

Saggi Epoké



Ida Basile

Sulla soglia

La costruzione dell'identità attraverso i miti greci
di “non passaggio”

edizioni epoké

ISBN 978-88-99647-87-2

©2018 Edizioni Epoké

Prima edizione: 2018

Edizioni Epoké. Via N. Bixio, 5
15067, Novi Ligure (AL)
www.edizioniepoke.it
epoke@edizioniepoke.it

Editing e progetto grafico: Elena Piaggi, Edoardo Traverso
In copertina: illustrazione di Michela Degioannis

I edizione

Finito di stampare nel mese di dicembre
Print on Web, Isola del Liri (FR)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta o archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il diritto d'autore.

A te, che mi vedi sempre



INDICE

PREFAZIONE

di *Caterina Moro* p. 11

INTRODUZIONE

Un'azione di recupero p. 13

CAPITOLO UNO

Dal rito di passaggio
alla soglia p. 21

- 1.1 Una breve introduzione
ai riti di passaggio p. 21
- 1.2 Lo studio dei riti
di passaggio p. 24
- 1.3 Victor Turner e il concetto
di liminalità p. 30
- 1.4 Riti di passaggio e ciclo
del contatto p. 35
- 1.5 Sulla soglia: il percorso
mancato p. 40
- 1.6 Questioni di mito p. 52
- 1.7 Questioni di mito greco p. 60
- 1.8 Miti di non passaggio p. 64

CAPITOLO DUE

L'analisi dei casi:
gli empi p. 69

- 2.1 Il rifiuto tragico
di Ippolito p. 69
- 2.2 Ippolito e la soglia
misogina p. 73
- 2.3 I piedi veloci di Atalanta p. 82
- 2.4 Ambiguità di passaggio p. 86
- 2.5 Le Pretidi p. 89
- 2.6 Una breve riflessione
sul mito p. 93
- 2.7 Accostamenti e confronti:
le Pretidi e le Miniadi p. 95
- 2.8 Smirna e Adone, due
differenti chiavi di lettura p. 97
- 2.9 Adone e il passaggio
rubato p. 99
- 2.10 Orfeo p. 104
- 2.11 Doppio passaggio p. 107

CAPITOLO TRE

L'analisi dei casi:
le divinità p. 113

- 3.1 Artemide, una dea
del passaggio p. 113
- 3.2 Momenti di passaggio:
gli *arkteia* e gli efebi
di Artemide Orthia p. 117
- 3.3 Afrodite, dea
dell'avvicinamento p. 123
- 3.4 Afrodite del mare p. 128
- 3.5 Le attitudini regali
della dea Hera p. 130
- 3.6 Passaggi inversi: Hera
Parthenos e Hera Teleia p. 137
- 3.7 Un'altra coppia divina:
Ade e Persefone p. 139
- 3.8 Sottoterra: unione
e divisione p. 142
- 3.9 Dioniso, un dio
molteplice p. 149
- 3.10 Il dentro e il fuori p. 154

CAPITOLO QUATTRO

Sulla soglia: i miti
di non passaggio p. 159

- 4.1 La dinamica p. 159
- 4.2 Volontà statica p. 161
- 4.3 L'azione divina p. 180
- 4.4 Mito-rito: elementi
di continuità p. 192

CONCLUSIONI

Miti di non passaggio e riti
di accettazione p. 197

BIBLIOGRAFIA

p. 203

RINGRAZIAMENTI

p. 213

IDA BASILE

p. 216





Prefazione

di Caterina Moro

*Stories the world over are almost always
about people with problems.*

Jonathan Gotschall

È difficile per noi moderni capire a pieno cosa potesse rappresentare il mito, la storia sacra, nell'esperienza degli uomini e delle donne dell'antichità. Oggi che perfino la grande narrazione sacra del mondo occidentale, il complesso delle scritture ebraiche e cristiane, parla anche ai credenti più di cultura, di arte, di storia delle religioni che di fondamento della realtà e modello di esistenza, il senso profondo del raccontare si è trasferito altrove, nella possibilità di identificarci con le vicende di personaggi il più possibile vicini a noi, che vivono in un contesto che quasi sempre osserva le leggi del nostro mondo, e osservarne le lotte per raggiungere o per inventarsi uno scopo. Tuttavia questi due modi di intendere le storie, come da più parti si osserva, sono collegati "geneticamente". Debitore dello studio di Joseph Campbell sugli elementi che accomunano le vicende degli eroi del mondo antico, Christopher Vogler ne *Il viaggio dell'eroe* ha cercato di sintetizzare le strutture ricorrenti delle storie di successo e

di dimostrare che quest'ultimo deriva proprio dal riproporre schemi antichi e ricchi di significato, che possono trovare paralleli nell'esperienza di tutti o forse, meglio, nel bisogno di tutti di trasformare il vivere in una trama dotata di uno scopo e di un disegno. Ma se le storie di eroi che amiamo sono storie di donne e uomini giunti al compimento del loro destino, perché allora raccontare storie di personaggi incompiuti, che si rifiutano di passare all'età adulta? Questo è il senso della ricerca di Ida Basile sui miti di "non passaggio". Il volume analizza queste storie come iniziazioni mancate che, per contrasto, fondano l'importanza dei riti che scandivano l'esistenza nella Grecia antica. All'interno di un'umanità ancora impastata di storie dalla culla alla tomba ci sono persone che nutrono un particolare amore per le storie: perché le raccontano, perché ne hanno cura o perché praticano quel particolare tipo di lettura che è l'analisi critica. Queste persone non sono scelte da un'autorità e non sono associate in un culto; ma anche se il mito non è più storia sacra e non fonda la vita quotidiana come nell'antichità, l'amore per le storie ha ancora il potere di aggregare le persone, al di fuori dei percorsi accademici e dei confini arbitrari delle discipline, ed era giusto che Ida e io ci incontrassimo così, come in una storia. Ho letto questo saggio con l'occhio di chi si occupa di tradizioni differenti, eppure prossime nello spazio e nel tempo, come radici distinte della civiltà occidentale che si sono più volte intrecciate nella storia. Attendo perciò una continuazione di questo studio così intrigante che allarghi l'orizzonte al mondo orientale mediterraneo con la consapevolezza delle conclusioni raggiunte.

Un'azione di recupero

Si dice che l'individuo riceva la sua primissima formazione in famiglia, dove apprende l'educazione; si dice anche che dopo la famiglia venga la scuola, in aiuto per specializzare le inclinazioni del singolo verso l'ambito lavorativo. Si dice anche che il lavoro nobiliti l'uomo e che lo realizzi, e che al termine di una lunga e onorata carriera, la pensione sia cosa decisamente meritata e, con questa, quella sorta di *autctoritas* derivata dall'anzianità.

Famiglia, scuola, lavoro, pensione, sono parole con cui ci misuriamo tutti i giorni. Tutti i giorni si festeggiano compleanni, lauree, promozioni, ritiri per una serena vecchiaia; raramente però ci si sofferma a indagare sul valore di queste "ricorrenze", non tanto come tappe naturali della vita, ma come vere e proprie dichiarazioni di crescita da parte dell'individuo nei confronti della società in cui vive.

Crescere vuol dire acquisire consapevolezza, prima di tutto. Vuol dire conoscere il proprio valore e accettarlo. Conoscere se stessi è ciò che aiuta a interessare relazioni, personali e professionali, permettendoci così di partecipare alla vita comune.

A volte, in un mondo dominato dalla fretta, capita di perdere questa consapevolezza, troppo occupati a raggiungere

un traguardo piuttosto che a interrogarci sull'effetto che ha avuto su di noi oltrepassarlo.

L'uomo antico, si sa, era consapevole del proprio tempo e del proprio valore personale in un modo diverso. Era la collettività nella sua interezza a celebrare la crescita e l'accettazione dei propri componenti attraverso una pratica rituale precisa.

È mia convinzione, quindi, che sia doveroso sbirciare nel mondo antico. Non tanto per ribadire il debito umano con la storia quanto per operare una vera e propria azione di recupero, qualcosa che ci aiuti a individuare, in quei passaggi oggi contrassegnati dalla leggerezza e dalla consuetudine, alcuni elementi di continuità con il passato necessari per ricondurci al complesso di valori e pratiche che un tempo rendevano sacri questi momenti. Ritengo sia opportuno, quindi, iniziare a parlare proprio dei riti di passaggio.

