gr.*, Wien 2011.
- SCHMITT 2014 • R. Schmitt, *Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften*, Wiesbaden 2014.
- SHAHBAZI 1976 • A.S. Shahbazi, *The Persepolis »Treasury Reliefs« Once More*, «Archäologische Mitteilungen aus Iran», 1976 (IX), pp. 151-156.
- STRONACH 2011 • D. Stronach, *Court Dress and Riding Dress at Persepolis: New Approaches to Old Questions*, in J. Álvarez-Mon, M.B. Garrison (a cura di), *Elam and Persia*, Winona Lake 2011, pp. 475-487.
- TAPLIN 1977 • O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- THOMAS 2012 • R. THOMAS, *Herodotus and Eastern Myths and Logoi: Deioeces the Mede and Pythius the Lydian*, in E. Baragwanath, M. de Bakker (a cura di), *Myth, Truth and Narrative in Herodotus*, Oxford 2012, pp. 233-253.
- TUPLIN 2007 • C.J. Tuplin, *Treacherous Hearts and Upright Tiaras: The Achaemenid King's Head-dress*, in C.J. Tuplin (a cura di), *Persian Responses. Political and Cultural Interaction with(in) the Achaemenid Empire*, Swansea 2007, pp. 67-97.
- TUPLIN 2013 • C.J. Tuplin, *Intolerable Clothes and a Terrifying Name: The Characteristics of an Achaemenid Invasion Force*, in C. Carey, M. Edwards (a cura di), *Marathon – 2,500 Year. Proceedings of the Marathon Conference 2010*, London 2013 [«Bulletin of the Institute of Classical Studies», Supplement CXXIV], pp. 223-239.
- TUPLIN 2017 • C.J. Tuplin, *The Great King, His God(s) and Intimations of Divinity. The Achaemenid Hinterland to Ruler Cult?*, «The Ancient History Bulletin» 2017 (XXXI), pp. 92-111.
- VANNICELLI 2017 • P. Vannicelli (a cura di), *Erodoto. Le Storie VII. Serse e Leonida*, testo critico di A. Corcella, traduzione di G. Nenci, Milano 2017.

WEST 1997 • M.L. West, *The East Face of Helicon, West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997.

WIESEHÖFER 1978 • J. Wiesehöfer, *Der Aufstand Gaumātas und die Anfänge Darios' I*, Bonn 1978.

WIESEHÖFER 1996 • J. Wiesehöfer, *Ancient Persia. From 550 BC to 650 AD*, London-New York 1996 [*Das antike Persien. Von 550 v. Chr. bis 650 n. Chr.*, München-Zürich 1994].

ANTONELLA MERLETTO

Il corpo in libertà: assenza di *privacy* nel mondo greco e romano

L'aspetto meno gradevole del corpo umano, uno dei suoi momenti meno nobili e molto animalesco, tuttavia inevitabile e necessario, è costituito dall'espletamento delle proprie funzioni corporali. Gli umori fisiologici, soprattutto gli escrementi, sono oggetto di vergogna e disgusto, tanto che la defecazione diventa un momento privatissimo e non se ne parla, tantomeno la si studia. Nell'uomo moderno un senso di eccessivo pudore, a volte di avversione per certe parti del corpo, ha prodotto un atteggiamento repressivo nei confronti delle funzioni escretorie. In antico, invece, riferimenti all'atto della defecazione erano menzionati di frequente in trattati di medicina come anche nella commedia greca e latina, dove erano usati come strumento di derisione e svilimento di un personaggio: in quel contesto, parlare delle escrezioni corporali liberava l'eroe comico dalle inibizioni sociali e naturali dell'uomo adulto¹. Elucubrazioni fantasiose furono elaborate in passato da alcuni studiosi sulla funzione di certi ambienti emersi da scavi archeologici, negandone la chiara evidenza: de Jorio definirà le foriche del Macellum di Pozzuoli delle stufe, con interessanti usi per ciascuna delle parti della forica². Boni, sul Palatino, ritiene i resti dei sedili bucati essere parte di un elaborato meccanismo che ipotizza pompasse acqua corrente per il palazzo³. E nonostante Mygind scriva un articolo sulle latrine e fogne di Pompei sottolineando, per la prima volta, come lo standard d'igiene delle antiche città fosse importante come segno della loro civiltà⁴, non stimolerà nessuna ricerca nel settore per molti decenni a venire. A Rosen, che nel 1958

1. HENDERSON 1991, p. 54.

2. DE JORIO 1820, pp. 15-22.

3. BONI 1913, pp. 251-252.

4. MYGIND 1921, pp. 251-281.

scrisse uno dei più importanti trattati di storia della medicina sociale e delle attività sanitarie non cliniche dall'epoca pre-socratica a dopo la Seconda Guerra Mondiale, si deve il primo studio in cui veniva sottolineato come le condizioni igieniche ambientali, fra cui la disponibilità di acqua potabile e il corretto smaltimento dei rifiuti solidi e liquidi, siano state fondamentali per la crescita delle popolazioni già in antico⁵.

Emblematico il caso del vasino per bimbi emerso dagli scavi dell'Agorà di Atene nei primi del Novecento, che Brumbaugh nel 1966 chiamerà *Greek gadget* inserendolo nel capitolo di *Mechanical Marvels* e ancora nel 1976 Thompson, per descriverlo, userà una circonlocuzione chiamandolo *contrivance for purely domestic use*⁶ (Fig. 1).

Nel 1994 Neudecker⁷ pubblica il primo studio sulle latrine pubbliche monumentali, aprendo il campo a rilevanti ricerche di Koloski-Ostrow, Jansen e Hobson, a loro volta riferimento per altre più specificatamente contestualizzate⁸, definitivamente legittimando l'argomento delle escrezioni corporali e delle strutture per le evacuazioni e delle infrastrutture connesse nel mondo antico⁹. Nel 2011 viene pubblicato *Roman Toilets*, scritto da esperti di più discipline, manuale di partenza per gli studi del settore¹⁰.

Esempi di latrine in abitazioni individuali si trovano già in epoca neolitica a Skara Brae alle Isole Orcadi in Scozia¹¹ e nelle case delle civiltà della valle dell'Indo dove si sfruttava il riuso d'acqua delle cucine¹². Una latrina degna di nota per la sua modernità è a Knossos, nel Palazzo della Regina, dove gettando acqua si spurgavano gli *excreta* al sistema fognario del palazzo¹³.

Di più recente attestazione è la latrina a più sedute, la forica: il più antico esempio di sicura datazione risale alla Grecia del IV secolo a.C. nel sito di Minoa sull'isola di Amorgós¹⁴ (Fig. 2), ma altri esempi sicuri per ora

5. ROSEN 1958, pp. 30-49.

6. LYNCH-PAPADOPOULOS 2006, pp. 1-32. Nello specifico p. 4.

7. NEUDECKER 1994.

8. Per le provincie romane del Nord: BOUET 2009. Per la Grecia: ANTONIOU-ANGELAKIS 2015, pp. 41-68.

9. La bibliografia di Koloski-Ostrow, Jansen e Hobson, nonché quella più attuale sulle latrine e foriche del mondo romano repubblicano e primo imperiale, è in KOLOSKI-OSTROW 2015.

10. JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011, pp. 199-200.

11. EDWARDS-RALSTON 2003.

12. KHAN 2014, p. 38.

13. ANTONIOU *et al.* 2016, p. 49.

14. ANTONIOU 2007, pp. 155-164.

non sono attestati sino al II secolo d.C. a Thera e Delos. La diffusione della pianta ippodamea nonché l'avanzamento nella tecnica idraulica, come anche determinati sviluppi storici ed economici, portarono a una graduale diffusione delle strutture sanitarie nel mondo antico, sia private che pubbliche. Tutto ciò conferma come la tipologia nasca nel mondo greco ellenistico, affermandosi in seguito nel mondo romano dove, tuttavia, non vi fu una diffusione omogenea per via di resistenze provocate da differenze socio-culturali, morali e religiose.

Per certi popoli e religioni la contaminazione consapevole dell'acqua con le feci era inammissibile, una violazione ai propri credo religiosi, che poteva generare equilibri e scompensi complessi e delicati¹⁵, e diverse popolazioni indigene, come per esempio in Britannia, tenacemente legate all'ambiente naturale, non accettavano di rendere impura una fonte d'acqua venerata come *locus* per attività religiose. Le evidenze archeologiche parlano di strutture igieniche costruite negli accampamenti militari e negli insediamenti in loro prossimità ma nessuna nei territori rurali distanti dove continuarono ad essere radicate tradizioni native¹⁶.

Nel mondo giudaico la nudità era considerata oscena, indecente, vergognosa e umiliante e lo stare nudi in pubblico era proibito, poiché segno di vulnerabilità e di povertà¹⁷, l'esporsi di fronte ad altri era non solo da evitarsi ma da ritenersi pericoloso. I bagni pubblici non divennero mai popolari e non ebbero quindi una larga diffusione, benché la defecazione non fosse vista da tutti come impura, così come le foriche¹⁸.

Per i cristiani nati all'interno della società romana, usi ad avere servizi pubblici integrati nella città, recarsi ai bagni e alle foriche era pratica giornaliera¹⁹. Solo dal III secolo d.C. l'affermarsi dell'ascetismo porterà, in nome di un ideale di vita contemplativa, profondi mutamenti al culto del corpo eliminando consuetudini igieniche in qualche modo connesse a costumi pagani. Questo, insieme al deterioramento delle opere idrauliche,

15. STRANG 2004, p. 77.

16. GOLDWATER 2011, pp. 183-184.

17. Vulnerabilità: *Genesis* 9,18-27; vergogna: *Isaia* 20,4, *Amos* 2,16, *Habbakuk* 2,15.

18. L'accezione che per gli Ebrei gli *excreta* fossero impuri e che l'atto della defecazione fosse contaminante è solo degli Esseni, popolo di Qumran di cui si è trovato il credo nei testi del Mar Morto. A proposito si veda MAGNESS 2013, pp. 51-70. Per il Talmud palestinese e quello babilonese, cf. WILFRAND 2009, pp. 183-196. Per la diffusione delle latrine: HOSS 2011, pp. 184-185.

19. ARCHIBALD 2012, pp. 2-7.

delle forniture e dello smaltimento delle acque, causerà la graduale scomparsa delle foriche nell'VIII secolo d.C.

Il numero dei posti al loro interno varia da un minimo di 4 a un massimo di 60-70 (Fig. 3) e le disposizioni dei sedili potevano variare dall'essere su due lati, su tre lati o su quattro, lasciando libero solo lo spazio sufficiente per l'accesso dall'esterno²⁰.

La distanza tra i fori dei sedili varia da 85 cm in quelli di Amorgós a 50-45 cm in quelle di epoca imperiale, mentre più costante è il diametro di 20 cm del foro per la defecazione (Fig. 4). Esempio è il sedile della forica A delle Terme Adriane di Leptis Magna (Libia), dove l'incisore aveva sbagliato le distanze (Fig. 5).

Dalle evidenze archeologiche, benché pochi siano gli elevati sopravvissuti, la ricchezza di decorazioni, mosaici, stucchi, zampilli d'acqua, statue e pareti in *crustae* marmoree dimostra come nelle foriche una ricerca di bellezza del luogo appagasse visivamente il frequentatore (Fig. 6). Tuttavia i posti erano privi di divisori e la *privacy* nel senso moderno del termine non è sicuramente carattere distintivo delle foriche antiche²¹.

Il diritto all'intimità per espletare le proprie funzioni in libertà e non sentirsi osservati o giudicati svolgendo senza costrizioni un'azione quale la defecazione, considerata vergognosa e offensiva se fatta di fronte ad altri, non esisteva nel mondo greco e romano, dove vi era un'accettazione sociale della corralità esecutiva.

Oggi, per la nostra civiltà moderna occidentale, l'idea di recarsi in una latrina pubblica per defecare e doversi sedere quasi a contatto con un'altra persona, senza alcuna interposta barriera tra i corpi, risulta per molti inaccettabile e causa di un'offesa sensoriale intollerabile.

I bagni pubblici sono luoghi dove si scatenano radicati condizionamenti psicologici generando forti reazioni: qui il comportamento privato diviene pubblico, dove risulta impossibile sfuggire ai tabù e dove parti intime del corpo vengono esposte.

L'acutizzarsi del nostro senso di disgusto di fronte a certe pulsioni è il risultato del "processo di civilizzazione" grazie al quale, con il passare dei secoli, usanze ritenute inizialmente corrette si sono sempre più "raffinate" se confrontate con l'ortodossia di epoche precedenti, generando una forte e sempre più invasiva pressione da parte della società sull'individuo che, nel

20. MERLETTO 2000, pp. 297-305.

21. Solo a Timgad (Algeria) vi sono sedili separati da braccioli scolpiti a somiglianza di delfini. WILSON 2011, pp. 106-107.

timore di disgustare gli altri ed eventualmente essere emarginato, si trova così represso²². Questo si esprime in una focalizzazione sulla pulizia, con un'intolleranza verso tutto ciò che è sporco e quello che è prodotto dal nostro corpo, generando condizionamenti psicologici per il senso di *privacy* del nostro corpo e dei nostri sensi che si sono intensificati nel XIX secolo grazie al graduale arricchimento della sfera personale.

La psicoanalisi freudiana attribuisce alla fase anale nel bambino lo sviluppo di autostima e autonomia dell'individuo associandoli all'elaborazione della capacità di controllo volontario della defecazione. Si impara nelle prime fasi della vita a controllare gli stimoli che provengono dalla vescica e dall'intestino e i rimproveri, se si fallisce, ci insegnano presto che queste azioni debbono essere svolte in solitudine, poiché il loro prodotto è disgustoso e repellente²³.

Difficile immaginare che gli antichi, recandosi nelle foriche, volessero trattenersi oltre il minimo necessario per fare chiacchiere riuscendo magari anche a strappare qualche invito a pranzo, come racconta Marziale di Vacerra, il quale «in tutte quante le latrine, or stando in una or in altra, consuma l'ore e siede tutto il giorno. Egli ha una gran voglia di mangiare. Non quella di defecare»²⁴.

L'idea moderna di *privacy* è di diritto e privilegio, perdendo la sua connotazione privativa e di disvalore quale era in antico, quando l'aggettivo *privatus* aveva una connotazione quasi negativa, in contrapposizione a *publicus* e cioè appartenente alle persone, alla comunità, allo Stato. Presso gli antichi greci era fondamentale per i cittadini maschi una partecipazione alla vita pubblica: «Un uomo che viveva solo la sfera privata e che, come uno schiavo, non poteva accedere al mondo pubblico, non era completamente umano»²⁵. La sfera privata era riconosciuta come una realtà in cui l'individuo svolge solo funzioni di sopravvivenza fisica, la cui finalità era una buona figura pubblica, parte di un'unità sociale e politica quale era la *polis*²⁶.

Nella pianificazione cittadina l'ideologia greca si esprimeva attraverso una complessa rete di precauzioni e prescrizioni, regolando così sia l'edilizia pubblica che privata. Con la corretta amministrazione delle infrastrutture e dei servizi fondamentali per una corretta gestione della comunità, veniva strutturato e tenuto sotto controllo dalle autorità ciò di cui l'uomo

22. ELIAS 1988.

23. HASLAM 2012.

24. MARZIALE, *Epigrammi*, XI, 77.

25. ARENDT 1959, pp. 35-42.

26. RYKWERT 2001, pp. 29-40.

pubblico, vivo, aveva bisogno. Dalle epigrafi sulla vita quotidiana della comunità, nonché dalle fonti antiche, si evince la presenza di una organizzazione strutturale di controllo del territorio codificata in età ellenistica che si cura anche dell'aspetto igienico della città. Nella *Costituzione degli Ateniesi*, Aristotele fissa tra i compiti degli *astynomoi* sorveglianti della *polis* il controllo del lavoro dei *koprologoi*, addetti alla rimozione di immondizia²⁷.

Le differenti attività pubbliche erano dotate di strutture specifiche all'interno dell'impianto urbano, compresi gli spazi costruiti per contenere quella pulsione animalesca e incontrollabile del defecare.

Dal punto di vista antropologico Douglas, specificando cosa fosse la contaminazione, rende sua la definizione di James dello sporco come «materia fuori posto»²⁸. Lo sporco è disordine che insegna l'ordine in cui si dovrebbe stare. Partendo dall'esperienza umana, fonte di disordine, si creano proibizioni e prescrizioni rituali che rimandano a un modello di ordine ideale e controllato. Il disordine non è un giudizio assoluto ma codificato dalla società, quindi variabile: è ciò che sfugge alle norme e come tale ci aiuta a capire quale debba essere l'idea conforme per mettere ordine nel nostro *environment* e promuovere una stabilità sociale. In questo il corpo svolge un ruolo fondamentale come risorsa di simboli per altre complesse strutture, una sorta di microcosmo attraverso cui il macrocosmo, l'ordine sociale, si esprime e riproduce se stesso.

L'immagine del corpo può essere visualizzata come enfasi o riflesso dell'esperienza individuale dell'appartenenza a un determinato sistema sociale, ma è necessario limitarne l'avvicinamento o l'allontanamento per evitare il pericolo dell'impurità generato da una possibile irruzione dell'organico nel sociale.

Il corpo è veicolo di impurità ed è vulnerabile a causa del difficile controllo di ciò che assorbe attraverso i suoi orifici generando avversione per i suoi prodotti organici e necessitando di frequenti purificazioni rituali²⁹.

Defecare e urinare erano azioni da compiersi in edifici specifici nati come luoghi strutturati dalle autorità per ovviare l'offesa verso gli altri e verso le divinità, ma anche come contenitori in cui l'allontanamento degli escrementi per mezzo degli impianti di adduzione ed eliminazione delle acque evitasse di rendere impuri luoghi non precostituiti. Le foriche, quindi, fanno parte di un processo rituale di purificazione urbanistica necessaria per proteggere la società e le sue divinità dalla profanazione.

27. OWENS 1983, pp. 44-50. Sulla diffusione, CALIÒ 2013, pp. 174-176.

28. DOUGLAS 1966, p. 124.

29. DOUGLAS 1996, pp. XXXV-XXXVI.

Il rilievo ad Aquileia in cui Marte colpisce con un fulmine un imprudente signore nell'atto di defecare dietro a una roccia (Fig. 7) o gli ammonimenti graffiti sulle case e nei vicoli, dove si minaccia l'ira degli dèi, come in *duodeci(m) deos et Deana(m) et Iovem Optumu(m) Maximu(m) habeat iratos quisquis hic mixerit aut cacarit* [Chiunque orini o cagli qui, possa avere contro di sé l'ira delle Dodici divinità e di Diana e Giove]³⁰, o la più nota da Pompei: *Cacator cave malum / aut si contempseris habeas / iove(m) iratum* [Cacatore, fai attenzione alla sventura o, se avrai disprezzato (questo avvertimento), abbia tu Giove irato!]³¹, sono chiari indicatori del potere simbolico del disordine.

Recarsi alla forica era quindi "un ordine corretto delle cose" dell'essere "uomo pubblico", evitando quel senso di vergogna o disgusto che poteva scaturire da un comportamento necessario e animalesco senza il rispetto delle regole umane sociali.

La teoria che la costruzione di anticamere o/e porte sfalsate in molte latrine fosse per offrire *privacy* ai fruitori come protezione dal mondo esterno a mio giudizio è errata³². Chi era all'esterno avrebbe percepito un contatto visivo e sensoriale con la funzione corporale "organizzata" all'interno dell'edificio come inopportuno. Per i passanti la percezione sarebbe stata di "materia fuori posto".

Una volta all'interno, l'accettazione del luogo portava il fruitore a usare la forica senza senso di imbarazzo: l'edificio era ufficiale e quindi socialmente accettato. La struttura architettonica conteneva il corpo nascondendolo allo scrutinio e giudizio altrui e liberandolo per compiere le sue funzioni evacuanti con il benessere degli altri frequentatori e delle autorità.

La vulnerabilità dell'uomo come essere sociale e pubblico attivava condizionamenti e meccanismi psicologici che richiedevano l'applicazione di un'etichetta nei confronti degli altri fruitori e il rispetto di regole non scritte di comportamento.

Il pubblico sguardo rendeva necessario il guardare se stessi come strumento per controllare il comportamento verso gli altri, e il provare vergogna verso certi comportamenti personali forniva gli strumenti per evitarlo nei confronti degli altri. Il mantenere l'onore per le nudità del corpo richiedeva una modestia dello sguardo nel confronto con quello altrui³³. Era

30. CIL VI, 29848b.

31. CIL IV, 7716.

32. HOBSON 2009, p. 80.

33. BARTON 2002, p. 217.

socialmente inaccettabile fissare le nudità di un'altra persona, e la modestia dello sguardo, l'*oculorum verecundia*, era auspicata persino da Seneca nelle sue *Naturales quaestiones*.

Uno sguardo insistente rendeva i genitali possibile oggetto di vergogna, creando imbarazzo e rendendo insopportabile di essere nudi in presenza altrui. Numerosi sono i riferimenti a sguardi impropri in Marziale, o nella storia del dissoluto Hostius Quadra in Seneca, e ancora nel racconto di Ascylos nel *Satyricon* di Petronio, quando nei bagni gli avventori non riescono a distogliere lo sguardo (*admiratione timidissima*) dalle grazie di un ragazzo che ha perso i vestiti³⁴.

Nelle foriche, poiché i vestiti non erano rimossi ma solo scostati o alzati normalmente in contemporanea all'azione della seduta, determinando l'assunzione di una posizione inclinata in avanti del busto la caduta in avanti della stoffa dell'abito, si nascondevano le parti intime. Solo chi era seduto vicino poteva vedere le natiche del nuovo visitatore, ma ciò era evitabile abbassando anche in questo caso lo sguardo. Le pitture parietali, le decorazioni musive pavimentali, le statue e anche l'acqua corrente offrivano l'opportunità di focalizzare la propria attenzione e il proprio sguardo su un qualcosa di neutro, evitando il rischio di offendere o imbarazzare qualcuno. Studiosi affermano che alcune latrine fossero particolarmente buie e che l'oscurità fornisse *privacy*³⁵; tuttavia non credo che si possano ipotizzare ambienti completamente bui, poiché una certa illuminazione era essenziale per trovare la postazione ed evitare di inciampare nelle canalette con acqua antistanti gli stessi sedili.

Se nell'accezione moderna di *privacy* intendiamo la *riservatezza*, questa non era una caratteristica della forica, dove il visitatore era soggetto a costanti sollecitazioni sensoriali, potenzialmente foriere di imbarazzo e fastidio³⁶. La scarsa distanza tra le sedute implicava un possibile contatto con il vicino, ovviabile frapponendo solo lo strato di vestiario dei due avventori (Fig. 8).

Ulteriore senso di disagio e disgusto poteva essere generato dal contatto fisico con un sedile della forica: la scomodità momentanea e la temperatura del materiale, l'idea di accomodarsi su un sedile usato da altri e magari toccare parti non pulite erano tutte violazioni al proprio corpo purtroppo inevitabili in questo contesto.

34. SENECA, *Naturales quaestiones*, I.16; MARZIALE, I.96, I.23, II.63; PETRONIO, *Satyricon*, 92.

35. KOLOSKI-OSTROW 2015, p. 95.

36. KAMASH 2011, pp. 181-183.

L'olfatto era sollecitato da una miriade di odori provenienti non solo dalla fogna sotto ai sedili, ma anche da possibili lezzi personali: alito, sudore, scarsa igiene personale, nonché gli effluvi delle funzioni corporali esplesate. E benché le cellule olfattive riconoscano un odore e, una volta sature, riescano a adattarsi fino a non percepirne più il fastidio, è fuori di dubbio che nelle foriche vi fosse un'invasione inevitabile della *privacy* sensoriale. Inoltre, gli esseri umani sviluppano una reazione neutrale o positiva di fronte ai propri odori mentre si tende ad avere una reazione negativa e di fastidio verso quelli altrui³⁷. Nonostante i parametri moderni per definire il disgusto siano diversi da quelli antichi, possiamo evincere dalle fonti che anche in antico l'odore di urina e feci era considerato offensivo.

L'eliminazione degli odori avveniva anche gettando della cenere nelle fogne sotto il sedile, bruciando incenso o olii profumati o appendendo ghirlande di fiori ed erbe aromatiche³⁸.

Dove le evidenze archeologiche hanno conservato gli alzati, è accertata quasi sempre la presenza di finestre nelle parti alte delle pareti con la doppia funzione di dare luce alla stanza ma anche di creare uno scambio d'aria con l'esterno. L'espressione architettonica perfetta si sviluppa dal II secolo d.C. con le foriche a peristilio.

Altra fonte di imbarazzo potevano esseri i rumori corporali. Nelle commedie di Aristofane la flatulenza è usata a fini parodistici e Trimalcione intrattiene i suoi invitati con una lunga dissertazione sull'argomento spiegando la teoria secondo la quale trattenerne le flatulenze fosse nocivo³⁹. Svetonio attribuisce la condanna a morte del poeta Lucano da parte di Nerone al fatto di aver citato un emistichio dell'imperatore subito dopo aver emesso una fragorosa flatulenza, mentre si trovava ai bagni pubblici: *sub terris tonuisse putes* (potresti credere sia tuonato sottoterra)⁴⁰. L'imperatore Claudio, udita la storia di un uomo che aveva rischiato la vita nel tentativo di tenere sotto controllo l'aria del suo intestino, con un editto aveva legittimato le flatulenze anche a tavola⁴¹.

Lo sciacquo dell'acqua, il brusio delle conversazioni e il calpestio delle persone che si apprestavano a usare o a lasciare la forica potevano in qualche modo ridurre il rumore delle flatulenze. Nella latrina delle Terme dei Sette Sapienti a Ostia, tra le teste parlanti c'è chi afferma che Chilone

37. LOUDON 1977, p. 162.

38. WILSON 2011, p. 105; HOBSON 2009, p. 108.

39. PETRONIO, *Satyricon*, 47.

40. SVETONIO, *Vita Lucani*, 17-20.

41. SVETONIO, *Divus Claudius*, XXXII.

sappia passare aria in silenzio, implicando che questo potesse essere un tabù sociale (Fig. 9).

Infine, non si deve dimenticare la paura di una violazione al corpo da parte di tutto ciò che poteva nascondersi ed essere in agguato nei canali delle fogne sotto i sedili: mosche, blatte o ratti⁴². Un altro aspetto terrificante erano le esplosioni gassose causate dalla sedimentazione di *excreta*. Studi recenti di psicologia evolutiva e antropologia hanno dimostrato che tra gli esseri umani esiste un sistema di autoprotezione per identificare, prevenire e proteggerci dal pericolo generato da potenziali contaminatori. In questo caso, l'uso di simboli apotropaici rinvenuti sulle pareti o all'interno delle foriche si spiega con l'idea di protezione e sicurezza: graffiti, *phalli*, raffigurazione di pigmei (Fig. 10) e, per certi versi, anche la dea Fortuna, invocata a protezione dei frequentatori come nell'affresco nei bagni pubblici di Pompei, dove si invita il frequentatore a fare attenzione ai pericoli nascosti (Fig. 11)⁴³.

Per concludere, pare quindi che la visione della forica romana come luogo di incontro e conversazioni vada rivista e che la cosiddetta "socialità" venisse limitata allo scambio di parole, che forse coprivano rumori imbarazzanti e distoglievano l'attenzione dall'atto della defecazione.

Rimane pertanto difficile immaginare che qualcuno potesse desiderare di rimanere a conversare oltre il tempo necessario in un luogo maleodorante, per certi versi pericoloso e fonte di disagio. Secondo questa visione, la storia di Vacerra deve essere vista come episodio sporadico e non abituale.

E benché si possa controbattere che le reazioni alle sollecitazioni sensoriali degli antichi fossero diverse dalle nostre, dalle evidenze archeologiche più che da quelle letterarie si evince che anche in antico certe problematiche, legate a odori, rumori e vista, venissero in qualche modo affrontate.

Interessante invece notare come il perdurare e il diffondersi, in molte parti dell'Impero e per diversi secoli, di questa tipologia, senza variazioni di planimetria ma addirittura, in numerosi casi, con una maggiore ricerca di monumentalità, ci porti a comprendere come l'andare al bagno pubblicamente avesse poche connotazioni negative e fosse accettato pressoché ovunque di buon grado, in quanto *socially e politically correct*.

42. Gli antichi Romani distinguevano questi roditori in *mus maximus* (topo grande) e *mus minimus* (topo piccolo); le sue abitudini lo rendono una creatura ctonia, legata alle potenze inferi, e quindi guardata con simpatia ma anche paura, sospetto.

43. JANSEN 2011, pp. 165-176.

Bibliografia

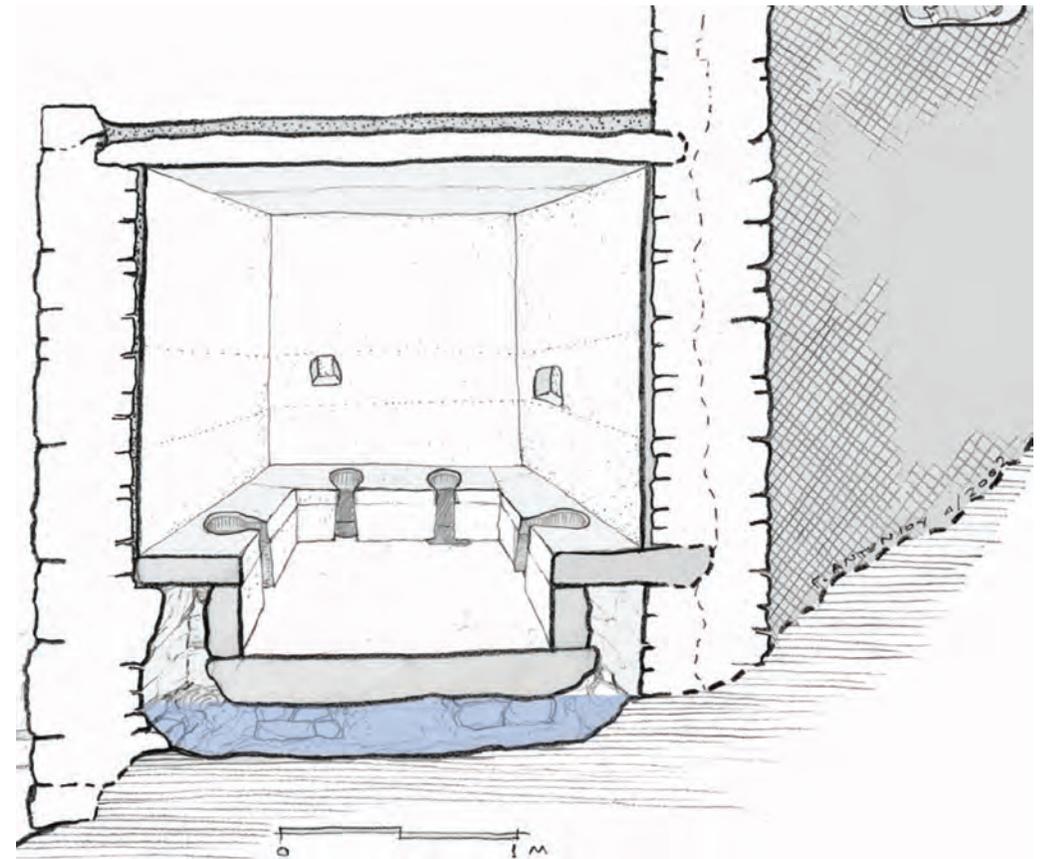
- ANTONIOU 2007 • G.P. Antoniou, *Lavatories in Ancient Greece*, «Water Science and Technology: Water Supply», 1, 2007 (VII), pp. 155-164.
- ANTONIOU *et al.* 2016 • G.P. Antoniou, G. De Feo, F. Fardin, A. Tamburrino, S. Khan, F. Tie, I. Reklaiyte, E. Kanetaki, X.Y. Zheng, L.W. Mays, A.N. Angelakis, *Evolution of Toilets Worldwide through the Millennia*, «Sustainability», 8, 2016 (VIII), 779 [55 pp.]: <http://www.mdpi.com/2071-1050/8/8>.
- ANTONIOU-ANGELAKIS 2015 • G.P. Antoniou, A.N. Angelakis, *Latrines and Wastewater Sanitation Technologies in Ancient Greece*, in P.D. Mitchell (a cura di), *Sanitation, Latrines and Intestinal Parasites in Past Populations*, Dorchester, 2015.
- ARCHIBALD 2012 • E. Archibald, *Bathing, Beauty and Christianity in the Middle Ages*, «Insights» [Durham University. Institute of Advanced Study], 1, 2012 (V), pp. 2-13; <https://www.dur.ac.uk/ias/insights/volume5/article1>.
- ARENDT 1959 • H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1959.
- BARTON 2002 • C. Barton, *Being in the Eyes, Shame and Sight in Ancient Rome*, in D. Fredrick (a cura di), *The Roman Gaze: Vision, Power and the Body*, Baltimore 2002, pp. 216-235.
- BONI 1913 • G. Boni, *Recent Discoveries on the Palatine Hill*, «The Journal of Roman Studies», 2, 1913 (III), pp. 242-252.
- BOUET 2009 • A. Bouet, *Les latrines dans les provinces gauloises, germaniques et alpines*, «Gallia», Supplément 59, Paris 2009.
- CALIÒ 2013 • L.M. Caliò, *Asty: studi sulla città greca*, Roma 2013 [«Thiasos. Monografie», II.].
- DE JORIO 1820 • A. de Jorio, *Ricerche sul Tempio di Serapide a Pozzuoli*, Napoli 1820.
- DOUGLAS 1966 • M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966.
- DOUGLAS 1996 • M. Douglas, *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, London-New York 1996.
- EDWARDS-RALSTON 2003 • K.J. Edwards, I.B.M. Ralston (a cura di), *Scotland After the Ice Age: Environment, Archaeology and History, 8000 BC-AD 1000*, Edinburgh 2003.
- ELIAS 1988 • N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, Bologna 2003.
- GOLDWATER 2011 • A. Goldwater, *North-Western Provinces*, in JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011, pp. 183-184.
- HASLAM 2012 • N. Haslam, *Psychology in the Bathroom*, Basingstoke 2012.

- HENDERSON 1991 • J. Henderson, *The Maculate Muse, Obscene Language in Attic Comedy*, New York 1991².
- HOBSON 2009 • B. Hobson, *Latrinae et Foricae. Toilets in the Roman World*, London 2009.
- HOSS 2011 • S. Hoss, *Palestine*, in JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011.
- JANSEN 2011 • G.C.M. Jansen, *Cultural Attitudes*, in JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011, pp. 184-185.
- JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011 • G.C.M. Jansen, A.O. Koloski-Ostrow, E. Moorman (a cura di), *Roman Toilets. Their Archaeology and Cultural History*, Leuven 2011 [«BABESCH», Supplement, XIX].
- KAMASH 2011 • Z. Kamash, *Interpreting the Archaeological Evidence: Latrines and the Senses*, in JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011, pp. 181-183.
- KHAN 2014 • S. Khan, *Sanitation and Wastewater Technologies in Harappa/Indus Valley Civilization (ca. 2600-1900 BC)*, in A.N. Angelakis, J.B. Rose (a cura di), *Evolution of Sanitation and Wastewater Technologies through the Centuries*, London 2014, pp. 25-42.
- KOLOSKI-OSTROW 2015 • A.O. Koloski-Ostrow, *The Archaeology of Sanitation in Roman Italy. Toilets, Sewers, and Water Systems*, Chapel Hill, NC, 2015.
- LOUDON 1977 • J.B. Loudon, *On Body Products*, in J. Blacking (a cura di), *The Anthropology of the Body*, London 1977, pp. 161-178.
- LYNCH-PAPADOPOULOS 2006 • K.M. Lynch, J.K. Papadopoulos, *Sella Cacatoria: A Study of the Potty in Archaic and Classical Athens*, «Hesperia», 1, 2006 (LXXV), pp. 1-32.
- MAGNESS 2013 • J. Magness, *Toilet Practices, Purity Concerns, and Sectarianism in the Late Second Temple Period*, in B. Eckhardt (a cura di), *Jewish Identity and Politics between the Maccabees and Bar Kokhba. Groups, Normativity, and Rituals*, Leiden-Boston 2013, pp. 51-70.
- MARTIN 1956 • R. Martin, *L'urbanisme de la Grèce antique*, Paris 1956.
- MERLETTO 2000 • A. Merletto, *Public Toilets in the Roman World: Peculiarities and Diffusion*, in G.C.M. Jansen (a cura di), *Cura Aquarum in Sicilia. Proceedings of the Tenth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region* (Siracusa, 16-22 maggio 1998), Leuven 2000 [«BABESCH», Supplement, VI], pp. 297-305.
- MYGIND 1921 • H. Mygind, *Hygienische Verhältnisse im alten Pompeji*, «Janus», 1921 (XXV), pp. 251-281.
- NEUDECKER 1994 • R. Neudecker, *Die Pracht der Latrine: zum Wandel der öffentlichen Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt*, München 1994.
- OWENS 1983 • E.J. Owens, *The Koprologoi at Athens in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, «The Classical Quarterly», 1, 1983 (XXXIII), pp. 44-50.
- ROSEN 1958 • G. Rosen, *A History of Public Health*, Baltimore 1958.
- RYKWERT 2001 • J. Rykwert, *Privacy in the Antiquity*, «Social Research», 1, 2001 (LXVIII), pp. 29-40.

- STRANG 2004 • V. Strang, *The Meaning of Water*, Oxford-New York 2004.
- WILSON 2011 • A. Wilson, *Toilets*, in JANSEN-KOLOSKI-OSTROW-MOORMAN 2011, pp. 99-106.
- WILFRAND 2009 • Y. Wilfrand, *Did the Rabbis Reject the Roman Public Latrine?*, «BABESCH Annual Papers on Mediterranean Archaeology», 2009 (LXXXIV), pp. 183-196.



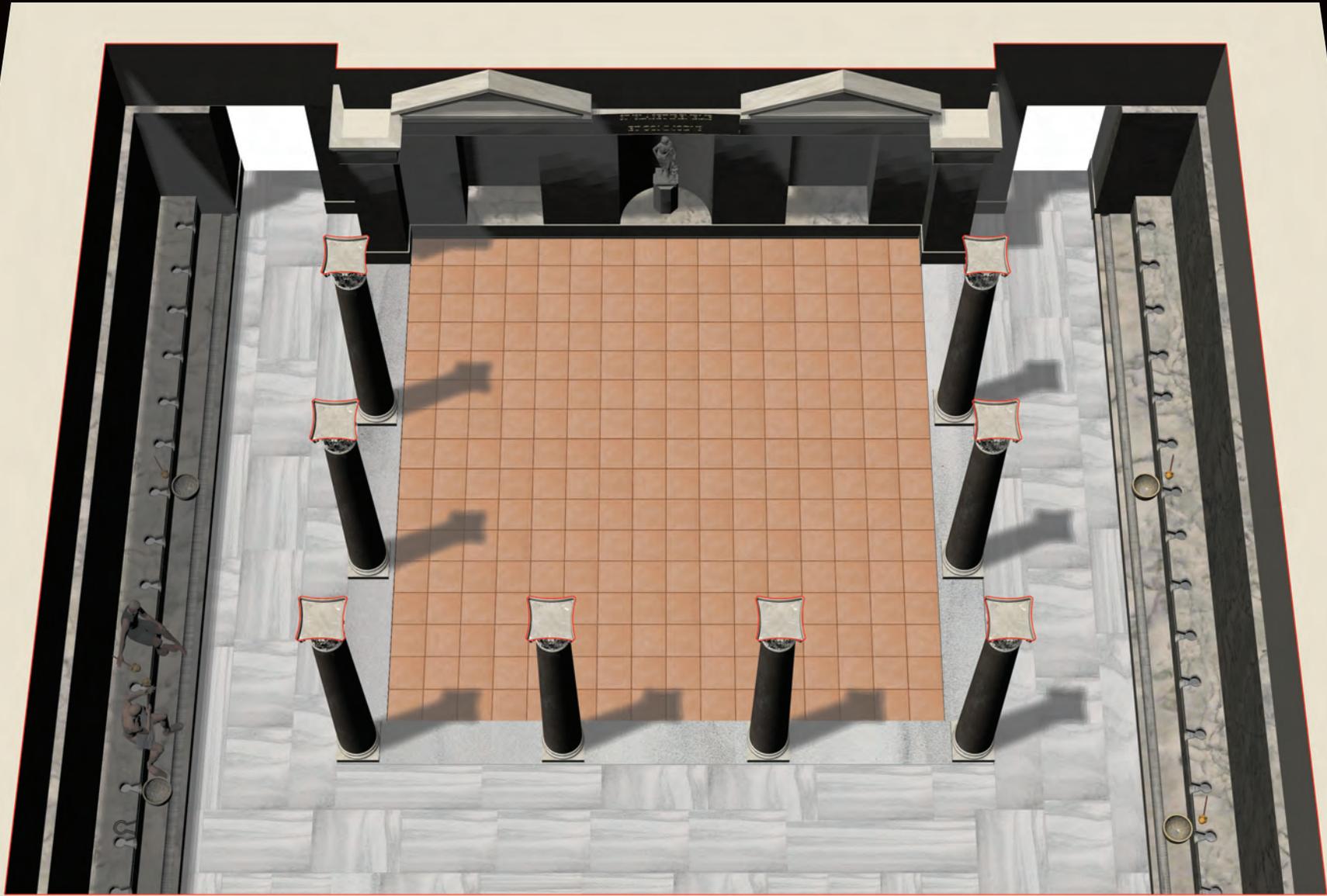
1. Vaso per bambini del V secolo a.C. Atene, Museo dell'Agorà (fotografia: A. Merletto).

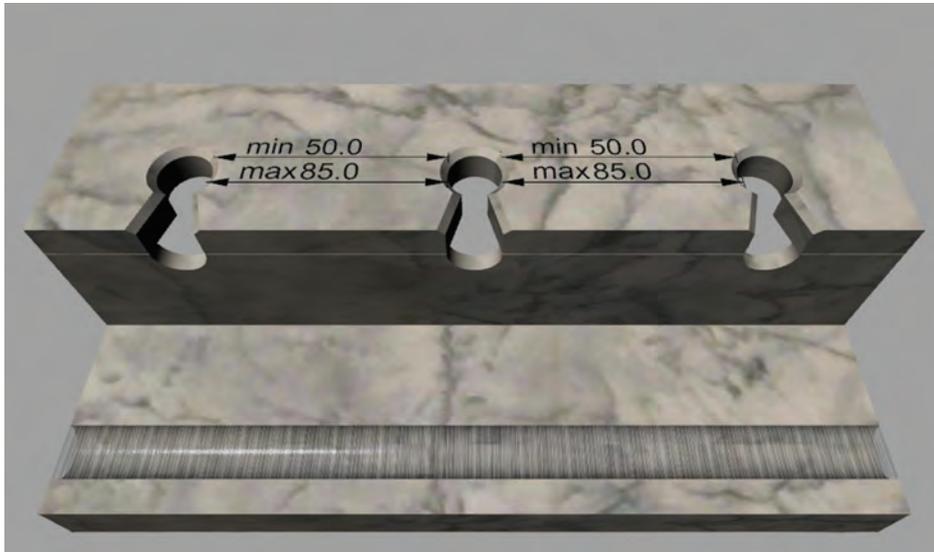


2. Forica del IV secolo a.C. a Minoa, Amorgós (fotografia: Antoniou 2007, p. 160).

nelle pagine successive:

3. Ricostruzione grafica della pianta della forica A delle Terme Adrianee di Leptis Magna, Libia (A. Merletto; rendering: C. Renzi).





4. Ricostruzione della distanza tra i fori dei sedili della forica (A. Merletto).



5. Sedile con incisione errata. Forica A delle Terme Adrianee di Leptis Magna, Libia (fotografia: A. Merletto).



6. Ricostruzione grafica della forica sul cardo dell'isola di Kos (A. Merletto; rendering: C. Renzi).



7. *L'ira di Marte*, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 50397)
 (fotografia: A. Wilson, *Incurring the Wrath of Mars: Sanitation and Hygiene in Roman North Africa*, in *Cura Aquarum in Sicilia*, cit., pp. 307-311, fig. 4).



8. Distanza fisica tra gli occupanti della forica (A. Merletto; rendering: C. Renzi).



9. Chilone di Sparta: «Mulio ne sedes / vissire tacite Chilon docuit subdolus»; «mulattiere non ti sedere / l'astuto Chilone ha imparato a passare aria in silenzio» (fotografia: <http://www.ia-ostiaantica.org/pool/gallery-098/>).



10. Pavimentazione a mosaico figurato a tessere bianche e nere della latrina delle Terme Nord di Aquinum, Lazio (fotografia: www.aquinum.wordpress.com).

MARIA TERESA CURCIO

Ai confini della virilità: rappresentazioni di *viri* e cinedi tra corpo sociale e corpo biologico



1. Cosa può un corpo?

L'esposizione del proprio corpo fisico è un atto significativo, di parte, estremamente eloquente, rivolto sempre allo sguardo degli altri. Il corpo, dunque, non è mai solo riflesso di una componente biologica, né una forma neutrale la cui analisi può essere affidata semplicemente alla fisiologia o alle scienze mediche. I segni del corpo sono sempre espressione di pratiche sociali e discorsive che letteralmente si incarnano all'interno di esso. La corporeità diventa dunque un campo di azione: ciascuno di noi definisce le fattezze del corpo in modo tale da determinare le proprie connotazioni soggettive e sociali. A partire da questa premessa risulta stringente il rapporto tra le rappresentazioni corporee e la costruzione dell'identità di genere, di cui qui intendo occuparmi. Di norma, sistemiamo le nostre sembianze così da evidenziare le differenze di genere, ciascuno di noi impara a usare il proprio corpo come un palinsesto sui cui esporre la propria mascolinità o femminilità, o la difformità da entrambe. Sebbene fino a pochi anni fa si tendeva a definire il genere all'interno di una semplice polarità maschile e femminile, equiparandolo per larga parte con il sesso biologico, oggi si può affermare con una certa convinzione che l'identità di genere è sempre negoziata: non è dunque un affare privato e personale ma piuttosto una questione pubblica. In quanto espressione sociale, il genere deve essere considerato come una *performance* piuttosto che come un'identità fissa e predeterminata; esso può essere modificato a seconda dello specifico contesto sociale: per dirla con le parole di Judith Butler, il genere è sempre un fare, è sempre esprimere qualcosa¹. In pratica, secondo Butler, non vi è alcuna identità di

11. *Dea Fortuna dalla Taberna IX 7,22*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

1. BUTLER 2004, p. 33.

genere che non sia agita, posizionata, definita da regole sociali: essa deve dunque essere intesa non solo come un aspetto dell'identità personale ma all'interno della connessione fra individui e identità di gruppo².

Infatti, seppure la stragrande maggioranza delle persone rientri nella categoria biologica di maschile e femminile, il presupposto che tutte le culture osservino una divisione binaria che traccia semplicemente la costruzione culturale del genere sulle caratteristiche fisiche del sesso ne sottovaluta la complessità, ponendo un accento eccessivo sulla biologia. Al contrario, molte società, anche del mondo antico, offrono esempi di persone che attraversano questi confini: gli intersessuali, i transessuali, gli eunuchi e quelli che nella cultura greco-romana venivano definiti come effeminati. Si tratta di maschi, di schiavi ma anche di uomini liberi chiamati dalle fonti romane *patisci*, *cinaedi*, *fracti*³. L'esistenza di maschi che eccedono dalla loro determinazione di genere ci dimostra inoltre come anche l'idea di mascolinità non fosse univoca e sovradeterminata ma piuttosto frutto di negoziazioni sociali. Simone de Beauvoir, in un suo celebre lavoro, sosteneva che donne non si nasce ma si diventa; la cultura romana ci dimostra che la medesima accezione vale, seppure con paradigmi, ruoli sociali e soprattutto costrizioni e vincoli di gran lunga differenti, anche per gli uomini. Il genere maschile non è sovra-determinato e neutro ma è anch'esso costruito e negoziato.

Oggetto dunque del mio contributo saranno le figure al limite, quelle che nella cultura romana stavano nel mezzo, che eccedevano dalla polarizzazione maschile/femminile e che sembrano essere deliberatamente ambivalenti: maschi dal punto di vista biologico ma non "veri uomini", non uomini al cento per cento. Da un punto di vista sociale la maggior parte degli effeminati-*cinaedi* era composta da schiavi, giovinetti, membri delle fasce sociali più basse, persone la cui reputazione pubblica non era tenuta in gran conto⁴. Come ci ricordano numerose fonti, esistevano però anche cittadini, uomini aristocratici che stavano in questa zona liminale, che non soddisfacevano appieno le prerogative virili che di norma erano state loro attribuite.

2. HERRING-LOMAS 2009, p. 1.

3. JOYCE 2008, pp. 61-63.

4. Esistevano però anche figure "al limite", appartenenti alle alte sfere aristocratiche. Sulla complessa figura di Mecenate, si rimanda a WILLIAMS 1999.

2. Difendere i confini della virilità

Ma dall'altra parte, chi era un vero uomo nel mondo romano? Per comprendere questa figura che, come si è già detto, non rientra pienamente nella medesima categoria del sesso biologico, bisogna partire da una definizione estremamente calzante di Jonathan Walters riguardo al *vir* romano, chiamato penetratore impenetrabile⁵. Un'espressione del genere coinvolge il composito concetto d'identità sessuale e la definizione delle pratiche sessuali nel mondo antico. Michel Foucault, nella sua opera sulla storia della sessualità, considera quest'ultima un'invenzione moderna, uno dei discorsi nati nella modernità per regolare le pratiche sociali e i comportamenti personali⁶. La sessualità per lo studioso francese serve a normare i comportamenti sessuali e a definire l'identità del sé: essa in questo senso non è un termine meramente descrittivo, una rappresentazione neutrale di un oggettivo stato di cose. Serve piuttosto a interpretare e organizzare le esperienze umane. Nella modernità, così come nel mondo contemporaneo, la sessualità genera l'identità sessuale e correda ognuno di noi con un'individuale natura sessuale. Nel mondo antico il discorso varia leggermente. Le accezioni di omosessualità e di eterosessualità non erano considerate come le intendiamo oggi, anzi proprio non esistevano come categorie per dividere e differenziare le attitudini sessuali e dunque non solo non determinavano l'identità personale ma tanto meno i comportamenti amorosi⁷. Altri erano i dispositivi messi in campo per identificare la sfera sessuale. Secondo infatti un filone di studi storici sull'omosessualità nel mondo occidentale, la società romana, molto più che quella greca, si baserebbe su un'attitudine spiccatamente machista e sul cosiddetto paradigma priapico che affida la centralità delle relazioni al fallo e al ruolo attivo nell'atto sessuale⁸. Erano considerati veri uomini solo coloro che difendevano l'incolumità del loro corpo nell'atto sessuale.

Nella Roma tardo-repubblicana e imperiale, il sesso è un'esperienza fortemente polarizzante che divide, classifica e distribuisce i suoi partecipanti in due distinte e radicalmente opposte categorie. Il sesso si fondeva infatti, almeno apparentemente, su un atto asimmetrico, quello della penetrazione di un corpo da parte di un altro corpo⁹. Tale rapporto

5. WALTERS 1997, pp. 29-43.

6. FOUCAULT 1991, pp. 9-18.

7. FOUCAULT 1991, pp. 30-37.

8. WILLIAMS 1999, p. 160.

9. HALPERIN 1997, pp. 138-139.

gerarchizzante e verticistico si basava su una mono-direzionalità dell'atto sessuale, il cui unico attore attivo era il *vir* romano, parte passiva erano tutti gli altri: donne in prima istanza e maschi che occupavano i gradini inferiori della piramide sociale romana, o che non si confacevano a tutte le caratteristiche di virilità. In latino il modo usuale per definire la passività nelle pratiche sessuali era il ricorso all'espressione, attestata tra gli altri in Tacito (*Annales*, 11.36) e in Quintiliano (*Decl. Maior*, 3.11), *muliebra pati*. Avere un'esperienza da donna definiva il ruolo passivo, sia che il ricevente dell'atto fosse una donna effettiva o un uomo. Il concetto di genere va in questa definizione a fondersi e confondersi con la prestazione sessuale che a sua volta definisce specifiche dinamiche sociali. Le differenze fra un uomo e chi non lo era non venivano dunque sancite da canoni naturali o meramente fisici ma bensì da modelli sociali e comportamentali. Tale assunto trova il suo riscontro nell'idea che gli antichi avevano del corpo maschile e femminile. Secondo Thomas Laqueur, fino al 1700 il corpo femminile non era diverso da quello maschile, ma rappresentava il medesimo corpo non completamente sviluppato¹⁰. Il fatto che il corpo femminile fosse equiparato a uno maschile, anche se deficitario, ci offre un'altra prova che anche le differenze fra i generi nel mondo romano si definissero attraverso categorie non biologiche ma culturali. Tale processo ci suggerisce inoltre come in definitiva fossero i rapporti economici e di potere a determinare e regolare non solo la sessualità e i ruoli sociali ma anche le vere e proprie definizioni di genere nel mondo romano.

Nella Roma repubblicana e primo imperiale, esisteva una sorta di corredo di virilità – concernente il modo di parlare, la voce, la postura, la cura della pelle, le pratiche sessuali – che si tramandava di padre in figlio e che regolava i comportamenti e le attitudini dei giovani rampolli delle alte sfere sociali¹¹. Calato in una dimensione eminentemente pubblica, il corpo sociale del *vir* romano deve dunque in prima istanza difendere la sua impenetrabilità. Gli uomini che esprimevano il desiderio di essere penetrati erano conseguentemente etichettati come devianti e anomali. Se nella Grecia classica il corpo era parte integrante di un'etica educativa, a Roma la corporeità diventa invece una delle dimostrazioni basilari di una morale repressiva basata sulla censura e sull'infamia¹². In virtù del cosiddetto paradigma priapico, gli uomini che volontariamente preferivano il

10. LAQUER 1990, pp. 7-9.

11. GLEASON 1995, pp. XXVII-XIX.

12. DUPONT-THIERRY 2001, pp. 85-87.

ruolo ricettivo erano accusati di aver annullato il loro privilegio maschile, di essersi equiparati alla condizione inferiore delle donne, ed erano quindi suscettibili di scherno e disprezzo. Nella società romana, così come in tante culture antiche e moderne occidentali, la vergogna e la reputazione giocavano un ruolo cruciale: la propria identità era determinata dalla reputazione pubblica, la costruzione della propria soggettività era completamente inserita in una dimensione pubblica e collettiva. Esisteva dunque anche tra i Romani una sorta di doppia morale: non importa cosa si facesse nel chiuso delle proprie stanze, l'importante era difendere le proprie prerogative virili con gli altri, in pubblico.

Il bagaglio comportamentale del vero uomo non era imposto ma piuttosto assunto volontariamente da chi voleva aderire pubblicamente a questa sorta di standard di virilità. È però necessario ricordare che le fonti fanno sporadicamente menzione di comportamenti sessuali che sfuggivano alla severe norme sopra descritte anche da parte di cittadini romani¹³. Per comprendere questa sorta di "eccezione che conferma la regola", riprenderò nuovamente una teoria foucaultiana. Bisogna infatti rimarcare che tali pratiche di condotta non erano imposte con la forza dal potere dominante, erano piuttosto i *vir*i romani, seppur influenzati fortemente dal *milieu* sociale e culturale, che sceglievano di seguirle per conformarsi a una prassi collettivamente accettata. Come spiega bene il filosofo francese, il potere non è astratto né soltanto coercitivo ma è esercitato dentro un sistema di relazioni asimmetriche, è un *set* di mediazioni tra pratiche, discorsi ed eventi non discorsivi, vale a dire un modo di gestire una molteplicità di relazioni differenti¹⁴. In questa dinamica in cui ogni individuo negozia il suo posto nell'ambiente sociale, le regole asserite per la definizione del *vir* restano di prassi le più influenti nel determinare i comportamenti sessuali delle classi superiori, sia nelle loro pratiche di vita che nelle loro rappresentazioni figurative.

13. Fra i più noti, e attestati dalle fonti, si ricordano i rapporti di Cesare con il re di Bitinia Nicomede IV Filopatore e con altri uomini liberi. Importante per sottolineare come il riscontro pubblico influenzasse i comportamenti sessuali individuali è il frammento dei *Carmina Triumphalia* riportato da Svetonio, in cui i soldati di Cesare motteggiavano il loro comandante per i rapporti erotici intrapresi con Nicomede IV: «Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem: ecce Caesar nunc triumphavit qui subegit Gallias, Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem» (Svet., *Vita Caesaris*, XLIX).

14. FOUCAULT 2005.

3. Il cinedo o della catastrofe maschile

Come abbiamo avuto modo di vedere, dunque, l'essere penetrato non è l'unica pratica che poteva definire un maschio come effeminato. Sebbene sia la precondizione necessaria per essere accettato pubblicamente come uomo, il ruolo attivo non è sufficiente. La mascolinità era qualcosa di più complesso della seppur fondamentale schematizzazione penetratore/penetrato. Infatti non si può usare il termine *cinaedus* come sinonimo di "passivo", in quanto non è soltanto la propensione verso persone dello stesso sesso o la tendenza ad avere rapporti anali a definire un uomo come tale. Un cinedo poteva avere rapporti sessuali anche con le donne e, come si è già visto, alcuni uomini potevano avere atti passivi senza essere etichettati per sempre come effeminati¹⁵. Il catastrofico fallimento delle prerogative virili che il cinedo rappresentava era invece così completo da non poter essere solo riconducibile a una sfera intima e semplicemente sessuale: determinava piuttosto l'identità sociale maschile nella sua interezza, attraverso un processo di "riconoscimento per opposti", che consente di legittimare e consolidare la propria identità. Come ci suggerisce ancora Butler, centrale per la definizione della soggettività umana è la capacità di creare confini intorno a sé che siano fissati e mantenuti attraverso l'esclusione di tutte le forme d'identità differenti e inferiori (in questo caso donne, schiavi, cinedi)¹⁶.

Per definire la virilità per eccellenza bisogna identificare ciò che maschile o mascolino/virile non era. Nella loro incapacità di vivere secondo gli standard di comportamento maschile, gli effeminati sono ciò che gli "uomini veri" non dovranno mai essere, e gli "uomini reali" sono ciò che gli uomini effeminati non sono. L'uomo effeminato costituiva un paradigma negativo determinato da un preciso corredo comportamentale. Questo corredo comportamentale comprendeva una serie di attitudini e abitudini diametralmente opposte ai comportamenti che il *vir* doveva seguire: gli effeminati, seppur avanti con l'età, dovevano sembrare fanciulli, ragazzi cui la passività veniva in un certo senso perdonata, e soprattutto dovevano mantenere un aspetto piacevole per essere eroticamente accattivanti per gli uomini attivi. Così i *cinaedi* indossavano vestiti vistosi e colorati, parlavano leziosamente, sculettavano, si depilavano, si truccavano, si imbiancavano il volto per mantenere un incarnato morbido e tenue, si profu-

15. WILLIAMS 1999, p. 178.

16. BUTLER 2004, pp. 270-282.

mavano. Un uomo che non era un vero uomo veniva chiamato *effeminatus* o *muliebris*, o anche *delicatus*, *enervis* e *fractus*. Ma soprattutto chiamare un maschio molle o associarlo alla mollezza era il modo più diretto per sottolineare il fatto che non fosse pienamente un maschio. La mollezza era una metafora che includeva un comportamento sociale più ampio: chi era molle, effeminato, era incapace di *continentia* e di tenere a bada le proprie pulsioni; di conseguenza non era in grado di gestire gli affari politici, era inadatto e indolente come una donna. Perdere dunque la virilità, eccedere dall'identità di genere normativa del *vir*, significava in un certo senso perdere i propri diritti di cittadinanza. Non a caso, infatti, l'accusa di effeminatezza era uno degli insulti più utilizzati ed efficaci nell'alterco politico. In un discorso del 142 a.C., riportatoci da Aulio Gellio, Scipione Emiliano taccia P. Sulpicius Galus di essere un effeminato cinedo e lo dipinge come un uomo che si depilava le sopracciglia, che andava in giro con la barba ben curata e i capelli arricciati, «non modo vinosus sed virosus quoque», affezionato al vino quanto agli uomini (13,17). Secondo Plutarco, durante un discorso pronunciato nel 52 a.C., Clodio pone a Pompeo una serie di domande insinuando una sorta di effeminatezza. L'ottava satira di Giovenale inizia con un attacco a un decadente ed effeminato aristocratico, in cui si evidenzia il contrasto tra la sua effettiva condotta di vita dedita alla mollezza e alla "devianza" sessuale e il comportamento che, in quanto cittadino romano, avrebbe dovuto seguire. «Perché», ci dice Giovenale, «Fabio nato nella casa di Ercole, è così vano e più molle di un'agnella?» (*Sat.*, VIII, vv. 13-15).

Per riassumere, i *cinaedi* romani erano figure ibride, uomini da un punto di vista fisiologico ma delicati come le donne, attraenti e ben curati, femminili e capaci di muoversi e ballare come gli orientali, con un chiaro richiamo all'accezione originale della parola greca *kinaidos*. Una sorta di mollezza pervadeva il loro aspetto esteriore così come la postura e il comportamento.

4. La nudità maschile nelle sue molteplici forme: mollezza vs prestanza, Prassitele vs Policleteo

È possibile ritrovare le caratteristiche dei cinedi in una serie di sculture che raffigurano immagini di giovani, efebi o divinità, caratterizzati da un fisico morbido e molle e da una posa allungata ed elegante. Come ci

ricorda Bartman, tali sculture, molto popolari nel mondo romano, sfidavano l'ideale virile della cultura romana¹⁷. Di norma decoravano bagni e ville private, erano immagini relative allo spazio dell'ozio e del divertimento che con le loro caratteristiche estetiche richiamavano subito il mondo del piacere e del godimento erotico. Da un punto di vista formale, tali statue si avvicinano molto ai modelli e alle forme prassiteliche (Fig. 1). È comunemente conosciuto quali siano le connotazioni specifiche delle rappresentazioni statuarie di Prassitele: una mollezza del corpo e una levigatezza della membra fanno di queste sculture la rappresentazione della grazia per antonomasia. Secondo Bartman questo tipo di posizione e di resa del corpo è espressione di sensualità e a suo avviso tali rappresentazioni scultoree, avvinte dalla forza di Eros, sono soggette al dominio del desiderio. La posa languida connota le statue di un forte valore erotico: sono fanciulli, divinità, eroi sensuali che offrono il loro corpo allo sguardo desiderante di chi li osserva. L'incarnato delicato e il languore delle membra sono estremamente diversi dalla resa formale dei ritratti dei *virii* e cittadini romani, le cui rappresentazioni in nudità si avvicinavano piuttosto a un modello di matrice policletea¹⁸ (Figg. 2-3). Tali sculture rappresentano l'uomo romano socialmente e storicamente definito, il cittadino libero, distinto da un preciso *status* sociale e politico. In un primo momento potrebbe sembrare coraggiosa la scelta di questi uomini dell'*upper class* romana di farsi rappresentare nudi, soprattutto considerando il rapporto difficile che intercorreva, ancora alla fine dell'età repubblicana, tra il *mos maiorum* degli austeri romani e la pratica greca di esporre il proprio corpo nudo nella vita atletica dei ginnasi. A differenza dei Greci, i Romani avevano un forte tabù nei confronti dell'esposizione del loro corpo nudo in contesti pubblici. Con la diffusione delle terme in epoca imperiale, questo imba-

17. BARTMAN 2002, pp. 249-271.

18. La prima attestazione archeologica di tale tipologia statuaria viene dalla Grecia e precisamente da Delo. La prima scultura attestata rappresentava il supposto *negotiator* Ofellius Ferus (QUEYREL 1991, pp. 389-464). L'iscrizione in greco sulla base dichiara che il ritratto è un'offerta ad Apollo. Ofellius indossa un mantello frangiato sulla spalla sinistra ma il resto del corpo è completamente nudo. Probabilmente teneva una spada nella mano sinistra e la destra era alzata, forse in una posa di comando o per tenere una lancia. La testa è andata perduta ma il calco del collo suggerisce che il capo era originariamente rivolto verso sinistra. Dunque la prima attestazione di ritratti virili nudi non ci arriva da Roma, anche se Ofellius Ferus è parte integrante dell'ambiente politico e culturale della Roma repubblicana. È possibile infatti che, tra il II e il I secolo a.C., un gran numero di mercanti, uomini d'affari, ufficiali e politici romani che erano onorati (o si autocelebravano) con statue nell'Oriente greco fossero rappresentati nudi. In tarda età repubblicana queste statue faranno la loro comparsa anche in ambiente italico e a Roma, realizzate sempre per personaggi eminenti con alte cariche pubbliche.

razzo diminuì ma in ogni caso apparire nudi in pubblico rimase una cosa poco opportuna e impraticabile per gli uomini e le donne libere di un certo rango. Per la concezione romana la più diretta connotazione della nudità pubblica era riferibile alla punizione e all'umiliazione¹⁹. Per comprendere come un'immagine così problematica abbia fatto ingresso in un mondo rigido e normativo come la Roma dell'età repubblicana bisognerà considerare la nudità come un *habitus* che, riallacciandosi alla concezione greca, esprime valori morali e *status* sociale. Seguendo l'idea di Tonio Hölscher, il corpo nudo nella Grecia antica non andrà visto come un nudo ideale, portatore dell'astratto concetto di eroicità, ma piuttosto come una sorta di canone considerato nelle sue molteplici sfaccettature semantiche che, in base al contesto di creazione, ne determinano il significato²⁰. In tali ritratti il corpo e la testa acquisivano un valore simbolico che interpretava i rapporti di potere e lo *status* sociale del *vir* raffigurato. Tutte le statue erano innaturali, più simboli che espressioni reali²¹. La riproduzione delle caratteristiche fisiche non era il valore essenziale dei ritratti, ma serviva piuttosto come indicazione, suggerimento in un sistema di segni in cui il campo di riferimento non era tanto la persona in sé quanto il suo significato dentro la struttura dei valori sociali. Tale costume, però, non è solo una componente formale, uno stile rappresentativo, ma fa piuttosto parte delle dinamiche di definizione di se stessi e di mediazione della propria personalità nella vita pubblica. Suggestiva diventa dunque l'analogia fra la nozione di *habitus* "storico-artistica" di Hölscher e quella sociologica coniata da Pierre Bourdieu. Per lo studioso francese, infatti, l'*habitus* non è altro che un sistema di schemi percettivi e di azioni che connotano con caratteristiche e comportamenti distintivi determinati gruppi sociali²². Tali ritratti onorari faranno così parte di quel "pacchetto di comportamenti socialmente condivisi" che il cittadino romano assumeva per definire se stesso nella sfera sia personale che pubblica. Questi corpi nudi erano uno dei mezzi utili, seppur arduo per alcuni, per rappresentare la potenza politica ed economica delle persone poste sul gradino più alto della scala sociale romana, degli uomini liberi detentori dei pieni diritti di cittadinanza, gli unici uomini a poter essere definiti *virii*. La loro nudità è in un certo

19. «From the Roman perspective, to be stripped and exposed to public view was something that was inflicted on condemned criminals, or on slaves being displayed for purchase» (HALLETT 2005, p. 82).

20. HÖLSCHER 1973, pp. 519-28.

21. KOORTBOJAN 2002, pp. 285-306.

22. BOURDIEU 1980.

senso neutrale, non esprime alcuna accezione erotica, i loro corpi in nudità esprimono la virilità assertiva e impenetrabile. Sebbene nudi questi corpi sono inviolabili, sono impenetrabili anche dallo sguardo desiderante di chi li osserva²³.

5. *Il doppio standard maschile: la decorazione della domus di via Cavour*

Dunque, sembra che anche nelle sculture romane in nudità maschile esista la medesima polarizzazione presente nella società. La nudità molle dei giovani rappresentati con le fattezze prassiteliche (così come la mollezza dei *cinaedi*) si oppone alla prominenza fisica dei ritratti in virilità che si rifanno a una struttura policletea. Come già detto, tale opposizione serve a sollecitare eroticamente i veri uomini romani e nello stesso tempo a esaltare le doti di virilità attivando il meccanismo di riconoscimento della propria individualità a partire dalle differenze degli altri. Suggestiva in questo senso diventa la possibile interpretazione del corredo statuariale che decorava due ambienti afferenti a una *domus* romana ritrovata a metà del secolo scorso in via Cavour. Queste sculture, oggi conservate nella Centrale Montemartini, sono state già oggetto di importanti studi nel corso degli ultimi venti anni, tra cui si ricordano soprattutto i lavori di Bartman e, per l'analisi delle statue in *pendant*, di Anna Anguissola²⁴.

Il *corpus* era composto da quattro statue: una scultura in nudità con *paludamentum*, un satiro prassitelico e due *pothoi* (Fig. 4); il *pothos*

23. Nelle statue con ancora la testa intatta, è possibile riscontrare che il *vir* romano penetratore impenetrabile rappresentato nelle statue onorarie ha sempre lo sguardo in alto. La posizione della testa e dello sguardo lo pongono dunque su un piano paritario con chi guarda, i suoi occhi puntati frontalmente servono a difendere i propri confini corporei da uno degli assalti per lui più pericoloso e compromettente – lo sguardo. Nel mondo greco-romano la vista era una tra le categorie più importanti per la comprensione della realtà. In un certo senso, comprendere significa possedere, e la primaria acquisizione sensibile di qualcosa si ha attraverso lo sguardo (FRONTISI-DUCROUX 1996, pp. 81-100). Il mondo occidentale è un mondo incentrato sulle tre categorie dell'uomo, del linguaggio e della vista. Vedere è possedere, lo sguardo è il mezzo attraverso il quale superiamo i confini corporei e facciamo nostre le cose che guardiamo. In base a questa sua caratteristica, lo sguardo sarà dunque il veicolo attraverso il quale si propaga il desiderio sessuale che, in prima istanza, è desiderio di possesso ma è anche immaginazione di possesso. Come afferma Didi Huberman, l'incontro tra sguardo e desiderio crea la possibilità di "aprire" i corpi, offertisi nella loro nudità, all'immaginazione e all'ideale simbolico di una conquista di essi (DIDI-HUBERMAN 2001, p. 77).

24. BARTMAN 1988, pp. 211-225; ANGISSOLA 2012.

acefalo e il satiro sono databili con buona probabilità all'età di Claudio, e l'altro *pothos* e il ritratto virile al periodo adrianeo. Le quattro sculture erano esposte in due stanze diverse. La precisa funzione dei due ambienti non può essere determinata ma forma e dimensioni suggeriscono che la stanza 1 fosse un cortile, mentre la stanza 2 un vestibolo. È giudizio comune tra chi ha studiato tale apparato decorativo che la disposizione delle statue fosse stata ingegnosamente composta in modo tale da presentare le quattro opere come un unico insieme scultoreo. I due *pothoi* della seconda stanza formavano un *pendant*, abbastanza consueto nella composizione decorativa delle *domus* private. La giustapposizione di due figure uguali doveva attirare l'attenzione dello spettatore e sollecitarlo a trovare le differenze e le analogie formali fra le due opere, costituendo inoltre una sorta di *scaene frons* di tutto l'apparato decorativo. Le altre due immagini erano diametralmente opposte per stile, iconografia e messaggio. Le statue in nudità rappresentano infatti l'espressione per antonomasia della virilità, il ritratto del cittadino romano nel pieno della sua potenza virile, il satiro *anapauomenos* esattamente il contrario: la mollezza e la devianza delle norme sociali e di genere. Come ricorda Bartman, il satiro a riposo di matrice prassitelica era l'esemplificazione tipica della postura languida e delicata. Chi dunque entrava nella stanza comprendeva immediatamente le differenze non solo formali ma simboliche delle due opere: come i due *pothoi* del vestibolo erano molto simili per forma e sostanza, così le due sculture del cortile erano tanto differenti. Tali differenze formali e iconografiche potrebbero infatti sottintendere anche diversità di altro tipo, come già suggerito precedentemente. Nell'analizzare le difformità che intercorrono tra questi due gruppi mi soffermerò sulla resa delle gambe, del torace e sulla postura. Tutta la figura del satiro è pervasa da grazia e mollezza, da una morbidezza della carne e da una dolcezza languida. I fianchi sono abbandonati in una postura molto scomposta, il busto è stretto e le gambe si incrociano in un modo che rende il suo equilibrio estremamente instabile. Il satiro appoggia il braccio su un sostegno, adottando così una posa reclinante che alza il fianco e crea un contorno sinuoso sul lato corrispondente del corpo. Nella parte superiore del corpo lo schema dei fianchi è invertito, tutta la figura è coinvolta in un movimento scomposto che ne contorce la posa. Sin dalla prima osservazione, il satiro e tutte le sculture che si rifanno a questa immagine risultano completamente agli antipodi rispetto al ritratto onorario. Se le differenze anatomiche più lampanti vogliono evidenziare una fisicità diversa, una corporatura matura in

confronto a fattezze giovanili, puberali, non di minore importanza sono le numerose differenze fisiognomiche e prossemiche. Il busto largo del ritratto virile, come la *cuirasse esthétique* policletea, con cassa toracica ampia, muscoli addominali ben definiti e linea alba simmetrica al busto, non vuole infatti solo evidenziare la potenza di un uomo nel pieno compimento del suo sviluppo fisico, ma anche indicare il suo atteggiamento nei confronti del mondo, il suo modo di presentarsi alla pubblica vista. L'interezza e la larghezza del suo torso si impongono nello spazio e la sua postura rimanda a quella di un uomo dominante e assertivo²⁵. La solidità delle gambe si compone in una posa equilibrata e nessun movimento rompe questo equilibrio. Gli arti possenti ne descrivono la forza e la potenza ma anche la stabilità e la sobrietà. Tutto il contrario delle sculture languide, la cui caratteristica saliente è un fragile equilibrio spaziale. La resa dell'incarnato e dei muscoli è compatta e ben delineata nella scultura-ritratto, liscia e delicata nel satiro che risulta privo di peli pubici a delineare i genitali, a differenza del ritratto virile. Anche in questo caso, i peli denotano la piena maturità fisica, ma sottolineano anche una virilità nel senso più ampio del termine e una sorta di naturalezza e realismo delle forme che invece manca nelle statue degli efebi. Inoltre possiamo notare come le linee definite dalla posizione delle gambe incrociate e dei fianchi asimmetrici creino un asse focale all'altezza dei genitali, che vanno ad acquisire un ruolo visivamente prominente nella composizione della figura, suggerendo una disponibilità sessuale. L'evidenziare gli organi riproduttivi, che di fatto adombrano l'interezza della forma, non va visto come un'espressione di virilità ma come una connotazione sensuale ed erotica, come oggetto di piacere e di dominio sessuale. Analogamente ai corpi parcellizzati delle donne al cinema o nelle pubblicità, anche le figure frammentate di queste statue rimandano a un mero desiderio sessuale: l'erotismo sta infatti nell'evidenziare alcune parti anatomiche a discapito dell'interezza corporea e il piacere risiede nel possesso di esse. Parcellizzare le fattezze umane impoverisce il corpo stesso della sua potenza e lo rende un corpo docile che può essere desiderato e posseduto.

Il satiro e le altre sculture di questo tipo sono dunque il riassunto per immagine delle *performance* di genere e delle caratteristiche fisiche e corporee tipiche dei passivi e dei *cinaedi*, delle persone che oggi verrebbero definite *gender deviant*. Nel caso della decorazione della *domus* di via Cavour, avvicinare il corpo di un generale a quello di un satiro languido

che sottintendeva tutte le caratteristiche del cinedo, del non-uomo e del passivo serviva a esaltare, per merito della individuazione di sé per opposizione, la potenza e le virtù virili del cittadino romano, all'interno di un mondo fortemente gerarchizzato e dominato da una cultura patriarcale e normativa in cui il "vero uomo" doveva essere esaltato, quanto l'effeminato schernito e umiliato.

25. DAVIES 1997, pp. 97-107.

Bibliografia

- ANGUISSOLA 2012 • A.M. Anguissola, *Difficillima Imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma 2012.
- BARTMAN 1988 • E. Bartman, *Decor et duplicatio. Pendants in Roman Sculptural Display*, «American Journal of Archaeology», 2, 1988 (XCII), pp. 211-225.
- BARTMAN 2002 • E. Bartman, *Eros's Flame: Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture*, in E.K. Gazda (a cura di), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002 [«Memoirs of the American Academy in Rome», Supplementary Volumes, I], pp. 249-271.
- BOURDIEU 1980 • P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris 1980.
- BUTLER 2004 • J. Butler, *Scambi di genere*, traduzione italiana di S. Adamo, Firenze 2004 [*Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, New York 1990].
- DAVIES 1997 • G. Davies, *Gender and Body Language in Roman Art*, in K.L.T. Cornell (a cura di), *Gender and Ethnicity in Ancient Italy*, London 1997 [«Accordia Specialist Studies on Italy», VI], pp. 97-107.
- DE BEAUVOIR 2008 • S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, traduzione italiana di R. Cantini e M. Adreose, Il Saggiatore, Milano 2008 [*Le Deuxième Sexe*, Paris 1949].
- DIDI-HUBERMAN 2001 • G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno crudeltà*, traduzione italiana di S. Chiodi, Franco Angeli, Torino 2001.
- DUPONT-THIERRY 2001 • F. Dupont, E. Thierry, *L'érotisme masculine dans la Rome antique*, Belin-Paris 2001.
- FOUCAULT 1991 • M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, a cura di L. Guarino, Milano 1991 [*L'Usage des Plaisirs*, Paris 1984].
- FOUCAULT 2005 • M. Foucault, *Nascita della biopolitica*, traduzione italiana di M. Bertani e V. Zini, Milano 2005 [*La Naissance de la Biopolitique*, Paris 2004].
- FRONTISI-DUCROUX 1996 • F. Frontisi-Ducroux, *Eros, Desire and Gaze*, in N. Boymel Kampel (a cura di), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge 1996, pp. 81-100.
- GLEASON 1995 • M.W. Gleason, *Making Men: Sophists and Self-Representation in Ancient Rome*, Princeton 1995.
- HALLETT 2005 • C. Hallett, *The Roman Nude*, Oxford 2005.
- HALPERIN 1997 • D. Halperin, *The Social Body and the Sexual Body*, in M. Golden, P. Toohey (a cura di), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburgh 1997, pp. 138-139.

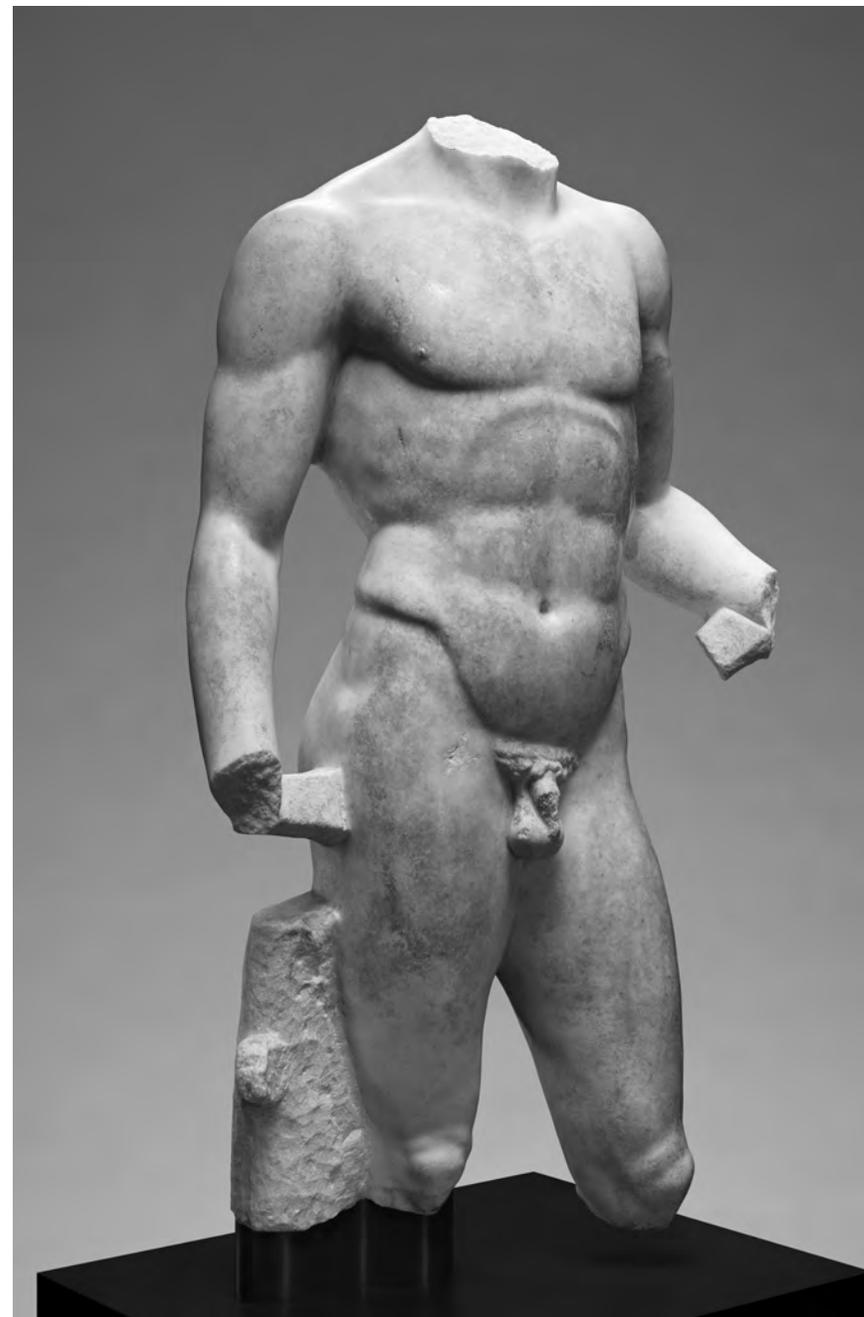
- HERRING-LOMAS 2009 • E. Herring, K. Lomas, *Gender Identities in Italy in the First Millenium BC*, Oxford 2009.
- HÖLSCHER 1973 • T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.
- JOYCE 2008 • R. Joyce, *Ancient Bodies, Ancient Lives, Sex Gender and Archaeology*, London 2008.
- KOORTBOJIAN 2002 • M. Koortbojian, *Forms of Attention: Four Notes on Replication and Variation*, E.K. Gazda (a cura di), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002 [«Memoirs of the American Academy in Rome», Supplementary Volumes, I], pp. 173-204.
- LAQUER 1990 • T. Laquer, *Making Sex. Body and Gender from Greek to Freud*, Cambridge, MA, 1990.
- QUEYREL 1991 • F. Queyrel, *Ofellius Ferus*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 1, 1991 (CXV), pp. 389-464.
- WALTERS 1997 • J. Walters, *Invading the Roman Body Manliness and Impenetrability in Roman Thought*, in J. Hallett, M. Skinner (a cura di), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, pp. 29-43.
- WILLIAMS 1999 • C. Williams, *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford 1999.



1. *Paride*. Città del Vaticano, Musei Vaticani (fotografia: Deutsches Archäologisches Institut, Roma).

nella pagina successiva:

2. Torso di uomo. Los Angeles, Getty Villa (fotografia: The J. Paul Getty Trust).





nella pagina precedente:

3. *Generale di Foruli*. Chieti, Museo Archeologico Nazionale (fotografia: cortesia del Deutsches Archäologisches Institut, Roma).

4. *in alto*: scultura in nudità con *paludamentum*, un *Satiro* prassitelico e due *pothoi* nella Sala Caldaie della ex Centrale Termoelettrica Giovanni Montemartini.

Passioni e corporeità nelle *Etiche* aristoteliche¹

«There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality.»

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*.

I. *Primo scenario: il corpo come ostacolo alla felicità*

Una breve riflessione, come quella che si intende condurre nelle pagine che seguono, sul tema della “corporeità” nell’etica di Aristotele non può non partire dall’assunzione di un dato: il tema del corpo sembra essere messo fuori gioco sin dall’inizio dell’*Etica Nicomachea*, quando il filosofo afferma che

diciamo “umana” non la virtù del corpo ma quella dell’anima; e diciamo anche che la felicità si configura come attività dell’anima [ἀρετὴν δὲ λέγομεν ἀνθρωπίνην οὐ τὴν τοῦ σώματος ἀλλὰ τὴν τῆς ψυχῆς].²

Analogamente, in *Etica Nicomachea* I,8,1098b 12-16 si legge:

dopo aver diviso i beni in tre gruppi e dopo aver detto che alcuni sono esteriori e altri relativi all’anima e al corpo, affermiamo che quelli relativi all’anima sono i più importanti e sono beni in misura maggiore, e stabiliamo che i beni relativi all’anima sono le azioni e le attività dell’anima.

1. Desidero ringraziare i professori Emidio Spinelli e Marcello Barbanera per l’invito al Convegno *Figure del corpo nel mondo antico*. Ringrazio, inoltre, coloro che sono intervenuti al dibattito, offrendomi importanti spunti di riflessione e feconde piste di approfondimento.

2. *Etica Nicomachea* I,13,1102a 16-17. La traduzione di questa e delle altre *Etiche* aristoteliche è di chi scrive, in ARISTOTELE, *Le tre Etiche* (con testo greco a fronte), presentazione di M. Migliori; traduzione integrale dal greco, saggio introduttivo, note, sommari analitici, indice ragionato dei concetti, indice dei nomi propri, bibliografia a cura di A. Fermani, Milano 2008.

Aristotele, insomma, sembra dirci che non è al corpo e ai suoi beni che dobbiamo rivolgerci se vogliamo viver bene ed essere felici.