Il rito è sempre appartenuto alla comunità, interrompe lo svolgimento normale delle attività per concentrare la coscienza collettiva verso qualcosa di specifico, richiede la partecipazione di tutti sia in qualità di officianti sia di spettatori. A conferire sacralità e fondatezza al rituale vi è il richiamo a esempi illustri, appartenenti a un tempo che non è quello storico. Il rito può caricarsi così di un'ingente mole di significato, farvi parte spesso vuol dire ripercorrere gli eventi mitici. Come un viaggio a ritroso nel tempo, un'avventura sacra che comporta il ritorno nel presente con un valore aggiunto, da condividere. La messa in pratica del rituale, invece, conferma l'accettazione da parte degli altri di quel dato momento.

Lo studio dei riti di passaggio, quindi, è obbligatoriamente il punto di partenza di questo percorso. Fondamentale è stato il contributo di Van Gennep che, durante i primi anni del '900, ha elaborato un *pattern* rituale in grado di rispondere a determinate esigenze: dividere in fasi diverse il rito

stesso e adattarlo ai fini di una classificazione in generale delle pratiche rituali.

Nella sua opera *I riti di passaggio*, Van Gennep individua quindi tre momenti: separazione, margine e aggregazione. Rifacendosi alla figura concreta del passaggio della soglia come esempio visivo, per semplificare il suo schema lo studioso spiega come sia il singolo rito sia alcuni gruppi di rituali comportino una separazione dell'individuo dalla sua condizione precedente al fine di entrare in un ambiente nuovo una volta oltrepassato il margine, la soglia. Di queste tre fasi, quella più delicata è proprio quella del margine, non solo all'interno della pratica rituale, ma soprattutto come rituale a sé stante, il rito di margine. La sua importanza viene riconosciuta da Van Gennep in virtù di quello che dovrebbe essere un processo graduale del passaggio dal momento della separazione a quello della riaggregazione. Il non rispetto di questa gradualità comporterebbe un passaggio troppo rapido con conseguente situazione di trauma per chi si sottopone al rituale o per la società, parlando del complesso dei riti di margine.

Van Gennep ha, quindi, cercato di elaborare una cornice teorica dei riti di passaggio, proponendo la sua idea del rito come fatto universale. Il suo studio, tuttavia, non ha avuto molta fortuna durante gli anni immediatamente successivi alla pubblicazione. È stato però ripreso e approfondito dalla scuola antropologica anglosassone durante i primi anni '60. Qui, la critica che viene posta allo studioso francese è stata proprio quella di un'eccessiva generalizzazione del soggetto trattato: inserendo il tutto in categorie troppo ampie, l'immensa raccolta di dati operata da Van Gennep rischia di trascurare le particolarità delle singole culture e come il rito influisca nei rapporti sociali che dominano i piccoli gruppi. In particolare, Gluckman si serve della pratica rituale come

mezzo equilibratore delle dinamiche sociali, questo specialmente per le tribù primitive. In questo contesto, il rituale apre e chiude un periodo di crisi che la pratica stessa del rito aiuta a metabolizzare, riconfermando o istituendo, di volta in volta, l'ordine.

Passaggio, squilibrio e crisi sono i tre concetti ripresi successivamente da Victor Turner per la sua elaborazione del dramma sociale. Avendo come oggetto la piccola comunità tribale, Turner adotta la terminologia teatrale per descrivere come il passaggio da un momento determinato all'altro, vissuto dalla comunità, sia portatore di disordine: in questo caso, la funzione del rituale svolge un'attività di prevenzione della crisi, attuando una sorta di compensazione sotto forma di azione ritualizzata.

Il momento di crisi e quello riparatore attuato dal rito hanno per Turner caratteristiche liminali, ovvero sono da attuarsi all'interno del *limen*, una situazione non determinata e interstrutturale che l'antropologo individua come fondamentale proprio all'interno del rito di passaggio. L'indeterminatezza del *limen* rende necessaria la presenza del rituale come linea guida, così da ricondurne il potenziale sconfinato verso la società, definita e determinata.

Gli studi di Van Gennep e di Turner sono stati terreno fertile per riflessioni successive. È vero che il rito ha una sua funzione sociale e fondamentale, ma è pur vero che la comunità è composta da singoli e che a una crescita sociale deve accompagnarsi anche una crescita psicologica dei soggetti. Ho cercato di comprendere, quindi, ciò che accade nell'individuo al momento di effettuare il rito di passaggio. In questo mi sono avvalsa delle elaborazioni in campo fornite dalla Gestalt, una corrente psicologica nata in Germania negli anni '20 e sviluppatasi verso metà del secolo scorso negli Stati Uniti. Ciò che ho trovato di particolarmente pertinente con il

tema in esame è l'assunto base di questa scuola, secondo cui un individuo è tale soltanto se in relazione con l'ambiente che lo circonda. Il nesso individuo – ambiente è reso esplicito nell'elaborazione della teoria del ciclo del contatto, la quale in più punti trova affinità con la tripartizione del rituale effettuata da Van Gennep. Partendo da una base di bisogno e vedendo nel punto d'arrivo la realizzazione del bisogno stesso (separazione e riagggregazione), il soggetto dovrà passare attraverso una zona di vuoto fertile molto simile a quella che nel linguaggio di Turner è il *limen*.

Il ciclo del contatto, tuttavia, non ha trovato la sua utilità unicamente nell'individuazione delle somiglianze con le teorie antropologiche sui riti di passaggio. La Gestalt introduce un tema che nell'antropologia viene unicamente accennato ma che, di fatto, costituirà poi lo sfondo di questa disamina: cosa succede nell'individuo se il ciclo si interrompe? Cosa comporta non effettuare il passaggio? Come viene avvertito dalla comunità?

L'antropologia ci ha descritto i riti di passaggio come estremamente utili e funzionali al progredire sociale: senza nessuno che possa prendersi la responsabilità di essere capo, la piccola società muore, si disintegra. Lo stesso si può dire quando il mancato rispetto della gradualità del rituale conduce a cambiamenti troppo repentini, che difficilmente possono essere supportati dalla comunità. Individualmente, non completare il ciclo riconduce l'individuo a vagare nell'indeterminatezza data dal non sapersi definire rispetto al proprio ambiente. È per questo che sono stati elaborati determinati modelli, quelli che Jung chiama archetipi collettivi: vere e proprie linee guida che aiutano il singolo a muoversi dentro la società, definendo così una scala di valori e una morale condivisa. Le società primitive e arcaiche sono, per lo psicanalista, quelle maggiormente a contatto con gli archetipi

proprio per la loro capacità di vivere il mito: il dio fanciullo che resiste alle avversità, supera nemici e diventa un dio, è per Jung un modello archetipico e la mitologia è piena di modelli simili; in questo senso, l'archetipo ha una funzione ispiratrice positiva. Tuttavia, l'utilità positiva dell'archetipo conserva anche un lato d'ombra: questo lato è ben rappresentato dal saggio di Hillmann *Puer Aeternus*, dove l'analisi di questo particolare archetipico viene visto alla luce di un eccessivo contatto dell'individuo con il modello, fino alla completa identificazione con lo stesso.

La parentesi psicologica circa i problemi che può causare la mancanza di un passaggio o dell'accettazione di questo ha richiamato un elemento fondamentale: quello mitico.

Se è vero che gli archetipi affondano le loro radici di modelli collettivi all'interno del mito, è altresì vero che le società antiche paiono ben conscie dell'importanza del rito di passaggio al punto da sostenere l'importanza del rituale con una base educativa che tenga i futuri cittadini a contatto con le figure cardine di valore, tempra e morale: il mito.

Quando si parla di mito, tuttavia, si deve tener presente la vastità dell'argomento toccato: il materiale a disposizione è talmente ampio e diverso che, sebbene più volte si sia provato a dare un ordine, classificare, teorizzare o raggruppare quanto è sotto la categoria mito, tutte queste congetture si sono rivelate ombrelli troppo piccoli o troppo grossi. Circoscrivendo il nostro campo di ricerca all'antica Grecia, la mole di materiale a disposizione ci mette comunque in condizione di stabilire alcune regole secondo cui sia possibile parlare di mito per i Greci.

Esiste una "grammatica" del mito greco? Questo non è ufficializzato, non vi sono manuali. Il mito, però, risponde a determinate caratteristiche, che permettono a più versioni della stessa storia di coesistere in virtù di una determinata

funzione e che consentono al mito stesso di essere un fenomeno culturale totale, pietra fondante dell'intera civiltà greca.

Stabilita quindi la portata culturale del mito, è facile comprendere come Jung ne faccia elemento necessario alla trasmissione dell'archetipo. Proprio per la sua totalità, il mito è un veicolo privilegiato per la trasmissione di valori fondanti, i suoi protagonisti rispondono a funzioni ben precise interpretando ruoli che, storia dopo storia, mettono in luce minuzie di particolari e una coerenza interpretativa che conferma la realtà mitica come elemento cardine di una civiltà intera. I Greci erano ben consci del materiale che la propria cultura aveva prodotto nei secoli: seppero, infatti, sfruttare il mito come linea guida rivolta al giovane per orientarlo e guidarlo nel momento critico del passaggio e del superamento della soglia.

Arrivati a questo punto, sono venute a delinearsi alcune difficoltà di base: come fa il mito a indirizzare il singolo verso un determinato percorso? Esiste una categoria di miti che possa creare uno schema in merito?

Abbiamo già fatto menzione alla coerenza che nel mito greco hanno, da variante a variante, i personaggi protagonisti e questo è valido non soltanto per quanto riguarda la tradizione scritta, ma anche per la pratica rituale di cui spesso questi protagonisti sono anche oggetto di culto. Il solo nominare Artemide, ad esempio, richiama alla mente episodi ben precisi e i tratti fondamentali della divinità. È quindi mia intenzione sfruttare questo corredo di personalità analizzandone le modalità di azione.

In accordo con gli studiosi che valutano la tripartizione operata da Van Gennep troppo generica e, per questo, estremamente malleabile, specialmente se sovrapposta all'esposizione mitica, sottolineo che ogni mito potrebbe essere un

mito di passaggio, per la sola ragione di avere un inizio, uno svolgimento e una fine.

Come fare, dunque, a dimostrare che la piena padronanza dei Greci sull'argomento mitico abbia potuto fungere da linea guida preparatoria ad affrontare al meglio il rito di passaggio?

Attraverso la creazione di una nuova categoria, quella dei miti di “non passaggio”.

L'analisi dei casi: gli empi

2.1 Il rifiuto tragico di Ippolito

Il mito di Ippolito e di Fedra non è qualcosa di sconosciuto all'ambiente greco.

È un mito antico (seppur forse trattato in modo minore), le cui prime menzioni possono ritrovarsi nell'epica, all'interno della *Nekya* odissiaca¹. Entrambi i protagonisti appartengono a due stirpi illustri, il primo è il figlio dell'amazzone Ippolita²

¹ Hom., *Od.*, XI, 321 – 325; vi è da specificare, però, che la menzione è unicamente rivolta a Fedra e al suo destino infelice. Anche Ippolito viene nominato ma non nell'*Iliade* o nell'*Odissea*, bensì nei *Naupaktia*, la cui composizione si colloca probabilmente tra VI e V secolo. Di questo poema si trova qualche notizia in Pausania, IV 2,1; si veda: G. Nuzzo, *La dea bianca e il cacciatore, Fedra tra Seneca e D'Annunzio* (<http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/11/La-dea-bianca.pdf>).

² Hyg., *Fab.*, 30, 241 e 250; sostiene che madre di Ippolito fosse Antiope, che Teseo ebbe in sposa dopo aver aiutato Eracle nella guerra contro le amazzoni. Secondo Plut., *Th.*, 26, 1 e ss, e Paus., I, 2,1, Teseo avrebbe rapito di persona la propria sposa. In realtà, numerose sono le versioni di questo mito e numerose sono le leggende relative alle amazzoni. Ap. *Ep.*, 5, 1 e ss., racconta invece che le amazzoni fecero irruzione proprio al matrimonio di Teseo e Fedra; fu in quell'occasione che Penthesilea uccise

e di Teseo, eroe e re di Atene; Fedra è figlia di Minosse e di Pasifae, sorella di Arianna e del Minotauro³.

Il matrimonio di Teseo e Fedra, nell'iter mitologico ateniese, segue l'*Amazzonomachia*. Il leggendario re ateniese, persa la propria amante amazzone al momento delle nozze, sposò la principessa cretese mandando poi il figlio Ippolito presso Trezene, affinché venisse allevato dalla famiglia di Etra⁴ e in particolar modo da Pitteo.

Apollodoro ci offre una versione del mito in cui Fedra, innamorata, si offrì a Ippolito, ma egli, rifiutando tutte le donne, la respinse. Così, nel timore che il giovane riferisse tutto al padre, la donna si stracciò i vestiti, spalancò le porte della camera da letto e accusò il figliastro di averle usato violenza. Teseo le credette e, dopo aver pregato l'intervento di Poseidone, lasciò che il dio si occupasse del figlio inviando un mostro marino dalle fattezze di toro a far imbizzarrire i cavalli del ragazzo per causarne la morte. A Fedra non toccò sorte migliore: svelato l'inganno e la passione per Ippolito, si suicidò⁵.

Diodoro racconta che Fedra vide per la prima volta il figliastro ad Atene, quando questi vi tornò per essere iniziato ai misteri eleusini, e se ne innamorò tanto da erigere un tempio in onore di Afrodite nel punto dove poteva scorgersi Trezene, sull'acropoli, al momento della partenza del giovane. Recatasi poi da Pitteo, avrebbe cercato di sedurre Ippolito e, respinta, denunciò al marito il falso tentativo del figliastro di unirsi a lei. I dubbi di Teseo sulla condotta di Ippolito e la

per sbaglio Ippolita, madre di Ippolito. La fine della vicenda vede comunque trionfare gli ateniesi. In realtà, i nomi di Ippolita e Antiope spesso si fondono e si confondono (Apollodoro chiama Ippolita anche Glauce o Melanippe), così come ora questa o quella versione che vuole l'amazzone morta per mano di Teseo stesso o per mano di una delle sue compagne.

³ Ap., III 1, 9 e ss.

⁴ Madre di Teseo.

⁵ Ap., *Ep.*, I, 17 – 19.

richiesta di una prova indussero, poi, la donna a suicidarsi. Il giovane rimase talmente sconvolto dall'accusa da agitare i propri cavalli e perdere il controllo del carro, morendo in un incidente. Per la sua castità, i trezeni gli tributarono onori pari a quelli degli dei⁶.

Pausania offre una versione più dettagliata dell'amore di Fedra per Ippolito, quando descrive lo stadio che i trezeni dedicarono al ragazzo. Sopra lo stadio, racconta, vi era un tempio dedicato ad Afrodite da cui la matrigna spiava il figliastro mentre svolgeva i suoi esercizi ginnici, pungendo delle foglie di mirto.

Queste versioni del mito narrano un amore consapevole da parte di Fedra per Ippolito. Anche l'*Ippolito* di Euripide, in ogni sua rivisitazione, è sempre stato interpretato come la storia dell'amore struggente e colpevole di Fedra nei confronti del figliastro. Il tragediografo greco ha dedicato a questo episodio ben due tragedie: l'*Ippolito Velato*, più conforme alle versioni mitiche sopra riportate⁷ e pervenutoci in forma frammentaria, e l'*Ippolito Coronato*⁸, giunto a noi

⁶ Diod. Sic., IV 62, 2; un culto di Ippolito è attestato a Trezene anche da Paus., II 32, 1. Vi era un recinto dedicato al giovane, all'interno del quale erano stati costruiti un tempio e una statua a cui le ragazze, prima del matrimonio, dedicavano una ciocca recisa dei loro capelli.

⁷ G. Mastromarco, P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano, 2008, pp. 127 e ss.; la prima versione della tragedia non fu particolarmente apprezzata. Contrariamente a ogni buon costume greco, Fedra stessa confessò i propri sentimenti a Ippolito, che per lo sdegno si coprì il viso (da qui il nome *Velato*). Credo che l'*Ippolito Velato* si rifaccia a una tradizione più autentica di miti, ma il dichiararsi spontaneamente di Fedra non fu affatto visto di buon occhio, tanto che, ripresentata nella sua seconda variante, la tragedia vede una Fedra più conforme al costume, disposta a morire pur di tenere per sé l'amore segreto, donando al personaggio il ruolo di eroina tragica consacrato dalla Storia.

⁸ *Portatore di corona*, allude ai vv. 73 e 74 dell'opera, dove Ippolito offre a un'effigie di Artemide una corona di fiori.

per intero. Con quest'ultima versione, Euripide conseguì una delle sue rare vittorie nelle Dionisie del 428 a.C.

L'azione si svolge a Trezene, città materna di Teseo, davanti al palazzo Pitteo. Nel prologo è Afrodite a parlare, esponendo il suo piano di vendetta contro Ippolito, figlio del re. A causa della castità e del rifiuto del giovane (devoto ad Artemide) verso il suo culto, la dea ha istillato in Fedra, matrigna del ragazzo, una folle passione per il giovane, tale da portare la donna a consumarsi piuttosto che rivelarlo a anima viva. Eppure, Afrodite anticipa tutto ciò che questo comporterà: l'amore della donna sarà la causa della morte di Ippolito.