Il corpo (*soma*), che pure occupa uno spazio all'interno del *Corpus aristotelicum*³, pertanto, si colloca in una posizione evidentemente più bassa rispetto all'anima e, con il suo groviglio di passioni, di pulsioni e di desideri, sembra allontanare l'essere umano dalla propria realizzazione, dalla costruzione della propria *eudaimonia*. Non a caso la felicità viene definita da Aristotele come «attività dell'anima secondo virtù» (*ψυχῆς ἐνέργεια γίνεται κατ' ἀρετήν*)⁴. In quanto eccellenza, cioè *arete*⁵, dell'anima (e non del corpo, appunto), essa si esplica, al massimo livello, nella *theoria*

3. Cf. RADICE-BOMBACIGNO 2005:

LEMMA	OCCORRENZE	FRASI	OPERE
Σῶμα	1565	1267	29
OPERA		FRASI	%
<i>Categoriae</i>		16	6.56 %
<i>Analytica priora</i>		1	0.07 %
<i>Topica</i>		40	2.30 %
<i>Physica</i>		107	5.36 %
<i>De caelo</i>		192	16.72 %
<i>De generatione et corruptione</i>		68	10.73 %
<i>Meteorologica</i>		71	6.33 %
<i>De anima</i>		86	11.59 %
<i>De sensu et sensibili</i>		21	7.66 %
<i>De memoria et reminiscencia</i>		1	1.03 %
<i>De somno et vigilia</i>		6	6.00 %
<i>De somniis</i>		2	2.50 %
<i>De divinatione per somnum</i>		4	9.76 %
<i>De longitudine et brevitate vitae</i>		4	5.56 %
<i>De iuventute et senectute</i>		5	9.09 %
<i>De respiratione</i>		7	3.91 %
<i>Historia animalium</i>		118	2.90 %
<i>De partibus animalium</i>		116	7.80 %
<i>De motu animalium</i>		10	6.06 %
<i>De incessu animalium</i>		26	11.40 %
<i>De generatione animalium</i>		120	6.17 %
<i>Metaphysica</i>		88	3.76 %
<i>Ethica Nicomachea</i>		27	1.26 %
<i>Magna moralia</i>		13	1.15 %
<i>Ethica Eudemea</i>		19	1.68 %
<i>Politica</i>		59	3.01 %
<i>Rhetorica</i>		29	2.00 %
<i>Poetica</i>		3	0.87 %
<i>Athenensium constitutio</i>		8	1.30 %

4. *Ethica Nicomachea* I,7,1098a 16-17.

5. Per un approfondimento della questione mi permetto di rimandare a FERMARI 2006, cap. IV: *Felicità e realizzazione di sé* e, più in particolare, al paragrafo *Virtù come eccellenza*, pp. 160 ss.

(contemplazione), cioè in un'attività che, *in quanto tale*, deve estromettere il e fare il più possibile a meno del corpo e delle sue passioni, non a caso definiti "d'ostacolo" alla riflessione:

i piaceri sono di ostacolo alla riflessione e lo sono tanto più quanto più è intenso il piacere, come nel caso dei piaceri sessuali; nessuno, infatti, riesce a pensare a nulla mentre si trova a sperimentarli.⁶

Dunque i piaceri, in particolare quelli fisici e soprattutto il più intenso di essi, quello sessuale⁷, distraggono l'essere umano dall'esercizio dell'attività più alta e più nobile: quella del pensiero.

Dal corpo, dalle sue dinamiche e dai suoi piaceri, secondo il testo aristotelico, occorre stare il più possibile in guardia.

II. Secondo scenario: il corpo come conditio sine qua non della felicità

Il quadro rapidamente abbozzato, che sembra collocare lo Stagirita in una prospettiva quasi "ascetica" e che sembra profilare un modello eudaimonistico "disincarnato", è in realtà quanto di più alieno possa esserci rispetto all'orizzonte aristotelico e, più in generale, greco. Il filosofo, infatti, conformemente al suo *approccio multifocale*⁸, cioè a una costante moltiplicazione dei modelli esplicativi della realtà, affianca a questo paradigma (ovvero a uno scenario in base al quale il corpo, in virtù della sua costitutiva "perturbatività", necessita di essere il più possibile "epochizzato") numerosi altri passaggi in cui la corporeità e le sue esigenze non solo non vanno accantonate ma costituiscono una condizione imprescindibile della stessa felicità umana.

In *Ethica Nicomachea* VII,13,1153b 17-19, ad esempio, si legge esplicitamente che:

l'individuo felice ha bisogno dei beni del corpo, di quelli esteriori e di quelli che dipendono dalla sorte, affinché la loro mancanza non costituisca un ostacolo

6. *Ethica Nicomachea* VII,11,1152b 16-18.

7. Il piacere derivante dal bere e dal mangiare e il piacere sessuale, per Aristotele così come per Platone, costituiscono i tre piaceri fisici per eccellenza.

8. Per un approfondimento di questo paradigma e per una serie di esemplificazioni testuali di tale movenza concettuale ed ermeneutica fondamentale, cf. CATTANEI-FERMARI-MIGLIORI 2016.

[διὸ προσδεῖται ὁ εὐδαιμόνων τῶν ἐν σώματι ἀγαθῶν καὶ τῶν ἐκτὸς καὶ τῆς τύχης, ὅπως μὴ ἐμποδίζηται ταῦτα].

Analogamente, in *Politica* VII,1,1323a 24-27, il filosofo afferma:

in verità nessuno solleverebbe obiezioni se, divisi i beni in tre parti, quelli esterni [...], quelli del corpo [ἐν τῷ σώματι] e quelli dell'anima, dicessimo che le persone felici debbono possederli tutti e tre.⁹

Se infatti è vero che, da un certo punto di vista, «tutti i nostri appetiti sono ali di piombo. Ma non possiamo avere dubbi su quale di essi sia [...] il più pesante. Il desiderio sessuale, il “capo” degli appetiti e il “tiranno” dell'anima [...]»¹⁰, d'altro canto va ricordato come i Greci «non hanno mai pensato che il piacere sessuale fosse in se stesso un male o che potesse far parte delle stigmate naturali di una colpa, e tuttavia i loro medici si sono preoccupati dei rapporti fra attività sessuale e salute e hanno sviluppato tutta una riflessione sui pericoli della sua pratica»¹¹.

Dunque, se anche in consonanza con una *forma mentis* profondamente radicata nella cultura greca, nello “scenario” precedente il corpo necessitava di essere estromesso dall'orizzonte eudaimonistico e dalle concrete strategie di edificazione della felicità, in questo ulteriore e diverso “sguardo” sulla questione, la corporeità, nelle sue diverse manifestazioni e declinazioni, esige pieno riconoscimento. E lo esige, come si proverà a mostrare brevemente nella parte che segue, a vario titolo e a molti livelli.

II.1. Del “dirsi in molti modi” della corporeità e delle sue passioni

In *Etica Nicomachea* I,8,1099b 2-4 c'è un'affermazione molto netta:

se si è privi di certe caratteristiche, come ad esempio buona nascita, buona discendenza, bellezza [κάλλους], la beatitudine ne risulta intaccata; infatti non può essere del tutto felice chi è terribilmente brutto d'aspetto.

La bellezza, nel senso del “bel corpo”, in perfetto “stile greco”¹² costituisce un ingrediente ineliminabile della ricetta di una vita buona, sana e felice.

9. ARISTOTELE, *Politica*, introduzione, traduzione e note di C.A. Viano, Bur, Milano 2002.

10. NUSSBAUM 1998, p. 320.

11. FOUCAULT 1991. Per una indagine del nesso fra desiderio e cura di sé, mi permetto di rimandare a FERMARI 2016, pp. 187-195.

12. Si tratta di una concezione che innerva la cultura greca sin dalle sue origini. Si pensi, solo per citare uno dei numerosi esempi, a una delle massime dei cosiddetti Sette Sapienti:

Il “bello” rappresenta, notoriamente, la massima espressione della misura, dell'ordine e della proporzione, e quindi si configura come un canone etico ed estetico insieme¹³:

nella tradizione antica il vocabolo indica insieme il dato *oggettivo* per cui un certo qualcosa (fisico o spirituale) possiede in sé un suo ordine, una sua armonia e un suo equilibrio peculiari, e il dato *soggettivo* per cui quel qualcosa determina un'esperienza di piacere in chi l'osserva. Si tratta dunque di una qualità che attiene all'estetica e all'etica. Il bello fisico e il bello morale si fondono così nel valore tipico dell'uomo greco [ἡ καλοκάγαθία] in cui ciò che è bello non può non essere anche buono.¹⁴

II.1.1. Corpo e anima di fronte al piacere

Va però ulteriormente precisato che la nozione di “corporeità” rientra in senso più pieno e più profondo all'interno della costruzione di una vita buona e felice elaborata dallo Stagirita, cioè instaurando con essa un nesso, per così dire, meno estrinseco.

Anche a questo livello, però, occorre procedere con cautela e tener conto dei numerosi spostamenti dell'angolo di visuale adottati da Aristotele. Da un lato, infatti, Aristotele parla esplicitamente di “piaceri del corpo”¹⁵, distinguendoli da quelli dell'anima:

si distinguano i piaceri del corpo da quelli dell'anima [διηρήσθωσαν δὴ αἱ ψυχικαὶ καὶ αἱ σωματικαί], come ad esempio l'amore per gli onori e l'amore per lo studio.¹⁶

«Cleobulo figlio di Evagora, di Lindo, disse: [...] Bisogna stare bene nel corpo e nell'anima» (STOBEO, III,1,172).

13. REALE 2005, V, p. 39: «la dottrina greca del Bello è legata ai seguenti concetti fondamentali: 1) quelli di *misura, ordine, proporzione, definito*; 2) quello di *bene*; 3) quello di *intelligibile privilegiato*, di “straordinariamente evidente”; 4) quello di *Eros*; 5) quello di *vero*».

14. MASO 2010, p. 82.

15. In realtà gli stessi piaceri del corpo sono costitutivamente connessi all'anima. La questione, che richiederebbe un approfondimento di gran lunga superiore alle pagine a disposizione, è già presente nel *Filebo* di Platone, da cui emerge che piaceri e dolori puramente corporei non esistono se non per astrazione, dato che «questi implicano sempre la compresenza dell'anima, almeno per registrare la sensazione stessa» (MIGLIORI 1993, p. 199). Come ha osservato Gadamer: «si profila una più profonda comprensione del cosiddetto piacere fisico. La definizione puramente fisiologica di questo tipo di piacere si rivela insufficiente, giacché il piacere o il dolore non si hanno con la semplice modificazione del corpo, in quanto cosa presente, ma soltanto con la percezione di questa modificazione. Il piacere e il dolore fisici vengono [...] visti come appartenenti, in senso amplissimo, alla stessa costituzione psichica» (GADAMER 1983-84, I, p. 130).

16. *Etica Nicomachea* III,10,1117b 28-29.

I piaceri dell'anima vengono chiaramente distinti dai piaceri fisici, ovvero «da quell'ampia gamma di sensazioni di godimento che sono strettamente collegate al contatto fisico, all'annullamento di distanza tra il nostro corpo e l'oggetto che provoca piacere»¹⁷. E mentre sono pochi gli individui in grado di sperimentare i piaceri dell'anima,

dei piaceri del corpo chiunque è capace di godere, dallo schiavo all'individuo migliore.¹⁸

Sulla scorta di un diverso approccio, ovvero spostando lo sguardo dall'oggetto del piacere alla sua *genesì*, Aristotele colloca i piaceri e, più in generale, le passioni nell'anima. La passione in quanto tale, infatti, si genera nell'anima accanto ad altre realtà psichiche come le facoltà e gli stati abituali¹⁹:

poiché, dunque, sono tre le realtà che si generano *nell'anima*, e cioè passioni, facoltà, stati abituali [τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γινόμενα τρία ἐστὶ, πάθη δυνάμεις ἔξεις], la virtù verrà ad essere una di queste tre cose.²⁰

Da un altro punto di vista, si deve dire che il *pathos* è ciò che risiede nell'anima ma che *rimanda immediatamente al corpo*. Il *pathos*, infatti, come è stato scritto e come l'esperienza comune attesta (visto che, ad esempio, se ci arrabbiamo diventiamo rossi, mentre se abbiamo paura sbianchiamo), richiede costantemente una "sponda d'appoggio fisica"²¹.

In questo senso si deve dire che la passione *contemporaneamente ma in sensi diversi*, appartiene *sia* al corpo *sia* all'anima²². Infatti «nessuno dei *pathe* (sensitivi, emotivi, razionali) dell'anima si dà [...] separatamente dalla materia dei corpi in cui quell'anima è incarnata»²³.

Non a caso, come ricorda Aristotele:

17. FERMARI 2006, p. 112.

18. *Etica Nicomachea* X,6,1177a 6-9. «Tutti, infatti, traggono piacere [...] dal cibo, dal vino e dai piaceri sessuali» (*Etica Nicomachea* III,10,1118a 30-31).

19. Cf. *Etica Eudemia* II,2 *passim*; *Etica Nicomachea* II,5,1105b 20; *Grande Etica* I,7,1186a 10 ss.

20. *Etica Nicomachea* II,5,1105b 19-21.

21. NAPOLITANO VALDITARA 2006, p. 60.

22. Per un esame e un approfondimento della questione del rapporto *soma-psiche* e dei nessi fra elementi cognitivi e istintivi del *pathos* rinvio a NAPOLITANO VALDITARA 2006, pp. 57-71; CENTRONE 2015, pp. 143-170.

23. NAPOLITANO VALDITARA 2006, p. 63.

gli impeti, i desideri sessuali e alcune cose di questo genere modificano visibilmente anche il corpo e in alcuni individui producono casi di follia.²⁴

Più in generale, però, va ricordato come la nozione di passione, definibile come nozione «in molti modi polivoca»²⁵, risulti particolarmente sfuggente, a partire dalla semplice constatazione che non c'è mai, all'interno del *Corpus aristotelicum*, un tentativo di definizione del termine *pathos*. In questo senso l'approccio aristotelico alle passioni, soprattutto nelle *Etiche*, è di tipo fenomenologico²⁶: si tenta di fornirne una "tipologia", non una "definizione", e neppure una descrizione esaustiva²⁷.

A tale voluta "indefinitezza" della nozione di *pathos* va però affiancata la constatazione della straordinaria presenza di occorrenze del lemma in questione all'interno del *Corpus* del filosofo, come risulta evidente dalla tabella²⁸ alla pagina successiva.

Il termine *pathos* – che, come è evidente dalla visualizzazione delle occorrenze, ricorre in contesti anche molto diversi del *Corpus* – deriva dalla radice *path*, riconducibile alla forma dell'aoristo del verbo *pascho*, che significa "patire", "soffrire" e più in generale indica il fatto di subire passivamente un'attività esterna: «*pathos* esprime l'idea di sofferenza e descrive sia il fatto di trovarsi in una condizione di "sopportazione", sia il fatto di subire un'attività esterna, di essere "passivi"»²⁹.

24. *Etica Nicomachea* VII,3,1147a 14-17.

25. Si veda, a tal proposito, il capitolo dedicato ad Aristotele in GULLINO 2014, intitolato *Aristotele e i molti sensi del termine pathos*. Mi permetto, inoltre, di rimandare a FERMARI 2012, cap. *La passione come nozione "in molti modi polivoca"*, pp. 155 ss.

26. «La loro fenomenologia è scomposta analiticamente secondo categorie che ne impediscono la ricomposizione unitaria e dunque la definizione in quanto passioni»; CALABI 1987-88, pp. 5-37, p. 25.

27. Anzi, come è stato osservato, è stata proprio la frammentarietà della trattazione aristotelica delle passioni, apparsa agli interpreti come segno di inadeguatezza e di insoddisfazione da parte del filosofo, a determinare un generale disinteresse della critica per questo tema. Solo recentemente si è assistito a un'inversione di tendenza, soprattutto in ambito anglosassone, e a una «redenzione delle passioni, non più intese come impulsi alogici, bensì come fenomeni cognitivi, in grado di attingere la dimensione razionale, di produrre atteggiamenti valutativi» (GASTALDI 1990, p. VIII).

28. RADICE-BOMBACIGNO 2005.

29. MASO 2010, p. 162. «Come ricorda E.R. Dodds, i Greci vissero costantemente l'esperienza del *pathos* come un fatto misterioso e pauroso; soggetto ad esso, l'uomo greco si trovava a sperimentare forze che lo possedevano e lo condizionavano senza poterle gestire e controllare. A testimoniarlo è il termine stesso di *pathos*, che indica, come il suo equivalente latino *passio*, ciò che accade agli uomini e che li induce ad esperire una condizione di passività, peculiarità mantenuta anche nel corrispondente termine italiano di "passione"» (GULLINO 2014, p. 9).

Elenco per opera

LEMMA	OCCORRENZE	FRASI	OPERE
πάθος	648	569	30
OPERA		FRASI	%
<i>Categoriae</i>		10	4.10 %
<i>Analytica priora</i>		5	0.33 %
<i>Analytica posteriora</i>		7	0.69 %
<i>Topica</i>		5	0.29 %
<i>De sophisticis elenchis</i>		2	0.32 %
<i>Physica</i>		33	1.65 %
<i>De caelo</i>		10	0.87 %
<i>De generatione et corruptione</i>		31	4.89 %
<i>Meteorologica</i>		43	3.83 %
<i>De anima</i>		16	2.16 %
<i>De sensu et sensibili</i>		18	6.57 %
<i>De memoria et reminiscencia</i>		14	14.43 %
<i>De somno et vigilia</i>		16	16.00 %
<i>De somniis</i>		16	20.00 %
<i>De divinatione per somnum</i>		1	2.44 %
<i>De longitudine et brevitate vitae</i>		2	2.78 %
<i>De iuventute et senectute</i>		1	1.82 %
<i>De respiratione</i>		1	0.56 %
<i>De vita et morte</i>		4	7.41 %
<i>Historia animalium</i>		41	1.01 %
<i>De partibus animalium</i>		18	1.21 %
<i>De motu animalium</i>		3	1.82 %
<i>De generatione animalium</i>		34	1.75 %
<i>Metaphysica</i>		70	2.99 %
<i>Ethica Nicomachea</i>		65	3.02 %
<i>Magna moralia</i>		32	2.84 %
<i>Ethica Eudemea</i>		25	2.21 %
<i>Politica</i>		8	0.41 %
<i>Rhetorica</i>		29	2.00 %
<i>Poetica</i>		8	2.31 %

E se le passioni sono tante, come viene attestato in modo specifico dalle *Etiche*³⁰, esse sono accomunate dal fatto che capitano, che si provano, indipendentemente dalla nostra volontà, e che ci muovono:

30.

Ethica Eudemia
II,2,1220b 12-14

Intendo per passioni, realtà come impeto, paura, vergogna, desiderio e, in generale quelle realtà a cui, di per sé, seguono per lo più il piacere sensibile o il dolore.

Ethica Nicomachea
II,5,1105b 21-23

Intendo per "passioni": desiderio, ira, paura, ardimento, invidia, gioia, amicizia, odio, brama, gelosia, pietà e, in genere, tutto ciò a cui segue piacere o dolore.

Grande Etica
I,7,1186a 12-14

Sono passioni, ira, paura, odio, rimpianto, invidia, pietà e altre cose del genere a cui seguono solitamente dolore e piacere.

siamo mossi sulla base delle passioni [κατὰ μὲν τὰ πάθη κινεῖσθαι λεγόμεθα].³¹

La passione, infatti, è qualcosa che mette in movimento e spinge ad agire, e da cui, come si legge in *Grande Etica* II,7,1203a 32-33,

si origina un impulso a compiere una determinata azione [καὶ ἀπὸ τοῦ πάθους ὄρμη ἐγένετο πρὸς τὸ πράξαι].

Quindi la passione, come viene confermato anche dalla trattazione contenuta in *Metafisica* V e in *Categorie* 8, è uno stato passivo³², è qualcosa che "accade"³³, che il soggetto si trova a "patire" e da cui viene modificato³⁴, anche se in modo non stabile³⁵.

Aristotele si sofferma, come già aveva fatto prima di lui Platone, sul peso che le passioni esercitano all'interno della vita dell'individuo. E se delle passioni in quanto tali non rispondiamo, perché appunto capitano, della *gestione* delle passioni, ovvero dell'agire sulla scorta delle passioni e della postura che acquisiamo, cioè delle persone che siamo diventate per il

31. *Ethica Nicomachea* II,5,1106a 4-5.

32. In ARISTOTELE, *Éthique à Nicomaque*, introduzione, traduzione e commentario a cura di R.A. Gauthier e J.Y. Jolif, 4 voll., Paris 2002, II,1, p. 133, si parla di "qualificazioni passive". Come però ricorda la NAPOLITANO VALDITARA 2006, p. 58, il termine *pathos* non è totalmente riducibile alla dimensione della passività: «al termine di solito si associa uno stato di passività (il sostantivo è legato al verbo πάσχειν: "patire", "subire"), il quale non farebbe giustizia alle diversificate attività di cui il complesso psicofisico». Infatti «*pathos* [...] non significa [...] solo ciò che il composto psicofisico può *subire* per l'azione di fattori esterni, ma tutto quanto esso può appunto *subire ed operare*, dalla sensazione, all'emozione, al pensiero» (ivi, p. 59). Nello stesso insorgere della passione, infatti, entrano in gioco fattori diversi, anche di tipo fisico, e la passione non è una risposta passiva a uno stimolo: «Se infatti, in generale, è uno stimolo esterno (*pathema*) ad agire sull'organismo, la risposta affettiva o psichica (*pathos*) di questo stimolo non è appunto meccanicamente e dunque in universale predeterminata, ma dipende (anche) dallo status di partenza del corpo stesso, per cui questo – a seconda di come sta rispetto all'equilibrio naturale dei propri componenti interni – può reagire debolmente a stimoli forti e chiari, oppure in modo esagerato a stimoli modesti e poco percepibili» (NAPOLITANO VALDITARA 2006, p. 60).

33. Come peraltro accade nella lingua greca (cf. LIDDELL-SCOTT 1968, p. 1285: πάθος, infatti, può significare 1) qualsiasi cosa che accade; 2) passione, emozione; 3) qualsiasi stato passivo, condizione o stato, 4) stile pieno di sentimento.

34. «When I am afraid, something is frightening me; when I am angry, something is angering me. When in general I am experiencing an emotion or feeling of the sort which Aristotle would call a pathos, something is affecting me» (KOSMAN 1980, pp. 103-116; pp. 104-105).

35. Su questo tema, e sui vari scenari che vengono a delinearsi fra passioni e qualità, mi permetto di rimandare a FERMANI 2009, pp. 407-415.

fatto di esserci rapportati alle passioni in un modo o nell'altro, rispondiamo pienamente.

In questo senso possiamo assumere le molteplici gradazioni della malvagità, diventare in molti modi viziosi. Un vizio, infatti, si genera proprio da una sbagliata gestione della passione, in eccesso o in difetto, e determina analogamente un approccio sbagliato (e sempre più sbagliato, secondo la ben nota dinamica del "circolo vizioso") alle passioni.

In questo senso il desiderio può essere davvero pericoloso, perché distrugge il soggetto che si trova a sperimentarlo. Lo nullifica, appiattendolo su se stesso.

Un tale, che era un ghiottone, pregava che la sua gola diventasse più lunga di quella di una gru,³⁶

ricorda Aristotele, con una icastica immagine, nell'*Etica Nicomachea*.

È anche interessante notare che un desiderio distruttivo del *soggetto* si configura anche come un desiderio che non solo non rispetta il proprio *oggetto*, ma lo distrugge, lo consuma, lo annienta.

Un modo sbagliato di vivere la passione dà origine a sua volta a un'altra passione, quale il dolore, come ricorda ancora lo Stagirita:

le persone facilmente eccitabili per natura hanno sempre bisogno di cura. E infatti il loro corpo, a causa del loro temperamento, vive continuamente come in una morsa dolorosa e sono sempre alle prese con un desiderio impetuoso.³⁷

Ci sono individui maggiormente sensibili alle passioni, sia per le loro caratteristiche individuali (ad esempio perché hanno una natura particolarmente impetuosa o un'indole facilmente eccitabile³⁸) sia perché sono coltivati male.

La casistica però – a ulteriore attestazione della oggettiva complessità della questione e della necessità (ribadita teoricamente di continuo e praticata, *de facto*, dal filosofo) di approssimarsi alla questione sulla scorta di un metro duttile, non dotato di esattezza assoluta, ma il più possibile aderente alla "scivolosità" della materia trattata – prevede anche altre situazioni. Ci sono infatti passioni tali da superare il limite della "umana sopportazione", quello che Aristotele chiama il "limite naturale". In alcuni

36. *Etica Nicomachea* III,10,1118a 32-1118 b 1.

37. *Etica Nicomachea* VII,14,1154b 11-13.

38. *Cf.*, ad esempio, *Etica Nicomachea* VII,10,1152a 19.

casi la forza e l'irruenza delle passioni è tale da "violentare" la nostra stessa natura:

è per questo che molti ritengono che perfino l'amore sia involontario, e anche alcuni impeti e le inclinazioni che ci caratterizzano per natura, poiché sono violenti e al di sopra della nostra natura; e siamo anche perdonati per il fatto di provarli, dal momento che si tratta di passioni che sono, per natura, tali da far violenza alla natura stessa [διὸ καὶ τὸν ἔρωτα πολλοὶ ἀκούσιον τιθέασιν, καὶ θυμὸς ἐνίους καὶ τὰ φυσικά, ὅτι ἰσχυρὰ καὶ ὑπὲρ τὴν φύσιν: καὶ συγγνώμην ἔχομεν ὡς πεφυκότα βιάζεσθαι τὴν φύσιν].³⁹

Se infatti, come Aristotele ricorda in numerosi contesti della sua riflessione, la natura rappresenta un criterio⁴⁰ e un limite, il superamento di tale limite non può che configurarsi come una contravvenzione ai dettami naturali:

Niente [...] vieta che, come il caldo, il freddo e alcune delle altre potenze della natura possono essere *al di sopra di noi e della costituzione naturale del corpo umano*, così avvenga anche per le passioni dell'anima [οὐθὲν γὰρ κωλύει, ὥσπερ θερμὰ καὶ ψυχρὰ, καὶ τῶν ἄλλων δυνάμεων ἐνίας ὑπὲρ ἡμᾶς εἶναι καὶ τὰς τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ἕξεις: οὕτω καὶ τῶν περὶ τὴν ψυχὴν παθημάτων].⁴¹

A questo livello, ovvero oltre quella soglia della naturalità in cui si colloca il *para physin*, gli esseri umani, in virtù delle loro caratteristiche e dei loro limiti naturali (e dunque, in quanto "naturali", invalicabili), non sono costitutivamente capaci di resistere all'irruenza e al potere di alcune passioni, e dunque non sono chiamati a risponderne.

Più in generale, tuttavia, va rilevato come in Aristotele il soggetto non sia responsabile delle passioni *in quanto tali*, ovvero del loro semplice accadere:

in relazione a queste non si dà qualità [κατὰ μὲν ταῦτα οὐκ ἔστι ποιότης] ma semplicemente le si prova.⁴²

39. *Etica Eudemia* II,8,1225a 19-22.

40. Per l'approfondimento della nozione di "natura" mi permetto di rimandare a FERMANI 2012, in particolare al capitolo *Natura/nature, virtù e felicità*, pp. 251 ss.

41. *Etica Eudemia* III,1,1229b 18-21.

42. *Etica Eudemia* II,2,1220b 14-15.

In questo orizzonte ci troviamo di fronte a una passione che di per sé non è né buona né cattiva, come attesta l'affermazione secondo cui “delle passioni non si dà qualità”.

Infatti, «data la loro insorgenza puramente naturale indipendente dalla volontà umana, le passioni non sono passibili di giudizio morale»⁴³.

Non a caso, in *Etica Nicomachea* II,5,1105b 31-32 si legge che:

non veniamo lodati né biasimati sulla base delle passioni [κατὰ μὲν τὰ πάθη οὐτ' ἐπαινούμεθα οὔτε ψεγόμεθα].

Le passioni sono da intendere come “fenomeni” del tutto naturali e, in quanto tali, non giudicabili moralmente⁴⁴. I *pathe*, infatti, sono indipendenti dalla scelta (come attesta l'avverbio ἀπροαιρέτως di *Etica Nicomachea* II,5,1106a 3), nel senso che *non posso scegliere di non provarle*: «le passioni sono presenze ineludibili, non passibili di riprovazione nemmeno in sede etica, alla luce di quei criteri assiologici che al suo interno sono messi in opera»⁴⁵.

In realtà la questione è più complessa, nel senso che Aristotele, anche rispetto alla questione delle passioni, costruisce svariati scenari che in questa sede non è possibile attraversare⁴⁶.

III. *Corpo, passioni e felicità umana: alcune osservazioni conclusive*

A questo punto occorre tornare alla questione da cui questa breve riflessione è partita, ovvero dalla felicità umana e dal suo legame col corpo e la corporeità. Se da un lato è vero che in *Etica Nicomachea* I,13,1102a 16-17 si afferma che è “umana” non la virtù del corpo ma quella dell'anima e che ciò che c'è di più degno e importante nell'essere umano è l'anima, dall'altro è anche vero che l'essere umano non è solo *nous* o, più in generale, è vero che egli non si riduce alla dimensione psichica, ma che è anche composto (*syntheton*) di anima e corpo.

43. CALABI 1987-88, p. 11.

44. In questo senso, come è stato giustamente rilevato, «poiché è la stessa teoria dell'*arete* a costituire il fulcro dell'analisi aristotelica, è facile rilevare come la problematica passionale sia affrontata sempre e solo di scorcio, nella misura e nei limiti segnati dalle esigenze di quella tematica portante» (GASTALDI 1990, p. 64).

45. Ivi, p. 66.

46. Per un esame dei vari scenari costruiti da Aristotele sulla nozione di passione mi permetto di rimandare a FERMARI 2012, pp. 155 ss.

L'assunzione di tale (irriducibile) duplicità di dimensioni implica coerentemente la delineaazione di una molteplicità di scenari eudaimonistici. In questo senso si comprende perché lo Stagirita, dopo aver parlato della sapienza, della felicità che l'essere umano ha la possibilità di realizzare *in quanto* dotato di intelletto⁴⁷, dopo aver tracciato il perimetro di quella felicità altissima che, in una certa misura, permette all'essere umano di immortalarsi (ἀθανατίζειν) (*Etica Nicomachea* X,8,1177b 33), afferma che:

Al secondo posto [Δευτέρως], poi, viene la vita felice secondo l'altra virtù [κατὰ τὴν ἄλλην ἀρετήν], dato che le attività secondo questa virtù sono umane. Infatti, nei nostri rapporti reciproci, noi compiamo le azioni giuste, coraggiose e le altre che si compiono secondo le altre virtù, nelle transazioni, nelle relazioni commerciali, e in ogni tipo di azione, come pure nelle passioni, e ci occupiamo di ciò che si adatta a ciascuno, mentre è evidente che tutte queste azioni sono tipicamente umane [ταῦτα δ' εἶναι φαίνεται πάντα ἀνθρωπικά]. Sembra, poi, che alcune virtù derivino dal *corpo e che la virtù del carattere sia per molti aspetti connessa con le passioni* [ἔνια δὲ καὶ συμβαίνειν ἀπὸ τοῦ σώματος δοκεῖ, καὶ πολλὰ συνφκειῶσθαι τοῖς πάθεσιν ἢ τοῦ ἤθους ἀρετῆ]. E anche la saggezza si unisce alla virtù del carattere e anche quest'ultima con la saggezza, poiché i principi della saggezza sono in accordo con le virtù morali e la correttezza delle virtù morali è in accordo con la saggezza. Queste, poi, sono connesse anche alle passioni e quindi riguardano il composto; d'altro canto le virtù del composto sono tipicamente umane, e quindi lo è anche la vita secondo tali virtù e la felicità. La virtù dell'intelletto, al contrario, è separata; infatti quanto è stato detto su di essa basti. In effetti parlarne in modo più preciso va al di là del nostro proposito.⁴⁸

Ancora una volta, e anche ai vertici della sua riflessione etica, Aristotele non dimentica il fondamentale contributo che il corpo e le sue dinamiche possono offrire alla piena realizzazione dell'essere umano. D'altro canto, la sacralità del corpo, soprattutto in una concezione olistica come quella antica, sempre improntata a un grande senso della misura e a un costante invito alla saggezza, non stupisce affatto:

47. L'intelletto è ciò che qualifica l'essere umano e lo distingue da tutti gli altri esseri viventi: è solo in virtù di esso (e dell'attività teoretica consistente nell'esercizio del *nous*) che nell'uomo può esserci una qualche immagine (*omoioioma ti*) dell'attività divina, attività che permette di realizzare una perfetta felicità, a sua volta immagine di quella divina.

48. *Etica Nicomachea* X,8,1178a 9-23.

Infatti, mentre nessuno biasima coloro che sono brutti per natura, al contrario vengono biasimati coloro che sono tali per mancanza di esercizio fisico e per trascuratezza.⁴⁹

Se dunque la bruttezza causata da una prassi di vita scorretta e sregolata va biasimata, analogamente e, *e contrario*, la bellezza, quella vera e non quella artefatta, ovvero quella di chi si trucca e si imbelletta, si legge all'inizio delle *Confutazioni sofistiche*⁵⁰, rappresenta un bene.

La bellezza fisica è un bene ed è un bene anche *la percezione della bellezza dei corpi*, che rappresenta un tratto squisitamente umano:

Riguardo al piacere degli altri oggetti sensibili [...] gli animali sembrano grossomodo tutti ugualmente insensibili, come per esempio riguardo all'armonia o alla bellezza [κάλλος]. Infatti non mostrano alcuna impressione che sia degna di considerazione alla vista delle cose belle [τῆ θεωρία τῶν καλῶν] o all'ascolto di suoni armoniosi.⁵¹

La cifra “umana” dell'attingimento della bellezza non esime l'essere umano dalla necessità di essere *educato alla bellezza*. Infatti, come ricorda lo Stagirita in *Politica* 1338b, dobbiamo imparare sin da piccoli a conoscere ciò che è davvero bello. Così bisogna impartire ai fanciulli degli insegnamenti non utili, tra cui il disegno, che certamente non insegna come destreggiarsi negli affari o nella compravendita ma che insegna invece

ad apprezzare la bellezza dei corpi [περὶ τὰ σώματα κάλλους].

D'altro canto, come il filosofo ricorda esplicitamente sempre in *Politica* 1338b 2-8:

Cercare ovunque l'utile si addice ben poco a chi ha animo grande e libero. E poiché è evidente che l'educazione si impartisce prima con i costumi che con i

49. *Etica Nicomachea* III,5,1148a 23-25.

50. «Infatti, mentre alcuni hanno davvero una buona costituzione fisica, altri “sembrano” [solo] possederla, perché si gonfiano e si imbellettano come gente tribale, e mentre alcuni sono davvero belli perché possiedono la bellezza, altri “sembrano” [solo] esserlo, perché si truccano» (*Confutazioni Sofistiche* 164a 26-164b 22). La traduzione dell'opera è di chi scrive, in ARISTOTELE, *Organon: Categorie, De Interpretatione, Analitici Primi, Analitici Secondi, Topici, Confutazioni Sofistiche*, coordinamento generale di M. Migliori; traduzioni integrali, note, saggi introduttivi e apparati di *Topici* e *Confutazioni Sofistiche* a cura di A. Fermari, testo greco a fronte, Milano 2016.

51. *Etica Eudemia* III,2,1230b 39-1231a 3.

discorsi e prima al corpo che al pensiero, è chiaro che i fanciulli devono essere affidati ai maestri di ginnastica e agli istruttori: gli uni danno al corpo un certo abito, gli altri ne assicurano le prestazioni.

E se il corpo, per essere “bello”, esige cura, attenzione ed esercizio, la bellezza è anche un fatto naturale strettamente connesso all'armonia e alla simmetria.

La bellezza sembra consistere in una certa simmetria delle membra [τὸ δὲ κάλλος τῶν μελῶν τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι].⁵²

ricorda Aristotele in *Topici* III,1,116b 21-22.

La bellezza fisica è espressione di misura, il risultato di proporzioni, come attestato dagli stessi canoni dell'arte greca⁵³. Ma, più in generale, la dimensione corporea torna a farsi sentire prepotentemente quando si riflette sull'essere umano e sulla sua felicità, soprattutto se si tiene conto del fatto che egli non è autosufficiente⁵⁴ e che non potrebbe vivere se non disponesse di una serie di condizioni imprescindibili:

ci sarà anche bisogno del benessere materiale, dal momento che siamo esseri umani; infatti la nostra natura non è autosufficiente [...], ma è necessario che il corpo sia in buona salute, sia nutrito e riceva ogni altra cura.⁵⁵

La buona salute, la cura del corpo, il fatto di vivere insieme ad altri costituiscono la normale condizione dell'individuo che, per natura, come si è appena letto, non può essere autosufficiente, e che

ha bisogno di cose del genere *per vivere da essere umano* [πρὸς τὸ ἀνθρωπεύεσθαι].⁵⁶

52. La traduzione dell'opera è di chi scrive, in *Organon: Categorie, De Interpretatione, Analitici Primi, Analitici Secondi, Topici, Confutazioni Sofistiche*, cit.

53. Per l'approfondimento di tutta la questione si rimanda a REALE 1991, pp. 281-312.

54. Per l'approfondimento del tema dell'autosufficienza mi permetto di rimandare a FERMARI 2012, pp. 239 ss.

55. *Etica Nicomachea* X,8,1178b 33-1178a 35.

56. *Etica Nicomachea* X,8,1178b 6-7. «La vita di una persona [è] autosufficiente se non manca di nulla, il che, come indica lo stesso Aristotele, è conciliabile con il fatto che l'agente possiede una vasta gamma di esigenze dipendenti e nascenti da una vita che risulta, per così dire, “imprigionata” nelle occupazioni familiari e sociali, poiché il fulcro della nozione di autosufficienza non consiste nella capacità di prescindere da tutto e da tutti, alla maniera di Robinson Crusoe, bensì in quella di essere indipendenti da una certa gamma di pressioni e di

La condizione umana pertanto si esplica e si realizza all'interno di una complessa dinamica di fattori, sia innati sia acquisiti, costantemente in relazione e consapevolmente assunti:

Forse, allora, qualcuno potrebbe dire: «poiché è in mio potere il fatto di essere giusto e moralmente retto, qualora io lo voglia, potrei essere il più retto di tutti». Ma questo non è possibile. Perché? Perché ciò non accade neppure per il corpo. Infatti, anche qualora uno voglia prendersi cura del corpo, certo non per questo avrà il corpo migliore di tutti. Infatti è necessario non solo che se ne prenda cura, ma anche che il corpo sia bello e sano per natura. Dunque avrà un corpo migliore, ma di certo non il migliore in assoluto. Lo stesso accade anche nel caso dell'anima; infatti colui che sceglie di essere moralmente retto al massimo grado non lo sarà se non è anche predisposto a ciò per natura, ma tuttavia sarà migliore.⁵⁷

Il corpo, pur con le sue intrinseche limitazioni, di cui bisogna tener conto e a cui bisogna approssimarsi con un approccio multifocale e con un metro duttile, e che ha esigenze che non possiamo dimenticare, non può mai essere messo fra parentesi. Questo è il senso più profondo dell'etica aristotelica e la sua vera ricchezza.

La maggior parte delle persone [...] si rifugia nei discorsi credendo di filosofare, nella convinzione che, in questo modo, diventeranno moralmente rette e, così, fanno come quei malati che ascoltano attentamente i consigli dei medici, ma poi non fanno nulla di ciò che viene prescritto loro. E quindi, come quelli non sono sani nel corpo curandosi in questo modo, nemmeno costoro sono sani nell'anima, facendo filosofia in questo modo.⁵⁸

Il corpo e le sue passioni non possono mai essere messi fra parentesi nella costruzione di una vita piena, felice e realizzata, in cui le cui passioni

esigenze, quelle che possono essere considerate come esteriori al tipo di vita per cui si è optato. Pertanto, la mia vita può essere autosufficiente, anche se, come genitore, il mio benessere dipende da quello dei miei figli, purché avere figli e prendermi cura di loro sia uno dei fini vitali che ho scelto [...]. In altri termini, il fatto che una vita non manchi di nulla non implica che essa contenga *tutto*, il che sarebbe assurdo, e neanche che contenga tutto ciò che, di fatto, valga la pena avere. Al contrario, deve contenere quanto è richiesto dai progetti costitutivi di tale vita e frutto di deliberazione. La vita può ancora essere autosufficiente, anche se contiene un elemento che la fa dipendere da altro, ad esempio i figli, purché questo elemento scaturisca dai rapporti e dai progetti che sono "oggetto" delle deliberazioni fondamentali di questa vita» (ANNAS 1998, pp. 64-65).

57. *Grande Etica* I,11,1187b 22-30.

58. *Etica Nicomachea* II,4,1105b 12-18.

vengono conosciute, gestite e amministrare da un'anima ben disposta e da un corpo in buone condizioni.

Non a caso il corpo sano, integro e dunque bello e armonico è anche un criterio:

Allo stesso modo diciamo anche assolutamente piacevoli per il corpo le cose che sono tali per il corpo sano e integro, come per esempio il vedere alla luce e non in penombra anche se, per chi ha la congiuntivite, accade il contrario. E il vino più piacevole non è quello che piace a chi ha la lingua rovinata dall'ubriachezza, poiché costoro vi aggiungono dell'aceto, ma a chi ha il gusto intatto.⁵⁹

Ma per avere un gusto intatto, di nuovo, occorre vivere una vita di un certo tipo, occorre essersi coltivati in un certo modo, e aver realizzato un adeguato *emotional training*.

La vita davvero buona e felice, in questo senso, va intesa come una vita piena, sana⁶⁰, che non solo non toglie di mezzo il corpo ma in cui talvolta, per dirla col *Fedro* di Platone, «deve vincere il cavallo nero»⁶¹.

Una vita buona, misurata e bella anche a vedersi è una vita che non dimentica mai il corpo, ma che lega insieme corpo e anima, ragione e desiderio, in modo per quanto è possibile armonico, anche attraverso il tramite del quel crocevia ineludibile rappresentato dalle passioni, e che li tiene insieme in una intima e appagante unione di *sapere e sapore*⁶².

59. *Etica Eudemia* VII,2,1235b 35-1236a 1.

60. Sia per Aristotele sia per Platone, la salute corporea risulta da un equilibrio degli elementi di cui è composto il corpo e il compito del *trainer* è quello di produrre e mantenere un adeguato equilibrio o proporzione tra gli ingredienti del corpo. Lo stesso accade per l'anima; sulla questione cf. TAYLOR 1955: cap. V: *Practical Philosophy*, pp. 88-111.

61. L'immagine è tratta dal celebre mito della biga alata, presentato nel *Fedro* platonico (246A-246E), in cui l'anima umana è immaginata come una forza in cui siano uniti un carro a due cavalli e un auriga. Dei due cavalli, uno è nero e malvagio, incapace di resistere alla vista dell'oggetto del desiderio e "sordo ai comandi dell'auriga"; l'altro cavallo è bianco e buono, e docile ai dettami della parte razionale dell'anima rappresentata dall'auriga. Per un approfondimento della questione si rinvia a NAPOLITANO VALDITARA 2007.

62. Interessante, in questo senso, notare come il termine "felice" derivi dal latino *felix* che significa "felice", "beato", "giocondo", ma anche "fecondo", "nutriente", "saporito".

Bibliografia

- ANNAS 1998 • J. Annas, *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, a cura di M. Andolfo, prefazione di G. Reale, Milano 1998 [*The Morality of Happiness*, Oxford 1993].
- CALABI 1987-88 • F. Calabi, *Passioni e virtù in Aristotele*, «Studi filosofici», 10-11 (1987-1988), pp. 5-37.
- CATTANEI-FERMANI-MIGLIORI 2016 • E. Cattanei, A. Fermani, M. Migliori (a cura di), *By the Sophists to Aristotle through Plato. The Necessity and Utility of a Multifocal Approach*, Sankt Augustin 2016.
- CENTRONE 2015 • B. Centrone, φῶβος nella Retorica di Aristotele: tra emozione istintiva e cognizione complessa, in B. Centrone, *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa 2015, pp. 143-170.
- FERMANI 2006 • A. Fermani, *Vita felice umana. In dialogo con Platone e Aristotele*, Macerata 2006.
- FERMANI 2009 • A. Fermani, *Aristotele e il problema della "qualità". Esame dei nessi fra qualità, passioni e virtù, tra Categorie, Metafisica ed Etiche*, in I. Bianchi, A. Zuczkowski (a cura di), *L'analisi qualitativa dell'esperienza diretta. Festschrift in onore di Giuseppe Galli*, Roma 2009, pp. 407-415.
- FERMANI 2012 • A. Fermani, *L'etica di Aristotele. Il mondo della vita umana*, Brescia 2012.
- FERMANI 2016 • A. Fermani, *Vincitori e sconfitti nella lotta contro "se stessi". Platone e Foucault: terapia del desiderio e cura di sé*, in A. Muni, *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, Villasanta 2016, vol. IX, pp. 187-195.
- FOUCAULT 1991 • M. Foucault, *L'uso dei piaceri (Storia della sessualità II)*, a cura di L. Guarino, Milano 1991 [*L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984].
- GADAMER 1983-84 • H.G. Gadamer, *Etica dialettica di Platone*, a cura di G. Moretto, in *Studi platonici*, Casale Monferrato 1983-1984, 2 voll. [*Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie*, Leipzig 1931].
- GASTALDI 1990 • S. Gastaldi, *Aristotele e la politica delle passioni: retorica, psicologia ed etica dei comportamenti emozionali*, Torino 1990.
- GULLINO 2014 • S. Gullino, *Pathos*, prefazione di C. Rossitto, Milano 2014.
- KOSMAN 1980 • L.A. Kosman, *Being Properly Affected: Virtues and Feelings in Aristotle's Ethics*, in A. Oksenberg Rorty (a cura di), *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkeley-Los Angeles-London 1980, pp. 103-116.
- LIDDELL-SCOTT 1998 • H. Liddell, R. Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1968.
- MASO 2010 • S. Maso, *Lingua Philosophica Graeca. Dizionario di greco filosofico*, Milano-Udine 2010.

- MIGLIORI 1993 • M. Migliori, *L'uomo fra piacere, intelligenza e Bene. Commentario storico-filosofico al Filebo di Platone*, Milano 1993.
- NAPOLITANO VALDITARA 2006 • L. Napolitano Valditara, *Aristotele: i pathe di corpo ed anima in "De an". A 1 e 4*, in U. La Palombara, G. Lucchetta, *Mente, anima e corpo nel mondo antico. Immagini e funzioni*, Pescara 2006.
- NAPOLITANO VALDITARA 2007 • L. Napolitano Valditara, *Platone e le "ragioni" dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007.
- NUSSBAUM 1998 • M. Nussbaum, *Terapia del desiderio*, a cura di N. Scotti, presentazione di G. Reale, appendice di R. Davies, Milano 1998 [*The Therapy of Desire*, Princeton 1996].
- RADICE-BOMBACIGNO 2005 • R. Radice, R. Bombacigno, *Aristoteles. Lexicon 3*, Milano 2005.
- REALE 1991 • G. Reale, *I nessi fra misura, rapporti numerici, figura e bellezza nell'arte greca*, in G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano 1991.
- REALE 2005 • G. Reale, *Storia della filosofia antica*, Milano 2000, 5 voll.
- TAYLOR 1955 • A.E. Taylor, *Aristotle*, New York-Dover 1955 [1919].

Il corpo tragico tra voce e silenzio. Una riflessione su dolore, follia e malattia¹

«Con bende curerò le tue ferite, io medico maldestro, medico di nome, d'arte no.»

Euripide, *Troiane*.

U sando la definizione che nel *De musica* Aristide Quintiliano assegna alla *mousikē*, l'arte delle Muse, potremmo riferirci alla tragedia greca come a un perfetto esempio di "arte totale". Come ci suggerisce Aristotele nella *Poetica*, la tragedia agisce infatti attraverso la combinazione di molteplici arti (poesia, pittura, musica, danza), e realizza il suo potere mimetico nel più alto grado di efficacia. Per Aristotele la mimesi artistica non è separata dall'orizzonte della conoscenza, e anzi la poesia procura piacere, *terpsis*, proprio perché permette di attivare un processo di apprendimento «contemplando e valutando ogni singolo aspetto, per esempio che questo è quello» (*Poet.* 1448b 16-17). Non è l'oggetto imitato in sé, in quanto intrinsecamente piacevole, a procurare il godimento dell'arte, ma a sollecitare il piacere è, ancora una volta, «la deduzione [*sylogismos*] che questo è quello» (*Rhet.* 1371b 9), cioè la possibilità di cogliere somiglianze tra le cose e dedurne conseguenze. Come avvenga il processo deduttivo tipico della mimesi è questione ampiamente dibattuta². Qui basti ricordare che esso viene esplicitato da Aristotele attraverso il concetto di «metafora»: *metapherein* è infatti la capacità di «osservare il simile» (*Poet.* 1459a 8) ritrovandolo in esperienze diverse, e la metafora appropriata è quella che, senza forzature, rende evidente la realtà davanti ai nostri occhi, permettendoci di cogliere un'analogia esistente tra le cose (cf. *Rhet.* 1405a 5).

1. Per le opere greche citate si seguono le abbreviazioni del Liddell-Scott-Jones. Le traduzioni dal greco, quando non diversamente specificato, sono sempre dell'Autore.

2. Rimando in proposito agli studi di HALLIWELL 2009 e HALLIWELL 2011. Per un inquadramento generale sul concetto di mimesi si veda WOODRUFF 2015.

Nel concetto aristotelico di mimesi, dunque, domina l'aspetto metaforico inteso come scoperta non di un legame astrattamente analogico, ma di una somiglianza che è, *esiste* nelle e tra le cose, pur coinvolgendo oggetti ed esperienze all'apparenza assai diversi. Non è più in gioco il *come se* dell'epos, che mette in luce la relazione di corrispondenza tra ciò che non è (l'oggetto dell'arte, in quanto finzione) e ciò che è (l'oggetto reale che ne è l'ispiratore), ma l'esaltazione di un tratto comune e tuttavia misterioso, che nell'arte è in grado di trasformare la somiglianza in identità. Di qui l'attivazione di una vera e propria sfida conoscitiva: tutto il teatro, in fondo, è una grande metafora, in cui il "questo" dell'arte, della finzione tragica, è il "quello" della realtà. Il teatro è corpo, voce, silenzio, e il corpo tragico è per eccellenza quello che registra su di sé una precisa mappatura del dolore, portando i segni più profondi della propria storia, del proprio umanissimo e riconoscibile travaglio.

Riflettere sul corpo tragico significa anche considerare le trasformazioni che su di esso le passioni, soprattutto dolorose, determinano: si tratta di segni e ferite spesso presentati come sintomi o effetti psicofisici di una malattia, specialmente nel teatro euripideo, in cui la stretta relazione tra il linguaggio del corpo e i tecnicismi della medicina può essere considerata una conferma della circolazione dei trattati ippocratici nella seconda metà del V secolo a.C. Ciò non significa che quando la tragedia si concentra su passioni ed emozioni, queste siano necessariamente espressione di una precisa concezione fisiologica, o che scompaia l'attenzione per il divino come fattore determinante nelle vicende umane. Tuttavia, la lacerazione tra uomo e mondo si fa più problematica quando nel vocabolario tragico intervengono i concetti di causa e malattia. Divina causalità e responsabilità umana si intrecciano nella tragedia, così come spiegazioni razionali e religiose si sovrappongono e talvolta contrastano l'una con l'altra³. Leggere la tragedia considerandone il fertile incontro con la medicina ippocratica (ma anche viceversa) può rivelarci aspetti importanti della concezione greca del dolore e della follia. Basti pensare che non solo la tragedia è vista come una *katharsis*, una terapia liberatoria (omeopatica o allopatrica a seconda delle interpretazioni), ma – viceversa – il medico stesso è spesso descritto nel *Corpus Hippocraticum* con espressioni che rimandano alla tragedia, come uno spettatore che, di fronte all'erompere delle sofferenze, assiste a una visione terribile e paralizzante⁴.

3. In questa direzione si vedano le riflessioni di HOLMES 2010: pp. 237 ss.

4. Cf. *Hippocrate*, Airs, eaux, lieux 1.1.3 (ed. JOUANNA 1996).

Il corpo e la voce sono il primo paesaggio che conserva e riverbera i segni di dolore, malattia, follia, amore: ogni *pathos* si traduce in traccia, incisione profonda. Spesso la rivelazione della verità tragica si manifesta attraverso gli effetti fisici che essa determina: il corpo diventa allora il luogo in cui si materializzano forze oscure, siano esse strumento del volere degli dèi o potenze della natura. La polisemia dei sintomi corrisponde alla possibilità di spiegazioni multiple di fronte alla disgregazione del soggetto tragico e, insieme, diventa una via di accesso al mistero che unisce umano e non umano.

Una delle manifestazioni più evidenti dell'urto del dolore sul corpo è il silenzio, di cui è possibile distinguere due diverse espressioni, *silere* e *tacere*. Con il primo termine si indica l'affermazione del silenzio, l'evocazione contemplante della calma delle cose; con il secondo la sottrazione del suono, la negazione del movimento della voce⁵. Altrettanto avviene nel corpo tragico: accanto a un'affermazione del silenzio che corrisponde alla quiete dell'uomo in armonia con la natura, esiste una privazione della voce nella negazione della vita, attraverso l'esperienza del dolore e della morte. Un esempio di *tacet* è l'incipit dell'*Oreste* euripideo: compiuto il matricidio, Oreste è immerso in un torpore simile al sonno o, meglio, alla morte. Nella scena iniziale, dopo l'accesso di *mania*, il giovane viene colto in una condizione di inedia totale, nell'assoluta sospensione di voce e movimento.

La follia caratterizza numerose figure tragiche. Nel caso delle grandi eroine, dalla Cassandra di Eschilo all'Antigone di Sofocle alla Medea di Euripide, follia è disappartenenza al mondo della *polis* e ai suoi valori, è eccentricità, *aphrosynē*. Ben diversa è la follia maschile, dall'Aiace di Sofocle all'Eracle e all'Oreste di Euripide: la *mania* porta in questo caso all'annullamento della condizione eroica, a cui il protagonista maschile aderisce con ostinazione identitaria. È proprio il collasso di questo modello tenacemente perseguito a creare la tensione tragica. Nell'*Eracle*, per esempio, dalla perfezione del corpo si giunge drammaticamente alla sua distruzione, tanto più atroce quanto più l'identità dell'eroe si configurava attraverso l'esaltazione della forza fisica. Eracle è per eccellenza corpo integro, capace di infliggere e sopportare dolori. Giunge in scena all'apice della sua gloria eroica, ma se ne allontana del tutto irricognoscibile, molle e spossato, tanto

5. In proposito si veda HEILMANN 1955-56. Cf. anche PONZIO 1994. Una recente riflessione sul silenzio nel mondo greco è proposta in ANGELI BERNARDINI 2015; segnalò in particolare i contributi di Anna Beltrametti (*Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza. Eschilo, Agamennone; Euripide, Ippolito; Il maestro del Prometeo incatenato*) e di Giampaolo Galvani (*Esortazioni al silenzio nella tragedia di V secolo*).

che Teseo lo definirà «femmineo» o «infemminito» (*thēlyn*, v. 1412) e «fiacco» (*tapeinos*, v. 1414). Tra i due estremi la follia erompe velocemente, e altrettanto velocemente lascia l'eroe svuotato, ridotto a parvenza illusoria, fantasmatica. Risvegliatosi dall'accesso furente, ancora inconsapevole dell'orrore compiuto ai danni dei figli e della moglie, Eracle guarda se stesso come fosse una nave spiaggiata. L'eroe vede le proprie braccia, nomina il torace vigoroso riconoscendolo dall'esterno quasi fosse un corpo estraneo, scampato alle onde di una «terribile tempesta dell'anima» (*phrenōn taragmati...deinōi*, vv. 1091-1092): così egli stesso descrive, con espressione efficacissima, il proprio naufragio e il successivo risveglio. Il respiro è definito, con tecnicismo medico, *metarsios* (v. 1093), cioè corto, spezzato: è un respiro caldo e intermittente, come dopo una corsa o la propria personale battaglia contro la malattia, vista ora come un corpo a corpo contro il dolore di una verità insostenibile. E spesso è proprio il dolore il nutrimento delle malattie dell'anima: esso corrode le *phrenes* (*Hel.* 1192), morde il cuore (*Alc.* 1100), fa gelare il corpo (*Hipp.* 803), lo distrugge (come denuncerà anche Oreste nella sua autodiagnosi: *Or.* 398).

Tra tutti, però, è Aiace l'eroe della forza smisurata, e su di lui la follia agisce con duplice effetto: silenzio e grido. Nella contesa delle armi di Achille, Aiace, che ne è cugino, risulta perdente: le armi andranno a Odisseo. La sua reazione, lo scempio prodotto sugli armenti come se fossero guerrieri in armi, è l'espressione più sottilmente antifrastica di quella che era stata la sua grandezza, è lo specchio di una follia che toglie la voce o la rende sinistro mormorio, enigma della parola trasfigurata: e lui, che fu il guerriero più forte, il corpo di tutti più statuario, è ora *atopos*, senza luogo, senza senso proprio in quanto corpo. Alla vista dell'eccidio compiuto, in cui la disumanizzazione del nemico, ridotto a bestia, amplifica la disumanizzazione del guerriero folle, Aiace prorompe in grida acutissime, si percuote il capo, si strappa i capelli; poi «a lungo restò immobile e senza voce (*aphthoggos*)» (*Aj.* 311). Non dimentichiamo che Aiace è l'unica ombra che non rivolgerà parola a Odisseo durante la *Nekyia*, la discesa all'Ade: anche in Omero è figura sdegnosa, chiusa in un silenzio inesorabile.

Soltanto l'anima d'Aiace Telamonide
restava in disparte, irata della vittoria
che presso le navi io gli vinsi, lottando
per l'armi d'Achille: in palio le pose la madre sovrana,
e le figlie dei Teucri furono giudici, e Pallade Atena.
O non l'avessi vinta mai quella gara!

Tale capo per essa la terra coperse,
Aiace, che per bellezza e imprese eccelleva
su tutti i Danai, tranne il Pelide perfetto.⁶

Il silenzio dell'eroe sofocleo non è inespessiva assenza di voce, ma diventa, attraverso la scomparsa della *phōnē* articolata, sinistro ed espressivo *tacet* (*Aj.* 292 ss.). Alla condizione di afonia seguirà poi la scarica del grido dolente, l'esplosione del lamento e, infine, un cupo e sordo brontolio, reso con voce onomatopeica:

Ma dalla bocca senza voce [*apsophētos*] di gemiti acuti,
usciva un lamento sordo, come di toro che muggisce [*bruchōmenos*].⁷

La bocca è privata di *psophos*, cioè dell'articolazione di una vocalità riconoscibile anche nel lamento: ciò che resta è un suono che sembra provenire da abissi insondabili. Aiace, schiacciato dal dolore, è immobile tra le bestie che ha ucciso, corpo inanimato che ora medita pensieri funesti. Il guerriero perde la propria misura nella dismisura della sofferenza che gli è imposta. Dolore e follia, *lupē* e *mania* rientrano costantemente nel linguaggio del *nosos*: la follia è malattia (vv. 59, 66, 271, 274, 625, 635), e Aiace viene «gettato» (*ballein*) dentro la malattia crudele (v. 452), nella rete che lo imprigiona. Il buon medico viene metaforicamente evocato come colui che, quando l'arto è malato, sa scegliere il taglio netto, necessario, e non cura con «incantesimi» (*epōidai*, v. 582). Ma come può Aiace essere il medico di se stesso dopo il delirio che l'ha reso infermo, mostrarsi insieme vittima e salvatore?

La stessa fisiologia della follia è presente nell'*Eracle* euripideo⁸: al manifestarsi dei primi sintomi, l'eroe viene descritto da Lyssa (ministra, suo malgrado, della vendetta di Era) come un prigioniero che dapprima volge silenzioso gli occhi roteanti e poi – ancora – muggisce come un toro.

6. *Od.* 11.543-551 (traduzione di R. Calzecchi Onesti): οἷη δ' Αἴαντος ψυχή Τελαμωνιάδαο | νόσφιν ἀφροστήκει, κεχλωμένη εἵνεκα νίκης, | τήν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ | τεύχεσιν ἄμφ' Ἀχιλλῆος· ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ, | παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη. | ὡς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῶδ' ἐπ' ἀέθλω· | τοίην γάρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευ, | Αἴανθ', ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο | τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.

7. *Aj.* 321-322: ἀλλ' ἀπόφρητος ὀξέων κοκυμάτων | ὑπεστέναζε, ταῦρος ὡς βρυχώμενος.

8. Per una recente riflessione su Aiace si veda ARNAUD 2015. Per la relazione tra la figura di Aiace e quella di Eracle segnalo BARLOW 1981.

Ecco, vedi, dalle sbarre va già squassando il cuore
in silenzio ruota le pupille di Gorgone, stravolte,
non controlla più il respiro e come un toro all'assalto
orrendo muggisce chiamando le Chere del Tartaro.⁹

Silenzio e sguardo stralunato sono i primi segni colti anche dal nunzio che, a strage avvenuta, tenta di narrare l'indicibile: Eracle si stava accingendo al rito di purificazione dopo l'uccisione di Lico, quando a un tratto «si fermò muto» (v. 930); e subito risuona, come una lapidaria sentenza, il riconoscimento che «lui non era più lo stesso» (v. 931). La precisa sintomatologia proposta nei versi citati (vv. 867-870 e 930-935) ricorre identica nel *De morbo sacro* a proposito della descrizione dei sintomi dell'epilettico: tremore delle membra, occhi stravolti, pupille roteanti, respiro incontrollato (si veda anche *infra*). Il trattato ippocratico della seconda metà del V secolo a.C. costituisce una sorta di manifesto della medicina razionale in opposizione alle concezioni tradizionali della malattia intrise di elementi magico-religiosi, e ha probabilmente esercitato la sua influenza sulla rappresentazione euripidea della sofferenza psicofisica, anche se è difficile stabilire in quali termini¹⁰. Il *Corpus Hippocraticum* non contiene definizioni tecniche della follia, né una sua trattazione sistematica come malattia, eppure compare già un vocabolario relativo alle turbe del comportamento sia in *Epidemiae*, sia nel *De morbo sacro*. Molti dei sintomi che nei trattati ippocratici accompagnano la comparsa di comportamenti deviati o deliranti trovano corrispondenza anche nel ritratto euripideo di Oreste, dall'afonia alternata a deliri di parole all'anoressia e astenia, seguite da sinistre alterazioni dello sguardo.

Nel caso di Oreste, l'insania che l'ha condotto al gesto estremo (il matricidio), e poi alla consapevolezza della sua irreparabilità, si esprime nel torpore della scena iniziale e nell'astensione dal cibo, accompagnata ora da un mutismo assoluto, ora dalle lacrime:

9. *Her.* vv. 867-870: ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο | καὶ διαστροφῶς ἐλίσσει σίγα γοργοπὸς κόρας. | ἄμφοδ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν | † δεινός· μυκᾶται † δὲ Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου.

10. Non è qui mia intenzione discutere l'entità dell'influenza ippocratica sulla tragedia euripidea, tema per il quale rimando, ai fini di un inquadramento generale, a KOSAK 2004. Concordano sull'ipotesi di una profonda influenza ippocratica FERRINI 1978: pp. 51-52, e GUARDASOLE 2000: pp. 198-201. Più cauta è la posizione di HOLMES 2010: p. 234 e di JOUANA 1987: pp. 121-123, per il quale non è escluso che la medicina ippocratica sia stata influenzata, nell'analisi dei sintomi delle malattie, dalla descrizione delle umane sofferenze nella poesia tragica. Si tratta di un intreccio complesso e non di un'influenza unidirezionale, come talvolta si è sostenuto.

È il sesto giorno che la madre è morta
sotto i suoi colpi e il corpo è purificato dal fuoco,
ma la sua gola non ha accettato cibo,
né la sua pelle acqua per il bagno. Nascosto nel mantello,
appena il morbo gli dà tregua
torna in sé e piange; a volte invece, via dal letto,
balza a precipizio, come un puledro via dal giogo.¹¹

Alla fase di catatonìa e di abbandono dolente si alternano momenti di frenesia convulsa e immotivata. Mentre però nelle *Eumenidi* di Eschilo sono le Furie, presenti in scena, gli agenti personificati della follia, nella tragedia euripidea si impone il linguaggio della malattia, di cui vengono catalogati, con precisione tassonomica, i sintomi multiformi. Oreste viene descritto come ostaggio di laceranti forze interiori, di demoni oscuri che si contendono il suo corpo con la ferocia di un morbo incurabile. L'ottundimento, il torpore, l'assenza di voce corrispondono alla condizione di chi dorme o è ammaliato da un canto seducente come quello delle Sirene o del poeta: *thelghētron*, il termine usato nella tragedia in riferimento al sonno che annichilisce dolore e coscienza (v. 211), ha infatti la stessa radice di *thelgein*, verbo spesso associato nell'epos all'incantamento d'amore o all'oblio indotto dalla poesia. La condizione di Oreste muto è dunque assimilabile a questo tipo di malìa, da lui evocata proprio come una temporanea terapia o sedazione del morbo.

A colpire sono soprattutto i versi relativi al risveglio del giovane, amovoltamente accompagnato dalla sorella; sono imperativi forse pronunciati a mezza voce, che si coniugano ad azioni minime di riconoscimento del proprio corpo, come un alfabeto da ridisegnare dopo una fase di espropriazione di sé, a causa del dolore e della follia. Tuttavia non è in scena solo la rinominazione paziente del corpo, ma anche la smania di gesti incontrollati che non trovano pace e talvolta spingono in direzioni opposte: «prendi, prendimi. Pulisci dalla mia povera bocca / e dai miei occhi questa bava schiumosa» (vv. 219-220); «reggimi il fianco col tuo fianco. E questi capelli sporchi / toglimi dal viso» (vv. 223-224). E ancora: «rimettimi giù» (v. 227), «ritirami su, rigirami» (v. 231). Lo stesso alfabeto dei gesti è evocato da Fedra, quando nel primo episodio dell'*Ippolito incoronato* si

11. *Or.* 39-45: ἔκτον δὲ δὴ τὸδ' ἦμαρ ἐξ ὄτου σφαγαῖς | θανοῦσα μήτηρ πυρὶ καθήγγισται δέμας, | ὧν οὔτε σῖτα διὰ δέρης ἐδέξατο, | οὐ λούτρ' ἔδωκε χρωτὶ· χλανιδίων δ' ἔσω | κρυφθεῖς, ὅταν μὲν σῶμα κουφισθῆ νόσου, | ἔμψρων δακρῦει, ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο | πηδᾶ δρομαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ.

rivolge alla nutrice e alle donne del coro chiedendo loro, con i medesimi imperativi usati da Oreste: «reggetemi il corpo, sollevatemi il capo / sciolte le giunture delle mie povere membra, / prendete le mie belle braccia» (*Hipp.* 198-200). E ancora: «sollevatemi il velo, e i capelli ricadano sulle spalle» (v. 202).

Fedra vive una passione rovinosa per il giovane Ippolito, figlio del primo matrimonio di Teseo e devoto di Artemide. Tutta la tragedia, che Euripide scrive tentando di ricomporre lo scandalo del precedente e perduto *Ippolito velato*, è incastonata tra il prologo di Afrodite e l'epilogo di Artemide, e si compone di simmetrie e corrispondenze antitetiche tra una prima parte più trattenuta, caratterizzata dalla sofferenza di Fedra e dalla «malattia che nessuno conosce» (v. 40), e una seconda parte più enfatica e gridata, dominata dall'orgogliosa castità di Ippolito. La prima sezione, in particolare, risuona di un'attenzione delicata per la regina e per il suo corpo, lacerato dall'aggressione di eros, occultato sotto un silenzio che non salva. Il coro anticipa l'ingresso in scena di Fedra, presentandocela distesa sul letto, da tre giorni digiuna, il capo velato, le membra attraversate da spasimi e da un «oscuro dolore» (v. 139, *kryptōi penthei*) che già la avvia alla morte. La sua malattia non ha nome.

Il *demas* della regina, l'aspetto percepibile, visibile del suo corpo, è definito dal coro *allochroon* (v. 175), detto propriamente di qualcosa che ha mutato colore. Sono continui i richiami allo spaesamento percettivo di fronte a un'esperienza di cambiamento inaspettato, o l'allusione allo sgomento per l'impossibilità di capire la natura del morbo da parte sia di chi soffre, sia di chi assiste. Il mutamento sinistro della regina è evocato anche dalla nutrice, quando invita Fedra a «non trasformare malamente» il proprio corpo (*mē chalepōs metaballein*, vv. 203-204). Il verbo *metaballein* e il sostantivo *metabolē* rimandano al lessico ippocratico come indicazione di un cambiamento, generalmente indotto da rimedi allopatrici, la cui efficacia è assicurata soprattutto dalla gradualità dell'intervento¹². La *metabolē* viene invocata anche da Elettra (*Or.* 234) con eccessiva fiducia nella sua efficacia, come concluderà lo stesso Oreste per il quale invece illusorio è il sollievo del cambiamento, mentre il coro dell'*Eracle*, ancora una volta con ingenuo entusiasmo, saluta come risolutiva la *metabolē kakōn* (*Her.* 735), il mutamento rispetto a una condizione di sventura. Più chiaramente che altrove, tuttavia, nell'*Ippolito* il termine sembra anticipare un rovesciamento

12. In proposito si veda KOSAK 2004: pp. 121-125.

nefasto: qui *metabolē* non allude al salvifico rimedio della medicina, ma all'alterazione profonda di un corpo fino alla sua definitiva metamorfosi.

Come Fedra, anche Oreste è una sorta di marionetta da rianimare, abitato da forze che sfuggono alla sua volontà o che lo alienano da se stesso, secondo un'immagine tradizionale della malattia come potenza convulsiva e divorante, forza aggressiva che attacca l'individuo dall'esterno o da un interno divenuto estraneo¹³. Oreste lo dice benissimo di sé, quando si auto-definisce corpo disarticolato, incapace di agire e riconoscersi:

[...] quando il morbo della follia riposa,
sono disarticolato [*anarthros*], le membra senza forze.¹⁴

Da un lato il silenzio è spesso evocato per via negativa come assenza di voce, dall'altro la spossatezza è descritta come «assenza di articolazione». *Anarthros* è il termine medico che, soprattutto nelle patologie dell'infanzia, indica la mancanza di articolazioni, cosicché il malato non può sostenersi da solo; qui, in una *climax* inarrestabile, il corpo non è più solo involucro stanco, privo di giunture, ma diventa soprattutto un "non corpo", come rivelerà Oreste a Menelao nella sua autodiagnosi: «il mio corpo è andato¹⁵; solo il nome mi è rimasto». La contrapposizione, forse di derivazione sofistica, tra *sōma* e *onoma*, corpo e nome, contrasta con ogni processo di ricomposizione unitaria del soggetto¹⁶.

La sofferenza che divora il corpo fino a lasciarne solo il nome ricorda da vicino l'Ecuba delle *Troiane*, la regina che ha perso tutto, marito, figli, casa. Il suo dolore divora la voce, svuota il *sōma* della sua fisicità integra e lo rende *demas*, involucro della stessa consistenza dei sogni, come il corpo catatonico di Oreste in apertura dell'omonima tragedia¹⁷. Il silenzio è dunque il risultato di un'azione, l'effetto dell'urto del dolore che come un corpo riempie la materia cava e come un fuoco la consuma. Non c'è nessuno

13. Cf. JOUANA 1988: p. 344. Sull'assenza, anche nella medicina ippocratica di fine V secolo a.C., di un'idea di corpo unitario, come insieme funzionale e correlato di organi, si veda VEGETTI 1996, pp. 431-438.

14. *Or.* 227-228: [...] ὅταν ἀνῆ νόσος | μανίας, ἀναρθρός εἰμι κάσθενῶ μέλη.

15. Il termine *phroudos* di v. 390 deriva da *pro hodou*, «partito», «dileguato», «rovinato» (cf. anche *Heracl.* 703).

16. Sul tema sofistico del rapporto *sōma-onoma*, con accentuazione della natura ingannevole e inafferrabile dell'*onoma*, si veda Gorgia, *Hel.* 2 e 4. In proposito rimando a CASSIN 1995: p. 89, e IOLI 2013: pp. 218-223.

17. Sulle differenze tra *sōma* e *demas* e sul corpo nell'epos omerico fondamentale è ancora lo studio di SNELL 1963: pp. 19-47.

scarto metaforico: per il greco il dolore letteralmente mangia il corpo, così come la rabbia incendia il fegato¹⁸. I termini impiegati da Euripide nelle *Troiane* per il silenzio della regina sono, ancora una volta, costruiti attraverso il prefisso privativo: si danno cioè non come condizione intrinsecamente definibile, ma per via negativa attraverso un processo di sottrazione. *Anaudos* (*Tr.* 463) è l'assenza di *audē*, voce umana modellabile in parole e canto, e *aphthoggos* (*Tr.* 695) è propriamente l'assenza non di parola, ma di *phthoggos*, suono inarticolato come quello emesso da una bestia o prodotto da un temporale incombente, ma anche sinonimo di una vocalità perturbante e ambigua, come quella delle Sirene o della Sfinge.

Non va dimenticato che l'*Oreste* è l'unica tragedia in cui il delirio si consuma interamente sulla scena: dopo la fase di torpore silente, il matricida viene aggredito da un nuovo accesso di follia a cui lo spettatore assiste dal momento del suo erompere fino al suo esaurirsi (vv. 253-277). Lo sguardo di Oreste cambia all'improvviso, cominciano le allucinazioni, in particolare la visione delle Erinni, le vergini serpentiformi «occhi di sangue» (v. 256); all'allucinazione segue la scompostezza dei gesti, nel tentativo di allontanarle da sé e poi di lanciare le frecce dell'arco di Apollo contro i fantasmi che egli solo vede. La scena è vuota, a parte Oreste e una Elettra sgomenta che tenta di abbracciarlo, di contenerlo. Tutta la successione dei sintomi è analoga a quella presentata nel *De morbo sacro* per l'epilettico: astenia, movimenti incontrollati, rifiuto di mangiare e lavarsi, sguardo alterato, occhi iniettati di sangue, allucinazioni, disordini della percezione, alternanza di stati catatonici e frenetici¹⁹. E infine per Oreste ci sono la paura della morte, i terribili sussulti e l'estrema manifestazione del morbo, cioè la negazione del corpo.

Nel suo delirio allucinatorio Oreste vede ciò che non esiste, le Erinni, come se esse fossero davanti ai suoi occhi; Elettra lo esorta a restare calmo poiché «tu nulla vedi di ciò che credi di vedere chiaramente» (*Or.* 259). Nella classificazione dello stoico Crisippo (*SVF* II p. 22), la visione di Oreste viene definita come *phantastikon*, rappresentazione vuota perché non proveniente da alcuna sollecitazione sensibile. Il *phantastikon* è infatti «un'affezione che si verifica nell'anima in assenza di un oggetto, come se uno tendesse le mani verso una battaglia di ombre o verso vuote forme»²⁰.

18. Molto precisi sono, in proposito, gli studi di PADEL 1992 e PADEL 1995. Si veda anche IOLI 2012: pp. 201-210 e, in riferimento a Ecuba, IOLI 2008, soprattutto pp. 21-33.

19. Cf. *Morb. Sacr.* 1.3, 1.11, 7.1, 7.7, 7.10, 14.3 e 14.5. Ma segnalo anche, per la descrizione dei deliri allucinatori, *Aff.* 48 e *Morb.* 2.72.

20. Seguo qui la traduzione di RADICE 1998.

Mentre alla *phantasia* corrisponde un *phantaston*, cioè un oggetto reale che determina quella rappresentazione, il *phantastikon* si produce dunque in assenza di un oggetto realmente percepito, cioè soprattutto nei casi di melanconia o di follia²¹. Di altro tipo è il delirio di Eracle, al quale durante l'accesso di *mania* i propri figli appaiono come fossero i figli di Euristeo (*Her.* 982), o il caso dell'Aiace sofocleo, che stermina armenti come fossero guerrieri, o infine quello di Oreste, che nella follia ha una visione di Elettra corrispondente, secondo la testimonianza di Sesto Empirico (*M.* 7.244-245 = *SVF* II, p. 25), a una *phantasia* sia vera sia falsa: vera in quanto immagine di un oggetto reale (la sorella davanti a lui), falsa in quanto appare al fratello con l'aspetto di una Erinni (*Or.* 264-265). Queste ultime tipologie di delirio, che partono da un'alterazione del sensibile effettivamente percepito, sono definite, sempre attraverso la testimonianza di Sesto (*M.* 8.67), come *phantasiai paratypōtikai*, cioè impressioni derivate da oggetti reali ma non conformi a tali oggetti, una sorta di «marchio di cattiva qualità» o di «slittamento del sigillo di cera»²² (recuperando in traduzione il valore etimologico della radice di *typōō*).

Il delirio percettivo di Oreste è dunque espressione di una condizione patologica, confermata anche nell'incontro tra Oreste e Menelao, in cui sembra perfettamente inscenarsi la relazione tra paziente e medico²³. L'arrivo di Menelao è infatti descritto dal sofferente Oreste come *eis kairon* (v. 384), cioè avvenuto «al momento giusto», secondo una terminologia cara alla medicina e alla sofistica per indicare l'opportunità di un intervento (medico o retorico) dopo la valutazione attenta delle circostanze²⁴. In realtà Menelao si limita a segnalare il deterioramento del corpo del nipote, dai capelli irti alle pupille secche (vv. 387, 389), e anzi chiede a Oreste un'autodiagnosi poiché non possiede una *technē*, ma solo un ascolto paziente che non può salvarlo. La condizione del giovane è definita da Menelao *amorphia* (v. 391), cioè assenza di *morphē*, che è forma o figura di un corpo, aspetto percepibile e visibile ai mortali: anche gli dèi hanno una

21. Diversa in proposito è la posizione di Epicuro, per il quale non può esistere allucinazione, cioè visione prodotta dal nulla, ma solo illusione che, per quanto vaga o erronea, deriverà sempre da un oggetto realmente esistente (si veda Sesto Empirico, *M.* 8.63, sempre su Oreste).

22. Così PIGEAUD 1995: p. 121, al quale rimando per una trattazione di questo tema sia nel pensiero stoico sia in quello epicureo (si vedano in particolare le pp. 112-125 su allucinazione e illusione).

23. Si veda in proposito anche KOSAK 2004: p. 84.

24. Sul termine *kairos*, la sua evoluzione e la sua presenza anche nel contesto medico si veda TRÉDÉ 1992: pp. 149-188.

morphē, anche i sogni, che pure sono quanto di più evanescente esista. Ecco allora che la *amorphia* equivale alla peggiore deformità, allo spettacolo di tutti più ripugnante.

Euripide sembra confondere i confini tra Oreste e ciò che lo assale, permettendoci di immaginare cause che vanno ben oltre le divinità istigatrici. Alla domanda di Menelao: «Qual è la tua malattia? Quale *nosos* ti consuma?», il giovane risponde infatti introducendo una triplice causa. In primo luogo viene evocata la coscienza, la *synesis* (v. 396), termine complesso che allude forse anche alla valutazione diagnostica del medico, e che qui corrisponde alla consapevolezza di aver compiuto un terribile atto (è quella che Marzullo, in un suo articolo su Medea, definiva la precisa «cognizione del dolore»²⁵ e, potremmo aggiungere, la cognizione del male). Indica poi una causa psicologica (*lupē*, il dolore), e infine una mitica (la follia, la vendetta del sangue di sua madre, vv. 398-400).

Lo spazio interno del corpo è il campo di battaglia conteso da forze antagoniste, non solo fisiologicamente definibili come bile, flegma, sangue, ma anche comprese in forma di emozioni e *pathē*, talvolta incomprensibili ma sempre connesse a quella originaria fisiologia. Con Oreste si verifica una internalizzazione del conflitto tra potenze ancestrali: le visioni non sono più forze demoniche dalla virtù anche profetica, come in Eschilo, ma alterate percezioni soggettive del malato, e gli scarsi riferimenti nosologici alla follia nei trattati ippocratici del V secolo a.C. ci invitano a non escludere la possibilità che Euripide sia stato un vero anticipatore nella riflessione sul tema del delirio percettivo²⁶.

Nell'*Ippolito*, infine, il conflitto tragico, che si traduce soprattutto nel corpo deprivato, martoriato di Fedra, nasce però principalmente dal tentativo di autodominarsi, sia da parte di Ippolito che disdegna Afrodite e le lusinghe d'amore, sia da parte della stessa Fedra che ne è invece vittima, ma cerca di disintegrarne il potere attraverso il silenzio e il digiuno, e poi il suicidio. Quando Fedra parla di *nosos*, allude non solo al morbo sconosciuto che la consuma, ma anche al male che lei stessa si infligge; in fondo, come ci dice Afrodite, nessuno nella casa è davvero in grado di comprendere la reale natura di quella malattia, tanto che dal coro viene definita «senza segni» o sintomi (*asēma*, v. 269), e dalla nutrice morbo

25. MARZULLO 1999, p. 195. Sul rapporto tra dolore ed esperienza del corpo rimando a NATOLI 2006, pp. 16-30.

26. In questa direzione si veda S. PASSAVANTI, *Crise de la mantique et pathologie de la perception dans l'Oreste d'Euripide* (in corso di pubblicazione).

«indicibile» (*aporrētos*, v. 293), se non tra donne. Tuttavia il male non nominabile, silente perché privo di sintomi palesi, è di per sé incurabile. Quando la nutrice accenna all'oscura malattia che consuma Fedra, descrive tre giorni di silenzio e digiuno nello sforzo di raggiungere l'*apostasis* (v. 277), altro tecnicismo ippocratico usato per indicare l'espulsione della malattia dal corpo e, con ciò, il tentativo di ristabilire una condizione di salute. In ambito medico l'*apostasis* si realizza con la somministrazione di purghe, clisteri, emetici, e spesso avviene dopo una *krisis*, cioè dopo quell'acutizzazione dei sintomi che può rappresentare una fase risolutiva per la salvezza del paziente²⁷. Qui si tratta, in realtà, dell'espulsione della vita stessa, che è divenuta tutt'uno con la malattia.

Il lungo discorso di Fedra (vv. 373-430), al di là degli elementi topici riscontrabili nelle *rhēseis* di molte eroine euripidee, è un testamento sull'impossibilità di opporsi ad eros con la moderazione e con il silenzio. Chiudere la bocca, togliere la parola alla parte di sé contaminata, alla propria anima ammorbata dal miasma, non serve. E soprattutto è impossibile rendere muto il dolore, nascondere sotto il mantello, come tenta di fare Oreste con un gesto che richiama il pianto muto di Odisseo di fronte al canto di Demodoco. La violenza dei gesti e delle sue conseguenze erompe proprio come frutto del supremo tentativo di autocontrollo. Distruttivo, dunque, quanto e più ancora di Afrodite, è il desiderio di resistere. Ricordiamo le parole di Ecuba a Elena nelle *Troiane* (v. 988): alla vista di Paride la mente di Elena, il suo *nous* – le dice l'anziana regina – «fu fatto Cipride». Il processo di spossessamento delle proprie facoltà è qui totale: la dea dell'amore non si impadronisce di Elena, ma diventa, è la sua mente²⁸, tanto che non esiste più un'individualità riconoscibile e separata dalla divina passione.

Il dolore abita il corpo e non viene trattenuto al suo interno, ma erompe «dalle porte della bocca» e, come lamenta Ippolito morente, «si avventa attraverso la testa / e nel cervello rimbalza il delirio» (vv. 1351-1352). L'esperienza della sofferenza è così travolgente, nelle *phrenes* e nel corpo tutto, che potrebbe trovare una misura solo nella propria oggettivazione. Ciò significa però, per usare le parole modernissime dello stesso Ippolito di

27. Cf. KOSAK 2004: pp. 125-128.

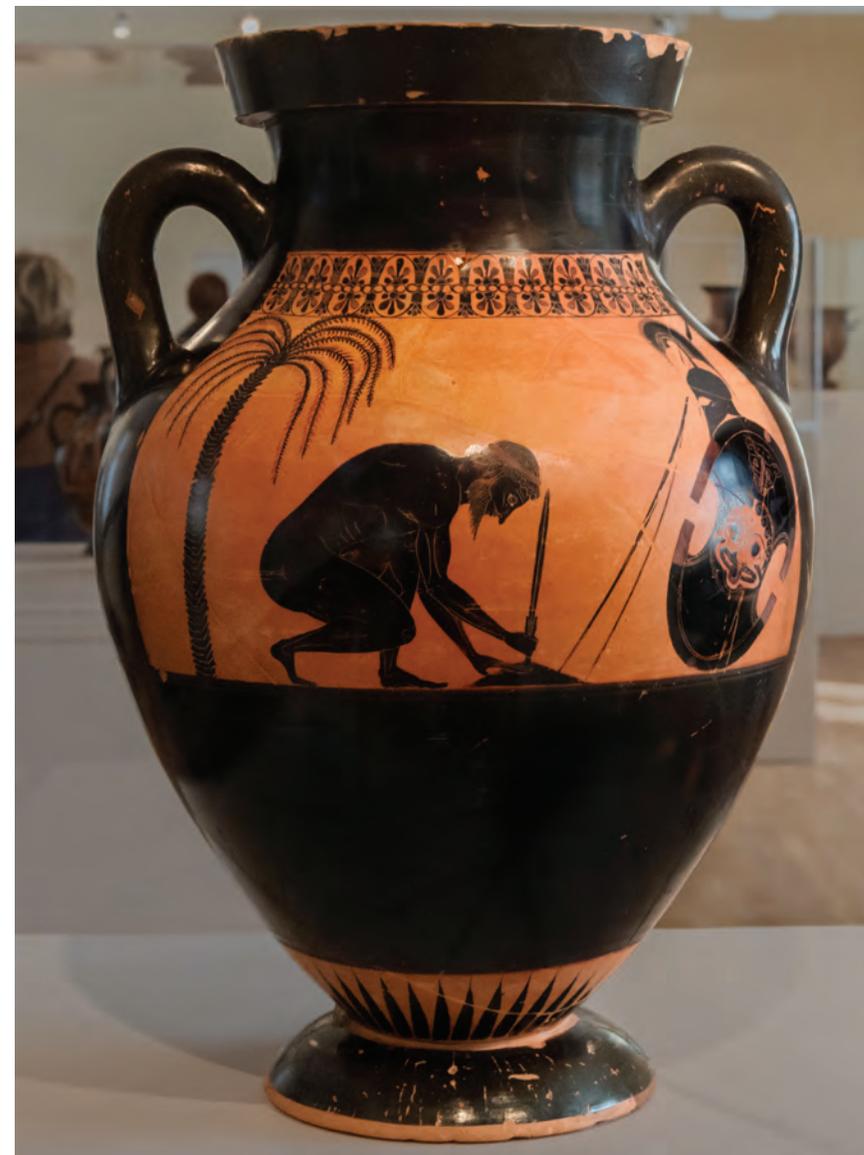
28. Così è anche in Gorgia, *Hel.* 19, in cui eros, considerato come dio o come malattia, è comunque invincibile. Insinuandosi per mezzo della vista, eros agisce sulla *psychē* come agivano i *logoi-pharmaka*: all'azione fascinatrice delle parole, in grado di stregare l'anima attraverso l'udito, si affiancano ora le visioni che, per la loro forza catalizzante, possono rendere folli (si veda anche *Hel.* 17; e sul parallelismo tra l'azione dei *logoi* e quella della vista rimando a SPATHARAS 2001: pp. 403-404).

fronte allo scatenarsi degli eventi, che chi soffre dovrebbe potersi mettere di fronte a se stesso, guardandosi come spettatore esterno e misurando la propria sventura con le lacrime (cf. vv. 1078-1079). Tuttavia per l'uomo greco il dolore più profondo non è un'esperienza oggettivabile né misurabile; se non ha un nome, esso diventa malattia di ardua diagnosi, e se non ha voce, non troverà mai una cura salvifica. Sembrano allora un'eco profetica le parole che nel *Macbeth* di Shakespeare Malcom rivolge a Macduff, tentando di alleviarne le indicibili pene: «Dai parole al tuo dolore. Il dolore che non parla / sussurra al cuore troppo affranto l'ordine di schiantarsi».