Gli eventi si mettono in moto quando Fedra, persuasa dalla nutrice e dal coro delle donne trezenie, confessa loro i propri sentimenti per il giovane, obbligandole poi al voto di silenzio sulla vicenda. Tuttavia, la nutrice informerà Ippolito dell'amore proibito nel tentativo estremo di salvare la vita alla sua padrona, scatenando però nel ragazzo una violenta reazione contro la stirpe delle donne in un lungo monologo inevitabilmente udito da Fedra. La donna, nel tentativo di allontanare da sé la vergogna e mantenere l'onore, si impicca dopo aver scritto una falsa lettera al marito Teseo, accusando Ippolito di averla sedotta. L'ira del re allora chiama in causa il dio Poseidone e, ben presto, sulla scena l'arrivo del nunzio reca la notizia che un mostro taurino emerso dalle acque ha fatto imbizzarrire il carro di Ippolito, causandogli ferite letali. Di lì a poco, l'intervento di Artemide come *deus ex machina* svela tutta la verità. Ippolito viene portato in scena in fin di vita e muore perdonando il padre, dopo che la dea ha preannunciato al giovane grandi onori nella città Trezenia e a Fedra la fama in ambito poetico⁹.

⁹ Si veda: scritti di Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio in *Fedra, variazioni sul mito*, (a cura di) M. G. Ciani, Venezia, 2003.

2.2 Ippolito e la soglia misogina

In tutte le versioni del mito esaminate ci sono subito alcuni fattori che saltano all'occhio. Innanzitutto, gran parte delle prospettive dei vari autori si concentrano sulla passione di Fedra, trattando in maniera marginale o evitando completamente il ruolo che la figura di Ippolito ha all'interno della vicenda, tanto da renderlo, quasi, un falso protagonista. Nel corso della storia, da Seneca a Racine o addirittura nelle rivisitazioni contemporanee del mito, da questo slittamento (che già dall'autore romano si ritrova nel titolo *Fedra*, appunto) la donna emerge assolutamente come eroina tragica. Molte sono le versioni che la vogliono intraprendente; in altrettanti autori è Fedra stessa a prendere in mano le redini della propria passione. Soltanto però nella seconda stesura della tragedia euripidea Fedra si chiude nel silenzio e si lascia morire pur di non perdere l'onore e il suo atto contro il giovane figliastro non è dato dall'odio per il rifiuto, bensì per la vergogna causata dallo svelamento del proprio segreto. Con lo svolgersi della storia, Fedra si carica sempre più di tensione tragica, arrivando a incarnare in modo pieno l'espressione del conflitto tra legge e desiderio¹⁰.

Sempre all'interno del dramma viene esplicitato, tuttavia, un altro grande fattore, che se da un lato rende il personaggio di Fedra maggiormente tragico e per alcuni versi eroico, dall'altro pone l'accento sulla causa scatenante della vicenda: la donna è unicamente una pedina nel piano della dea Afrodite. Il suo è un male imposto ad arte e che (specialmente nel caso euripideo) la dipinge martire, proprio perché vittima. L'importanza di questo passaggio è fondamentale, specialmente perché pone in risalto il protagonista e grande

¹⁰Si veda: S. Brugnolo, "Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando", in «Between, Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della letteratura», v. 3 n. 5, 2013.

motore degli eventi all'interno della tragedia che proprio da lui prende nome: si cercherà quindi di fare più luce sulla figura di Ippolito, elemento scatenante dell'intera vicenda, e, in un certo senso, unica causa del proprio male.

A una prima occhiata del dramma e in molte versioni mitiche, il giovane figlio di Teseo sembra l'unica vittima innocente, che subisce i sentimenti della propria matrigna e poi muore a causa della menzogna della donna, imbastita per salvare l'onore. In realtà, e questo è vero tanto per Euripide quanto poi per Apollodoro, una lettura più attenta conduce a notare quanto Ippolito sia poco incisivo all'interno della sua stessa storia.

Indubbiamente, la figura tragica di Fedra sconta ed eredita, nella tipica tradizione greca, quelle che sono le colpe non espiate dalla madre Pasifae: come lei che si è unita a un toro, la figlia si ritrova vittima di una passione non naturale e non conforme all'etica, qualcosa di scandaloso e foriero di orribili conseguenze come l'amore per il figliastro. Si potrebbe dire più volte che l'*Ippolito* sia in realtà il dramma di Fedra, tuttavia non è così.

Al centro della tragedia, nonostante la passione della sposa detti il ritmo all'intera vicenda, vi sono alcuni elementi che, guardando in modo attento, spostano l'attenzione da Fedra a Ippolito e aiutano a rivalutare con occhio più critico il comportamento di quest'ultimo. Avendo, quindi, come focus Ippolito, è possibile rendersi conto di quanto la tragedia non sia tanto un dramma dell'incesto, quanto una condanna alla mancata presa di coscienza della propria identità, del ruolo di uomo, e alla misoginia.

A tal proposito, Afrodite, nel prologo, rende chiara la posizione del ragazzo all'interno della vicenda. La dea espone il suo piano, che vede la morte di Fedra come mezzo necessario per punire Ippolito e per comprendere quale sia esattamente la colpa del giovane agli occhi della divinità.

Dea possente e non ignota fra i mortali e nel cielo. Cipride io sono. Di quanti abitano tra il Ponto e i confini dell'Atlante e vedono la luce del sole, tengo in conto quelli che venerano il mio potere, ma abbatto quanti sono orgogliosi verso di me. Anche nella stirpe degli dei questo è insito: essi gioiscono di ricevere onori dagli uomini. E dimostrerò subito la verità di queste parole. Ippolito, il figlio di Teseo e prole dell'Amazzone, alunno del virtuoso Pitteo, unico fra i cittadini di questa terra trezenia, afferma che io sono per natura la peggiore delle divinità, e rifiuta l'amore e fugge le nozze. E la sorella di Febo, Artemide figlia di Zeus, egli onora e stima la più grande delle divinità. E sempre insieme con la vergine, per la verde selva stermina le fiere dalla terra con cagne veloci, in una familiarità più grande che a mortale convenga. Io non ne sono gelosa: e perché mai dovrei? Ma delle sue colpe verso di me io punirò Ippolito in questo giorno: e avendo d tempo preparato il più, non mi occorrerà gran fatica. Allorché dalle case di Pitteo si recò nella terra di Pandione per assistere alla celebrazione dei sacri misteri, Fedra, la nobile sposa di suo padre, secondo i miei disegni, nel vederlo fu presa nel cuore da terribile amore. E prima di venire in questa terra trezenia, ha edificato sulla rupe sacra a Pallade, di fronte a questa nostra terra, un tempio in onore di Cipride, amando un suo manifesto amore: e lo denominò Ippolito per fondare in avvenire il culto della dea. E da quando Teseo, lasciata la terra cecropia, andò in esilio per la contaminazione del sangue dei Pallantidi e giunse per nave a questa terra con sua moglie, accettando di essere bandito dalla città per un anno, da allora trafitta dal pungolo d'amore, essa piange e si strugge in silenzio: e nessuno dei familiari conosce il suo male. Ma questo amore non deve finire così: rivelerò la cosa a Teseo, e sarà manifesta ¹¹.

¹¹ Eur., *Hipp*, (a cura di) D. Del Corno, Milano, 2004, vv. 1 e ss.; traduzione di Raffaele Cantarella.

In questi primi versi Afrodite si presenta, fa sfoggio della propria sfera d'influenza in ambito celeste e terreno. È una divinità potente a cui anche Zeus e gli altri dei sono costretti a sottomettersi¹², agisce innescando il processo amoroso.

L'azione della dea spinge entrambe le parti al gioco della seduzione per innescare la dinamica di avvicinamento tra giovani uomini e giovani donne, una volta giunti alla maturità sessuale. Non è quindi un mistero che Afrodite sia adirata con il giovane proprio a causa di un suo comportamento: egli odia le donne e per questo rifiuta alla dea le sue *timài*, i suoi onori, giudicandola la peggiore delle divinità e, quindi, rifuggendo l'ambito amoroso nonché la maturità sessuale per cui il suo corpo è effettivamente pronto.

Anche Apollodoro narra la vicenda in questi termini; quando accenna al dramma, lo scrittore pone l'accento sull'odio di Ippolito verso le donne¹³.