Bibliografia

- ANGELI BERNARDINI 2015 • P. Angeli Bernardini, *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica: antropologia, poesia, storiografia, teatro*, convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica (Urbino, 9-10 ottobre 2014), a cura di P. Angeli Bernardini, Pisa-Roma 2015.
- ARNAUD 2015 • P. Arnaud, *Ajax ou l'image brisée du héros archaïque*, in H. Vial, A. de Cremoux (a cura di), *Figures tragiques du savoir: les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve d'Ascq 2015, pp. 147-162.
- BARLOW 1981 • S.A. Barlow, *Sophocles' Ajax and Euripides' Heracles*, «Ramus» 2, 1981 (X), pp. 112-128.
- CASSIN 1995 • B. Cassin, *L'effet Sophistique*, Paris 1995.
- FERRINI 1978 • F. Ferrini, *Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 29, 1978, pp. 49-62.
- GUARDASOLE 2000 • A. Guardasole, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.C.*, Napoli 2000.
- HALLIWELL 2009 • S. Halliwell, *L'estetica della mimesis: testi antichi e problemi moderni*, traduzione di D. Guastini, Palermo 2009 [*The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002].
- HALLIWELL 2011 • S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, New York-Oxford 2011.
- HEILMANN 1955-56 • L. Heilmann, *Silere/Tacere. Nota lessicale*, «Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna», 1955-1956 (I), pp. 5-16.
- HOLMES 2010 • B. Holmes, *The Symptom and the Subject*, Princeton-Oxford 2010.
- IOLI 2008 • R. Ioli, *Vocem devorat dolor. Ecuba e la voce del lamento*, Cesena 2008.
- IOLI 2012 • R. Ioli, *Il dolore divora la voce. Per una fisiologia del lamento nelle Troiane di Euripide*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma 2012, pp. 199-235.
- IOLI 2013 • R. Ioli, *Gorgia. Testimonianze e frammenti*, a cura di R. Ioli, Roma 2013.
- JOUANNA 1987 • J. Jouanna, *Médecine hippocratique et tragédie grecque*, in P. Ghiron-Bistagne, B. Schouler (a cura di), *Anthropologie et théâtre antique*, atti del simposio internazionale (Montpellier, 6-8 marzo 1986), Montpellier 1987 [«Cahiers du GITA», III], pp. 109-131.
- JOUANNA 1988 • J. Jouanna, *La maladie sauvage dans la Collection hippocratique et la tragédie grecque*, «Métis» 1, 1988 (III), pp. 343-360.

- JOUANNA 1996 • J. Jouanna, *Hippocrate, Airs, eaux, lieux*, a cura di J. Jouanna, vol. II, 2^a parte, Paris 1996.
- KOSAK 2004 • J. Kosak, *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*, Leiden-Boston 2004.
- MARZULLO 1999 • B. Marzullo, *La coscienza di Medea*, «Philologus», 2, 1999 (CXLIII), pp. 191-210.
- NATOLI 2006 • S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano 2006.
- PADEL 1992 • R. Padel, *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1992.
- PADEL 1995 • R. Padel, *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton 1995.
- PIGEAUD 1995 • J. Pigeaud, *La follia nell'età classica. La mania e i suoi rimedi*, traduzione di A. D'Alessandro, Venezia 1995 [*Folies et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris 1987].
- PONZIO 1994 • A. Ponzio, *Il silenzio e il tacere tra segni e non segni*, in C. Augieri (a cura di), *La retorica del silenzio*, atti del convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Lecce 1994, pp. 167-186.
- RADICE 1998 • R. Radice, *Stoici antichi*, frammenti raccolti da H. von Arnim, introduzione, traduzione, note e apparati a cura di R. Radice, Milano 1998.
- SNELL 1963 • B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, traduzione di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Torino 1963 [*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946].
- SPATHARAS 2001 • D.G. Spatharas, *Patterns of Argumentation in Gorgias*, «Mnemosyne», 4, 2001 (LIV), pp. 393-408.
- TRÉDÉ 1992 • M. Trédé, *Kairos. L'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.C.*, Paris 1992² [edizione rivista in «Collection d'études anciennes. Série grecque», 150, Paris 2015].
- VEGETTI 1996 • M. Vegetti, *L'io, l'anima e il soggetto*, in S. Settis (a cura di), *Storia dei Greci e dei Romani*, vol. I: *Noi e i Greci*, Torino 1996, pp. 431-467.
- WOODRUFF 2015 • P. Woodruff, *Mimesis*, in P. Destree, P. Murray (a cura di), *A Companion to Ancient Aesthetics*, New York 2015, pp. 329-340.



1. Exechias, *Il suicidio di Aiace*, anfora dipinta a figure nere (530 a.C. circa). Boulogne-sur-mer, Musée Communal, inv. 558 (fotografia: E. Sani).



2. Asteas, *La follia di Eracle*, cratere a calice (350 a.C. circa).
Madrid, Museo Archeologico Nazionale, inv. 11094 (L369).

nella pagina successiva:

3. *Oreste uccide Clitemnestra, alla presenza di una Erinni che lo minaccia*, anfora pestana attribuita al Pittore di Würzburg H 5739 (350-340 a.C. circa). Los Angeles, Getty Villa, inv. 80.AE.155.1 (fotografia: The J. Paul Getty Trust).





4. Sarcophago di Fedra e Ippolito. Particolare del *Delirio di Fedra colpita dallo strale di Cupido* (III secolo d.C.), Agrigento, chiesa di San Nicola (Archivi Alinari-Archivio Brogi, Firenze).

DONATELLA IZZO

Uomo o donna? Intorno al gesto dell'ἀνασύρειν. D.L. VI 97-98 *

ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι
«Io sono una donna, ma ho intelletto.»

E. *Melanipp.* Sap. fr. 483 Kn. = Ar. *Lys.* 1124.

«[...] Solo di fronte al riso la situazione misura la sua forza: quello che esce indenne dal riso è valido, quello che crolla doveva morire. E quindi il riso, l'ironia, la beffa, il marameo, il fare il verso, il prendere a gabbo, è alla fine un servizio reso alla cosa derisa, come per salvare quello che resiste nonostante tutto alla critica interna.»

U. Eco, *Elogio di Franti*, in *Diario minimo*, Milano 1963.

L'ἀνασύρειν in Diogene Laerzio

È abbastanza noto, sin dall'antichità, l'aneddoto che narra dell'incontro tra la filosofa cinica Ipparchia¹ e Teodoro l'Ateo.

ὅτε καὶ πρὸς Λυσίμαχον εἰς τὸ συμπόσιον ἦλθεν, ἔνθα Θεόδωρον τὸν ἐπίκλην Ἄθεον ἐπήλεγξε, σόφισμα προτείνασα τοιοῦτον: ὁ ποιῶν Θεόδωρος οὐκ ἂν ἀδικεῖν λέγοιτο, οὐδ' Ἰππαρχία ποιούσα τοῦτο ἀδικεῖν λέγοιτ' ἄν: Θεόδωρος δὲ τύπτων ἑαυτὸν οὐκ ἀδικεῖ, οὐδ' ἄρα Ἰππαρχία Θεόδωρον τύπτουσα ἀδικεῖ. ὁ δὲ πρὸς μὲν τὸ λεχθὲν οὐδὲν ἀπήνησεν, ἀνέσυρε δ' αὐτῆς θοιμάτιον· ἀλλ' οὔτε κατεπλάγη Ἰππαρχία οὔτε διεταράχθη ὡς γυνή. ἀλλὰ καὶ εἰπόντος αὐτῆ, αὕτη

* Desidero ringraziare i professori Anna Maria Belardinelli, Thomas Bénatouïl, Maurizio Bettini, Anne de Cremoux, Giorgio Ieranò, Walter Lapini, Gabriella Moretti ed Emidio Spinelli per l'attenta lettura e i molti suggerimenti, nonché il prof. Marcello Barbanera per il gentile invito a partecipare a questo convegno. Di eventuali errori e imprecisioni resto naturalmente l'unica responsabile.

1. Per la bibliografia dedicata a Ipparchia, cf. GARCÍA GONZÁLEZ-FUENTES GONZÁLEZ 2000, pp. 746-747, BARONCELLI-LAPINI 2001, pp. 635-636, nn. 2-4, LAPINI 2003, pp. 217-218, n. 2, a cui si sono aggiunti negli ultimi anni ARAGIONE 2005, DE SILVA 2008 e ZAMORA 2016.

ἐστὶν ἢ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας [2]; 'ἐγώ,' φησὶν, 'εἰμί, Θεόδωρε· ἀλλὰ μὴ κακῶς σοι δοκῶ βεβουλεῦσθαι περὶ αὐτῆς, εἰ, τὸν χρόνον ὃν ἔμελλον ἰστοῖς προσαναλώσειν, τοῦτον εἰς παιδείαν κατεχρησάμην;'³

Così traduce il passo Marcello Gigante:

Fu appunto in un simposio alla corte di Lisimaco che ella confutò Teodoro soprannominato l'Ateo per mezzo del seguente sofisma: ciò che fa Teodoro senza essere ritenuto ingiusto, lo fa anche Ipparchia senza essere ritenuta ingiusta; Teodoro non commette torto ferendo se stesso, dunque neppure Ipparchia commette torto ferendo Teodoro. Egli non fece alcuna obbiezione, ma cercò di denudarla della sua veste. Ipparchia però non diede segno di stupore o di turbamento, come pure avrebbe fatto una donna. Ma quando Teodoro le disse: «Questa è colei che abbandonò le spole e i telai?» «Sono io – rispose – Teodoro. Ma credi tu che io abbia preso una cattiva decisione se il tempo che avrei dovuto dedicare ai telai lo dedicai alla mia educazione?».

L'aneddoto si sviluppa in più fasi che, da un punto di vista semiotico, si declinano attraverso linguaggi diversi:

- Ipparchia confuta Teodoro per mezzo di un sofisma;
- Teodoro non ribatte verbalmente ma ἀνέσυρε αὐτῆς θοιμάτιον, mentre Ipparchia non ha alcuna reazione né sul piano verbale né su quello non verbale;
- Teodoro glossa il suo gesto con una battuta che si presenta ambigua, anzi, enigmatica (la citazione dalle *Baccanti*)⁴, e Ipparchia risponde in maniera retoricamente intonata.

In un articolo del 2003 Lapini ha fatto chiarezza sul reale significato del gesto che Teodoro avrebbe compiuto ai danni della filosofa. Nella maggior parte delle traduzioni principali del Laerzio, infatti, il senso della reazione

2. E. Ba. 1236.

3. D.L. VI 97-98 = SSR V I 1. Si riporta il testo nell'edizione di Long perché su questa si basa la traduzione di GIGANTE 1976, di cui ci si serve in questo contributo. Per le varianti riportate dalla Suda, cf. LAPINI 2003, p. 221, n. 17. Al di là della dubbia storicità dell'aneddoto (cf. tra gli altri ARAGIONE 2005), l'analisi proposta fornirà degli spunti di riflessione sul modo in cui l'antichità scelse di rappresentare i filosofi che vi prendono parte.

4. Tra le tante attività con cui gli antichi usavano intrattenersi durante i simposi, gli indovinelli e gli enigmi avevano un ruolo di primo piano, e giocare con le citazioni poetiche era uno dei modi preferiti per mettere alla prova l'arguzia e la cultura dei commensali (cf. Ath. X 448B-458 B e *infra*, p. 5). Su questi aspetti e sullo stretto rapporto tra enigmi e filosofia, cf. ora BETA 2016, in particolare pp. 44-63 e la bibliografia citata nella n. 13 di p. 60.

di Teodoro suonerebbe, come parafrasa efficacemente LAPINI 2003, pp. 224-225: «Mi hai umiliato intellettualmente? E io ti violento, ti mostro che le donne sono buone solo per quella cosa». Una reazione, quella di Teodoro, che aveva sempre suscitato una certa perplessità, tanto che molti di questi traduttori, come lo stesso Gigante, avevano preferito inserire una sfumatura conativa. Teodoro, invece, afferma Lapini, non ha spogliato né ha tentato di spogliare Ipparchia: la sua intenzione era quella di controllarne i genitali, al fine di sincerarsi di avere davvero di fronte una donna. Nessuna implicazione erotica. La traduzione corretta è pertanto: «le sollevò la veste», in accordo col significato registrato da tutti i dizionari per il verbo ἀνασύρω⁵. A ulteriore conferma di tale interpretazione, Lapini fa riferimento ad altri due *loci laerziani*.

Nel primo caso, per di più, uno dei protagonisti è ancora Teodoro, mentre nel secondo caso protagonista è un altro cinico, Diogene di Sinope:

1. D.L. II 116 = SSR II O 12. – Poiché Stilpone aveva asserito che Atena non era una divinità in quanto femmina, mentre gli dèi sono soltanto maschi, Teodoro si burlò di lui dicendo: «Ma Stilpone come lo sapeva? Forse sollevò le vesti (ἀνασύρας) e vide il sesso?».
2. D.L. VI 46 = SSR V B 403. – A un giovinetto tutto adornato che gli rivolse una domanda, disse [*scil.* Diogene] che non avrebbe risposto se prima denudandosi (ἀνασυράμενος) non gli avesse mostrato se fosse donna o uomo.

Questa interpretazione trova riscontro nei tratti virili della figura di Ipparchia: si è scelta da sé il marito, contro il parere della famiglia; si abbiglia come lui⁶; partecipa ai simposi pur non essendo un'etera⁷. Così, nell'aneddoto in questione, fa qualcosa che porta Teodoro ad alludere sarcasticamente a un sospetto travestimento. È tipico, nello schema letterario del travestimento, che a un certo punto il travestito cada nell'errore di lasciarsi andare ad atteggiamenti propri del sesso che sta celando. Il caso più celebre è senz'altro la scena di riconoscimento di Achille a Sciro. Nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, invece, il Parente, già sospettato e sotto interrogatorio, commette l'errore fatale di confondere lo σκάφιον, la

5. Cf. anche H. Herter s.v. *Genitalien* in RAC X.

6. Sull'abbigliamento dei cinici, cf. SSR, v. III: 449-456, e IZZO 2014. Si ricordi che ἱμάτιον era un tipo di abbigliamento unisex (SAÏD 1987, p. 226).

7. D.L. VI 96-98 = SSR V I 1. Sui tratti maschili di Ipparchia nelle fonti antiche, cf. anche A.P. VII 3. 413 = SSR V I 3, su cui cf. *infra*, n. 15, e Arr., *Epict.* III 22, 76 = SSR V H 20.

scodella, e l'ἄμις, il pitale⁸. Ancora, nelle *Ecclesiazuse* aristofanee, una delle donne travestite da uomo, durante un momento morto, ha la ben poco virile pensata di mettersi a sferruzzare (vv. 88-94).

Nel nostro caso, qual è la spia che attira i sospetti su Ipparchia? Ha appena confutato Teodoro, un filosofo e un uomo, il quale usa qui il corpo come veicolo di significati precisi: corpi diversi significano anche diverse intelligenze⁹. All'interno di quello che è stato definito un «modello fallo-centrico del discorso filosofico»¹⁰, il filosofo allude alla clamorosa assenza del fallo in chi lo ha confutato. L'idea è tradizionale, ovvia per un greco: il maschio è il λόγος, la donna deve essere il silenzio, attivo e passivo, consistente, quest'ultimo, nel non divenire oggetto di chiacchiere. Al diritto maschile della παρρησία fa da contrappunto il dovere e la virtù del pudore femminile. Così, altre due donne che vollero educarsi presso Speusippo, Lastenia di Mantinea e Assioatea di Fliunte, lo fecero travestite da uomini¹¹.

Una volta appurato il sesso del suo avversario, Teodoro richiama un contesto tragico. La sua allusione poggia probabilmente su molteplici punti di contatto tra il contesto dell'episodio laerziano e quello delle *Baccanti* euripidee. Nel dramma, la città di Tebe, per volontà di Dioniso, è in preda al disordine e al delirio: la tradizionale visione dei sessi è stravolta. Il verso delle *Baccanti* è pronunciato da Agave mentre rivendica con orgoglio il suo successo nella caccia di fronte al padre Cadmo: «Sono ascesa a una più grande impresa»¹², conclude la sventurata mentre tiene in grembo la testa di suo figlio che lei stessa ha ucciso. La tebana Agave, invasata dalla follia, ha abbandonato le attività femminili per darsi a imprese di caccia e di guerra, e aggredisce gli uomini¹³ e il suo stesso figlio¹⁴.

- Anche Ipparchia è una donna che ha sostituito le occupazioni femminili con quelle maschili¹⁵ e che affronta un uomo in un campo prettamente maschile.

8. MASTROMARCO-TOTARO 2006, p. 492, n. 99, e PRATO 2001, p. 264.

9. Cf., e.g., E. *Med.*, vv. 1081-1089. Alle donne sono invece spesso riservate altre forme di intelligenza e di sapere come la poesia, i responsi oracolari, l'astuzia, l'economia domestica.

10. DUBOIS 1990, p. 231. Cf. anche MCINTOSH SNYDER 1989, p. 121.

11. Cf. DORANDI 1989 e DORANDI 1991. Sulla scelta di un abbigliamento maschile da parte di donne filosofe e sapienti, cf. ARAGIONE 2005, pp. 149 ss.

12. Traduzione di IERANÒ 1999.

13. Cf. E. *Ba.* 729-736, 762-764, 788-789.

14. IERANÒ 1999, p. 151, n. 1236: «Madre che ha ucciso il figlio, Agave è una donna che non è più una donna».

15. È interessante notare che se Teodoro, con la citazione delle *Baccanti*, aveva fatto riferimento a un'attività, la caccia, prettamente maschile, nell'epigramma A.P. VII 3. 413 = SSR V I 3 Ipparchia proclama la sua superiorità di donna sapiente sulla cacciatrice Atalanta.

- La reazione di Teodoro può essere stata ispirata anche dal contenuto stesso del sofisma: il fatto che una donna osi affermare che addirittura «non commette torto ferendo» un uomo – così come appunto osano fare le *Baccanti* euripidee –, ammicca già a un rovesciamento dei ruoli di genere.
- In ogni caso, Teodoro vuole ammonire Ipparchia ricordandole l'esito nefasto delle imprese di Agave.
- Teodoro, inoltre, potrebbe aver tenuto conto del fatto che Cratete, marito di Ipparchia, fosse originario di Tebe.
- Dare della baccante a Ipparchia può avere a che fare non solo con il suo essere una donna che sceglie il mestiere maschile della filosofia, ma anche con il tipo di filosofia che sceglie, cioè quella cinica. Lapini già si era posto il dubbio, istituendo un collegamento tra la κωνογαμία cinica e le abitudini sessuali delle *Baccanti* euripidee¹⁶. Zeitlin, inoltre, in uno studio dedicato ai riti dionisiaci, osserva come alcuni elementi che definiscono una frontiera della cultura – il cannibalismo, il consumo di carne cruda, la promiscuità sessuale – siano comuni al dionisismo e al cinismo¹⁷.
- «Non stupisce che le *Baccanti* euripidee siano così prontamente presenti alla memoria di Teodoro l'ateo», considerato il rapporto tra *Penteo e il divino*¹⁸. È interessante rilevare, inoltre, come questo non sia l'unico caso in cui i filosofi si servono delle figure delle baccanti in contesti polemici. In Filodemo, ad esempio, l'insulto 'baccheggiare' viene utilizzato con il senso di 'essere folle'¹⁹. Ancora più ghiotto è il siparietto narratoci da numerose fonti²⁰, sia perché è protagonista il cirenaico Aristippo sia perché ci troviamo in un contesto di travestimento e di scambio di generi: «Una volta Dioniso durante un simposio ordinò a ciascuno di indossare una veste purpurea e danzare. Platone rifiutò, citando il verso: "Non potrei indossare una veste femminile". Ma Aristippo l'indossò e, accingendosi alla danza, colpì nel segno con quest'altra citazione: "Anche nelle feste bacchiche colei che è pura non si corromperà"»²¹.

16. LAPINI 2003, p. 230, n. 58.

17. ZEITLIN 1982, p. 137. Ma cf. anche GARCÍA GONZÁLEZ 1988, p. 185, e DARAKI 1992, p. 108.

18. LAPINI 2003, p. 230, n. 58.

19. Phld., *Piet.*, (I) col. 19, 529-531 Obbink.

20. SSR IV A 31-32.

21. D.L. II 78. In Ath. XII 544 D-E il contesto della citazione è differente. Il verso 918, infine, sembra alluso in una testimonianza sui cirenaici in S. E. *M.*, VII 190. Cf. ALESSE 2004, p. 380.

L'atto e l'allusione paratragica di Teodoro poggiano quindi entrambi su un'insinuazione relativa al genere sessuale di Ipparchia. Stupisce del suo intervento non tanto il significato, pienamente in accordo con la mentalità greca, ma il significante, il gesto che sceglie di compiere invece di ribattere verbalmente e che ardisce svelare alla vista quella parte del corpo più protetta dai tabù sociali.

Alcuni paralleli extra-testuali

Un gesto tanto particolare, presente ben tre volte nelle *Vite* del Laerzio, è meritevole di ulteriore approfondimento: dove possiamo rintracciarne dei paralleli significativi? LAPINI 2003, pp. 226-227, n. 41, aveva già riportato molte delle occorrenze del verbo ἀνασύρω²². Tra i passi che descrivono un'ostensione genitale senza utilizzare questo verbo, particolarmente interessante per l'aneddoto laerziano è Plut. *M.* 601d-e, in cui troviamo l'espressione ἐπιδεικνύντες τὰ αἰδοῖα κυνικώτερον²³. Si tratta, tuttavia, di passi in cui la veste viene volontariamente sollevata da chi la indossa, a differenza di quanto accade nel nostro caso. Inoltre, il gesto è associato a diversi significati, spesso più o meno correlati tra loro: gesto apotropaico o rituale *tout court*, di corteggiamento, di auspicio per la fertilità; gesto compiuto per spaventare un nemico o per richiamare alla battaglia²⁴. In nessuno di questi casi, però, esso è associato a un tentativo di disambiguare il genere sessuale di qualcuno. Forse allora si può arricchire il bacino dei passi da porre a confronto.

Il primo, tratto dalle *Fabulae* di Igino, narra le rocambolesche vicende di Agnodice²⁵:

- Agnodice vuole diventare una levatrice, mestiere interdetto alle donne di Atene (secondo il mito, non secondo la storia). Così si traveste da uomo. Le pazienti, tuttavia, provano vergogna di fronte a

22. La prima attestazione del verbo è in Anacreonte: *PMG* 350 = Phot. *Lex.* α 1687 = 1.169 Theodoridis. Cf. BERNSDOFF 2016, p. 10.

23. «Gli Egiziani che si trasferirono in Etiopia a causa della irascibilità e durezza del loro re, a chi li pregava di tornarsene dai figli e dalle mogli, *da cinici mostrando l'apparato sessuale* risposero che donne e figli non sarebbero loro mancati finché quell'apparato l'avessero avuto con sé» (traduzione Caballero-Viansino; *corsivo* mio).

24. Per una prospettiva ad ampio raggio su questa gestualità, cf. BONNER 1920, HERTER 1932, pp. 180-182, MOREAU 1951, ZEITLIN 1982, pp. 138-153, KING 1986, BETTINI 1998, pp. 308-312, BONAFIN 2005 e REICHARDT 2009.

25. Hyg. *Fab.*, 274. Su questo personaggio cf. KING 2013, pp. 129 ss.

un medico uomo. La giovane compie allora il gesto dell'ἀνασύρειν (*illa tunica sublata ostendit se feminam esse*) di fronte alle pazienti, che si rasserenano. I medici maschi, interdetti per il fatto che a quel punto le donne volevano accanto a loro soltanto Agnodice, la accusano di corromperle. Così lei, davanti ai giudici dell'Areopago, ancora una volta solleva la veste per provare la sua femminilità (*tunicam allevavit et se ostendit feminam esse*) e di conseguenza la sua innocenza rispetto all'accusa. Una vicenda raccontata purtroppo dal solo Igino, certamente non storica e di cui è difficile indagare le origini; tuttavia è interessante rilevare che anche in questo racconto una donna che fa un mestiere da uomo, una *femme savante*, usa questo gesto ben due volte per rivelare la sua identità di donna e una volta lo fa in un consesso di uomini²⁶.

- Ancora Igino ci fornisce un parallelo interessante nella sua versione del mito di Cefalo e Procri²⁷. La donna, dopo essersi travestita da uomo e aver vinto sul marito durante la battuta di caccia, lo convince, mentre è ancora abbigliata da ragazzo, ad avere un rapporto sessuale con lei. Una volta presso il letto, *tunicam levavit et ostendit se feminam esse et coniugem illius*²⁸.
- In Diodoro Siculo, infine, Eraide, anche lei in tribunale, si apre la veste (ἐσθῆτα λύσασαν), con una leggera variante del gesto consueto, per svelare il motivo per cui evita la compagnia del marito: è ormai diventata un uomo, novella Tiresia²⁹.

26. Ho ritrovato delle osservazioni sulle affinità tra la rappresentazione di Ipparchia e quella di Agnodice solo in ARAGIONE 2005, p. 150; p. 154, nn. 126 e 127. La studiosa non si accorge però della coincidenza relativa all'atto di sollevare la veste proprio perché non intende correttamente il gesto di Teodoro. Riporta infatti la traduzione di Gigante (cf. *supra*) e commenta: «l'interlocutore sa opporre solo il brusco gesto di strapparle l'ἱμάτιον, cercando di ferirla nel pudore» (p. 141). Interessante il confronto che viene istituito tra Ipparchia e Tecla di Iconio.

27. Hyg. *Fab.* 189.

28. GUIDORIZZI 2000 traduce *tunica sublata* con «si toglieva la veste», *tunicam allevavit* con «si sfilò la veste» e *tunicam levavit* con «si sfilò la veste», presupponendo quindi che Agnodice e Procri si spogliassero completamente. Tuttavia, il significato più attestato per questi verbi è quello di «sollevare» (cf. *Tll* e *OLD* s.v.). Così, BORJAUD 1997 traduce «soulevant sa tunique» nei primi due casi e «leva sa tunique» nel terzo. L'imprecisione nella traduzione può aver avuto la stessa origine di quelle nelle traduzioni principali del Laerzio (cf. *supra*). D'altronde, è ben più comune il gesto di spogliarsi rispetto a quello di sollevarsi la veste (soprattutto per noi moderni, che utilizziamo un tipo di abbigliamento diverso). Circa la probabile genesi di queste sviste, cf. anche LAPINI 2003, p. 228, n. 49.

29. D.S. XXXIII 10.

Trattandosi di un gesto, ho pensato di approfondire la ricerca attraverso la lente non della parola, ma dell'immagine. Pitture vascolari e statuaria recano numerose figure di ἀναστρομένοι, ma nella gran parte di questi casi il gesto, di nuovo, non ha il significato di cui ci stiamo occupando³⁰. Molto interessanti, tuttavia, sono le numerose copie dell'ermafrodito ἀναστρομένος³¹: in un corpo dai lineamenti delicati e dal seno messo bene in evidenza dal panneggio della veste, il fallo ne svela la natura intersessuale³². Iconografie di questo tipo – abbiamo esemplari risalenti al IV secolo a.C. – potrebbero avere ispirato la salace battuta di Teodoro relativa alla statua di Atena, dea con un rapporto per certi versi ambigui con il suo sesso: pensiamo soltanto al suo essere dea del pensiero, al suo apparire spesso sotto spoglie maschili nei poemi omerici o al suo discorso di assoluzione a vantaggio del matricida Oreste nelle *Eumenidi* eschilee³³.

Anche nelle ultime testimonianze letterarie e iconografiche appena citate, il gesto in esame è sempre il frutto della scelta volontaria da parte di chi si scopre i genitali, né, prima del suo manifestarsi, il genere sessuale di costoro era stato messo in discussione. La volontarietà è un aspetto importante, come sottolinea KING 1986, poiché, in determinati contesti, questo gesto altamente conservativo serve alle donne per rimarcare la loro identità e il loro ruolo di fronte agli uomini e per ristabilire l'equilibrio sociale. Negli aneddoti raccontati dal Laerzio, invece, Diogene e Teodoro compiono il gesto sul corpo di qualcun altro per denunciare il fatto che l'equilibrio tra i ruoli sociali di uomini e donne è stato violato. Se spesso il gesto compiuto dalle donne mira a svergognare gli uomini³⁴, che restano in un primo momento attoniti, nel nostro caso sono Diogene e Teodoro a voler svergognare i loro interlocutori. E allora il parallelo più vicino al gesto dell'ἀναστροπεῖν, con questa dinamica e con questo significato, credo che possiamo reperirlo in un contesto in cui era la norma usare il corpo per fini comunicativi e infrangerne i tabù con audacia serio-comica.

30. Cf. AJOOTIAN 1990 e REICHARDT 2009.

31. LIMC, vol. V 2, s. v., in particolare p. 192.

32. Cf. AJOOTIAN 1990.

33. La diffusione di questo tipo iconografico non rende meno scandaloso e d'impatto il gesto quando esso è compiuto, come nel nostro caso, sul corpo di un'altra persona e non sul proprio, da parte di un uomo sul corpo di una donna e nel contesto di un banchetto, dunque in un'occasione che non ha nulla di rituale (Ththr. *Char.* XI 1-3 associa infatti il gesto al tipo dello svergognato).

34. BETTINI 1998, p. 310, e BONAFIN 2005, p. 42.

Uno schema comico

Il travestimento è espediente comico frequente, e infatti si è già avuto modo di fare riferimento ad alcune commedie aristofanee³⁵. Nelle *Ecclesiazuse*, ad esempio, troviamo proprio il caso di donne che scelgono di travestirsi da uomini per sostituirsi a loro. Ancora più interessante per il nostro studio, tuttavia, sono le *Tesmoforiazuse*. Nel prologo Euripide si reca, insieme al suo Parente, a casa del famoso tragediografo effeminato Agatone. Euripide chiede al collega tragediografo di intrufolarsi tra le donne che, durante le Tesmoforie, vogliono organizzare una vendetta contro di lui, ma Agatone rifiuta e così tocca al Parente travestirsi. Una volta tra le donne, il Parente prende più volte le difese di Euripide, finché esse cominciano a sospettare che lui non sia una donna, ma un uomo. Nella scena di riconoscimento dei versi 629-649 le donne e Clistene spogliano l'intruso. Dopo la messa in mostra di un petto in cui non c'è traccia di seno³⁶, spostano la loro attenzione sulla parte inferiore del corpo, alla ricerca della prova inequivocabile. In una scena di sicuro effetto comico, viene commentato l'andirivieni del fallo, che spunta ora davanti e ora dietro (vv. 643-646).

Il Parente, ormai scoperto, viene arrestato e messo pubblicamente alla gogna, senza che sia assecondata la sua richiesta, dettata dalla vergogna, di non essere legato in abiti femminili. Euripide interviene per salvarlo, e, travestito da Perseo, finge di fronte all'arciere scita che fa la guardia al prigioniero di essersi innamorato di questa bellissima donna che di certo deve essere Andromeda. Ma l'arciere scita cerca di far aprire gli occhi a Euripide, esclamando: «Quarta sua [...] fica. Ti sempra piccola?» (v. 1114)³⁷.

È assolutamente evidente come sia in Aristofane che in Diogene Laerzio, per controllare il genere sessuale di un personaggio, si utilizzi o si suggerisca l'espedito di ispezionarne i genitali³⁸. Ci sono peraltro ottime

35. Per un primo orientamento, cf. ZEITLIN 1978 e SAÏD 1987, pp. 231-237.

36. Analogamente, in commedia, ma non solo, ci sono casi in cui viene messo a nudo il seno, gesto anch'esso ricco di diversi significati: cf. ora CASTELLANETA 2013.

37. Le traduzioni dei passi delle *Tesmoforiazuse* sono di Mastromarco (in MASTROMARCO-TOTARO 2006).

38. Ma già ai vv. 141-142, di fronte all'aspetto e ai modi poco virili di Agatone, il Parente gli aveva chiesto: «E tu stesso, ragazzo, sei un uomo? E il cazzo dov'è?». Altri paralleli interessanti sono Pomponius 67-68 Ribbek² (citato da PRATO 2001 e da AUSTIN-OLSON 2004 nel commento al verso 643), Plaut. *Cas.*, atto V, scena 2, e Ov., *Fast.*, II 347-350; 355-356. In questi casi, però, si scopre l'inaspettata presenza del fallo e, dunque, di un travestimento, nel corso di un assalto erotico. Pure, ritroviamo ugualmente lo schema secondo cui un personaggio A mette a nudo le vergogne fino a quel momento nascoste sotto la veste di un

ragioni di credere che in Aristofane, nei vv. 643-646 e al v. 1114, il gesto sia esattamente il medesimo³⁹.

Ho già puntualizzato come in Aristofane e in Diogene Laerzio il gesto di mostrare i genitali non sia volontario, ma compiuto o suggerito da qualcun altro. Interessante, a tal proposito, l'analisi condotta da COMPTON-ENGLÉ 2003 sull'uso della veste in alcuni drammi aristofanei, tra cui le *Tesmo-foriazuse*: secondo la studiosa, il fatto che il costume di un attore venga manipolato da qualcun altro rappresenta un'esperienza di umiliazione e di femminilizzazione, di perdita della mascolinità, mascolinità che prevede invece il controllo sul proprio abito⁴⁰.

Ci troviamo dunque di fronte a uno schema comico. Più di uno studioso ha evidenziato le affinità nello strumentario formale dei filosofi, in particolare dei cinici, e dei commediografi⁴¹. ROCA FERRER 1974 definisce i cinici gli eredi diretti della commedia antica, ben più fedeli al suo spirito rispetto ai commediografi di μέση e νέα. E che i filosofi recuperassero immagini comiche e le rifunzionalizzassero con significati nuovi è cosa che ormai stupisce poco⁴². Ma già nell'antichità Demetrio sottolineava il particolare rapporto dei cinici con il γελοῖον⁴³. Tra gli elementi di affinità vi è senz'altro l'uso del corpo⁴⁴ e di tutte le sue potenzialità comunicative extra-verbali, soprattutto nei suoi aspetti più bassi e materiali, tra cui giocano un ruolo di primo piano quelli scatologici o legati alla sessualità, portatori privilegiati di meccanismi prossimi al ridicolo perché basati sull'infrazione del tabù. L'uso che viene fatto delle parti intime del corpo nei casi che abbiamo

personaggio B. In merito al sapore comico della scena ovidiana, cf. MACCARY 1973. D'altronde, la scena si conclude nel riso. Inoltre, si fa riferimento ai genitali anche in scene aristofanee di riconoscimento relative a travestimenti ben più bizzarri: pensiamo alle figlie/porcelline del Megarese in *Ach.* 764-792 e alla flautista/fiaccola in *V.* 1371-1375.

39. Così ritengono PRATO 2001, AUSTIN-OLSON 2004, SAETTA COTTONE 2016 *ad. locc.* e MASTROMARCO 2008. Per il primo caso PRATO 2001 concorda con una diversa ricostruzione scenica (p. 265).

40. COMPTON-ENGLÉ 2003, p. 522: «Though one finds parallels in other genres, competitive handling of costume is characteristically Old Comic expression, associated as it is with self-assertion, one-upmanship, and humiliation of one's opponents». Scriveva FREUD 1976, p. 198: «ogni denudazione al quale un terzo ci fa assistere come spettatori – o, nel caso della scurrilità, come ascoltatori – equivale a rendere comica la persona denudata».

41. ROCA FERRER 1974, KINDSTRAND 1976, pp. 44-45 e n. 88, SLUTER 2005, BOSMAN 2006, BÉNATOUÏL 2011 e NIKULIN 2016.

42. Penso in particolare ai numerosi studi di Andrea Capra sui debiti di Platone verso Aristofane.

43. Cf. Demetr., *Eloc.*, 170 = SSR V H 66.

44. Cf. KRUEGER 1996, DE FREITAS DE SOUSA 2012 e PINEDA PÉREZ 2013.

visto – in un caso da parte del cinico Diogene e in un altro da parte del cirenaico Teodoro nei confronti di una filosofa cinica⁴⁵ – ritengo sia un ottimo *specimen* di questa relazione: difficile non pensare alle scene delle *Tesmo-foriazuse* già citate. Inoltre, aveva un certo sapore comico già il sofisma di Ipparchia: se è vero, come suggeriscono BARONCELLI-LAPINI 2001, pp. 639-642, che non è un sofisma insipido, bensì una brillante parodia del *modus argumentandi* proprio di Teodoro, è vero anche che in esso si avverte l'eco dei versi delle *Nuvole* di Aristofane in cui Fidippide rivendica con orgoglio l'arte dialettica appresa da Socrate e dimostra che, se è giusto che il padre picchi il figlio – e il verbo è τύπτω⁴⁶, lo stesso impiegato da Ipparchia –, è giusto allora anche l'inverso⁴⁷: una visione altrettanto scandalosa quanto quella secondo cui è giusto che una donna picchi un uomo.

Teodoro, allora, durante questo incontro, farebbe della paratragedia (anche questo è un espediente comico) attraverso il linguaggio verbale, e della paracommedia attraverso quello gestuale.

Le rifunzionalizzazioni filosofiche del gesto

Vediamo ora il messaggio di questa dialettica paracomica. Diogene e Teodoro alludono a questo gesto o lo compiono non in un teatro, cioè non in un contesto in cui i tabù e le convenzioni sociali sono infrante legittimamente, in cui anzi ci si aspetta di vederle violate, ma nella realtà, in cui invece è molto meno lecito attentare al pudore di qualcuno. Per questi filosofi, inoltre, l'uso del ridicolo non ha lo scopo di far ridere l'uditorio, ma ha un fine molto serio. Se nella commedia il gesto svela la finzione, nell'aneddotica filosofica esso è usato metaforicamente⁴⁸: ciò che è messo

45. BARONCELLI-LAPINI 2001, pp. 637 e 639: «Questa, di usare funzioni del corpo o corpi interi al posto di argomentazioni, era notoriamente una specialità dei cinici [...]. Teodoro può essere considerato un cirenaico, e i cirenaici, rispetto ai cinici, erano meno dediti alle performances e alla gestualità [...]. Sull'onda di queste ruggini di scuola, Teodoro potrebbe aver scelto un modo gestuale – di stile, appunto, provocatoriamente cinico – [...]» in un confronto con una cinica.

46. vv. 1409, 1412, 1433, 1443, 1446. A v. 1424 troviamo invece ἀντιτύπτειν.

47. Un sofisma che attirò l'attenzione dei filosofi: cf. Pl. *Cri.* 50e-51a e Arist. *EN* 1149b.

48. Per l'uso metaforico di questo gesto nel senso ancora più ampio di "mettere a nudo" LAPINI 2003, p. 226, n. 41, cita opportunamente Ath. XII 548 B = fr. 14 FHG [II, p. 308] = 60 Wehrli. Mi piace ricordare che, in tempi più recenti, se ne serve Matthäus Greuter (*Omnis Caro Foenum et Gloria Sicut Flos Agri*, incisione, 1596, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz – Handschriftenabteilung YA 2840 kl, riportata in SLOTERDIJK 1983, p. 123): una donna bella ed elegante viene rappresentata in due copie affiancate e nell'imma-

in dubbio, cioè, non è il rapporto tra il corpo come è in realtà e il modo in cui appare (Ipparchia è anatomicamente donna, il giovinetto anatomicamente uomo, così come suggerito dal loro aspetto di cui nessuno dubita davvero), ma tra il corpo e ciò che è dentro il corpo, ossia intelligenze, virtù e codici comportamentali, che in Grecia (e non solo) erano, come accennavamo, ben distinti per generi⁴⁹. Con lo stesso gesto, quindi, viene svelato e messo polemicamente in evidenza nelle *Tesmoforiazuse* il maschio dietro le apparenze della femmina, in D.L. VI 46 l'atteggiamento effeminato di un maschio⁵⁰ e in D.L. VI 98 il maschio ingegno di una femmina. Diogene cerca di suscitare la vergogna del giovinetto che fa mostra di atteggiamenti poco virtuosi: il suo è dunque un intento pedagogico. Teodoro, dal canto suo, fa del ridicolo uno strumento dialettico in entrambi i casi, ma la sua arma si spunta di fronte alla reazione della cinica Ipparchia⁵¹. Se le *Baccanti* pagano caro il loro abbandono di spole e telai, se le donne all'assemblea dimostrano che solo in un mondo alla rovescia dagli esiti nefasti le donne possono svolgere il mestiere degli uomini⁵², se il Parente si vergogna di aver ceduto alle pressioni di Euripide e in questo modo rinforza il veto sociale verso l'effeminatezza, Ipparchia «non diede segno di stupore o di turbamento», testimoniando così di non aderire alla visione tradizionale della virtù femminile⁵³. Tra i principali bersagli polemici dei cinici erano infatti le convenzioni sociali e il senso di vergogna legato a un falso concetto di virtù. In tal modo, questo aneddoto evidenzia la distanza tra Ipparchia e l'universo femminile non solo in fatto di educazione filosofica, ma anche in fatto di pudore. Trattandosi di una filosofa cinica, tuttavia, i due piani sono interdipendenti. Il suo maestro, Cratete, l'aveva appunto educata nel segno dell'*ἀναίδεια*. In D.L. VI troviamo infatti altri saggi della cinica disinvoltura rispetto alla nudità del proprio corpo: Cratete si denuda di fronte a

gine di sinistra parte della sua gonna è sollevata e svela non l'atteso corpo ben fatto di donna, ma simboli di morte (lo scheletro, un teschio e una bara).

49. Ma lo stesso Aristofane (e più in generale la commedia antica) usa alcune caratteristiche del corpo per alludere metaforicamente a dimensioni astratte quali la poetica, il comportamento pubblico o l'agire politico del personaggio in questione: cf. ZIMMERMANN 2012.

50. Così come fa il Parente di fronte ad Agatone, che si abbiglia e canta in maniera tutt'altro che virile – cf. *supra*, n. 38 –, Diogene sta chiedendo al ragazzo: «E tu stesso, ragazzo, sei un uomo? E il cazzo dov'è?».

51. Sulla funzione del ridicolo a fini argomentativi mi limito a rinviare a CATAUDELLA 1971, pp. XVII-XVIII, e a PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA 1989, pp. 216-221.

52. Cf. MASTROMARCO 1995, pp. 55-60, e CERRATO 2010.

53. Anche le numerose testimonianze circa travestimenti rituali e capovolgimento dei ruoli venivano seguiti dal ristabilimento dell'ordine (cf. ARAGIONE 2005, p. 151).

lei nell'estremo tentativo di dissuaderla dallo sposarlo in ragione della sua bruttezza e della sua povertà⁵⁴; quindi, insieme, destarono scandalo con la loro *κυνογαμία*⁵⁵.

Dopo aver tenuto testa alle sarcastiche provocazioni di Teodoro su un livello extra-verbale – al gesto sfacciato dell'uomo corrisponde, lo abbiamo visto, la compostezza imperturbabile dell'*ἀναίδεια* (mancanza di vergogna) di Ipparchia –, alla domanda retorica di Teodoro la donna questa volta reagisce⁵⁶, e con una risposta in due tempi: risponde affermativamente all'ambigua domanda («Sono io»), dimostrando dunque di aver riconosciuto la citazione e di aver compreso la funzione di tipo paradigmatico che questa ha con la situazione presente; quindi, replica con la potenza affermativa di un'altra domanda retorica. È questa un'ulteriore prova di quanto abilmente sappia fare uso del *λόγος*, di quali ottimi frutti abbia dato la *παιδεία*⁵⁷ su di lei, una donna⁵⁸. Trascina così l'interlocutore nella sua prospettiva, mostrando tutto l'orgoglio di una donna alla pari con gli altri uomini⁵⁹ e col suo uomo – un altro Cratete, la definì Epitteto⁶⁰ –, uomo già di per sé ben poco convenzionale e che lei non aspetta nel chiuso delle pareti domestiche, al sicuro da rischi e da pettegolezzi, come ogni degna erede di Penelope; al contrario, «andava in giro con lui, si univa con lui in pubblico e con lui andava ai conviti»⁶¹.

54. D.L. VI 96 = SSR V I 1.

55. SSR V H 19-25. Riguardo l'atteggiamento dei cinici rispetto alla nudità, molti passi interessanti sono discussi in GOULET-CAZÉ 2005.

56. La forte congiunzione avversativa *ἀλλὰ*, che introduce la terza fase dell'aneddoto, vuole rimarcare proprio la differenza tra l'assenza di reazione da parte di Ipparchia alla prima provocazione e la scelta di rispondere invece per le rime alla seconda.

57. Sullo statuto discusso e problematico della *παιδεία* in seno al cinismo, cf. HÖISTAD 1948, pp. 123 ss. e 150 ss., GALLO 1980, pp. 331 e 335-338, SSR 1990 v. III: 435-440, e LOMIENTO 1993, pp. 23 e 237.

58. Riporto quanto suggeritomi dal professor Bénatouïl per posta elettronica: «C'est comme si elle disait finalement: "s'il est juste que tu t'éduques, il est juste que je m'éduque" et même (pour reprendre l'argument d'H): "s'il est juste que tu t'éduques, il est juste que je t'éduque" (en te réfutant voire en te filant des coups de pied, comme Diogène)».

59. Il tema dell'eccentricità di Ipparchia, donna e filosofa, è affrontato anche nell'epistolario cinico, cf. GARCÍA GONZÁLEZ-FUENTES GONZÁLEZ 2000, p. 745. Sul ruolo della donna in seno al cinismo cf. HENRION 1942-1943.

60. Cf. *supra*, n. 7.

61. D.L. VI 97 = SSR V I 1.

Bibliografia

- AJOOTIAN 1990 • A. Ajootian, *Hermaphroditus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. V.1, Zürich-München 1990, pp. 268-285.
- ALESSE 2004 • F. Alesse, *Euripides and the Socratics*, in V. Karasmanis (a cura di), *Socrates: 2400 Years Since His Death (399 B.C.-2001 A.D.)*, Athens-Delphi 2004, pp. 371-381.
- ARAGIONE 2005 • G. Aragione, *Tecla di Ipponio e Ipparchia di Maronea: modelli di conversione al femminile?*, «Rivista di Storia del Cristianesimo», 1, 2005 (II), pp. 133-155.
- AUSTIN-OLSON 2004 • C. Austin, D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazousae*, Oxford 2004.
- BARONCELLI-LAPINI 2001 • F. Baroncelli, W. Lapini, *Ipparchia, di Maronea, sorella di Metrocle Cinico, sposa di Cratete Tebano, e il perfido Teodoro*, «Maia», 3, 2001 (LIII), pp. 635-642.
- BÉNATOUÏL 2011 • T. Bénatouïl, *Comment faire de la liberté avec des mots? Critiques et usages de la parole chez Diogène le cynique*, in B. Cassin, C. Lévy, *Genèse de l'acte de parole*, Turnhout 2011, pp. 161-183.
- BERNSDORFF 2016 • H. Bernsdorff, *Anacreon and Athens*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 198, 2016 (L), pp. 1-13.
- BETA 2016 • S. Beta, *Il labirinto della parola: enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Torino 2016.
- BETTINI 1998 • M. Bettini, *Nascere: storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino 1998.
- BONAFIN 2005 • M. Bonafin, *Osceno, risibile, sacro: Iambe/Baubò, Hathor, Ameno-Uzume e le altre*, «L'immagine riflessa», 14, 2005, pp. 35-56.
- BONNER 1920 • C. Bonner, *The Trial of Saint Eugenia*, «American Journal of Philology», 3, 1920 (XLI), pp. 253-264.
- BORIAUD 1997 • J.Y. Boriaud, *Hygin. Fables*, Paris 1997.
- BOSMAN 2006 • P.P. Bosman, *Selling Cynicism: The Pragmatics of Diogenes' Comic Performances*, «The Classical Quarterly», 1, 2006 (LVI), pp. 93-104.
- CABALLERO-VIANSINO 1995 • R. Caballero, G. Viansino, *Plutarco, L'esilio*, introduzione, testo critico, traduzione e commento, Napoli 1995.
- CASTELLANETA 2013 • S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Esegese e fortuna di un'immagine poetica*, Bari 2013.
- CATAUDELLA 1971 • Q. Cataudella, *La facezia in Grecia e a Roma: saggio introduttivo e ampia antologia; disegni di M. Pasega*, Firenze 1971.
- CERRATO 2010 • D. Cerrato, *Far finta di essere donne: maschere femminili in Aristofane*, in Aa.Vv., *Máscaras femeninas (ficción, simulación y espectáculo)*, Sevilla 2010, pp. 301-316.

- COMPTON-ENGLE 2003 • G. Compton-Engle, *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, «The American Journal of Philology», 4, 2003 (CXXIV), pp. 507-535.
- DARAKI 1992 • M. Daraki, *La sapienza dei Cinici greci*, in C. Mossé (a cura di), *La Grecia antica*, Bari 1992, pp. 103-124 [*La sagesse des Cyniques grecs*, in *La Grèce ancienne*, presentazione di C. Mossé, Paris 1986, pp. 92-108].
- DE FREITAS DE SOUSA 2012 • J.H. de Freitas de Sousa, *El cinismo: Un elogio a la desvergüenza*, «BAJO PALABRA. Revista de Filosofía», 2012 (VII), pp. 301-311.
- DE SILVA 2008 • C.A. De Silva, *Uma filósofa chamada Hiparquia*, «La Salle – Revista de Educação, Ciência e Cultura», 2, 2008 (XIII), pp. 57-65.
- DORANDI 1989 • T. Dorandi, *Assiotea e Lastenia. Due donne all'Accademia*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana La Colombaria», 1989 (LIV), pp. 51-66.
- DORANDI 1991 • T. Dorandi, *Figure femminili della filosofia antica*, in F. De Martino (a cura di), *Rose di Pieria*, Bari 1991.
- DUBOIS 1990 • P. DuBois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Bari 1990 [P. DuBois, *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago 1988].
- FREUD 1976 • S. Freud, *Opere*, vol. V: *Il motto di spirito e altri scritti, 1905-1908*, Torino 1976.
- GALLO 1980 • I. Gallo, *Frammenti biografici da papiri. La biografia dei filosofi*, Roma 1980.
- GARCÍA GONZÁLEZ 1988 • J.M. García González, *Hiparquia, la de Maronea, filosofo cinico*, in A. Pociña, J.M. García González, *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in memoriam dicata*, Granada 1988, pp. 178-187.
- GARCÍA GONZÁLEZ-FUENTES GONZÁLEZ 2000 • J.M. García González, P.P. Fuentes González, *Hipparchia de Maronée*, in R. Goulet (a cura di), *Dictionnaire des philosophes antiques*, Paris 2000, III, pp. 742-750.
- GIGANTE 1976 • M. Gigante, *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi*, Roma-Bari 1976.
- GOULET-CAZÉ 2005 • M.-O. Goulet-Cazé, *Le cynisme ancien et la sexualité*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés», 2005 (XXII), pp. 17-35.
- GUIDORIZZI 2000 • G. Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000.
- HENRION 1942-1943 • L. Henrion, *La conception de la nature et du rôle de la femme chez les philosophes cyniques et stoïciens*, tesi di dottorato, Université de Liège, a.a. 1942-1943.
- HERTER 1932 • H. Herter, *De Priapo*, Giessen 1932.
- HÖISTAD 1948 • R. Höistad, *Cynic Hero and Cynic King: Studies in the Cynic Conception of Man*, Uppsala 1948.
- IERANÒ 1999 • G. Ieranò (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Milano 1999.
- IZZO 2014 • D. Izzo, *Krates bei Plautus? Persa, 118-28*, «Annali online UniFE – Sezione di Lettere», 2014 (IX), pp. 76-99.
- KINDSTRAND 1976 • J.F. Kindstrand, *Bion of Borysthenes: A Collection of the Fragments*, Uppsala 1976.

- KINDSTRAND 1986 • J.F. Kindstrand, *Diogenes Laertius and the Chreia Tradition*, «Elenchos», 1-2, 1986 (VII), pp. 217-243.
- KING 1986 • H. King, *Agnodike and the Profession of Medicine*, «The Cambridge Classical Journal», 1986 (XXXII), pp. 53-77.
- KING 2013 • H. King, *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence*, Ashgate 2013.
- KRUEGER 1996 • D. Krueger, *The Bawdy and Society: The Shamelessness of Diogenes in Roman Imperial Culture*, in R. Bracht Branham, M.-O. Goulet-Cazé (a cura di), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley 1996, pp. 222-239.
- LAPINI 2003 • W. Lapini, *Ipparchia desnuda (Diogene Laerzio 6.97)*, in W. Lapini, *Studi di filologia filosofica greca*, Firenze 2003, pp. 217-230.
- LOMIENTO 1993 • L. Lomiento, *Cercidas: testimonia et fragmenta*, Roma 1993.
- MACCARY 1973 • W.T. MacCary, *The Comic Tradition and Comic Structures in Diphilos' Kleroumenoi*, «Hermes», 2, 1973 (CI), pp. 194-208.
- MASTROMARCO 1995 • G. Mastromarco, *Donne e seduzione d'amore, da Omero ad Aristofane*, in R. Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 43-60.
- MASTROMARCO 2008 • G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos», 2008 (XVIII), pp. 177-188.
- MASTROMARCO-TOTARO 2006 • G. Mastromarco, P. Totaro (a cura di), *Aristofane. Le commedie. Volume II*, Torino 2006.
- MCINTOSH SNYDER 1989 • J. McIntosh Snyder, *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome*, Carbondale 1989.
- MOREAU 1951 • J. Moreau, *Les guerriers et les femmes impudiques*, «Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves», 1951 (XI), pp. 283-300.
- NIKULIN 2016 • D. Nikulin, *Diogenes the Comic, or How to Tell the Truth in the Face of a Tyrant*, in C. Arruzza, D. Nikulin (a cura di), *Philosophy and Political Power in Antiquity*, Boston 2016.
- PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA 1989 • C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, prefazione di N. Bobbio, Torino 1989.
- PINEDA PÉREZ 2013 • C.F. Pineda Pérez, *Los cínicos y la retórica del cuerpo*, «Légein» 17, 2013, pp. 141-159.
- PRATO 2001 • C. Prato (a cura di), *Le donne alle Tesmoforie. Aristofane*, traduzione di D. Del Corno, Roma 2001.
- REICHARDT 2009 • B. Reichardt, *Anasyrma und Liebeswerbung. Ein attisch schwarzfiguriger Skyphos vom Taxiarchis-Hügel in Didyma*, in R. Einicke et al. (a cura di), *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*, Langenweissbach 2009, pp. 235-243.

- ROCA FERRER 1974 • J. Roca Ferrer, *Kynikos Trópos: cinismo y subversión literaria en la antigüedad*, Barcelona 1974.
- SAETTA COTTONE 2016 • R. Saetta Cottone, *Aristophane / Thesmophoriazousae*, traduzione di R. Saetta Cottone con la collaborazione di M. Djidou; introduzione e commentario di R. Saetta Cottone, Paris 2016.
- SAÏD 1987 • S. Saïd, *Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane*, «Cahiers du GITA», 1987 (III), pp. 217-248.
- SLOTERDIJK 1983 • P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1983 [*Critica della ragion cinica*, Milano 2013].
- SLUITER 2005 • I. Sluiter, *Communicating Cynicism: Diogenes' Gangsta Rap*, in D. Frede, B. Inwood (a cura di), *Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age*, Cambridge 2005, pp. 139-162.
- SSR 1990 • G. Giannantoni, *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, Napoli 1990.
- ZAMORA 2016 • J.M. Zamora, *L'erôs cynique d'Hipparchia de Maronée*, in Aa.Vv., *Femme, Erôs et Philosophie*, Louvain 2016, pp. 175-199.
- ZEITLIN 1978 • F. Zeitlin, *Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae"*, «Critical Inquiry», 2, 1978 (VIII), pp. 301-327.
- ZEITLIN 1982 • F. Zeitlin, *Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter*, «Arethusa», 1-2, 1982 (XV), pp. 129-157.
- ZIMMERMANN 2012 • B. Zimmermann, *Il corpo umano nella commedia antica*, in P. Sisto, P. Totaro (a cura di), *La maschera e il corpo*, Bari 2012, pp. 29-38.

Corpo politico e vita morale negli Epicurei seriori

A lungo è stata restituita un'immagine dell'Epicureismo come di una filosofia che ha eliminato il corpo politico e civile dal proprio modello etico¹. Le massime più note, trasmesse dai detrattori dell'Epicureismo in merito alla posizione di Epicuro nei confronti della politica, sono *λάθε βίωσας*² e *μη πολιτεύεσθαι*³. A causa della ricezione errata e spesso malevola di queste affermazioni, gli Epicurei sono stati considerati come avulsi dalla politica e come dei parassiti della società, interessati unicamente al soddisfacimento del «piacere del ventre»⁴, senza contribuire in alcun modo alla vita della comunità e, più in generale, della società. In realtà, restare legati a quest'idea degli Epicurei sarebbe errato, in quanto questa descrizione è del tutto parziale e non rende giustizia alla varietà di prospettive che caratterizzano la scuola epicurea, soprattutto dopo la morte del fondatore. Per tale ragione, l'obiettivo principale di questo scritto sarà quello di dimostrare che l'Epicureismo non può essere considerato come un corpo estraneo ed esterno alla società, poiché i legami e i nessi tra il *Κῆπος* e la politica sono maggiori di quanto si pensi. Si vedrà, inoltre, che queste connessioni tra il corpo politico e la condotta morale epicurea sono ancora più salde ed evidenti nelle biografie degli Epicurei seriori. Vi sono, infatti, casi emblematici di Epicurei che hanno partecipato attivamente alla vita politica loro contemporanea, uscendo dall'anonimato e dalla vita ritirata tipica del Giardino delle origini. Sarà dunque utile mettere in evidenza quali siano state le ragioni che hanno spinto questi seguaci di Epicuro a perseguire una vita attiva, pur restando fedeli ai principi

1. PLUTARCH., *Adv. Col.* 1127 D (= fr. 8 Us.).

2. PLUTARCH., *De lat. viv.*, 1128F (= fr. 551 Us.).

3. CICERO, *Ad Att.*, XIV 20 (= fr. 8 Us.), 5.

4. ATHEN., XII 546F (= fr. 409 Us.).

cardine dell'etica epicurea. La domanda ultima cui si dovrà trovare una risposta quindi è: la filosofia epicurea rifugge la politica e la condanna del tutto, oppure in qualche modo l'Epicureismo deve trovare un posto all'interno del corpo politico e sociale in cui si sviluppa, armonizzandosi con esso? E, in tal caso, quali sono le ragioni che spingono gli Epicurei ad agire in questo modo?

Dalla πόλις del V secolo ai regni ellenistici: l'evoluzione del corpo politico in Grecia

La scuola epicurea di Atene è stata fondata da Epicuro nel 306 a.C., in un periodo storico del tutto particolare, nel quale il ritirarsi dalla scena politica da parte dei filosofi è stato considerato come una reazione al radicale cambiamento che si ebbe in Grecia⁵ dopo l'espansionismo macedone⁶ e la morte di Alessandro Magno⁷. Droysen per primo ha utilizzato il termine Ellenismo per indicare quell'arco temporale che si sviluppa dalla morte di Alessandro, avvenuta nel 323 a.C., alla decadenza del regno dei Lagidi in Egitto, che risale al 30 a.C., dovuta alla vittoria di Ottaviano su Marco Antonio nella battaglia di Azio del 31 a.C.⁸. Alessandro in poco più di un decennio (dal 334 a.C. al 323 a.C.) conquistò territori immensi dalla Grecia all'Indo, ponendo fine all'epoca delle πόλεις indipendenti⁹ e rompendo i confini che avevano diviso fino a quel momento l'Oriente dall'Occidente¹⁰. In questa nuova dimensione politica¹¹ che si venne a creare, la cultura, la

5. GRILLI 1953, pp. 13-30. L'autore non fa riferimento soltanto al periodo ellenistico, ma anche agli avvenimenti che sconvolsero la Grecia a partire dal V secolo a.C. Egli tuttavia dà una rilevanza particolare al III secolo a.C. e ritiene, forse in modo un po' troppo netto, che a causa di un bisogno violento di un'umanità in crisi, si ebbe la tendenza alla vita solitaria.

6. La Battaglia di Cheronea (338 a.C.) e la vittoria che riportò Filippo II sulla coalizione tebano-ateniense segnò l'inizio di questo periodo espansionistico macedone che proseguì con le conquiste alessandrine degli anni seguenti (MUSTI 2006: capp. IX-XI).

7. In questo nuovo contesto, è stato affermato che l'atteggiamento delle scuole filosofiche cambia rispetto al passato, poiché la filosofia si distoglie «dalla speculazione disinteressata nell'intento di restituire all'individuo un senso di sicurezza» (LONG 1986, p. 9).

8. Cf. CANFORA 1987 e ZECCHINI 2013.

9. LÉVY 2002, p. XI: «Il modello della πόλις, profondamente connesso con la civiltà greca, non scomparve, ma perse molta della sua importanza a vantaggio di grandi insiemi statali, nei quali coesistevano popolazioni molto varie e altrettanto vari livelli di acculturazione».

10. GASTALDI 2008, p. 189.

11. Sulla complessa situazione geopolitica dell'impero di Alessandro e sulle iniziali difformità tra l'Occidente greco e l'Oriente, cf. GRIMAL 1967, pp. 9-27.

lingua e le istituzioni greche si diffusero ovunque¹²: dalla Grecia giunsero fino in Asia e in Egitto, agevolando l'integrazione tra Greci e stranieri¹³. In seguito alla sua morte improvvisa, l'impero di Alessandro fu spartito tra i suoi luogotenenti¹⁴, i quali stabilirono il predominio delle proprie dinastie sui possedimenti alessandrini, dandosi battaglia tra di loro per mantenere la propria supremazia¹⁵. All'interno di questa nuova realtà politica, è vero che le città-stato greche persero molta della loro importanza, in favore di entità statali più vaste che facevano capo a un solo sovrano, ma non per questo si deve ritenere che la crisi della πόλις abbia avuto inizio a ridosso dell'età ellenistica, né tanto meno l'astensionismo politico delle scuole filosofiche ellenistiche deve essere considerato come una diretta conseguenza della presa di coscienza di tale decadenza¹⁶. A ben guardare, non è neanche possibile accomunare tutte le scuole filosofiche di questo periodo sotto un unico atteggiamento nei confronti della realtà politica esistente. Bisogna piuttosto prendere atto della grande difformità delle posizioni dei diversi filosofi, sebbene siano difficili da ricostruire data l'esiguità delle fonti che si hanno a disposizione¹⁷. Tuttavia, un punto che accomuna le filosofie ellenistiche è il fatto che la politica non era più il cardine della vita dell'uomo e quindi il pensiero filosofico ellenistico non ruotava attorno alla formulazione di dottrine politiche – le quali, quando rivestirono un posto in alcuni sistemi filosofici ellenistici, vi entrarono solo in un secondo momento. La scuola epicurea e anche quella stoica, per esempio, sono più interessate a delineare la figura del saggio, uomo degno di essere imitato perché indica la retta via che bisogna seguire per poter vivere felici. Questo saggio, diversamente dal filosofo platonico, è sempre più lontano dalla società e,

12. Come fa notare Jonas, sebbene in questo contesto scomparve il significato sostanziale della πόλις, il lato positivo di questa dilatazione dei confini fu il fatto che la cultura e la sapienza greca divennero un possesso universalmente condivisibile per tutte le popolazioni conquistate dalla fazione greco-macedone, anche di quelle ben più antiche della civiltà greca. Questo permise ai cittadini del nuovo impero di identificarsi con una nuova entità più vasta, senza limitarsi all'ambito ristretto della vecchia città-stato, e in un modo non politico ma più universale e creativo in vista della felicità (JONAS 2010, pp. 41-43 e pp. 55-56).

13. LÉVY 2002, p. XII.

14. MUSTI 2006: capp. IX-XI e GRIMAL 1967.

15. LÉVY 2002, p. XI; LONG 1986, pp. 7-10.

16. Cf. ISNARDI PARENTE 1978, pp. 5-7, dove si può trovare una breve rassegna di esempi che dimostrano come ancora fino al III secolo a.C. molti politici e filosofi non avevano coscienza dell'inesorabile declino delle istituzioni della città greca. Cf. anche ALGRA 2003, pp. 265-266.

17. GASTALDI 2008, p. 189. Cf. Sen., *De otio* 3, 2 per un esempio della distanza tra Epicurei e Stoici.

nel caso degli Stoici, anche dall'umanità in generale. Questa diminuzione di interesse nei confronti della riflessione politica probabilmente è stata dettata dalla perdita di importanza cui è andata incontro la città-stato greca. Già la guerra del Peloponneso (431 a.C.-404 a.C.) aveva dato origine alla crisi della società e delle istituzioni greche ed è a partire dalla fine della politica periclea che si poterono riscontrare i primi segni di rottura fra gli intellettuali e i dirigenti cittadini¹⁸, nonostante ancora nel corso del IV secolo a.C. non si debbano trascurare gli innumerevoli esempi di filosofi che cercarono di influenzare le politiche cittadine e che avevano l'ambizione di educare e indirizzare la condotta dei sovrani¹⁹. Ad ogni modo, durante il periodo espansionistico alessandrino si possono già notare i segni delle prime tendenze individualistiche e del crescente interesse per la vita del singolo a prescindere dai suoi legami con la città-stato²⁰, benché nelle città ellenistiche si avesse ancora l'apparenza della partecipazione all'attività politica da parte delle ex-classi dirigenti, le quali continuarono a competere per le cariche pubbliche, battendosi tra fazioni rivali. In realtà, però, gli uffici pubblici persero molto del loro prestigio e della loro autonomia, soprattutto in politica estera, in quanto il potere veniva gestito da un monarca assoluto che si circondava di pochi funzionari e cortigiani, inviati a gestire e controllare le singole città a suo nome. Le relazioni tra l'ex-leadership greca e questi cortigiani non furono sempre semplici, a causa dell'ostilità della prima nei confronti dei secondi e della sua nuova condizione di sudditanza²¹, cosa che diede adito a molteplici attriti e che rese più difficile per i Greci il districarsi tra gli affari politici. Ad Atene, per esempio, l'ultimo atto assembleare del δῆμος, inteso come «corpo civico

18. LONG 1986, pp. 9-10, e ISNARDI PARENTE 1978, pp. 7-9.

19. Primo fra tutti va menzionato Platone (428/427 a.C.-348/347 a.C.) che si illuse «moderatamente di attuare una politica razionale a Siracusa, mediante l'educazione di un giovane reggitore», sebbene nel VI libro della *Repubblica* (Plat., *Resp.* VI, 494a ss.) si facesse promotore del disimpegno politico in circostanze avverse (ISNARDI PARENTE 1978, p. 7); in secondo luogo bisogna ricordare che lo stesso Aristotele (384/383 a.C.-322 a.C.) fu educatore di Alessandro Magno ed era ancora inserito all'interno delle dinamiche della città-stato. Va notato, tuttavia, che contemporaneo di Aristotele fu Diogene di Sinope (412 a.C.-323 a.C.), detto il Cinico, il quale si oppose alla πόλις come istituzione e alle sue consuetudini, per occuparsi unicamente del singolo, dei suoi timori e dei suoi desideri, in modo tale da indicargli come raggiungere la felicità in virtù delle sue doti naturali (LONG 1986, pp. 10-11). Per i Cinici la sfera sociale della πόλις accresceva la dipendenza dell'uomo dalle cose non essenziali, dai beni esterni e diminuiva la sua libertà e la sua indipendenza (JONAS 2010, pp. 48-49).

20. ISNARDI PARENTE 1978, p. 8.

21. GARNSEY 2000, pp. 402-403.

politicamente sovrano»²², risale a quando gli ambasciatori di ritorno ad Atene presentarono una richiesta di resa da parte di Antipatro per porre fine alla Guerra lamiaca (323-322 a.C.)²³. Anche questa decisione popolare, in realtà, è stata descritta come l'accettazione di una decisione che non poteva essere diversa e quindi, in ultima analisi, la formalizzazione di uno stato di fatto. Da quel momento in poi, la città di Atene perse del tutto la propria autonomia e le decisioni iniziarono ad essere prese dall'alto, da un sovrano che incarnava da solo la costituzione politica di un nuovo regno, escludendo così la comunità di cittadini. Come sottolinea Jonas, in questa nuova realtà che si venne a creare, i Greci dovettero adattarsi alle nuove condizioni e vi fu «l'invenzione dell'idea di individuo privato»: mentre prima l'individualità si attualizzava nella sfera pubblica, dato che la sfera privata non aveva valore, nel periodo ellenistico gli uomini, pur avendo delle responsabilità verso la società come cittadini, cercavano la loro piena espressione nella vita privata, nella quale dovevano trovare la loro completa realizzazione e la loro felicità²⁴.

È evidente, dunque, la netta differenza che vi è tra la concezione di corpo politico nella Grecia del V secolo a.C. e quella propria del periodo ellenistico. Le città-stato della Grecia classica erano delle entità indipendenti e autonome che basavano la propria esistenza sulla presenza di una comunità di cittadini, i quali partecipavano all'attività politica e amministrativa della πόλις²⁵. Ciascuno riconosceva se stesso nelle istituzioni della propria città e si sentiva parte di un organismo unitario, in cui si dividevano le stesse leggi e le stesse tradizioni. Ogni cittadino incarnava quei valori tipici della πόλις e investiva tutte le proprie energie e azioni nel cercare di realizzare il benessere della comunità politica²⁶. Tutto questo cambia quando vi è la prima formazione dei regni ellenistici: con il nuovo assetto monarchico si afferma inevitabilmente un nuovo modello istituzionale. La sfera politica non viene più intesa come un corpo politico nel quale ogni cittadino può dare la propria opinione attraverso un voto. Le assemblee collegiali vengono depauperate dei propri poteri e questo determina un restringimento del numero di persone che partecipano attivamente alle attività comunitarie, al punto che, come già visto, la politica non è più l'interesse principale dell'uomo greco, la sua essenza.

22. BEARZOT 2008, pp. 205-237, LANDUCCI GATTINONI 2008, pp. 247-248.

23. DIOD. SIC., XVIII 17-18.

24. JONAS 2010, p. 41.

25. LANDUCCI GATTINONI 2010, pp. 31-33.

26. BEARZOT 2005, p. 29.

All'interno di questo quadro storico si pongono le filosofie ellenistiche, la cui novità sta proprio nel fatto che valorizzano le risorse interiori dell'uomo e la sua razionalità e che hanno come fine ultimo il raggiungimento di una vita felice²⁷. Seguendo il percorso già tracciato in parte da Aristotele²⁸, le scuole di età ellenistica adottano un'etica eudemonistica, volta quindi alla ricerca della felicità²⁹, ossia il sommo bene. Per raggiungere questo obiettivo si pensava che fosse necessario adottare un comportamento di vita adeguato, indispensabile per dispiegare del tutto le potenzialità della propria natura³⁰. Questa è la distanza maggiore che intercorre tra Platone e Aristotele e le filosofie ellenistiche: sia Platone che Aristotele, infatti, sebbene in modi completamente diversi, riconoscono nella sfera politica l'ambito in cui esplicitare la natura umana. Benché entrambi abbiano vissuto la crisi politica e morale della città-stato, nessuno dei due ha mai messo in dubbio la necessità della comunità politica come palcoscenico su cui ogni uomo deve muoversi. La politica, la giustizia, la convivenza sociale sono, quindi, i luoghi in cui l'uomo deve far emergere la propria vera natura e, nonostante essi sentano il bisogno di una rigenerazione dei valori politici, è indubbia la preminenza della sfera pubblica su quella privata³¹. È importante sottolineare come invece pressoché nessuna delle scuole filosofiche del periodo ellenistico abbia individuato nella politica l'ambito in cui raggiungere l'εὐδαιμονία, probabilmente perché queste scuole consideravano l'impegno nella vita cittadina non come una via per raggiungere la virtù, ma come fonte di mali e preoccupazioni³². Tra queste scuole si inserisce anche quella epicurea che, avendo come fine ultimo l'imperturbabilità, sostiene che «la saggezza consisterà soprattutto in una prudente

27. Nell'Ellenismo classico «il cittadino greco rassomiglia allora un poco all'adolescente che si accorge per la prima volta che il mondo è più vasto di quanto non gli facesse intravedere l'orizzonte familiare; egli deve cercare in se stesso un appoggio che non trova più intorno a sé e la cui assenza gli manca terribilmente [...]. È alla persona che si riferiranno i valori morali, alla sua felicità, alla sua conservazione, alla sua libertà – e non più alla salvaguardia della città» (GRIMAL 1967, pp. 18-19).

28. ARISTOT., *ENI* 5.

29. Cf. EPICUR., *Ep. Men.* 122.

30. Cf. HORN 2004, pp. 25-65, in cui l'autore analizza l'antico concetto di τέχνη τοῦ βίου, inteso come «una trasformazione della personalità, lo sviluppo di qualità auspicabili e il raggiungimento di un comportamento di vita adeguato. [...] L'antica filosofia morale si basava sul principio della consulenza filosofica (etica del consiglio) e di conseguenza forniva una serie di tecniche per la terapia della personalità umana». Cf. anche ERLER-SCHOFIELD 1999, p. 644.

31. VEGETTI 2007, pp. 55-69.

32. LÉVY 2002, p. XIV.

arte del vivere nascosto, per ridurre al minimo le occasioni di dolore» e per tenersi «lontano dal carcere degli impegni politici e delle preoccupazioni quotidiane»³³. Nonostante siano queste le premesse epicuree, il rapporto tra la filosofia di Epicuro e l'attività politica è molto più complesso di quanto appaia³⁴. Come già accennato, infatti, Epicuro è stato meno netto di quanto si pensi nel giudicare i suoi allievi che partecipavano attivamente alla vita politica. Bisogna dunque analizzare più a fondo i punti cardine della dottrina epicurea e contestualizzare nel migliore dei modi possibili, seppur senza pretesa di esaustività, la «filosofia politica» epicurea.

Due modelli a confronto: l'impegno politico dei φιλότιμοι e la vita ritirata della comunità filosofica delle origini

La scuola epicurea è fortemente dogmatica e basata su principi che sono stati dettati da Epicuro stesso alle origini della fondazione del Giardino. Per questo motivo, non è possibile prescindere dalle parole di Epicuro e dai suoi insegnamenti, se si vuole conoscere e interpretare l'Epicureismo più tardo e la condotta degli Epicurei seriori. In generale, affrontare lo studio della «filosofia politica» epicurea non è una cosa semplice poiché non è possibile riscontrare l'esistenza di un pensiero politico sistematico che sia stato trasmesso da Epicuro ai suoi discepoli. Sostenere che Epicuro abbia voluto eliminare la legislazione e il governo dello Stato significherebbe attribuirgli anche l'elaborazione di un pensiero politico positivo. Tuttavia, Epicuro non si è mai preoccupato seriamente di questo problema, sebbene non si possa non rilevare che egli abbia dato delle linee guida su come relazionarsi alla politica. Generalmente il pensiero dell'uomo sulle questioni politiche è influenzato da tre fattori: l'educazione e l'ambiente, la scena politica contemporanea e la conoscenza della storia del passato³⁵. Effettivamente Epicuro, nell'affermare il Λάθε βιώσας, è stato influenzato da questi tre elementi. L'instabilità della situazione politica dei suoi giorni, causata dalle lotte continue tra gli eredi di Alessandro Magno, le sue esperienze personali³⁶ e la constatazione del fatto che gli uomini politici del passato

33. VEGETTI 2007, p. 278 (PLUTARCH., *De lat. viv.*, 1128F e SV58).

34. VERDE 2009, p. 401.

35. SINCLAIR 1993, p. 11.

36. L'esilio del padre da Samo, la presunta e momentanea perdita del diritto di cittadinanza ateniese (DIOG. LAERT., X 4), la cacciata da Mitilene, con il conseguente trasferimento a Lampsaco, la fondazione della scuola, con i relativi problemi politici e giuridici, sono solo

avevano trascorso la propria vita ad accumulare ricchezze e a perseguire la fama, senza per questo raggiungere la felicità, hanno portato Epicuro ad allontanarsi dall'agone politico e a suggerire ai suoi amici di non impegnarsi negli affari della politica. Nonostante questo, tuttavia, Epicuro non ha mai impedito ai personaggi influenti del momento di entrare a far parte della scuola. Tra questi basti ricordare Mitre e Idomeneo, i quali furono uomini importanti per la politica del proprio tempo, ma mantennero sempre saldi rapporti con il Giardino e con il suo fondatore, al punto che Epicuro indirizzò proprio a loro delle epistole che scrisse in punto di morte.

Per comprendere a fondo le ragioni di questo comportamento, va ricordato che il fine ultimo degli Epicurei è il raggiungimento della completa atarassia dell'anima e della totale assenza di dolori nel corpo³⁷. Gli Epicurei, inoltre, sono mossi da una serie di convinzioni sullo stato della natura, fondamentali per l'elaborazione dei principi etici. In particolare, Epicuro nell'*Epistola a Meneceo* raccomanda di applicare costantemente il νήφων λογισμός, il sobrio calcolo, nella valutazione dei beni e dei mali da scegliere o rifuggire:

E poiché questo [il piacere] è il bene primo e connaturato, per ciò non tutti i piaceri noi eleggiamo, ma può darsi anche che molti ne tralasciamo, quando ad essi segue incomodo maggiore; e molti dolori consideriamo preferibili ai piaceri quando piacere maggiore ne consegua per aver sopportato a lungo i dolori. Tutti i piaceri dunque, per loro natura a noi congeniali, sono bene, ma non tutti sono da eleggersi; così come tutti i dolori sono male, ma non tutti i dolori sono tali da doversi fuggire.³⁸

Proprio in virtù di questo principio, dunque, non è possibile ritenere che tutti gli Epicurei debbano comportarsi allo stesso modo nella vita quotidiana. Per questa ragione, sebbene ci siano dei fermi e saldi insegnamenti da seguire, ciascun epicureo è sempre libero di agire in base a ciò che la propria natura gli comanda, ma mantenendo a mente, per quanto possibile, i dettami fondamentali della filosofia epicurea. Da una lettura approfondita delle *Massime Capitali*, è possibile rilevare, infatti, che Epicuro stesso

alcuni degli esempi che dimostrano il modo in cui Epicuro sia stato influenzato negativamente dalle vicende politiche e dalle lotte di potere che ebbero luogo in Grecia in quel periodo storico. Cf. SILVESTRE 1995; VERDE 2013, pp. 9-22; BIGNONE 1973: vol. I, pp. 476 ss.; MOMIGLIANO 1975, pp. 546-549; GRIMAL 1967, pp. 56-57.

37. EPICUR., *Ep. Men.* 128.

38. EPICUR., *Ep. Men.* 129 (trad. ARRIGHETTI 1973). Sul piacere epicureo cf. GARGIULO 1982; LIEBERSHON 2015; TSOUNA 2016. Sul νήφων λογισμός, cf. ERLER 2010; WARREN 2014.

all'interno del suo catechismo più elementare adotta un doppio registro di comportamento: se da un lato sostiene che la sicurezza dagli uomini (ἀσφάλεια ἐξ ἀνθρώπων) e la tranquillità derivano dalla vita appartata (ἀσφάλεια ἐκ τῆς ἡσυχίας)³⁹, dall'altro ammette la possibilità che si possa raggiungere la sicurezza anche qualora si volesse aspirare al potere e alla regalità, a patto che sia la propria natura a comandarlo⁴⁰. L'affermazione Λάθε βιώσας, inoltre, seppur recepita come un dogma dai detrattori dell'Epicureismo e trasmessa come una sorta di legge assoluta, non è stata inserita da Epicuro né tra le *Massime Capitali*, né all'interno delle epitomi dottrinarie, testi divulgativi di primaria importanza, utili per l'educazione etica di ciascun allievo del fondatore del Giardino. La partecipazione attiva alla politica, dunque, non veniva in nessun modo demonizzata da Epicuro, il quale si limitava a consigliare come strada preferibile da percorrere quella della vita appartata, tra i propri φίλοι, in quanto in tal modo sarebbe stato più semplice per l'individuo dedicarsi alla propria vita etica e al raggiungimento dell'εὐδαιμονία. Per far ciò, in ogni caso, era necessario per gli Epicurei che ci fosse una struttura statale, politica e giuridica che permettesse loro il disimpegno politico, poiché solo la presenza di un corpo politico e legislativo assicurava la comunità dal non subire danni da chi non conosceva i principi etici epicurei, i quali da soli sarebbero bastati per reggere una società, qualora tutti avessero aderito all'Epicureismo. Ad ogni modo, il σοφός, che vive come un θεὸς ἐν ἀνθρώποις, è in grado di prendere parte alle vicende politiche, se richiesto dalle circostanze, cosa che dimostra ancora una volta quanto gli Epicurei decidessero di vivere in disparte, senza per questo rendersi promotori di una rivoluzione totale delle istituzioni e delle leggi dello Stato. Nella descrizione che Diogene Laerzio fa del saggio, infatti, oltre a sostenere che egli non vivrà alla maniera dei Cinici⁴¹, scrive che «saprà servire il principe, quando le circostanze lo consigliano»⁴².

Come dimostrato, quindi, all'interno del Κῆπος ogni decisione veniva presa in seguito all'applicazione del calcolo razionale: soltanto dopo aver valutato quali fossero i piaceri e i dolori che una determinata azione avrebbe generato, si sarebbe dovuto decidere come agire. Sicuramente ogni epicureo ha utilizzato la propria φρόνησις e il νήφων λογισμός prima di scegliere

39. EPICUR., *RS XIV*.

40. EPICUR., *RS VI*. Per la resa della preposizione ἐκ nelle lingue moderne, cf. ROSKAM 2007, pp. 37-41, e sulla sua scorta anche VERDE 2013, pp. 194-195.

41. DIOG. LAERT., X 119.

42. DIOG. LAERT., X 121b.

come comportarsi nei confronti della politica e in vista dell'ἡδονή. Questo ha fatto sì che tutti si sentissero liberi di agire come meglio credevano, pur restando nella completa ortodossia rispetto alle parole del Maestro.

Gli sviluppi della filosofia politica epicurea e il caso emblematico di Filonide

Sulla base dell'analisi appena svolta, si può supporre che per i primi Epicurei sia stato più semplice vivere in disparte, sia perché Epicuro aveva creato le condizioni per farlo, fondando una scuola e trovando il modo di finanziarla, sia perché ai tempi di Epicuro non era richiesta una partecipazione diretta agli affari pubblici, visto che vi era un regime monarchico e che quindi il potere era concentrato nelle mani del sovrano. Completamente diversa era invece la condizione degli Epicurei più tardi, i quali si sono trovati a far parte di una società diversa da quella in cui era inserito il Giardino delle origini o rivestivano addirittura ruoli di primo piano nella politica del tempo. Tra questi Epicurei si possono menzionare Filodemo di Gadara, che visse a stretto contatto con Calpurnio Pisone, importante uomo politico del I secolo a.C., e Diogene di Enoanda, cittadino abiente della Licia del II secolo d.C., che per non venir meno ai propri doveri sociali, donò alla cittadinanza un portico su cui però fece incidere i dogmi e gli insegnamenti della filosofia epicurea, rispettando così le tradizioni dettate dal sistema evergetistico. Ma la figura che meglio di tutte sintetizza questi due aspetti del corpo politico e della vita morale è Filonide di Laodicea al Mare.

Filonide fu un abile politico che si interessò di matematica e che fondò una scuola epicurea in Siria. La *Vita Philonidis* è stata tramandata dal *PHerc.* 1044. Purtroppo il papiro è lacunoso in molte parti e si sono riscontrati diversi problemi nella ricostruzione delle colonne e del testo⁴³. Per quanto riguarda l'autore della biografia, verosimilmente fu Filodemo di Gadara, il quale non solo era interessato al genere biografico, ma era anche affascinato dai filosofi epicurei vicini alle alte sfere del potere politico⁴⁴. Filonide nacque non più tardi del 200 a.C.⁴⁵ nella Siria settentrionale. La sua

43. Sullo stato del papiro cf. GALLO 1975, II, pp. 23-33, e ASSANTE 2010.

44. Sulla questione dell'attribuzione del papiro a Filodemo di Gadara o Demetrio Lacone, cf. GALLO 1975, II, pp. 44-49; DE SANCTIS 2009, p. 117.

45. GALLO 1975, II, p. 36. La data viene ricostruita tenendo conto del fatto che Filonide

famiglia aveva nobili natali, era ben vista all'interno della comunità e sicuramente intratteneva rapporti con la Corona, probabilmente svolgendo mansioni diplomatiche nelle πόλεις greche per conto dei sovrani siriaci. Avendo seguito le orme dei suoi familiari, per i quali nutriva un profondo affetto⁴⁶, e avendo ricoperto cariche importanti all'interno della vita pubblica siriana, la figura di Filonide è da ritenersi del tutto peculiare rispetto a quella di altri seguaci di Epicuro, poiché ebbe un ruolo di primissimo piano nella situazione politica a lui contemporanea e fu un personaggio molto stimato sia dai sovrani del tempo sia da personalità di spicco di altre scuole filosofiche⁴⁷. Di Filonide viene detto che «era un volenteroso seguace» e «indagava la causa proprio secondo il dono fattogli della dottrina»⁴⁸. Egli, inoltre, da buon epicureo frequentò il Giardino di Atene, dopo essersi convertito in patria all'Epicureismo⁴⁹. Il biografo mostra Filonide come un epicureo ortodosso⁵⁰, dedito allo studio e al commento delle opere di Epicuro, ma soprattutto attento alla cura della propria anima, grazie alla pratica filosofica e al godimento dei piaceri dati dall'amicizia.