All'interno del dramma, Euripide pone in evidenza più volte la misoginia di Ippolito, il suo cattivo comportamento nei confronti delle donne e della stessa Afrodite. Gli atteggiamenti sbagliati del principe cacciatore non sono posti in evidenza soltanto dalla dea, ma anche subito dopo da un servitore, quando dalla battuta di caccia il ragazzo onora unicamente la statua di Artemide con una corona di fiori, tralasciando completamente quella di Cipride, con sdegno. Proprio in questa occasione si svolge il dialogo tra il giovane e il servo che lo accompagna, il quale non esita, inutilmente, a rammentargli che è saggio onorare tutti gli dei¹⁴.

¹² Si veda: Hom., *Ve.*; questo, nonostante possa sembrare il ritratto di una disavventura subita dalla dea, soggiogata al proprio stesso potere per giacere con Anchise, non è altro in realtà che la riaffermazione della sua potenza.

¹³ Si veda: Ap., *Ep.*, I, 17 – 19.

¹⁴ Eur., *Hipp.*, vv. 88 e ss.

Kerényi descrive Ippolito come «bello e strano»¹⁵. Per comprendere la causa del secondo aggettivo, proprio come si è brevemente parlato dell'eredità familiare di Fedra, bisogna tener conto anche di quella di Ippolito. Per esigenze del mito greco, egli non può non essere quello che è, ovvero il figlio di un'amazzone¹⁶, con tutto ciò che questo comporta riguardo l'indole del personaggio. Pur essendo stato cresciuto da Pitteo a Trezene, Ippolito conserva tutte le caratteristiche del retaggio materno, trasposto però nella sua condizione di uomo.

Per rendere più chiaro questo concetto, è bene soffermarsi sulla cultura amazzone: Erodoto offre una breve panoramica dei costumi delle amazzoni quando parla della loro migrazione e del contatto che ebbero con la popolazione degli Sciti. Mette in risalto in primo luogo la loro scarsa attitudine con le navi e con il mare, rispetto alla loro capacità di cavalcare, e informa dell'abilità di queste donne nella caccia e nel tiro con l'arco¹⁷.

Ne l'*Inno ad Artemide*, Callimaco descrive il culto simil-guerriero che le amazzoni hanno riservato alla dea, oltre a elencare le abilità di Artemide nella caccia e a cavallo; a proposito del cavallo, è da sottolineare la presenza, nell'inno,

¹⁵ K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano, 2014.

¹⁶ Più autori trattano le amazzoni, più o meno brevemente. Nell'epica è prima Priamo a parlare di loro nell'*Iliade*, ricordandole come avversarie (III, 188 – 190), e successivamente nel VI libro, vengono ricordate come le più forti tra le donne, avversarie di Bellerofonte (v. 186); Apollodoro ne fa menzione nella sua *Biblioteca*, II 5, 3 in merito all'impresa di Eracle per ottenere la cintura della regina amazzone Ippolita. Le descrive come donne dalle abitudini virili e dedite alla guerra, situate presso il fiume Termodonte, dedite agli accoppiamenti unicamente per generare figlie femmine; questo aspetto è ripreso anche da Strab., XI 5, 4 – 5, e da Plutarco nella *Vita di Pompeo*, 35, 3 – 4, quando ne descrive il costume di unirsi a uomini per due mesi l'anno.

¹⁷ Erod., IV, vv. 110 – 117.

di un'amazzone chiamata Ippò, fondatrice del rito dedicato alla dea¹⁸. Il nome di Ippò non può fare a meno di richiamare la stessa radice di ἵππος, l'elemento equino presente nel nome di Ippolita e di Ippolito, l'amore di Artemide e Ippolito verso i cavalli. Che quindi il ragazzo si ritrovi a dover fare i conti con la propria discendenza è indubbio, specialmente a fronte di ogni narrazione che lo vede morto proprio mentre guida il carro, a causa di un mostro marino.

In questo caso, quindi, è forse più pertinente dire che è proprio lo stretto intreccio con la cultura materna che impedisce a Ippolito di realizzarsi appieno nella sua figura maschile. Già Eschilo nel *Prometeo incatenato* parla delle amazzoni e del loro odio verso gli uomini¹⁹. Ippolito sembra aver ereditato tale sentimento, trasponendolo nel verso opposto, in direzione delle donne. Questo è chiaro nel suo monologo, pronunciato proprio dopo aver scoperto dalla nutrice di Fedra l'amore della matrigna nei propri confronti.

O Zeus, perché dunque hai messo fra gli uomini un ambiguo malanno, portando le donne alla luce del sole? Se proprio volevi seminare la stirpe dei mortali, non dalle donne dovevi produrla: ma che gli uomini comprassero il seme dei figli, depositando in cambio nei tuoi templi oro o ferro o peso di bronzo, ciascuno secondo il valore del prezzo, e viver senza donne in libere case. Ora invece, per portarci in casa questo malanno, distruggiamo le ricchezze della casa, e da questo è chiaro che la donna è un grosso guaio, se il padre, che l'ha generata e allevata, aggiunge una dote e la colloca in altra casa, per liberarsi da un guaio! Chi si è presa questa terribile genia in casa, gode, sciagurato! a ricoprire questo idolo maligno con ornamenti e vestiti, consumando le ricchezze della

¹⁸ Cal., *Di.*, vv. 237 – 245.

¹⁹ Aesch., *Pr.*, vv. 721 e ss.

casa! Ed egli si trova in questa necessità, che, se si è imparentato con i parenti di alto rango, deve tenersi e godersi una moglie odiosa; e se ha sposato una brava donna, deve tenersi inutili parenti e, col bene, sopportare un malanno. La cosa migliore è l'aver in casa una donna da nulla, ma almeno inutile nella sua stupidità. La donna saputa, la odio! Non me ne capiti in casa una, che pensi cose più grandi che a donna conviene. È proprio in queste donne intelligenti che Cipride ingenera la scelleratezza: mentre la donna semplice si sottrae alla follia per il suo poco senno. Bisognerebbe inoltre che alla donna non si avvicinassero ancelle, ma le stessero accanto solo muti mostri di fiere, perché non possa rivolgere parola ad alcun e nemmeno, a sua volta, ascoltare i discorsi delle altre. Ora invece, in casa, le scellerate meditano disegni scellerati e le ancelle li portano fuori e così anche tu, scellerata, sei venuta per commercio al talamo vietato di mio padre! Dovrò purificarmene con acque correnti, lavando le mie orecchie. Ma come potrei essere scellerato io, che solo per aver udito queste proposte non mi ritengo più puro? Sappilo bene, o donna: ti salva la mia pietà; se non fossi stato sorpreso senza difesa con giuramenti sugli dei, certo non mi sarei trattenuto dal riferire questo a mio padre. Ora me ne andrò da questo palazzo, finché Teseo è lontano, e terrò chiusa la bocca. Ma tornando qui con lui, voglio vedere come lo guarderai in faccia, tu e la tua padrona: e conoscerò la tua sfrontatezza, io che l'ho assaggiata. Possiate morire! Non sarò mai sazio di maledire le donne, anche se qualcuno dice che lo ripeto sempre: esse infatti sono sempre scellerate. E qualcuno insegni loro a essere oneste, o lasci che io imprechi sempre contro di loro!²⁰

Ancora una volta, Ippolito ingiuria Afrodite per parlare male delle donne. Ebbene, è più che coerente che un personaggio dal retaggio tanto complesso si esprima in questo modo. Per tutte

²⁰ Eur., *Hipp.*, vv. 616 – 668; traduzione di Raffaele Cantarella.

le volte in cui si è citata la misoginia di Euripide, è facile pensare che questa sia incarnata tutta nella figura di Ippolito. D'altro canto, le parole del giovane sono così dure e intransigenti che lo rendono ben poco umano agli occhi di un lettore o di un ipotetico spettatore²¹. Rivalutando la questione della misoginia, però, non credo che questo sia tanto un problema dell'autore quanto del soggetto complesso che ha scelto di rappresentare; ipotizzando l'approfondita conoscenza della materia mitica da parte di Euripide, mi permetto di premere maggiormente sull'intenzionalità di rappresentare Ippolito in questo modo, proprio alla luce del suo essere «figlio dell'Amazzone»²² e probabilmente trovare in questo la propria identità.

Come le amazzoni, Ippolito ama la caccia e i cavalli; come le amazzoni è un forte simbolo di integrità morale; come le amazzoni è fortemente devoto ad Artemide. Egli è di fatto un'amazzone, ma è uomo, a contatto con una figura paterna che in una o più narrazioni mitiche è responsabile della morte di sua madre e che, pur essendo una figura di spicco nella storia mitica ateniese, ha subito gli influssi di Afrodite per troppe volte con donne diverse.