Le fonti dimostrano dunque che Filonide fu un epicureo convinto e che seguì le orme della scuola madre, senza distaccarsene nella dottrina. Oltre a quest'immagine di Epicureo dogmatico, però, si deve necessariamente considerare l'altro volto di questo personaggio che intratteneva rapporti stretti con i Seleucidi, mettendosi al loro servizio in diverse circostanze⁵¹. Filonide fu un personaggio di primo piano durante il regno di Seleuco IV Filopatore (187 a.C.-175 a.C.), di Antioco IV Epifane (175 a.C.-164 a.C.) e di Demetrio I Soter (162 a.C.-150 a.C.). Le sue doti di ambasciatore vengono messe in risalto nel papiro, dove viene ritratto nel mezzo delle mediazioni tra uomini potenti e compatrioti: egli mette sempre al primo posto la sua patria e si dimostra un abile politico che va incontro alle esigenze dei suoi concittadini⁵². Ad ogni modo i frammenti del papiro che hanno una maggiore rilevanza sono quelli che riguardano i rapporti di Filonide con

ebbe rapporti stretti con Antioco IV Epifane, che fu re dal 175 a.C. al 164 a.C., e soprattutto con Demetrio I Soter, che regnò dal 162 a.C. fino al 150 a.C.

46. *PHerc.* 1044, col. III, ll. 5-8 Gallo; col. VI b, ll. 9-11 Gallo, col. XLV, ll. 1-6 Gallo.

47. *PHerc.* 1044, col. LIII, ll. 1-7 Gallo; *PHerc.* 1044, col. XXVII, ll. 24-26 Gallo.

48. *PHerc.* 1044, col. II, ll. 1-5 Gallo.

49. *PHerc.* 1044, col. XI, ll. 1-9 Gallo.

50. Cf. GALLO 1975, pp. 39-41, dove si sostiene la competenza ortodossia di Filonide.

51. Cf. GERA 1999, in cui si analizzano fatti accaduti sotto i sovrani che regnarono quando Filonide era in vita.

52. *PHerc.* 1044, coll. LXII-XVI Gallo.

Demetrio I Soter. Filonide, infatti, ebbe successo come caposcuola al punto che riuscì a convertire il re all'Epicureismo:

Mentre [Antioco] Epifane era rimasto ostile alla scuola [epicurea], Filonide indusse lui [Demetrio] ad abbracciare la dottrina con la pubblicazione di 125 trattati, e lasciò alcuni libri di appunti per i discepoli. Per la sua rettitudine fece uso di coraggio e virtù [...].⁵³

Demetrio si dimostrò uno studente zelante, appassionato della ricerca filosofica in comune e desideroso di raggiungere il fine epicureo mantenendo un comportamento onesto⁵⁴. Egli conciliò il suo ruolo di sovrano con quello di allievo epicureo senza mai porsi al di sopra degli altri φίλοι, dai quali differiva «soltanto in aspetto» e non nella posizione ricoperta all'interno del Giardino⁵⁵. Inoltre, per poter frequentare più facilmente la scuola e progredire nella morale epicurea, decise di donare una casa, situata vicino alla reggia, al suo maestro⁵⁶.

A sua volta Filonide è stato in grado di mediare i due aspetti della sua vita, riuscendo a svolgere nel migliore dei modi sia i doveri di politico e consigliere del re, sia quelli di maestro epicureo che deve guidare i seguaci dell'Epicureismo e indirizzarne gli impulsi:

Accogliendo la prontezza e lo zelo di lui, come di uno di quelli che maggiormente si erano volti con grandissima passione alla filosofia; e [Demetrio] si liberava dei giovanili bollori ed egli stesso per la cura del corpo non era [bisognoso] né di un qualsivoglia consulto né di consiglio, ma della stessa mitezza, e [si serviva] di lui [Filonide] come collaboratore per tutte le cose che accadesero [...].⁵⁷

Nel papiro è chiaro l'apprezzamento che viene rivolto a Filonide: senza dubbio egli è stato capace di incarnare al meglio la figura del filosofo epicureo impegnato in politica. Come è stato messo in luce, Filonide è il filosofo epicureo che è riuscito meglio di tutti a dar seguito a quello che ha scritto Diogene Laerzio nel suo capitolo su Epicuro. Filonide è stato in grado di indirizzare l'indole del re e di renderlo un vero e proprio re filosofo. Questo è stato il merito più grande di Filonide, per cui non si può non

53. *PHerc.* 1044, col. XXX, ll. 1-11 Gallo.

54. *PHerc.* 1044, col. XIX, ll. 3-8 Gallo.

55. *PHerc.* 1044, col. XII, ll. 1-9 Gallo.

56. *PHerc.* 1044, col. XXVII, ll. 1-10 Gallo.

57. *PHerc.* 1044, col. XX, ll. 1-13 Gallo.

mettere in risalto l'unicità di questa figura. Egli non solo ha ricoperto ruoli politici importanti, ma è anche stato il primo consigliere del re, riuscendo a convertirlo all'Epicureismo. Filonide, quindi, non è stato semplicemente un epicureo che si è impegnato in politica perché aveva un amore naturale per gli onori, non soddisfacendo il quale sarebbe incorso in dolori troppo grandi. Egli piuttosto è un maestro che ha saputo infondere la dottrina anche nell'allievo che teoricamente avrebbe dovuto essere meno malleabile degli altri, data la posizione ricoperta da Demetrio⁵⁸. Il re a sua volta è un *unicum* nella scuola: allievo eccellente, sebbene all'inizio fosse preda delle sue passioni giovanili. Grazie all'aiuto del suo maestro e dei suoi compagni nella scuola, che ha sempre voluto vicino a sé, ha avuto la possibilità di progredire. Egli inizialmente ha seguito gli insegnamenti di Filonide e, una volta appresa la dottrina e curata l'anima attraverso la terapia epicurea, ha avuto bisogno solo della sua mitezza e dei suoi consigli. Filonide, inoltre, rivestendo egli stesso dei ruoli di prim'ordine all'interno del regno, non ha mai cercato di distogliere gli altri dai loro doveri nei confronti della patria, né si è mai dimesso da consigliere o da ambasciatore. Egli piuttosto ha fatto sì che vi fosse una convergenza di questi due aspetti, apparentemente dissonanti, nella stessa persona, in modo tale da aver cura contemporaneamente della patria e di se stesso, in virtù del proprio credo filosofico.

In conclusione, non si può assolutamente tacciare Filonide di eterodossia: egli ha seguito i dettami epicurei fino in fondo, studiando le opere del Maestro e adeguandosi ai suoi insegnamenti. Il suo amore per la patria e il suo impegno politico vanno considerati non come segno di incoerenza, ma come una capacità maggiore che egli ha avuto di adattarsi alle circostanze, restando comunque in linea con l'etica epicurea. Questa figura dell'epicureo politico e consigliere del re dimostra più che mai che la massima *Λάθε βιώσας* non aveva validità universale e che compito dell'epicureo era quello di applicare il sobrio calcolo per potersi meglio adeguare al momento che si stava vivendo, alla propria natura e alle persone che si avevano davanti, a prescindere dal loro rango sociale o dalle loro mansioni quotidiane. In conclusione, Filonide fu un epicureo perfettamente inserito nel corpo politico del suo regno, nel quale cercò di diffondere i più saldi principi dell'etica epicurea.

58. Cf. Filonide come σοφός medico-guaritore (DE SANCTIS 2009, pp. 113-114).

Bibliografia

- ALGRA 2003 • K. Algra, *The Mechanism of Social Appropriation and its Role in Hellenistic Ethics*, «Oxford Studies in Hellenistic Philosophy», 2003 (XXV), pp. 265-296.
- ARRIGHETTI 1973 • G. Arrighetti (a cura di), *Epicuro: Opere*, Torino 1973.
- ASSANTE 2010 • M.G. Assante, *Osservazioni preliminari sull'anatomia del PHerc. 1044 (Vita Philonidis)*, «Miscellanea Papyrologica Herculana», II, a cura di A. Antoni et al., Pisa-Roma 2010, pp. 231-245.
- BEARZOT 2005 • C. Bearzot, *Manuale di Storia greca*, Bologna 2005.
- BEARZOT 2008 • C. Bearzot, *Partiti e ideologie negli stati federali greci*, in Aa.Vv., «Partiti e fazioni nell'esperienza politica greca», a cura di C. Bearzot e F. Landucci Gattinoni, Milano 2008, pp. 205-237.
- BIGNONE 1973 • E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, 2 voll., Firenze 1973.
- CANFORA 1987 • L. Canfora, *Ellenismo*, Roma-Bari 1987.
- DE SANCTIS 2009 • D. De Sanctis, *Il filosofo e il re: Osservazioni sulla «Vita Philonidis» (PHerc. 1044)*, «Cronache ercolanesi», 39, 2009, pp. 107-118.
- ERLER 2010 • M. Erler, Νήφων λογισμός. *A proposito del contesto letterario e filosofico di una categoria fondamentale del pensiero epicureo*, «Cronache ercolanesi», 40, 2010, pp. 23-29.
- ERLER-SCHOFIELD 1999 • M. Erler, M. Schofield, *Epicurean Ethics*, in *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, a cura di K. Algra et al., Cambridge 1999, pp. 642-674.
- GALLO 1975 • I. Gallo, *Frammenti biografici da papiri*, 2 voll., Roma 1975.
- GARGIULO 1982 • T. Gargiulo, *Epicuro e "il piacere del ventre" (fr. 409 Us. = [227] Arr.)*, «Elenchos», 1, 1982 (III), pp. 153-158.
- GARNSEY 2000 • P. Garnsey, *Introduction: The Hellenistic and Roman Periods*, in Aa.Vv., *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, a cura di C. Rowe e M. Schofield, Cambridge 2000, pp. 401-414.
- GASTALDI 2008 • S. Gastaldi, *Introduzione alla storia del pensiero politico antico*, Roma-Bari 2008.
- GERA 1999 • D. Gera, *Philonides the Epicurean at Court: Early Connections*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1999 (CXXV), pp. 77-83.
- GRILLI 1953 • A. Grilli, *Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Milano-Roma 1953.
- GRIMAL 1967 • P. Grimal, *L'Ellenismo e l'ascesa di Roma*, Milano 1967.
- HORN 2004 • C. Horn, *L'arte della vita nell'antichità: Felicità e morale da Socrate ai Neoplatonici*, Roma 2004 [*Antike Lebenskunst: Glück und Moral von Sokrates bis zu den Neuplatonikern*, München 1998].

- ISNARDI PARENTE 1978 • M. Isnardi Parente, *La dottrina di Epicuro e il "carattere pratico" della filosofia ellenistica*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 1, 1978 (XXXIII), pp. 3-29.
- JONAS 2010 • H. Jonas, *Problemi di libertà*, Torino 2010.
- LANDUCCI GATTINONI 2008 • F. Landucci Gattinoni, «Partiti e fazioni ad Atene e in Macedonia all'alba dell'Ellenismo», in «Partiti e fazioni nell'esperienza politica greca», a cura di C. Bearzot e F. Landucci Gattinoni, Milano 2008, pp. 239-263.
- LANDUCCI GATTINONI 2010 • F. Landucci Gattinoni, *L'Ellenismo*, Bologna 2010.
- LÉVY 2002 • C. Lévy, *Le filosofie ellenistiche*, Torino 2002 [*Les philosophies hellénistiques*, Paris 1997].
- LIEBERSHON 2015 • Y.Z. Liebershon, «Epicurus' "Kinetic" and "Katastematic" Pleasures. A Reappraisal», «Elenchos», 2, 2015 (XXXVI), pp. 272-296.
- LONG 1986 • A.A. Long, *La filosofia ellenistica*, Bologna 1986 [*Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics*, Berkeley-Los Angeles 1974].
- MOMIGLIANO 1975 • A. Momigliano, *Su alcuni dati della vita di Epicuro*, in Aa.Vv., *Quinto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, a cura di A. Momigliano, Roma 1975, I, pp. 545-560.
- MUSTI 2006 • D. Musti, *Storia greca: linee di sviluppo dall'Età Micenea all'Età Romana*, Roma-Bari 2006.
- RAMELLI 2007 • I. Ramelli, *Usener. Epicurea*, Milano 2007 [H. Usener, a cura di, *Epicurea*, Lipsiae 1887].
- ROSKAM 2007 • G. Roskam, *Live Unnoticed (Λάθε βιώσας): On the Vicissitudes of an Epicurean Doctrine*, Leiden-Boston 2007.
- SILVESTRE 1995 • M.L. Silvestre, *Epicuro e la politica*, in Aa.Vv., *Mathesis e philia: Studi in onore di Marcello Gigante*, a cura di S. Cerasulo, Napoli 1995, pp. 131-142.
- SINCLAIR 1993 • T.A. Sinclair, *Il pensiero politico classico*, Roma-Bari 1993 [*A History of Greek Political Thought*, London 1967].
- TSOUNA 2016 • V. Tsouna, *Cyrenaics and Epicureans on Pleasure and the Good Life: the Original Debate and Its Later Revivals*, in Aa.Vv., *Strategies of Polemics in Greek and Roman Philosophy*, a cura di S. Weisser e N. Thaler, Leiden-Boston 2016, pp. 113-149.
- VEGETTI 2007 • M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari 2007.
- VERDE 2009 • F. Verde, *Recensione a G. Roskam, Live Unnoticed (Λάθε βιώσας): On the Vicissitudes of an Epicurean Doctrine*, «Elenchos», 2, 2009 (XXX), pp. 400-407.
- VERDE 2013 • F. Verde, *Epicuro*, Roma 2013.
- WARREN 2014 • J. Warren, *The Pleasure of Reason in Plato, Aristotle and the Hellenistic Hedonists*, Cambridge 2014.
- ZECCHINI 2013 • G. Zecchini, *L'Ellenismo come categoria storica e come categoria ideale*, Milano 2013.

Dal testo alla scena. Tentativi di ricostruzione della sfera sonora per lo studio del personaggio e della messa in scena antica

L'interesse nello studio dell'aspetto sonoro nel teatro antico nasce da una profonda esigenza di rivalutare l'analisi del teatro classico da un punto di vista spettacolare più che letterario ed è ormai evidente come il suono rappresenti un elemento fondante per questo tipo di opere.

La tragedia attica, con la sua estrema cura del linguaggio, mostra l'importanza che la parola aveva per i Greci: in essa era racchiusa una sorta di valore terapeutico. Oltre a rappresentare un significato, un pensiero, può essere significativa di per sé, e cioè al di là del concetto che essa descrive. In quest'ottica si è costretti a riesaminare il rapporto della parola con la voce che, omesso in un contesto di analisi letteraria, risulta imprescindibile nello studio di un testo che presuppone una *performance*.

La parola in Grecia era spesso utilizzata sotto forma di mantra, di formula magica per curare malattie e disordini mentali, aveva cioè un potere catartico, strettamente legato alla natura ritmica del linguaggio, alla sua matrice musicale. Platone associa la creazione poetica a un'esperienza mistica e la parola poetica è parola per eccellenza. Dice infatti Socrate a Ione: «Quando reciti alla perfezione dei versi e dal profondo convinci gli ascoltatori [...], in quel momento sei in senno o sei fuori di te, e l'anima tua crede di essere presente a quegli avvenimenti che narri?»¹; e ancora nel *Fedro*: «Chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà poeta incompiuto e la poesia del savio [*sophronountos*] sarà offuscata da quella dei poeti in

1. PLATONE, *Ione*, 535b-d.

delirio [*mainomenon*]². Ma non solo; per Aristotele, ad esempio, il lavoro stesso dell'attore era fondato sulla parola: recitare è secondo il filosofo una questione di voce³, proprio per via del modo in cui essa può essere usata per veicolare particolari emozioni. L'attore aveva il compito di trasmettere quel soffio vitale che la parola poetica possiede in quanto creazione artistica e che talvolta si rischia di perdere nel «trabocchetto della scrizione»⁴, in cui non è possibile esprimere del tutto lo slancio vitale di una parola che, per esprimere la potenza artistica che l'ha generata, ha bisogno di essere detta. Ciò che è necessario ricercare nel testo allora è proprio questo, quella matrice vocale, musicale della parola che per noi è scritta.

Schiller, prima di raggiungere il momento vero e proprio della creazione artistica sotto forma di "idea poetica", sosteneva di sentire il bisogno di crearsi una "disposizione d'animo musicale" affinché dalla sua mente scaturisse la poesia. E se questo elemento emerge in autori che utilizzano una lingua madre "moderna", tanto più doveva essere chiaro nella produzione in una lingua antica come il greco, le cui cadenze erano scandite da un accento melodico. Secondo Nietzsche, da questa osservazione è possibile comprendere la sintesi tra lirico (aedo, poeta) e musicista che i Greci sapevano compiere: l'artista dionisiaco supera la propria soggettività, diviene un tutt'uno col dolore e con la contraddizione, con l'uno originario, e «genera l'esemplare di questo uno originario come musica»⁵.

Nelle *Baccanti* di Euripide, in particolar modo, è possibile riconoscere un campo di lavoro adatto al nostro genere di riflessione. In questo testo in cui si avverte un confine davvero molto labile tra la realtà e la messa in scena, ma soprattutto tra l'autonomia dell'opera in quanto tale (in quanto unica e occasionale) e la sua potenza rappresentativa di una cultura e di una civiltà, l'elemento chiave dal punto di vista sonoro è il grido.

Nel testo delle *Baccanti* i primi elementi del rito sono introdotti da Dioniso stesso, cui è affidato il prologo della tragedia; il dio parla dal *theologheion*, la parte dell'edificio scenico che nell'architettura simbolica del teatro attico era riservata all'intervento di esseri soprannaturali, e afferma di essere arrivato in Grecia dopo aver fatto danzare (*χορεύσας*) l'Asia; poi continua:

2. PLATONE, *Fedro*, 245a.

3. ARISTOTELE, *Retorica*, III, 1404b, 4.

4. BARTHES 1986, p. 3.

5. NIETZSCHE 2007.

πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς
 θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος⁶

Proprio a Tebe, in Grecia,

ho fatto scatenare grida di donne, ne ho ricoperto il corpo con la pelle

[del cerbiatto,

ho messo nelle loro mani il tirso, un'arma avvolta di edera.

Il verbo "ἀνωλόλυζω" (emetto grida di gioia) è decisamente onomatopeico, ricorda il grido di gioia "ololu"; infatti "ὄλολυγή" è definito il grido rituale femminile di trionfo o di ringraziamento, e "ὄλολυγμός" nell'*Etymologicum Magnum* è definito come il suono che durante i sacrifici emettono le donne quando invocano. Eppure questo elemento vocale risulta particolarmente complesso da immaginare, perché da questi pochi elementi potrebbe sembrare che si tratti di un grido pacifico, che richiama in modo immediato una situazione emotivamente appagante, quasi un alleluia con cui si celebra la gioia di ricevere il dio. Ma occorre indagare in maniera più approfondita il significato di questo termine, che non è assoluto. Ad esempio, a v. 750 dell'*Elettra* di Sofocle lo si trova nell'accezione di "emettere un grido di dolore"; bisognerà quindi fare un po' di attenzione al contesto: come si è detto è Dioniso a parlare, e si presenta come figlio di Zeus e discendente di Cadmo. Spiega di essersi travestito da mortale e di essere arrivato a Tebe perché le sorelle di sua madre avevano negato che egli fosse figlio di Zeus, accusando Semele di aver attribuito le colpe della sua dissolutezza al padre degli dèi. Dunque Dioniso è giunto a Tebe per punirle.

È evidente che il grido che apre la tragedia delinea in modo molto preciso l'ambiente sonoro che caratterizzerà tutta l'opera. In esso sono presenti, seppur non articolati verbalmente, tutti i nuclei fondamentali della vicenda.

Un altro momento di grande interesse per il nostro discorso si trova a v. 556 e seguenti: in seguito all'esplosione di rabbia di Penteo, il tiaso ha bisogno di rimettersi in contatto con la divinità e l'unico modo per farlo è la preghiera: implora Dioniso di ascoltare i propri fedeli. Chiaramente la preghiera è il modo più convenzionale per creare un contatto con il dio, per tutti i popoli e per tutte le religioni. Può essere sia un'esperienza

6. EURIPIDE, *Baccanti*, 23-25; traduzione nostra.

individuale e silenziosa, sia, come in questo caso, un'esperienza collettiva che trova la propria forza spirituale proprio nella condivisione di una parola che, lanciata all'unisono, innalza al dio. Ciò che è molto più interessante, però, è che il Coro non si limita a utilizzare la propria voce per creare un contatto, ma cerca una manifestazione sonora della divinità stessa:

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θη-
ροτρόφου θυρσοφορεῖς
θιάσους, ὧ Διόνυσ', ἢ
κορυφαῖς Κωρυκίαις;

Dove sei? Sul Nisa
asilo di belve scandisci col tirso
i ritmi del tiaso, Dioniso,
o sulle cime coricie?⁷

Si chiede dunque al dio di manifestarsi attraverso il suono, attraverso la sua partecipazione ai riti. Il dio, invocato, si manifesta, e nel farlo utilizza il suo canale di comunicazione con il mondo degli uomini, ossia quello del suono e in particolare della voce:

Δι. **ιὼ**,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ιὼ βᾶκχαι, ιὼ βᾶκχαι.
Χο. τίς ὄδε, τίς ὄδε) πόθεν ὁ κέλαδος
νά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;

Di. Ascoltate la mia voce, ascoltatela,
Baccanti, oh Baccanti.
Co. Questo grido, da dove mi chiama
il dio della gioia?⁸

L'utilizzo della voce quindi non è più soltanto univoco come nella preghiera, non è solo l'uomo a parlare, ma anche il dio, e questo provoca la rottura del più convenzionale rapporto di subordinazione, creando un terreno comune sul quale umano e divino si confondono e si arricchiscono: l'uomo ottenendo l'accesso alla sfera spirituale, il dio ottenendo la legittimazione della propria condizione di divinità. La voce di Dioniso in questo

7. Ivi, 556-559.

8. Ivi, 576-579.

caso è presente come voce acusmatica, la sua persona non è visibile sulla scena. E di conseguenza, non essendo presente fisicamente l'attore, il suono vive come entità autonoma, evoca in assenza il personaggio. In questo modo viene resa perfettamente la differenza tra la voce di Dioniso travestito da straniero e la sua voce in quanto dio, che non necessita del corpo per esistere e, nonostante il forte elemento di comunione, viene tracciata sottilmente la linea di demarcazione tra umano e divino. Invocando a sua volta la presenza del dio, il Coro si serve ancora una volta di un nome significativo:

ιὼ ιὼ δέσποτα δέσποτα,
μόλε νυν ἡμέτερον ἐς
θίασον, ὧ **Βρόμιε βρόμιε.**

Signore, vieni, Signore
al nostro tiaso,
Bromio, o Bromio.⁹

La scelta dei vari nomi con cui ci si rivolge a Dioniso non è mai casuale e questa volta il dio viene chiamato non a caso Bromio, da “βρόμος”, che significa appunto fremito, fragore, rimbombo, suono.

Probabilmente il nome riconduce al fatto che secondo il mito Semele lo aveva dato alla luce in mezzo ai fragori del tuono, essendo stata colpita dal fulmine. Ovviamente questa scelta verbale sembra essere ben mirata a preparare lo spettatore alla scena che segue: quella del terremoto.

Il terzo e ultimo momento della tragedia da considerare si trova verso la chiusura, e cioè quando il coro percepisce la presenza di Penteo.

Le donne, allertate dal dio, si rendono conto della presenza dell'intruso e, alimentate dalla forza del dio, sradicano l'albero facendo precipitare al suolo Penteo che reagisce “οἰμώγμασιν”, con grida che sembrano quasi ululati; per quanto egli cerchi di far rinsavire la madre, non ottiene alcun risultato e il rituale dello *sparagmos* procede inesorabile.

ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ **βοή**,
ὁ μὲν **στενάζων** ὄσον ἐτύγγαν' ἐμπνέων,
αἱ δ' ἠλάλαζον.

9. Ivi, 582-584.

Il grido riempiva ogni cosa,
Penteo gridò fino a che ebbe respiro,
loro levavano il grido di guerra.¹⁰

In meno di tre righe è possibile riscontrare tre elementi chiave per capire cosa sta succedendo a livello acustico: il primo dei termini su cui soffermarsi è “*boe*”, proprio perché non fornisce indicazioni su un personaggio in particolare, ma ricostruisce l'intera ambientazione sonora.

Questo grido non può essere ricondotto a una particolare categoria, è allo stesso tempo umano, disumano, animale. Ed effettivamente quello che il messaggero vuole descrivere è proprio un momento di caos in cui sono sovvertite le leggi della natura, perché una madre ha appena ucciso il proprio figlio. Così come poco prima il mondo intero si è zittito davanti all'orrore che stava per consumarsi, adesso tutti gli esseri viventi e la natura esplodono in un incontenibile urlo di orrore davanti a uno scempio: non solo una madre ha ucciso un figlio, ma lo ha fatto a pezzi come una bestia. Inoltre il termine doveva avere anche un legame più sottile con il rituale dionisiaco, è grande infatti la varietà di circostanze in cui viene utilizzato questo grido, in genere sempre come una voce o un rumore smisurato o disperato. È interessante però che vi siano attestazioni che lo accostano al suono di alcuni strumenti, come la cetra e l'*aulos*, strumento caratteristico dei riti bacchici. In *Il. XVIII*, 495, durante la meravigliosa descrizione dello scudo di Achille, si legge “*αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον*”, per dire che nella rappresentazione delle nozze sullo scudo in mezzo ai danzatori “i flauti e le cetre suonavano”. È questa una sfumatura di significato forse sottile, ma che in modo un po' sinistro fa risaltare l'aspetto intrinsecamente violento del rito. L'*aulos* e la musica che sono conaturati al rito bacchico conservano questa ambiguità come “*boe*”, l'ambiguità stessa dei rituali. In questo clamore indefinito affiora un grido isolato che si differenzia dal rumoreggiare diffuso, quello di Penteo (*stenazon*), che più che un grido è un pianto.

Probabilmente la scelta di questo termine, che sembra essere proprio un lamento disperato, porta alla luce non a caso l'elemento infantile del sovrano, la cui unica ancora di salvezza, in questo momento, sarebbe quella di essere riconosciuto come figlio. Il grido di Penteo che non viene riconosciuto da Agave sembra un lamento di neonato che non viene accolto dalla madre, una disperazione che, nel cercare di esprimersi, resta muta e fine a se stessa. La polarità madre-figlio, esasperata fino a ora, viene comple-

10. Ivi, 1131-1133.

tamente schiacciata dall'*alale* delle Baccanti. L'*evoe* è stato abbandonato, la voce delle donne non ha più niente in comune con il canto di gioia che accoglie il dio e che accompagna i rituali: quello che innalzano al cielo è un vero e proprio grido di guerra.

La felicità che qui viene raggiunta non è più quella della comunione dell'uomo con la divinità e con la natura, ma

felicità è trovarsi oltre il dolore,
vincere gli altri, comunque,
in ricchezza, in potenza

come si legge nel terzo stasimo¹¹. Si tratta ormai di una guerra che Dioniso a modo suo ha mosso agli uomini, e degli uomini stessi si serve per vincerla.

Il grido costringe dunque a entrare in contatto con un tipo di emissione vocale che non veicola un concetto universale e razionalmente intellegibile, ma esprime uno stato emozionale senza il filtro della parola, e senza il condizionamento della semantica. Nelle *Baccanti* risulta essere sempre perfettamente compenetrato alla trama, quasi di supporto ad essa, nonché amplificatore di un senso che la lingua non è in grado di esprimere del tutto attraverso la parola articolata. Sarà interessante quindi porre anche interrogativi sul piano fisico dell'emissione vocale, come suggerisce Thanos Vovolis, studioso e costruttore di maschere greco, che lega l'emissione del grido alla conformazione della maschera¹².

Il grido aveva un valore rituale nell'antica Grecia, delle radici molto più profonde e antiche del teatro e ricopriva un ruolo molto importante nella vita sociale e religiosa. Sappiamo di feste ateniesi chiamate *Iobacheia* dedicate a Dioniso, e degli *Iobachoi*, associazioni maschili sotto la protezione dello stesso dio¹³. Una parte degli archivi di queste ultime congregazioni è giunta fino a noi, e da questi possiamo apprendere che i membri prendevano parte a rappresentazioni misteriche in cui era predominante il grido rituale *τω τω / τω τω* che ci è capitato di incontrare nei passi esaminati.

Se pensiamo a quante volte questo grido viene ripetuto nelle *Baccanti* è facile immaginare che impatto, che energia, questo elemento sonoro dovesse imprimere alla *performance*. Ma possiamo immaginare anche la

11. Ivi, 903-906.

12. VOVOLIS 2009.

13. MORETTI 1986.

tensione che doveva scatenare nell'attore: il corpo doveva diventare la casa di risonanza di questo suono archetipico, primordiale.

Le emozioni sono in grado di colpire il corpo in punti precisi, e la voce in questo caso ha il compito di far risuonare i punti del corpo che le emozioni colpiscono. Nel *Cratilo*¹⁴ Platone parla dello iota sottile che passa veloce attraverso le cose, e in effetti fisicamente la vocale "i" è proprio quella che attraversa il cranio verticalmente per diffondersi nello spazio. Un'emissione vocale di questo tipo per risuonare nelle cavità del corpo ha bisogno di una modificazione dell'assetto del volto: la tensione si concentra nella fronte, la bocca è completamente aperta con i muscoli della mascella morbidi, la lingua è libera, il collo è teso al massimo e gli occhi sembrano non mettere a fuoco. Questo è quello che Vovolis definisce stato di *kenosis*, uno stato in cui il volto, svuotandosi, irradia enorme intensità e presenza scenica.

Se si osserva un'espressione di questo tipo su un volto umano, non sarà difficile ricondurla alla maschera greca stessa, che viene definita da Vovolis precisamente maschera di *kenosis*.

Ritengo questo passaggio particolarmente significativo proprio perché è un esempio molto evidente di come il testo racchiuda degli *input* fondamentali per una visione globale della messa in scena antica, ma soprattutto perché porta la nostra riflessione su un piano in cui anche tutto ciò che vediamo o immaginiamo di vedere in un teatro antico è nato dal suono, a partire dalla stessa architettura teatrale. E pensare che la maschera, come oggetto teatrale, racchiuda in sé un seme di suono che le ha dato vita porta inevitabilmente a rivalutare il ruolo che essa ricopriva nell'emissione sonora. Sebbene sia stato tendenzialmente negato in passato l'utilizzo della maschera ai fini dell'amplificazione, al contrario questa sua funzione è stata dimostrata fisicamente da studi recenti condotti dall'Università di Patrasso¹⁵.

Il fatto che la maschera ricoprisse interamente la testa, e non solo il volto come siamo abituati a considerare, produceva un fenomeno acustico di risonanza grazie allo spazio vuoto tra la testa dell'attore e la maschera. Questo fenomeno acustico doveva essere simile a quello che Vitruvio, nel *De architectura*, descrive parlando del teatro greco e definisce come "risonanza", che però Vovolis traduce ragionevolmente come "consonanza", perché si tratta della creazione di due suoni diversi per natura e per qualità

14. PLATONE, *Cratilo*, 426 [edizione Loeb Classical Library, London 1988, p. 145].

15. <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/sound-effect-of-ancient-greek-theatrical-masks.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2014.220>.

che si trovano ad essere contemporanei. Per Vitruvio i suoni risonanti sono supportati dal basso e crescendo verso l'alto trasportano le parole distinte e con un suono chiaro alle orecchie di chi ascolta. Questo processo, secondo l'architetto, avviene nel momento in cui il suono trova un ostacolo, una parete su cui riflettere. Quando il suono colpisce una superficie lontana dalla fonte di emissione, però, tende a creare un'eco: le onde sonore che rimbalzano sulla superficie che ad esse si oppone impiegano un tempo per ritornare alla fonte, e questo creerebbe in teoria un disagio per l'attore che si troverebbe ad ascoltare continuamente, oltre alla sua propria voce, anche l'eco. Il fatto però che la maschera fosse quasi attaccata al volto (ma mai del tutto) elimina questo inconveniente e raggiunge proprio lo scopo di creare un suono alterato, potente ed evocativo. In una camera di risonanza così limitata come poteva essere lo spazio tra il volto dell'attore e la superficie della maschera, il suono riflesso, "rimbalzando" su una parete così vicina alla fonte di emissione, non doveva sovrapporsi al suono originario, anzi doveva conferire potenza alla voce, non solo per quanto riguarda il volume, ma soprattutto per quanto riguarda la qualità. La maschera diventa quindi uno strumento di controllo del volume della voce, della sua direzione, del ritmo, dell'articolazione e del timbro. In questo modo non solo si tende verso una perfezione tecnica dell'emissione vocale, che per i Greci era elemento imprescindibile nella buona riuscita della *performance*, ma la voce acquista una qualità che le permette di slegarsi dalla sfera del quotidiano per esprimere un mondo altro, dell'emotività, della spiritualità, della bestialità. Diventa un corpo autonomo, una materia malleabile e modellabile che non vuole limitarsi a un livello semantico, ma che è una componente espressiva autonoma della *performance*.

Secondo Carmelo Bene,

Ogni volta che noi parliamo per comunicare, quotidianamente, non sentiamo tutte le frequenze della nostra voce; al nostro orecchio arrivano soltanto i concetti, sul filo delle medie. Ed è di tal filo che si avvale esclusivamente l'attore/interprete del teatro di rappresentazione, preoccupato di far prevalere il significativo sul significato della "parola teatrale", del modo cioè di dirla piuttosto di ciò che significa. Limitato al *filo* dei concetti, questo attore è le parole che adopera; attraverso l'interpretazione, il concetto di "interpretazione" si immedesima con esse magari scodellando cattiva psicologia, pessima psicanalisi. La voce umana è uno strumento che va amplificato, è come un organo che per suonare ha bisogno delle canne. Soltanto legando *psyche musiche e logos*, si può "depensare" e si è dispensati dal significato. È la follia di Hölderlin: ma la voce

umana tolta dal suo potenziamento megafonico, privata della sua strumentazione fonica, è come priva di se stessa.¹⁶

Dunque la maschera per i Greci diventava la cassa di risonanza individuale dell'attore la cui voce, così artefatta, confluiva nell'enorme cassa di risonanza che era il teatro.

Lo studio della voce e del suono nell'ambito teatrale risulta così interessante proprio perché apre una strada da percorrere in direzione della conoscenza e della comprensione di una dimensione corporea e allo stesso tempo spirituale. Anche Helga Finter sottolinea la necessità di non considerare la voce come intermediaria, *medium*, strumento o semplice organo, piuttosto preferisce definirla «oggetto transizionale che permette di esplorare nella psicogenesi un corpo sonoro primario, involucro sonoro in eco»¹⁷. La voce dunque non si può incasellare né nella sfera psichica-spirituale né in quella corporea, perché essa esiste proprio grazie alla sua oscillazione tra questi due poli, al suo viaggiare sulla zona liminare che separa e unisce il corpo all'intelletto.

Nelle *Baccanti* il corpo parla molto, ed è una fisicità femminile a raccontarsi attraverso un tipo di follia che nell'antica Grecia doveva essere decisamente considerata femminile. Nel teatro antico la figura femminile è spesso centrale, prorompente e portatrice di importanti valori etici, ma si trova comunque a rappresentare un'etica vincolata dal suo ruolo nella società che rimane generalmente ancorato al nucleo familiare.

In un trattato del *Corpus Hippocraticum*, *La malattia delle vergini*, si individua una forma di quella che secoli dopo è stata definita *isteria*, malattia dell'utero. Si tratta di un disturbo psichico caratteristico delle donne che si trovano in determinate condizioni sociali, le *parandrumenai*, le donne "trascurate dagli uomini", ossia le vedove e le vergini. Questa loro condizione porta a un disagio fisico vero e proprio perché sono definite "chiuse", e il sangue mestruale, non potendo fuoriuscire liberamente dal corpo, resta intrappolato e rifluisce verso il cuore e il diaframma causando un forte intorpidimento, un disagio fisico che le porta alla follia e provoca tendenze suicide.

Questo testo circoscrive un disturbo mentale del tutto femminile e associa l'esistenza di questo tipo di patologia a una precisa condizione, quella delle donne nubili o sterili che sostanzialmente portano su di sé una

16. BENE 1982, pp. 107-108.

17. FINTER 2012, pp. 341-362; p. 344.

condanna per non aver adempiuto al ruolo che la società maschile ha individuato per loro, che è quello riproduttivo.

La causa profonda di un disturbo così diffuso, ma allo stesso tempo ben circoscritto a un determinato gruppo di individui, è quello che la etnopsichiatria definisce come "stress etnico"¹⁸, cioè l'insieme di condizioni che una certa etnia impone ai membri della società per essere, appunto, socialmente accettati. Nella cultura greca uomini e donne non solo avevano ruoli diversi, ma erano allevati in modo diverso, praticavano culti differenti e tutto ciò probabilmente è la causa di certi disturbi. Questa separazione permette di individuare in modo più chiaro due tipi di follia derivanti da due modalità di pressione sociale: «il senso di frustrazione introiettato dalla società che un uomo percepisce riguardo a se stesso è relativo al fatto di essere povero o oscuro; in una donna invece la stessa forma di disagio mentale si applica alla sfera familiare (mancanza di figli, matrimonio infelice e simili)»¹⁹.

La differenza del disturbo nella pratica sta nel fatto che la follia dell'uomo è individuale, mentre quella della donna è collettiva, ma non solo: in letteratura non è facile trovare esempi che portino a pensare che la follia delle donne fosse in un certo senso istituzionalizzata. Le *Baccanti* sono il riferimento più immediato, ma non si può non pensare a figure come la Sibilla o la Pizia, che pure erano donne per le quali l'atto profetico rappresentava sì un momento di delirio e di possessione, ma che era parte integrante della società e si svolgeva sotto il controllo di Apollo, divinità chiaramente maschile.

Adriana Cavarero²⁰ propone una visione molto interessante e profonda non tanto della posizione vera e propria della donna, ma della sua concezione nella cultura greca. L'autrice si serve di un passo celeberrimo della filosofia antica, quello del *Simposio* di Platone in cui il filosofo, attraverso le parole di Aristofane, espone il mito dell'androgino. Egli narra che esiste un sesso maschile che viene da un intero maschio-maschio e un sesso femminile che viene da un'intera femmina-femmina; poi ci sono il sesso maschile e quello femminile che vengono dall'androgino²¹. **Quelli che vengono**

18. GUIDORIZZI 2010, p. 212.

19. Ivi, p. 214

20. CAVARERO 2007.

21. Gli esseri umani di quel tempo avevano tutti due teste, quattro braccia, due sessi ed erano tondi, ma non solo: dal momento che erano invincibili attaccarono gli dèi. Zeus allora, per fermare la loro potenza, decise di tagliarli in due indebolendoli, e da allora tutti gli esseri umani, incompleti, non possono fare a meno di cercare disperatamente la propria metà

dall'androgino sono chiaramente gli eterosessuali, la cui pratica viene descritta come negativa: «da qui vengono gli adulteri, da qui vengono le adultere», quando, come sarebbe stato più ovvio, ci si sarebbe dovuti aspettare un «da qui viene l'istituzione della famiglia».

È interessante come né per l'eterosessualità, né per l'omosessualità femminile vengano spese molte parole; quello che sembra essere un problema centrale è l'omosessualità maschile, prima di tutto perché essa produce gli uomini più virili (degli uomini più uomini degli altri), ma anche perché la pratica politica è sostanzialmente una pratica omosessuale, quindi sono questi i veri uomini che andranno a ricoprire le cariche politiche²². Questo elemento è fondamentale prima di tutto per capire perché per secoli nel mondo occidentale ambiti come la politica o gli studi universitari siano stati oggettivamente omosessuali, nel senso che erano praticati da persone dello stesso sesso, indipendentemente dalle implicazioni erotiche che tali attività potessero avere (chiaramente con una forte repressione delle pratiche erotiche omosessuali in certe epoche, che però non deve aver mai compromesso le unioni intellettuali e spirituali). In secondo luogo, questa visione permette di comprendere quanto l'ambito della famiglia, del matrimonio, del generare, siano poco interessanti, e di conseguenza come la donna sia stata relegata a una funzione che non è degna di alcun interesse nella società, perché non è nell'ambito familiare che l'uomo si realizza in quanto uomo e in quanto animale politico che è in possesso del *logos*.

Il pensiero che decreta l'ambito della nascita e della generazione come un ambito di scarso interesse, costruendo però paradossalmente il pensiero come *mimesis* della maternità, è proprio un pensiero femminile, quello di Diotima. Nel *Simposio*, dopo il mito dell'androgino, c'è il discorso di Socrate, che riporta appunto ciò che ha appreso da Diotima, sacerdotessa di Mantinea e sua maestra. In questo discorso, si sostiene che l'amore carnale, generando corpi, figli mortali che a loro volta genereranno, produce come conseguenza l'immortalità del genere umano che si perpetua nel succedersi delle generazioni. La vera immortalità dell'individuo, la cui vita nell'ottica appena illustrata sembra valere davvero poco, si ottiene attraverso l'unione delle anime, la quale è possibile solo ed esclusivamente tra

unendosi sessualmente. Zeus, infatti, vedendo che così indeboliti potevano estinguersi, mise i loro sessi sulla parte anteriore del corpo, dimodoché attraverso l'unione dei corpi potessero aspirare al primitivo stato di unione.

22. PLATONE, *Simposio*, 192 ss.; traduzione di G. Reale.

due uomini, in genere un giovane e un adulto. La relazione tra questi due individui è un vero e proprio innamoramento:

Il maschio adulto ama il maschio giovane, e ne ama il corpo innanzitutto, la bellezza del corpo, perché l'amato è giovane, è efebico; ma è capace di passare dalla bellezza del corpo a considerare la bellezza di tutti i corpi, e dalla bellezza di tutti i corpi a considerare che è per l'idea di bellezza che i corpi sono belli, e dall'idea di bellezza a passare a considerare il fatto che tutto è bello in quanto è armonioso, in quanto è legato a un unico fine che è il Bene. [...] Questa operazione avviene in una frequentazione reale dei due uomini di cui stiamo parlando (il più anziano e il più giovane), e in questa frequentazione reale – dice Socrate riportando Diotima – c'è un ingravidarsi dell'anima dei due, e soprattutto del più giovane. Egli si ingravidava dei discorsi della verità perché già li possiede, ed è la vicinanza all'altro che fa sì che questa verità embrionale si sviluppi e diventi il bambino completo, che è poi il discorso filosofico sulla verità». ²³

Questi discorsi sono i “figli immortali” e, mentre i “figli di carne” sono destinati a non lasciare traccia al momento della loro scomparsa, i discorsi filosofici sono destinati ad essere ricordati perpetuamente con monumenti e con le leggi, che ne sono la manifestazione.

Questo pensiero, servendosi della perfetta imitazione dell'atto generativo femminile, crea su quel modello un universo politico e del sapere totalmente maschile. Dunque la posizione della donna non è soltanto quella della relegazione alle mura domestiche e all'atto riproduttivo e generativo, ma è una posizione che produce ulteriore frustrazione proprio perché questa costruzione omosessuale del tutto mimetica nei confronti della nascita rimuove completamente il valore fondamentale dell'esistenza femminile, affermandone non solo la banalità, ma la totale inutilità.

Per quanto riguarda le *Baccanti*, c'è da osservare che innanzitutto il delirio femminile per attuarsi, e di conseguenza risolversi, deve trovare sfogo in un posto diverso dalla *polis*, che è il simbolo della razionalità scientifica e della sicurezza politica (in questo modo si giustifica la pratica dell'*oreibasia*). Ma a innescare il meccanismo tragico è proprio il fatto che venga messo in discussione dal rappresentante politico e garante della giustizia della città (il re) un rituale che, ai fini di esorcizzare un tipo di follia, dovrebbe essere istituzionalizzato.