Le due componenti genitoriali hanno agito, quindi, sull'indole di Ippolito? Egli non poteva mostrarsi diversamente: nemico delle donne, sprezzatore di Afrodite, convinto che la castità sia la più pura delle virtù. In parte per eredità e molto più per volontà, Ippolito sceglie i suoi valori, oltremodo compiaciuto della propria integrità, al punto di denigrare gli dei senza riflettere sulle conseguenze dei propri gesti e inchiodarsi

²¹ A. Verdesca, *La misoginia di Euripide*, Lecce, 1967, p. 30.

²² Sull'eredità di Ippolito in quanto «figlio dell'Amazzone», si vedano anche D.W. Lucas, "Hippolytus", in «The Classical Quarterly», vol 40, n. 3/4, Cambridge 1946, p. 65; G. Paduano, "Ippolito, la rivelazione dell'eros", in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 13, 1984, p. 57.

alla soglia di un passaggio che, di fatto, non avviene. La sua fede nella dea Artemide è premiata dalla dea stessa al termine della tragedia, tuttavia rappresenta anche un freno alla realizzazione individuale di Ippolito in quanto uomo. Bisogna sottolineare che la scelta del giovane è effettuata in maniera ben consapevole, esattamente come quella della sua dea. Egli è un cacciatore, rifugge i legami e rifiuta le nozze. Ciò che il ragazzo tuttavia non comprende è proprio la diversità fondamentale tra lui e il suo modello: Artemide è immortale e immutabile, incasellata con un ruolo ben preciso in una famiglia di dei; lui è mortale e come tale appartenente a un'altra famiglia e un'altra società, quella dei mortali, entrambe scandite nei loro punti cardine da rituali precisi che segnano l'ingresso e l'uscita dalle età della vita.

Ippolito è un eterno fanciullo che non può più rimanere tale: Artemide estende la sua potestà sui bambini fino all'età puberale, ma il ragazzo è ormai fisicamente pronto a diventare uomo, con un ruolo sociale determinato²³. Il passaggio da Artemide ad Afrodite è, quindi, estremamente delicato, un evento spartiacque nella vita di un uomo: la prima dea segna un percorso che Ippolito non vuole terminare, troppo attaccato a una vita selvatica e al contempo statica; la seconda rappresenta, invece, quanto lo attende oltre la soglia della maturità. È quindi necessario che il giovane passi la soglia, uscendo dal protettorato della dea cacciatrice per dedicarsi al proprio ruolo di giovane uomo.

²³ Qui è necessario apporre una precisazione. Ippolito si pone come una figura di mezzo tra un fanciullo e un'amazzone, prova a rivestire contemporaneamente entrambi i ruoli, senza tuttavia adempiere ai doveri che entrambi recano: come fanciullo non termina il suo percorso di crescita, come amazzone è "mancato", poiché anche le donne guerriere, per perpetrare la stirpe, si uniscono agli uomini, onorando Afrodite. Nel suo restare nel mezzo, a metà tra ragazzino e uomo, Ippolito non è nessuno dei due e, quindi, muore.

Si può quindi dire che Ippolito retroflette sé stesso. Si chiude all'interno di un percorso senza portarlo a termine, restando sull'uscio di quella che potrebbe essere la propria realizzazione di uomo. Sostare nel mezzo troppo a lungo è un errore che nel mito greco viene sempre punito e reca non poche conseguenze, che si riversano sulla persona inadempiente e in ogni aspetto della sua vita. Il rifiuto categorico di Ippolito verso l'età adulta causa l'ira di Afrodite e il collasso di quello che è il sistema familiare del giovane grazie all'inesco di una dinamica mortale.

2.3 I piedi veloci di Atalanta

Dalla Grecia a Roma, in molti hanno narrato il mito della famosa principessa cacciatrice. La storia di Atalanta narra di una fanciulla completamente restia alle nozze e dedicata alla vita nei boschi, fatta di caccia e di corsa, sotto la protezione di Artemide. La sua fama, in particolare, è dovuta a due episodi che la vedono protagonista: l'uccisione del cinghiale Calidonio e la gara di corsa contro Ippomene.

L'uccisione del cinghiale²⁴ è un'impresa narrataci *in primis* da Omero nel nono libro dell'*Iliade*²⁵ e, successivamente,

²⁴ L'impresa contro il cinghiale Calidonio è vista, all'interno dei miti di caccia, come un vero e proprio attacco alla civiltà. In queste occasioni, il corpo sociale deve restare unito contro il nemico comune. Così come l'animale, mandato da Artemide, porta scompiglio all'interno della città, la presenza di Atalanta, devota proprio a questa divinità, ha portato discordia all'interno della classe dirigente, rappresentata proprio dagli eroi che si supponeva dovessero rimanere uniti, tramite l'atto del cacciare, per affrontare la bestia; si veda: A. Roberts, "Hunting and Sacrifice in Swinburne's *Atalanta in Calydon* and *Erechtheus*", in «*Studies in English Literature, 1500-1900*», n. 31 vol. 4, 1991, pp. 757 – 771.

²⁵ Hom., *Il.*, IX, vv. 529 – 599.

ripreso da Bacchilide nel quinto epinicio. Il punto di vista dei due autori è completamente concentrato sulla storia di Meleagro²⁶. Soltanto con Euripide si inserisce la presenza della cacciatrice all'interno della vicenda di caccia²⁷ e la tematica amorosa che la lega al giovane, aggiunta narrativa ripresa anche da Diodoro Siculo²⁸. Sullo stesso filone vi sono anche una narrazione pervenutaci da Apollodoro²⁹ e una da Ovidio nelle *Metamorfosi*³⁰, in cui vengono messi particolarmente in risalto l'aspetto fanciullesco e l'animo selvatico di Atalanta. Tuttavia, la versione che meglio rappresenta l'eroina greca è quella esiodea, nelle *Eee*. Fonte più antica riguardo le imprese della giovane, l'episodio interamente dedicato al suo rifiuto del vincolo nuziale comprende tutti i caratteri principali che rendono Atalanta adatta al contesto dei miti di non passaggio.

O quale figlia dell'inclito sovrano Scheneo, simile alle dee nell'aspetto, la divina Atalanta dai piedi veloci disdegnava di frequentare gli uomini, con l'intento di sfuggire alle nozze degli uomini che si nutrono del pane³¹.

Successivamente Apollodoro approfondisce la storia della giovane arricchendola di dettagli.

Da Iaso e Climene figlia di Minio nacque Atalanta. Il padre, che desiderava dei figli maschi, la espose, ma un'orsa veniva spesso ad allattarla, fino a che non la trovarono dei cacciatori che la al-

²⁶ Si veda anche: F. Ramorino, *Mitologia classica illustrata*, Milano, 1998, pp. 342 – 345.

²⁷ P. Colafrancesco, *Dalla vita alla morte: il destino delle Parche (da Catullo a Seneca)*, Bari, 2004, p.73.

²⁸ Diod. Sic., *Biblioteca*, IV, 2 – 6.

²⁹ Ap., I, 8 1 – 4.

³⁰ Ov., *Met.*, VIII, 273 – 546.

³¹ Hes., *Cat.*, 51; traduzione di Aristide Colonna.

levarono presso di loro. Diventata adulta, Atalanta si manteneva vergine e viveva cacciando, armata, in luoghi disabitati. I Centauri Roico e Ileo cercarono di farle violenza, ma lei li abbatté a colpi di freccia. Insieme agli eroi più valorosi partecipò alla caccia del cinghiale Calidonio e nelle gare istituite da Pelia lottò con Peleo e lo vinse. Più tardi ritrovò i suoi genitori e poiché suo padre la spingeva a sposarsi, si recò in un luogo che aveva le dimensioni di uno stadio e piantò nel mezzo un palo alto tre cubiti; di là lei partiva di corsa, armata, dopo aver lasciato che i pretendenti la precedessero nella gara: per chi veniva raggiunto, c'era la morte sul posto; per colui che non veniva raggiunto, c'erano le nozze³².

Atalanta è quindi come Ippolito. La sua vita è stata protetta da Artemide fin dalla nascita, come dimostra l'espedito dell'orsa, da sempre animale associato alla divinità³³; proprio come la dea, la giovane rifiuta le vesti femminili e si dedica prevalentemente alla caccia, arrivando a rivaleggiare con gli uomini e persino a batterli. Nel momento in cui i genitori le impongono il matrimonio, Atalanta compie non soltanto una scelta volontaria nell'espore un netto rifiuto, ma, forte della propria prestanza fisica, escogita delle gare ginniche in cui ogni pretendente, oltre a essere sconfitto, perde la propria vita.

Secondo i più, è Ippomene (per Apollodoro Melanione) a mettere in pratica la strategia vincente: avendo ricevuto in dono da Afrodite tre pomi d'oro dal giardino delle Esperidi, il giovane trova il modo per non farsi raggiungere dalla fan-

³² Ap., III, 9, 2; traduzione di Maria Grazia Ciani.