Tra i contemporanei, Hélène Cixous ha ben sottolineato come il logocentrismo della tradizione filosofica occidentale possa essere definito

23. CAVARERO 2007, pp. 62-63.

sostanzialmente un “fallocentrismo” e sia stato costruito sull’abiezione e sulla subordinazione della donna. Nel rappresentare l’organizzazione gerarchica del sistema, Cixous si serve di una contrapposizione molto significativa ai fini del nostro discorso, che è quella che oppone la parola alla scrittura. «La Voce canta dal tempo prima della legge, prima che il Simbolico ci porti via il respiro e lo catturi entro il linguaggio sotto la sua autorità di separazione»²⁴. In quest’ottica il Simbolico è proprio questa componente maschile, fallocentrica, la “Legge del padre” che rompendo «l’unità fusionale del bambino con la madre» e separandoli «produce l’individuo auto-cosciente e autonomo, il soggetto. Separare, opporre e subordinare: nient’altro che in questo consiste il lavoro della tradizione fallo-logocentrica. In essa il linguaggio si presenta come un sistema di significazione che utilizza e controlla il vocalico dimenticandone l’origine»²⁵.

L’obiettivo di Cixous è di recuperare quella che lei definisce *écriture féminine*, che non è letteralmente una scrittura femminile. L’autrice non si riferisce infatti a una produzione letteraria femminile, ma a una scrittura che rappresenta proprio il recupero di quella origine nascosta dalla gerarchia del pensiero maschile, che viene ricondotta al tempo materno in cui nel ritmo della suzione si trasmette una musicalità di cui il bambino si nutre e permette che in lui cresca il seme innato della musicalità della lingua.

Questo aspetto primigenio di una qualità musicale della voce però non è relegato a una dimensione intimistica, ma è al contrario collettivizzante, universalizzante:

C’è una lingua che io parlo, o che mi parla, in tutte le lingue. Una lingua, al tempo stesso unica e universale, che risuona in ogni lingua nazionale quando sono i poeti a parlarla. In ogni lingua fluisce latte e miele. E in questa lingua, lo so, io non ho bisogno di entrarci: essa sgorga da me, fluisce, è il latte dell’amore, il miele del mio inconscio. È la lingua che le donne parlano quando non c’è nessuno a correggerle.²⁶

In effetti il canto poetico possiede già in sé questa ricerca di una tessitura ritmica che riverberi i suoni di una “lingualatte”, di un significante sonoro che non sia subordinato al significato mentale, ma che anzi lo esalti e permetta all’intelletto di realizzarsi nell’arte. Soprattutto considera la parola non soltanto come veicolo di senso e di pensiero, ma come strumento

24. CIXOUS 1975, p. 172.

25. CAVARERO 2003, p. 154.

26. CIXOUS 1975, p. 31.

di godimento, le restituisce cioè il potere artistico, ribadendo la matrice vocalica della poesia.

La scrittura quindi si presenta come un inevitabile atto tragico: «la tragedia cui la scrittura tenta, senza fine, di porre rimedio è, in effetti, proprio questa: scrivere con l’inchiostro bianco significa anche contrastare lo spossamento della possessione, combattere gli effetti disciplinanti del sistema per tornare alla dolcezza del corpo vocalico materno»²⁷. Ma soprattutto, tendendo a una disorganizzazione del sistema costruito sul semantico, si contrasta la “Legge del padre” che impone l’individuazione del soggetto nella contrapposizione dell’io al resto dell’umanità, e si nega anche l’unicità della voce che non è più necessariamente solo la voce di qualcuno. Così, emarginando il concetto di possesso e di individualità, è possibile che emerga «un io multiplo percorso da più voci»²⁸. La voce inoltre conserva un aspetto di pluralità proprio nella sua intrinseca natura di relazione, che prima di tutto è una relazione con la sorgente, e quindi un canale di comunicazione con il trascendente²⁹, e in secondo luogo rappresenta la comunicazione con l’altro, il proprio simile. Allo stesso tempo nella voce quindi convivono l’alterità e la comunione con il trascendente e con l’umano.

Sempre da Adriana Cavarero emerge un’altra suggestione molto forte, che proviene da un’analisi della figura della Sirena, a partire dalle sue origini e nella sua evoluzione. Nell’immaginario collettivo la Sirena è un animale per metà donna e per l’altra metà pesce in grado di irretire gli uomini con la propria voce. Quello che è interessante è che in origine questa figura dovette essere per certi aspetti diversa dall’immagine che comunemente si tende ad avere. In primo luogo anche dalle pitture vascolari sappiamo che le sirene erano donne dal corpo di uccello con il tronco sferico e le zampe artigliate (questo anche perché l’idea di una portentosa prestazione vocale era fortemente legata nel mondo greco al verso degli uccelli³⁰), insomma ben diverse dall’idea che si tende ad avere come di figura irresistibile per qualunque uomo grazie alle sue potenti armi di seduzione.

27. CAVARERO 2003, p. 158.

28. Ivi, p. 159.

29. «“La sorgente mi è donata”, dichiara Cixous. “Non sono io. Non si può essere la propria sorgente”. Il che, nel contesto delle continue allusioni di Cixous alle sue radici ebraiche, è innanzi tutto un rimando alla voce di Dio; ed è tuttavia anche un’evocazione della madre come prima fonte del canto: sorgente dolce e inesauribile del godimento infinito, musica, lingualatte». Ivi, p. 160.

30. Cf. IOLI 2012, pp. 199-235.

Questa immagine più contemporanea di Sirena, in cui essa compare come corpo appetibile per l'uomo e come voce inarticolata, risponde a una visione della donna la cui unica funzione è quella di sedurre; una donna che deve essere bella e non deve parlare. La voce inarticolata, ecolalica, istintiva viene chiaramente percepita come più ancorata al corpo e quindi diventa anch'essa oggetto di desiderio.

In Omero, al contrario, le Sirene, la cui carica seduttiva non ha nulla a che vedere con la loro bellezza, «usurpano la specialità maschile del *logos*»³¹ perché la voce è in grado di articolare la parola, il senso: è in grado di narrare. Questa voce femminile in Omero desta inquietudine proprio perché rompe gli schemi che relegano le donne ai margini, perché è una voce come quella della Musa, onnisciente e divina: «I mostri cantori non si limitano a emettere dalla loro bocca [*stoma*] una voce che, come quella della Musa, ha un “suono di miele” e si identifica con la voce stessa di Omero. Esse cantano storie, narrano cantando. E sanno quel che dicono. La loro sapienza è infatti totale»³².

Dunque in Omero vediamo una scelta consapevole del femminile: la Musa, divina e onnisciente così come la sirena, rappresenta la garanzia della verità e del potere seduttivo del racconto. Il canto delle sirene non è altro che una rappresentazione del canto epico, che è appunto racconto e canto, e che richiama l'ascoltatore in modo irresistibile e incontrollabile, perché unisce la musicalità corporea della voce alla sfera di senso che appartiene al *logos*, e in questa unione magica, sacra, divina, il canto può trascendere assieme a chi lo articola e a chi lo accoglie³³.

A questo punto non si può più fare a meno di considerare quanto la voce femminile sia un elemento pervasivo: in una lettura approfondita e consapevole delle *Baccanti* cresce inesorabilmente l'idea che da essa abbia origine ogni cosa. La voce non si limita solo a dare vita alla parola scritta, ma è da essa che la parola scritta scaturisce, in un continuo rapporto dialettico

31. CAVARERO 2003, p. 120.

32. Ivi, p. 116.

33. «Omero vuole infatti onniscienti le mostruose cantici, proprio come la Musa. Le vuole, in ultima analisi, come controfigure di se stesso nel narrare cantando le storie di Troia. Non ci sono dubbi sugli orientamenti “sessuali” della poetica omerica: fonte dell'epica, il canto femminile sta a garanzia della verità del racconto e del suo potere sedativo, sia vocale che narrativo. Non si tratta di pura voce, possente e melodiosa, oppure acuta e animalesca, preumana, in ogni caso, divina. Si tratta appunto di una voce narrante, ossia di un canto dove la vocalità e l'oralità stanno insieme nella musicalità della prestazione. L'importante, per Omero, è che l'epica procuri un godimento irresistibile, seduca al piacere gli ascoltatori, anche se non a un piacere necessariamente letale». Ivi, pp. 117-118.

di rappresentazione: la parola si sforza di rappresentare un universo sonoro estremamente articolato e la voce a sua volta deve riempire la parola di sé, per autorappresentarsi, in sostanza per manifestarsi.

Nella tragedia vediamo un gruppo di donne che sostanzialmente è quella voce, perché è grazie ad essa che questi personaggi prendono vita e vengono connotati nella loro essenza.

Questa voce che ci sembra di riuscire a individuare indipendentemente dalla parola, dalla sua articolazione e dalla sua esistenza fisica, esiste di per sé, ed è musica, psiche e donna. È corpo.

Bibliografia

- BARTHES 1986 • R. Barthes, *La grana della voce*, Torino 1986.
- BENE 1982 • C. Bene, *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Milano 1982, pp. 107-108.
- CAVARERO 2003 • A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2003.
- CAVARERO 2007 • A. Cavarero, *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Rimini 2007.
- CIXOUS 1975 • H. Cixous, *Sorties*, in C. Clément, H. Cixous, *La jeune née*, Paris 1975, p. 172.
- FINTER 2012 • H. Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza*, in Aa.Vv., *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di V. Valentini, Roma 2012, pp. 341-362.
- GUIDORIZZI 2010 • G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
- IOLI 2012 • R. Ioli, *Il dolore divora la voce. Per una fisiologia del lamento nelle Troiane di Euripide*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma 2012, pp. 199-235.
- MORETTI 1986 • L. Moretti, *Il regolamento degli Iobacchi Ateniesi*; in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde (Rome, 24-25 mai 1984)*, Roma 1986 [«Collection de l'École française de Rome», LXXXIX], pp. 247-259.
- NIETZSCHE 2007 • F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di A. Romagnoli, Siena 2007.
- VOVOLIS 2009 • T. Vololis, *Prosopon: The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre*, Stockholm 2009.
-
- Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari 2011.
- Aristotele, *Politica*, a cura di R. Laurenti, Roma-Bari 2000.
- P.D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1968.
- A. Barker, B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Roma 1988.
- W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino 2007.
- C. Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 2000.
- O.G. Brockett, *Storia del teatro*, a cura di C. Vicentini, Venezia 2012.
- M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino 2001.

- E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano 2009.
- J. Derrida, *La parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, Paris 1967.
- Dizionario di antichità classiche di Oxford*, Roma 1981.
- E.R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Milano 2009.
- H. Finter, *El espacio subjetivo*, Buenos Aires 2010.
- H. Finter, *Le corps de l'audible: Écrits français sur la voix 1979-2012*, Frankfurt a.M. 2014.
- E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma 2011.
- S. Franchi, *La musica*, in *Storia e civiltà dei Greci*, VI, Farigliano, 1979.
- J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bergamo 1986.
- G.M. Gala, *La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania*, Firenze 1999.
- B. Gentili, *Metrica greca. Problemi di metodologia e rapporto metrica-musica*, in *Storia e civiltà dei greci*, VI, Milano 1979.
- G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti*, Venezia 2007.
- J. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1903 [1955].
- G. Ieranò, *Euripide, Baccanti*, Milano 1999.
- K. Kerényi, *Miti e misteri*, Torino 2010.
- N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001.
- W.F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus* [«Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike», IV], Frankfurt a.M. 1933.
- A. Pagliara, *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio (Resp. III 10, 399a-c)*, «AION. Sezione filologico-letteraria. Quaderni», 2010 (V), pp. 157-216.
- G. Piana, *Album per la teoria greca della musica*, <http://www.filosofia.unimi.it> [2010].
- Platone, *Le Leggi*, a cura di A. Zadro, Bari 1952.
- Platone, *Repubblica*, Roma 2009.
- Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano 2001.
- R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, Roma 1979.
- P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystero-épilepsie*, Paris 1985.
- L.E. Rossi, R. Nicolai, *Lezioni di letteratura greca*, Milano 2007.
- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986.
- J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris 1817.
- R. Seaford, *Euripides Bacchae*, Warminster 1996.
- C. Segal, *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, «Oral Tradition», 3 1989 (IV), pp. 330-359.
- W.B. Stanford, *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley-Los Angeles 1967.
- V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, Roma 2012.

- V. Valentini, *La voce scomparsa: la recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, in Aa.Vv., *Dal Magdalena Project al Magfest. Un percorso sul teatro al femminile in Italia*, a cura di G. Palladini, Spoleto 2012.
- V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Milano 2007.
- A.W. Verrall, *The Bacchantes of Euripides*, Cambridge 1910.
- T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London 1967.
- M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- R.P. Winnington-Ingram, *Mode on Ancient Greek Music*, Amsterdam 1978.

Indice analitico

- Adamo, Sergia, 202
- Andreose, Mario, 202
- Affergan, Francis, 16
- Agnodice, 254, 255
- Ajootian, Aileen, 262
- Albani, Alessandro, 9
- Alberti, Benjamin, 84
- Alessandro Magno, 155, 268, 270, 273
- Alesse, Francesca, 262
- Alexandri, Alexandra, 84
- Algra, Keimpe, 280
- Alram-Stern, Eva, 84
- Álvarez-Mon, Javier, 163
- Anacreonte, 254
- Anastasiadou, Maria, 84
- Andolfo, Matteo, 226
- Andreadaki-Vlazaki, Maria, 84
- Angelakis, Andreas N., 175, 176
- Angeli Bernardini, Paola, 243
- Anguissola, Anna, 198, 202
- Annas, Julia, 226
- Antelami, Virginio, 161, 162
- Antioco IV Epifane, 277
- Antipatro macedone, 271
- Antoniou, Georgios P., 175
- Aragione, Gabriella, 262
- Archi, Alfonso, 57
- Archibald, Elizabeth, 175
- Arendt, Hannah, 175
- Aristide Quintiliano, 229
- Aristipppo, 253
- Aristofane, 106-109, 114, 176, 251, 257-260, 293
- Aristotele, 170, 209-215, 217-223, 225, 229, 272, 284, 300
- Arnaud, Philippe, 243
- Arnott, Peter D., 300
- Arnuwanda I, 51
- Arrighetti, Graziano, 280
- Arruzza, Cinzia, 264
- Artaserse I, 154, 158
- Artaud, Antonin, 300
- Aruz, Joan, 58
- Asheri, David, 161
- Aslihan Yener, Kutlu, 58
- Assante, Maria Grazia, 280
- Assiotea di Fliunte, 252
- Asteas, 246
- Astiruwas, 56
- Atkinson, John E., 161
- Augieri, Carlo A., 244
- Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 268
- Aulio Gellio, 195
- Austin, Colin, 262
- Azarpay, Guitty, 161
- Azoulay, Vincent, 161
- Badian, Ernst, 161
- Baragwanath, Emily, 163
- Barbanera, Marcello, 7, 16, 103, 117, 209, 249
- Barker, Andrew, 300
- Barlow, Shirley A., 243
- Baroncelli, Flavio, 262
- Barta, Heinz, 57
- Barthes, Roland, 300
- Bartman, Elisabeth, 196, 198, 199, 202
- Barton, Carlin, 175
- Bawanypeck, Daliah, 58
- Bayle, Pierre, 10
- Beal, Richard H., 58
- Bearzot, Cinzia, 280, 281
- Beazley, John D., 117
- Beck, Herbert, 37
- Beckman, Gary M., 57, 58
- Beechey, Henry William, 16

Belardinelli, Anna Maria, 117, 249
 Belloni, Luigi, 161
 Bénatouïl, Thomas, 249, 261, 262
 Bene, Carmelo, 291, 300
 Benjamin, Walter, 300
 Benthien, Claudia, 18, 119
 Benzell, Kim, 58
 Bérard, Claude, 14, 16, 117
 Bernsdorff, Hans, 262
 Bertani, Mauro, 202
 Beta, Simone, 262
 Betancourt, Philip P., 89
 Bettini, Maurizio, 262
 Bianchi, Ivana, 226
 Biffi, Nicola, 161
 Bignone, Ettore, 208
 Binder, Carsten, 161
 Blacking, John, 176
 Blackmore, Chelsea, 84
 Blakolmer, Fritz, 84
 Boardman, John, 312
 Bobbio, Norberto, 264
 Böhm, Stephanie, 16
 Bol, Peter C., 37
 Bolger Diane L., 87
 Bologna, Corrado, 300
 Bombacigno, Roberto, 227
 Bonafin, Massimo, 262
 Bonatz, Dominik, 57
 Bonfante, Larissa, 15, 16, 117
 Boni, Giacomo, 165, 175
 Bonner, Campbell, 262
 Bonnet, Corinne, 16
 Borbein, Adolf H., 37
 Boriaud, Jean-Yves, 262
 Bosman, Philip, 262
 Bosworth, Albert B., 161
 Bouet, Alain, 175
 Bourdieu, Pierre, 197, 202
 Bowra, Cecil M., 161
 Boymel-Kampen, Nathalie, 59
 Bracht Branham, Robert, 264
 Brelich, Angelo, 16, 79, 85
 Bremmer, Jan N., 16
 Briant, Pierre, 157, 161
 Broadhead, Henry D., 161
 Brockett, Oscar G., 300
 Brodie, Neil, 90
 Brosius, Maria, 161
 Brown, Peter R.L., 21, 37
 Brück, Cornelia, 18, 119
 Bryce, Trevor R., 57
 Bückling, Maraike, 37
 Budin, L. Stephanie, 84, 90
 Bühler, Andreas, 37
 Bunnens, Guy, 57
 Burow, Johannes, 161
 Butler, Judith, 68, 70, 85, 189, 194, 202
 Caballero, Raul, 254, 262
 Cadogan, Gerald, 85
 Calabi, Francesca, 226
 Calame, Claude, 16
 Calì, Luigi M., 175
 Calpurnio Pisone, 276
 Calzecchi Onesti, Rosa, 233
 Cambise, 158
 Cammarosano, Michele, 57
 Canby, Jeanny V., 57
 Canfora, Luciano, 280
 Cannon, Aubrey, 87
 Cantini, Roberto, 202
 Capra, Andrea, 258
 Carey, Christopher, 163
 Carinci, Filippo M., 89
 Casey, Mary, 89
 Cassin, Barbara, 246, 262
 Castellaneta, Sabina, 262
 Catapoti, Despina, 87
 Cataudella, Quintino, 262
 Catoni, Maria Luisa, 117
 Cattanei, Elisabetta, 226
 Cavarero, Adriana, 293, 297, 300
 Centrone, Bruno, 226
 Cerasulo, Salvatore, 281
 Cerrato, Daniele, 262
 Cesare, Gaio Giulio, 193
 Chapin, Anne P., 85, 90
 Chapouthier, Fernand, 85
 Chiodi, Stefano, 202
 Chion, Michel, 300
 Çinaroğlu, Aykut, 57
 Ciro il Grande, 153-156
 Cixous, Hélène, 295-297, 300
 Clairmont, Christoph W., 117
 Clark, Andrew J., 117
 Claudio, Cesare Augusto Germanico, 173, 199
 Cline, Eric H., 57
 Clodio Pulcro, Publio, 195

Cohen, Beth, 16, 117
 Cohen, Yoram, 57
 Colomba, Sergio, 300
 Compton-Engle, Gwendolyn, 263
 Coote, Jeremy, 37
 Corbin, Alain, 37
 Corcella, Aldo, 161
 Coulson, William D.E., 119
 Courtine, Jean-Jacques, 37
 Crisippo, 238
 Crizio, 25, 28, 43
 Croissant, Francis, 37
 Ctesia, 157-159
 Cultraro, Massimo, 85
 Curcio, Maria T., **189**
 D'Alessandro, Antonietta, 244
 Dähler, Jens, 16, 117
 Damiani Indelicato, Silvia, 85
 Daraki, Maria, 263
 Dardano, Paola, 57
 Dario III, 153-155
 Dasen, Veronique, 117
 David, Jacques-Louis, 8
 Davis, Ellen N., 85
 de Bakker, Mathieu, 163
 de Beauvoir, Simone, 190
 de Cremoux, Anne, 243, 249
 De Feo, Giovanni, 175
 de Freitas de Sousa, Juan H., 263
 de Jorio, Andrea, 165, 175
 de Martino, Ernesto, 301
 de Martino, Stefano, **45**, 57
 De Sanctis, Dino, 280
 De Silva, Clemildo A., 263
 De Vries, Keith, 117
 Degli Alberti, Vera, 244
 Del Chiaro, Mario A., 39
 Del Corno, Dario, 264
 Demand, Nancy H., 37
 Demetrio I Soter, 277, 278
 Demodoco, 241
 Derrida, Jacques, 301
 Destree, Pierre, 244
 Devecchi, Elena, 57
 Di Cesare, Riccardo, 89
 Di Fabio, Tiziana, **267**
 Di Macco, Chiara, **283**
 Didi-Huberman, Georges, 202
 Dillon, Sheila, 37
 Dimopoulou-Rethemiotaki, Nota, 85
 Diodoro, 155, 255
 Diogene di Enoanda, 276
 Diogene Laerzio, 249, 250, 254-258, 275, 278
 Diotima, 294, 295
 Dodds, Eric R., 215, 301
 Donald, Moira, 87
 Doole, Jennifer, 90
 Dorandi, Tiziano, 263
 Dorati, Marco, 162
 Douglas, Mary, 170, 175
 Doumas, Christos G., 85, 87
 Dover, Kenneth, 105, 117
 Dowson, Thomas A., 85
 Driessen, Jan, 85-88, 90
 DuBois, Page, 263
 Dupont, Florance, 202
 Duride, 112, 124, 125
 Earle, Timothy K., 86
 Eckhardt, Benedikt, 176
 Economidis, Panos S., 86
 Edwards, Kevin J., 175
 Edwards, Michael, 163
 Efestione, 155
 Egg, Markus, 57
 Ehringhaus, Horst, 57
 Einicke, Ralph, 264
 Elias, Norbert, 21, 175
 Emre, Kutlu, 58
 Epicuro, 239, 267, 268, 273-278, 280
 Epiktetos, 114, 141
 Erler, Michael, 280
 Erodoto, 12, 154, 157-160
 Eschilo, 156, 231, 235, 240
 Esiodo, 108
 Euphronios, 126, 128
 Euripide, 229, 231, 236, 238, 240, 257, 260, 284
 Evans, Arthur, 58, 69, 73, 86
 Evans, Jean M., 58
 Exechias, 245
 Fabietti, Ugo, 86
 Fardin, Franz, 175
 Fermani, Arianna, **209**, 222, 226
 Ferrini, Fernanda, 243
 Filodemo di Gadara, 253, 276
 Filonide di Laodicea, 276-279

Filostrato, 33
 Finter, Helga, 292, 300, 301
 Fiocoprile, Emily, 86
 Fischer Lichte, Erika, 301
 Foucault, Michel, 21, 37, 191, 202, 226
 Fox, Matthew, 16
 Foxhall, Lin, 16
 Franchi, Elena, 86
 Franchi, Saverio, 301
 Fraschetti, Augusto, 161
 Frazer, James G., 301
 Frede, Dorothea, 265
 Fredrick, David, 175
 Freud, Sigmund, 263
 Frontisi-Ducroux, François, 202
 Fuentes González, Pedro Pablo, 263
 Funari, Pedro Paulo, 84
 Funk, Julika, 18, 119

Gadamer, Hans-Georg, 213, 226
 Gala, Giuseppe M., 301
 Gallo, Italo, 263, 277, 278, 280
 García González, Jesús María, 263
 Gargiulo, Tristano, 280
 Garland, Robert, 117
 Garnsey, Peter, 280
 Garrison, Mark B., 163
 Garvie, Alexander F., 162
 Gaspa, Salvatore, 57
 Gastaldi, Silvia, 226, 280
 Gaunt, Jasper, 117
 Gavalas, Giorgos, 90
 Gazda, Elaine K., 202, 203
 Gell, Alfred, 37
 Geller, Pamela L., 86
 Gentili, Bruno, 301
 Gera, Dov, 280
 Gherchanoc, Florence, 31-34, 38
 Ghiron-Bistagne, Paulette, 243
 Ghisleni, Lara, 86
 Giannantoni, Gabriele, 265
 Gigante, Marcello, 250, 251, 255, 263
 Gilan, Amir, 57, 58
 Gilibert, Alessandra, 58
 Ginzburg, Carlo, 16
 Giorgieri, Mauro, 58
 Giovenale, Decimo Giunio, 195
 Girella, Luca, 67, 86
 Giuliani, Luca, 14, 17
 Giuman, Marco, 86

Gleason, Maude W., 202
 Goethe, Johann W., 7
 Golden, Mark, 202
 Goldwater, Adam, 175
 Gonnella, Julia, 58
 Gorgia, 237, 241
 Görke, Susanne, 58
 Goulet, Richard, 263
 Goulet-Cazé, Marie-Odile, 263
 Gow, Andrew S.F., 162
 Graff, Sarah, 58
 Greuter, Matthäus, 259
 Grilli, Alberto, 280
 Grimal, Pierre, 280
 Guardasole, Alessia, 243
 Guarino, Laura, 202, 226
 Guidorizzi, Giulio, 263, 300, 301
 Gullino, Silvia, 226
 Günkel-Maschek, Ute, 86
 Güntner, Gudrun, 117

Haake, Matthias, 18, 119
 Haas, Volkert, 47, 48, 58
 Hall, Edith, 162
 Hallett, Christopher H., 38, 202
 Hallett, Judith, 203
 Halliwell, Stephen, 243
 Halperin, David, 202
 Hamilakis, Yannis, 84, 86
 Hardy, David A., 87
 Haroutunian, Hripsime, 54, 58
 Harris, Oliver J.T., 38, 89
 Harrison, Jane E., 301
 Harrison, Thomas, 162
 Haslam, Nick, 175
 Hatfield, Henry C., 17
 Hatshepsut, 70
 Hattusili I, 50
 Hattusili II, 55
 Haug, Annette, 23, 38
 Hawkins, David J., 58
 Hawley, Richard, 17
 Hayden, Brian, 87
 Haysom, Matthew, 87
 Heilmann, Luigi, 243
 Heinz, Marlies, 57
 Henderson, Jeffrey, 105, 106, 118, 176
 Henkelman, Wouter F.M., 162
 Henrion, Lise, 263
 Herbordt, Suzanne, 58

Herder, Johann G., 7, 9
 Hering, Gerhard F., 17
 Héritier, Françoise, 118
 Herring, Edward, 203
 Herter, Hans, 251, 263
 Hiller, Stefan, 87
 Himmelmann, Nikolaus, 13-15, 17, 38, 103, 118
 Hitchcock, Louise A., 87
 Hitler, Adolf, 8, 17
 Hobson, Barry, 166, 176
 Hoesch, Nicola, 118
 Hoffmann, Geneviève, 37
 Hoffner, Harry A., 58
 Höistad, Ragnar, 263
 Hölderlin, Friedrich, 291
 Holmes, Brooke, 243
 Hölscher, Tonio, 14, 17, 38, 118, 197, 203
 Horn, Christoph, 280
 Hoss, Stefanie, 176
 How, Walter W., 162
 Huet, Valérie, 38
 Hurcombe, Linda, 87
 Hutter, Manfred, 58
 Hutter-Braunsar, Sylvia, 58
 Hutzfeldt, Birger, 162

Idomeneo, 274
 Ieranò, Giorgio, 249, 263
 Igino, 254, 255
 Immerwahr, Sara A., 87
 Inwood, Brad, 265
 Ioli, Roberta, 229, 243, 300
 Ione, 283
 Iozzo, Mario, 118
 Ipparchia, 249-255, 259-261
 Isler-Kerényi, Cornelia, 118
 Isnardi Parente, Margherita, 281
 Izzo, Donatella, 249

Jansen, Gemma C.M., 166, 176
 Jeanmaire, Henri, 17
 Jonas, Hans, 269, 271, 281
 Jordan, Alexis M., 86
 Jouanna, Jacques, 155, 243, 244
 Joyce, Rosemary A., 87, 88, 203
 Jusseret, Simon, 87

Kaeser, Bert, 118, 120
 Kamani, 56, 65

Kamash, Zena, 176
 Kanetaki, Eleni, 175
 Karasmanis, Vasilēs, 262
 Kerényi, Károly, 301
 Khan, Saifullah, 175, 176
 Khayyata, Wahid, 58
 Kilani, Mondher, 16
 Kilmer, Martin F., 118
 Kindstrand, Jan F., 263, 264
 King, Helen, 264
 Kitchen, Kenneth A., 58
 Klein, Wilhelm, 118
 Kleisophos, 149
 Kloekhorst, Alwin, 59
 Knapp, Bernard, 87
 Knauer, Elfriede R., 118
 Koehl, Robert B., 74, 87
 Kohlmeyer, Kay, 58, 59
 Kokkinidou, Dimitra, 87
 Koloski-Ostrow, Ann O., 166, 176
 Koortbojian, Micheal, 203
 Kopaka, Katerina, 88
 Kosak, Jennifer, 244
 Kosman, Aryeh, 226
 Krueger, Derek, 264
 Kryszeń, Adam, 59
 Krzyszkowska, Olga, 89
 Kuhrt, Amélie, 162, 163
 Kurtz, Donna C., 39, 118
 Kyriakidis, Evangelos, 88

La Cecla, Franco, 67
 La Palombara, Ugo, 227
 Laffineur, Robert, 85, 86, 88, 90
 Landucci Gattinoni, Franca, 280, 281
 Lanfranchi, Giovanni B., 162
 Lang, Martin, 57
 Langlotz, Ernst, 23, 38
 Lapini, Walter, 249-251, 253, 262, 264
 Laqueur, Thomas W., 192
 Lastenia di Mantinea, 252
 Lavater, Johann K., 9, 10, 17
 Lawrence, Paul J.N., 58
 Lebessi, Aggeliki, 88
 Lenfant, Dominique, 158, 162
 Leocare, 29
 Lessing, Gotthold E., 9
 Letesson, Quentin, 87
 Lévy, Carlos, 262, 281
 Liddell, Henry G., 226

Liebershon, Yosef Z., 281
 Lisimaco, 250
 Lisippo, 29
 Lissarrague, François, 118
 Llewellyn-Jones, Lloyd, 162
 Lloyd, Alan, 161
 Lomas, Kathryn, 203
 Lomiento, Liliana, 264
 Long, Anthony A., 250, 281
 Longo, Fausto, 89
 Loraux, Nicole, 301
 Loudon, Joseph B., 176
 Lucano, Marco Anneo, 173
 Lucchetta, Giulio A., 227
 Lupi, Marcello, 79, 88
 Lynch, Kathleen M., 176

Ma, John, 38
 Macale, Luca, **153**
 MacCary, W. Thomas, 264
 MacGillivray, Joseph A., 88
 MacIntosh Turfa, Jean, 88, 90
 Madduwatta, 51
 Magness, Jodi, 176
 Malagardis, Nassi, 118
 Manfredini, Mario, 162
 Mann, Christian, 18, 119
 Marchand, Suzanne L., 17
 Marco Antonio, 268
 Marinatos, Nanno, 88
 Martens, Didier, 17
 Martin, Roland, 176
 Marziale, Marco Valerio, 169, 172
 Marzullo, Benedetto, 240, 244
 Maso, Stefano, 226
 Mastromarco, Giuseppe, 257, 264
 Matic, Uroš, 88
 May, Roland, 118
 Mays, Larry W., 175
 McIntosh Snyder, J., 252, 265
 McMahon, John G., 58
 Mecenate (Gaio Mecenate), 190
 Mellink, Machteld J., 57
 Merletto, Antonella, **165**, 176, 178, 182, 183, 185
 Meskell, Lynn, 17, 87, 88, 118
 Métraux, Guy P.R., 24, 38
 Meyer, Heinrich, 17
 Migliori, Maurizio, 209, 222, 226, 227
 Militello, Pietro, 88

Miller, Jared L., 57, 59
 Miller, Margaret C., 162
 Miller, Stephen G., 119
 Mina, Maria, 86, 88
 Mirone, 25
 Mitchell, Piers D., 175
 Mitre, 274
 Molloy, Barry P.C., 88
 Momigliano, Arnaldo, 162, 281
 Monserrat, Dominic, 17, 119
 Moon, Warren G., 38
 Moore, Jenny, 87
 Moorton, Richard F., 161
 Moreau, Alain, 16
 Moreau, Jacques, 264
 Moreno, Alfonso, 161
 Moretti, Gabriella, 249
 Moretti, Luigi, 300
 Moretto, Giovanni, 226
 Morgan, Lyvia, 75, 88
 Morris, Sarah P., 89
 Mossé, Claude, 263
 Mouton, Alice, 47, 59
 Muhly, Polymnia, 88
 Müller, Gerfrid G.W., 58
 Müller, Walter, 84, 90
 Muni, Andrea, 226
 Murray, Oswyn, 161
 Murray, Penelope, 244
 Mursili I, 50
 Mursili III, 53-55, 61
 Musti, Domenico, 119, 281
 Muwatalli II, 53
 Mygind, Holger, 165, 176
 Mylona, Dimitra, 89

Napolitano Valditara, Linda, 227
 Naso, Alessandro, 57
 Natoli, Salvatore, 244
 Neer, Richard T., 38
 Neils, Jenifer, 90
 Nerone, Claudio Cesare Druso Germanico, 173
 Nesiote, 25, 43
 Neu, Erich, 59
 Neudecker, Richard, 166, 176
 Nicolai, Roberto, 301
 Nicomede IV Filopatore, 193
 Niemeier, Wolf-Dietrich, 88, 90
 Nietzsche, Friedrich W., 284, 300

Nikolaïdou, Marianna, 87
 Nikolakopoulou, Irene, 89
 Nikulin, Dmitri, 264
 Nizzo, Valentino, 86
 Nosch, Marie-Louise, 85
 Nussbaum, Martha, 227

Oakley, John H., 90, 119
 Oksenberg Rorty, Amélie, 226
 Olbrechts-Tyteca, Lucie, 264
 Olsen, Barbara A., 89
 Olson, Douglas, 262
 Omero, 232, 298
 Onesimos, 109, 125, 126, 128
 Orsi, Domenica P., 154, 162
 Osborne, Robin, 17, 38, 119
 Otto, Walter F., 301
 Owens, Edwin J., 176
 Özgüç, Tahsin, 57, 59

Padel, Ruth, 244
 Page, Denys, 162
 Pagliara, Alessandro, 301
 Palagia, Olga, 37, 119
 Palladini, Giulia, 302
 Panagiotopoulos, Diamantis, 86
 Papadatos, Yiannis, 86, 88
 Papadopoulos, John K., 176
 Papageorgiou, Irini, 89
 Papasavvas, George, 88
 Paskuwatti, 55
 Passavanti, Sandro, 240
 Perelman, Chaim, 264
 Petronio Arbitro, 172
 Piana, Giovanni, 301
 Pigeaud, Jackie, 244
 Pimpira, 49
 Pindaro, 105
 Pineda Pérez, Christian F., 264
 Pini, Ingo, 89
 Pirenne-Delforge, Vinciane, 16
 Pittore Ambrosios, 152
 Pittore di Amasis, 139, 149
 Pittore di Brygos, 111, 122, 146
 Pittore Dikaios, 146
 Pittore della Dokimasia, 124, 132, 133
 Pittore della Fonderia, 113, 128, 139, 145
 Pittore di Krokotos, 115
 Pittore di Monaco, 113
 Pittore di Pan, 130

Pittore di Tarquinia, 115
 Pittore di Teseo, 143
 Pittore di Würzburg, 246
 Pittore Scheurleer, 113, 135
 Platone, 110, 211, 213, 217, 225, 253, 258, 270, 272, 283, 290, 293, 301
 Platt, Verity, 38
 Plutarco, 154, 195
 Policeto, 19, 20, 25, 29, 35, 41, 195
 Pollitt, Jerome J., 29, 37, 38
 Pommier, Édouard, 17
 Pompeo Magno, Gneo, 195
 Ponzio, Augusto, 244
 Porada, Edith, 57
 Potts, Alex, 18
 Powell, Judith, 89
 Prandi, Luisa, 162
 Prassitele, 195, 196
 Prato, Carlo, 264
 Pretagostini, Roberto, 301
 Privitera, Santo, 301
 Prost, Francis, **18**, **19**, **38**, 119
 Puglisi, Dario, 89
 Pullen, Daniel J., 86
 Pythokles, 142

Queyrel, François, 39, 203
 Quintiliano, Marco Fabio, 192

Radice, Roberto, 227, 244
 Radt, Stefan, 163
 Raffaelli, Renato, 264
 Ralston, Ian B.M., 175
 Ramelli, Ilaria, 281
 Reale, Giovanni, 226, 227, 294, 301
 Rehak, Paul, 89
 Reichardt, Bettina, 264
 Reklaiyte, Ieva, 175
 Relaki, Maria, 87
 Renfrew, A. Colin, 90
 Richer, Paul, 301
 Richter, Gisela M., 23, 39
 Ridgway, Brunilde S., 39, 57
 Ripa, Yannick, 39
 Roaf, Michael, 162
 Robb, John, **38**, 89
 Roca Ferrer, Javier, 264
 Rolley, Claude, 39
 Rollinger, Robert, 57, 162
 Root, Margaret C., 163

- Rose, Joan B., 176
 Rosen, George, 165, 176
 Roskam, Geert, 281
 Rossi, Luigi E., 301
 Rouget, Gilbert, 301
 Rousseau, Jean-Jacques, 301
 Rowe, Christopher, 280
 Rutter, Jeremy B., 85, 89
 Ryan, Alan, 162
 Rykwert, Joseph, 176
- Sackett, L. Hugh, 88
 Saetta Cottone, Rossella, 265
 Saïd, Suzanne, 265
 Sakellarakis, Yannis A., 87
 Salmon, John, 16, 119
 Sancisi-Weerdenburg, Heleen, 163
 Sartre, Maurice, 21
 Šattiwaza di Mittani, 51
 Schachner, Andreas, 59
 Schäfer, Alfred, 119
 Schauenburg, Konrad, 119
 Schiller, Friedrich, 284
 Schmidt, Stefan, 18, 119
 Schmitt, Rüdiger, 158, 163
 Schoep, Ilse, 86, 90
 Schofield, Malcolm, 280
 Schroer, Silvia, 18, 119
 Schulze, Johann, 17
 Schwemer, Daniel, 59
 Scipione Emiliano, Publio Cornelio, 195
 Scott, Eleanor, 87
 Scott, Robert, 226
 Seaford, Richard, 301
 Seeher, Jürgen, 59
 Segal, Charles, 301
 Seidl, Ursula, 59
 Seleuco IV Filopatore, 277
 Seneca, Lucio Anneo, 172
 Senofane di Colofone, 109
 Senofonte, 153, 155-159
 Serse, 154, 155, 159, 160
 Sesto Empirico, 239
 Settis, Salvatore, 244
 Shahbazi, Sru A., 163
 Shakespeare, William, 242
 Shapiro, Harvey A., 117
 Shaw, Maria C., 90
 Shelton, Anthony, 37
 Sherratt, Susan, 85, 86, 89
- Silvestre, Maria Luisa, 281
 Simon, Erika, 117
 Sinclair, Thomas A., 281
 Singer, Itamar, 59
 Sipahi, Tunç, 59
 Sisigambri, 155
 Sisto, Pietro, 265
 Skaltsa, Styliani, 39
 Skinner, Marilyn, 203
 Sloterdijk, Peter, 265
 Sluiter, ineke, 265
 Smerdi, 157-159
 Snell, Bruno, 244
 Socrate, 107, 108, 259, 283, 294, 295
 Sofocle, 231, 285
 Solmi Marietti, Anna, 244
 Sosilo, 35
 Spatharas, Dimos G., 244
 Speusippo, 252
 Spivey, Nigel, 39
 Squire, Michael, 39
 Stähli, Adrian, 15, 18, 119
 Stanford, William B., 301
 Stech, Tamara, 57
 Stewart, Andrew, 15, 18, 24, 39, 119
 Stilpone di Megara, 251
 Stovel, Emily, 84
 Strang, Veronica, 177
 Stronach, David, 163
 Suppiluliuma I, 51
 Sutton, Robert F., 120
 Svetonio, Tranquillo Gaio, 173, 193
 Szabó, Miklós, 18
- Tacito, Publio Cornelio, 192
 Taggar-Cohen, Ada, 59
 Taillardat, Jean, 105, 120
 Taita di Palasatina, 53
 Tamburrino, Aldo, 175
 Tanner, Jeremy, 39
 Taplin, Oliver, 163
 Taracha, Piotr, 59
 Taylor, Alfred E., 227
 Tecla di Iconio, 255
 Teodoro di Cirene, 249-254, 256, 259-261
 Teofrasto, 112
 Thaler, Naly, 281
 Thierry, Eloy, 202
 Thomas, Rosalind, 163
 Thommen, Lukas, 120

- Tie, Fang, 175
 Titchener, Frances B., 161
 Todaro, Simona V., 86
 Tomkins, Peter, 90
 Toohey, Peter, 202
 Totaro, Piero, 264
 Trédé, Monique, 244
 Triantaphyllou, Sevi, 86, 88
 Tsouna, Voula, 281
 Tucidide, 12
 Tuplin, Christopher, 154, 161, 163
 Tuthaliya III, 53-55
- Valentini, Valentina, 243, 300, 302
 van den Hout, Theo, 59
 van Gennep, Arnold, 18
 Vannicelli, Pietro, 161, 163
 Vegetti, Mario, 244, 281
 Verde, Francesco, 281
 Verrall, Arthur W., 302
 Vial, Hélène, 243
 Viansino, Giovanni, 254, 262
 Vickers, Michael, 120
 Vierneisel, Klaus, 118, 120
 Vigarello, Georges, 21, 37, 39
 Villanueva Puig, Marie-Christine, 120
 Vitruvio Pollio, 290, 291
 Vlachopoulos, Andreas G., 90
 von Arnim, Hans, 244
 von den Hoff, Ralf, 18, 119
 von Humboldt, Wilhelm, 9, 18
 Vovolis, Thanos, 289, 290, 300
- Walters, Jonathan, 191, 203
 Warren, James, 281
 Warren, Peter, 87, 90
- Webster, Thomas B.L., 302
 Weeden, Mark, 59
 Wegner, Max, 120
 Wehgartner, Irma, 117, 120
 Weingarten, Judith, 78, 90
 Weiß, Carina, 117
 Weisser, Sharon, 281
 Wells, Joseph, 162
 West, Martin L., 164, 302
 Wiesehöfer, Josef, 164
 Wilfrand, Yael, 177
 Wilgaux, Jérôme, 18, 38, 119
 Wilhelm, Gernot, 57-59
 Williams, Craig Roman, 203
 Wilson, Andrew, 177, 184
 Winckelmann, Johann J., 7-10, 13, 25, 103
 Winnington-Ingram, Reginald P., 302
 Winter, Irene J., 59
 Woodruff, Paul, 244
 Wulf, Christoph, 18, 119
 Wyke, Maria, 18, 119
- Yariri, 56
 Younger, John G., 90
- Xenokles, 149
- Zamora, José M., 265
 Zarankin, Andrés, 84
 Zecchini, Giuseppe, 281
 Zeitlin, Froma, 253, 265
 Zheng, Xiao Y., 175
 Zimmermann, Bernhard, 265
 Zini, Valeria, 202
 Zuczkowski, Andrzej, 226



978-88-85803-08-4



9 788885 803084 >