³³ Gli *Arkteia* sono feste attiche che celebrano Artemide Brauronia in Atene. Queste feste interessavano in particolare le giovani ragazze e il loro passaggio dall'infanzia alla pubertà. Di questi veri e propri riti di passaggio sotto la tutela della dea se ne parlerà più avanti in maniera approfondita.

ciulla nella corsa, lasciando cadere una mela e rallentando l'avversaria. Riesce a sconfiggere Atalanta, dunque, ottenendone così la mano.

Ippomene, quando voleva sposare la vergine,
presi dei pomi, compiva la gara di corsa; Atalanta
come lo vide, all'istante impazzì, e s'inabissò in un amore profondo³⁴.

Tuttavia, l'intervento di Afrodite è ben simile a quello avuto dalla stessa dea in un altro mito, ossia quello di Ippolito. Infatti, anche in questo caso la passione tra i due sposi, istillata dalla dea, non conduce a qualcosa di buono, come mostra sempre Apollodoro.

Molti erano già morti quando Melanione, che si era innamorato di lei, venne a prendere parte alla corsa, recando con sé delle mele d'oro che gli aveva dato Afrodite; mentre lei lo inseguiva, le gettò a terra. Atalanta si chinò a raccogliarle e perse la gara. Melanione la sposò. E si narra che un giorno, durante una caccia, essi penetrarono nel tempio di Zeus e qui, mentre si amavano, furono trasformati in leoni³⁵.

Il tema della trasformazione di Atalanta non è illustrato unicamente da Apollodoro, ma ritorna anche in Ovidio³⁶ e in Igino³⁷. Gli scrittori romani chiamano in causa le ire della dea

³⁴ The., *Id.*, III, vv. 40 – 42; traduzione di Bruna M. Palumbo Stracca.

³⁵ Ap., III 9, 2; traduzione di Maria Grazia Ciani.

³⁶ Ov., *Met.*, X, vv. 571 – 707; l'episodio viene narrato per la sua interezza da Venere stessa ad Adone, quando la dea cerca appositamente di tenere l'amato lontano dal mestiere della caccia. In questa versione, la trasformazione dei due viene effettuata per volere della divinità a causa del mancato ringraziamento di Ippomene a seguito del superamento della prova e del suo matrimonio con Atalanta.

³⁷ Hyg., *Fab.*, 185.

Venere per il mancato ringraziamento da parte di Ippomene, dopo la vittoria e le nozze con la giovane. Quindi, come punizione per l'irricoscenza del ragazzo, avrebbe istillato la passione tra i due, consumatasi nel tempio di Giunone (o di Cibele), che, per ripicca, li avrebbe successivamente trasformati in leoni.

2.4 Ambiguità di passaggio

Quello di Atalanta è un mito complesso, che si inserisce in questa raccolta per alcuni elementi determinanti. Innanzitutto, il rifiuto categorico della vergine alle nozze la tiene in uno stato “di mezzo”, senza definirla come individuo e senza che trovi una vera e propria realizzazione nella sua personalità di donna. Questo rifiuto pone la figura di Atalanta in bilico tra due poli: quello della società, rappresentato dagli uomini con cui deve sempre rivaleggiare, e quello costantemente al di fuori della società, per i boschi a caccia, come Artemide, la dea che la protegge.

Bisogna ricordare che in quasi ogni mito riportato, Atalanta è una fanciulla che prima di essere riconosciuta dal padre (e quindi prima di poter aspirare a un proprio ruolo all'interno di un sistema sociale definito e identificarsi come persona per quello che è, ovvero una principessa) è stata allattata da un'orsa, cresciuta da cacciatori e ha partecipato a imprese eroiche. In teoria, nell'ambito dei riti di passaggio, si potrebbe dire che la figlia di Scheneo abbia passato la soglia molte volte, verso ciò che in altri ambiti andrebbe a definire un uomo, più che una donna: per quelli che sono i canoni dell'antichità, Atalanta è un'eroina sovversiva. Le gare ginniche a cui sottopone i pretendenti e che la vedono puntualmente vincitrice, gli sguardi degli aspiranti mariti

verso il suo corpo nudo, narrati da Ovidio, sono le ulteriori conferme che sia pronta a una maturità sessuale che, tuttavia, non vuole raggiungere. Si può quindi dire che l'eroina rappresenti una figura liminale in costante resistenza contro ciò che è chiamata a essere, cioè una giovane donna³⁸.

A ben guardare, però, seppur in un primo momento la giovane persista nel rifiutare le nozze, si ritrova sottomessa, infine, alle stesse leggi da lei imposte prima di indire le gare di corsa. Con il favore di Afrodite, Ippomene sconfigge Atalanta, che si arrende così al matrimonio. Sembrerebbe che la ragazza abbia accettato, infine, quella che è la propria identità femminile, divenendo finalmente sposa, tuttavia non sono da dimenticare un paio di elementi: pur avendo accettato di sposarsi, l'eroina non ha ancora rinunciato alla sua vita fuori della società, per i boschi. Come in Ippolito, anche in questo mito c'è lo zampino di Afrodite e anche in questo caso la passione è foriera di brutti avvenimenti. Facendo fede specialmente alla narrazione di Apollodoro, notiamo che la giovane ha effettuato il passaggio dallo status di fanciulla a quello di donna, ma questo passaggio non è completo, non è bastato per allontanare la sposa dalla casa paterna o dal dominio di Artemide.

Atalanta caccia e corre ancora; proprio durante una battuta di caccia, la passione per Ippomene la conduce all'oltraggio e alla punizione divina: ciò che prima rifiutava, diventa così la sua rovina. La divinità irata (ora Zeus, ora Giunone, ora Cibeles) trasforma i due giovani in leoni, affidandoli, infine, alla foresta.

Questa narrazione rientra in un ambito ben preciso, quello dei miti di caccia. Tenzionalmente tali miti esplora-

³⁸ K. Ormand, *The Hesiodic 'Catalogue of Women' and Archaic Greece*, Cambridge-New York, 2014, p. 122.

no temi sul valore personale e il passaggio maschile all'età adulta oppure, per contrasto, se relazionati ad Artemide come in questo caso, descrivono il mondo chiuso di giovani cacciatori, maschi o femmine, che si astraggono dalla società e si astengono dal sesso. In particolar modo, quindi, storie come quella di Atalanta possono essere lette alla luce dei problemi che causa una violazione di confine tra quello che è il territorio di Afrodite e quello di Artemide, facendo ben attenzione, però, a non trascurare la stretta relazione tra la caccia e il sesso. Tale violazione, infatti, non è da intendersi come qualcosa di assoluto. Quelli delle due dee non sono domini che si escludono in maniera netta: la caccia è a suo modo una metafora che esprime la dinamica amorosa, per tanto è possibile leggere i due momenti in virtù di un unico percorso cronologico³⁹, che li vede dunque consequenziali.

Miti come quelli di Atalanta mostrano, quindi, quello che è un cattivo comportamento, che non si esprime attraverso il rapporto sessuale, quanto nel reiterato rifiuto dello stesso, il disastro che si sviluppa nel voler per forza dedicarsi interamente a quella che dovrebbe essere una tappa della crescita, piuttosto che il valore base di una vita intera. Questo rifiuto porta allo stravolgimento dei ruoli all'interno della stessa vicenda mitica. Atalanta, rifiutando la propria femminilità, si ritrova a divenire preda in un gioco che abbraccia non soltanto dinamiche maschili e femminili, ma anche di potere e autocontrollo⁴⁰. Soprattutto, il mito esemplifica come ogni predatore non sia esente dalle conseguenze della caccia.

³⁹ J. M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greek*, Baltimore, 2001, p. 126.

⁴⁰ *Ivi*, p. 127.

2.5 Le Pretidi

Analizzando i miti greci e in particolare quelli che parlano di seduzione, salta all'occhio come l'ingegno nel gioco amoroso sia quasi un atto da impresa eroica, incoraggiato dalle divinità stesse (Afrodite che sprona Giasone è un caso, ma questo è palese anche leggendo delle astuzie amorose di Teseo). Per niente benvisto, invece, è l'abbraccio totale della castità e in particolar modo della castità femminile⁴¹. Ne sono esempio le Pretidi, principesse argive figlie di Preto e condannate alla follia da una divinità come punizione per un'offesa da loro arrecata. Quale sia la divinità in questione e quale sia l'offesa varia da tradizione a tradizione e sarà oggetto di questo studio.

Le menzioni a questo mito sono antiche, affondano le radici nel *Catalogo delle donne* esiodeo e nell'*Odissea*, per quanto riguarda il ruolo dell'indovino Melampo all'interno della vicenda⁴², e poi nell'*Iliade*, dove l'incontro tra Glauco e Diomede si pone come sfondo alla narrazione delle imprese di Bellerofonte⁴³.

Più preciso riguardo alla storia delle figlie di Preto è il poeta Bacchilide nel decimo epinicio. L'ode è stata scritta per celebrare la vittoria conseguita nelle gare pitiche del lottatore Alessidamo Metapontino e tratta delle Pretidi per più della metà dell'opera (vv. 40 – 112).

⁴¹ C. A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, 1999, p. 90.

⁴² Hes., *Cat.*, I, 25; Hom., *Od.*, XV, vv. 225 e ss.

⁴³ Hom., *Il.*, VI, vv. 155 e ss.; in questo frangente, Preto si mostra come antagonista dell'eroe Bellerofonte, colpevole di ricevere le attenzioni della moglie di Preto, Antea. Questo avrebbe causato l'antipatia del re argivo verso il giovane, il quale, lasciata Argo, si sarebbe così dedicato alle sue imprese.

Ora la diva dall'aureo spiede,
la cacciatrice Artemide,
invitta nel vibrar dardi, gli diede
benignamente l'inelita vittoria;
la diva a cui d'Abanto
il figlio un'ara alzò veneratissima
con le figliuole dal vezzo manto,
cui bandì da li amabili
tetti di Preto la potenza d'Hera,
che l'alme a lor di fiera
fatal follia le stringea.
Con mente ancor fanciulla, si vantavano,
nel tempio della dea
da i purpurei veli,
che de la flava dea sposa al signor dei cieli
Preto ne l'opulenza
più assai fioriva. Irata, a lor nell'anima
gittò strana demenza⁴⁴.

Questa versione del mito ha inizio con l'esito finale, salvo poi riallacciare i fili dal principio e cominciare la narrazione vera e propria. Le figlie di Preto dedicano un altare ad Artemide per averle guarite da una follia che rispondeva a una colpa ben precisa: costoro, infatti, all'interno del tempio dedicato a Hera, hanno vantato in maniera irrispettosa l'opulenza delle ricchezze ammassate nel palazzo paterno⁴⁵. Così, in uno stato di delirio causato dalla dea, avrebbero vagato per più di un anno per i monti dell'Arcadia muggendo come gio-

⁴⁴ Traduzione di Ettore Romagnoli.

⁴⁵ In altre versioni del mito la divinità adirata all'interno di questo episodio mitico cambia, da Hera a Dioniso. Di questa molteplicità di versioni ci informa Apollodoro, che divide una tradizione da cui ha attinto Acusilao e una da cui avrebbe attinto Erodoto.

venche⁴⁶, fino all'intercessione di Artemide alla quale, una volta rinsavite, dedicano dei cori di donne danzanti.

Bacchilide inserisce questo mito all'interno di un contesto molto preciso, introducendo nel racconto mitologico Artemide in luogo dell'indovino Melampo allo scopo di collegare la vittoria pitica dell'atleta alla vicenda delle giovani Pretidi. Proprio in questa ode, infatti, il poeta racconta di un doppio passaggio dalla fanciullezza all'età adulta, non soltanto da parte delle ragazze, ma anche da parte dell'atleta stesso, essendo gli agoni un momento anteriore e/o conflittuale rispetto alla maturità sessuale⁴⁷, proprio a causa della castità richiesta. E così come l'atleta termina vittorioso i giochi di Delfi sotto la protezione della casta Artemide, le fanciulle sono riportate da questa all'interno della sfera umana da quella irrazionale, per essere reimmesse in quel percorso di vita che comprende la crescita e il matrimonio.

Due secoli dopo Bacchilide, Callimaco riprende il tema delle Pretidi e dell'intervento di Artemide. Lo fa in maniera breve all'interno del suo *Inno* dedicato alla stessa dea, della quale evidenzia la benevolenza: Preto, infatti, dedica due templi ad Artemide per ringraziarla di aver salvato dalla mania le figlie⁴⁸.

Sia Bacchilide che Callimaco, tuttavia, escludono la tradizione mitica originaria che vuole Melampo come artefice della guarigione delle giovani. Questa tradizione è ripresa da Apollodoro che, oltre a ricondurre i nomi delle ragazze a

⁴⁶ La menzione alle giovenche per molti riconduce le Pretidi alla loro progenitrice Io, tramutata in una vacca da Hera e costretta a vagare per il globo.

⁴⁷ S. Costanza, "Artemide e le Pretidi da Bacchilide (ep. 11) a Callimaco (h.3, 233 – 236)", in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», vol. 172, 2010, p. 8.

⁴⁸ Cal., *Di.*, vv. 233 – 236.

Lisippe, Ifinoe e Ifianassa, riporta due motivazioni diverse per quanto riguarda la follia delle figlie di Preto: egli infatti riporta sia il punto di vista di Erodoto, che le vorrebbe impazzite a causa del rifiuto di partecipare ai riti dionisiaci, sia quella di Acusilao, che invece conferma l'oltraggio a Hera, avendo le fanciulle mancato di onorare la sua statua lignea.

Da Euridice figlia di Lacedemone Acrisio genera Danae, da Ste-nebea Preto genera Lisippa, Ifinoe e Ifianassa. Le figlie di Preto, diventate adulte, impazziscono, secondo Esiodo perché non avevano accettato i riti dionisiaci, secondo Acusilao perché non avevano onorato la statua lignea di Era. In preda alla follia, esse andavano errando per tutta l'Argolide, poi, attraversata l'Arcadia, si abbandonavano a corse sfrenate in luoghi disabitati. Melampo, figlio di Amitaone e di Idomene figlia di Abante, che era indovino e aveva scoperto il modo di curare le malattie con i farmaci e le purificazioni, si impegna a curare le fanciulle in cambio della terza parte del regno⁴⁹.

Qui il ruolo di Melampo (specialmente se si fa fede alla versione che vuole Hera come divinità adirata) non è soltanto quello di guaritore, ma di colui che contratta con Preto la guarigione delle sue figlie, dapprima in cambio di un terzo del regno, poi di due, da dividere con il fratello Biante. Dunque, la vicenda si conclude con il ritorno delle giovani all'interno della sfera matrimoniale tramite le unioni stipulate con i due fratelli.

Melampo radunò i giovani più validi e, con una danza estatica, emettendo ululati, inseguirono le donne dalle montagne fino a Sicine. Durante l'inseguimento morì Ifinoe, la maggiore delle figlie

⁴⁹ Ap., II, 2, 2; traduzione di Maria Grazia Ciani.

di Preto; le altre due ritrovarono la ragione dopo un rito di purificazione. Preto le diede in sposo a Melampo e a Biante. Lui, più tardi, ebbe un figlio, Megapente⁵⁰.

Anche Pausania, nei libri della *Periegesi* dedicati all'Argolide, all'Elide e Olimpia, all'Arcadia, narra questo mito rifacendosi alla figura risolutiva di Melampo⁵¹. Sebbene in tutti e tre gli episodi faccia riferimento alla guarigione delle Pretidi a opera di Melampo, tace sulle motivazioni che hanno spinto alla pazzia le giovani.

2.6 Una breve riflessione sul mito

Non è un caso che le Pretidi siano state punite con la follia per il loro oltraggio a Hera. L'offesa alla divinità abbraccia anche quella che è la sua stessa sfera di influenza, ovvero quella matrimoniale. La loro trasgressione viene punita con l'insania, la condanna a vagare per i boschi in uno stato animalesco. L'impudicizia delle giovani è un fattore determinante della punizione a loro attribuita⁵², insieme a quella che è la mortificazione fisica con eczemi e caduta dei capelli, tanto da rendere le ragazze repellenti; non è una novità la perdita dei capelli, al momento del passaggio dalla situazione di fanciulla a quella di donna: questo indica una serie di rituali veri e propri, che ne comprendono uno specifico dedicato proprio a Hera⁵³.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Paus., II, 18, 4; VIII 18, 7.

⁵² S. Costanza, "Melampo, le Pretidi e il *χολος* di Era nel Catalogo esiodico", in «Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik», vol. 169, 2009, pp. 1 – 14.

⁵³ *Ivi*, pp. 3 e ss.

La follia di cui sono prede le Pretidi, inoltre, rappresenta il castigo perfetto per quella che è la loro colpa: troppo ancorate al nucleo paterno, introiettano lì la loro realizzazione di donne; sono legate all'*oikos*, ma a quello sbagliato, virginale e passato, anziché proiettarsi in quello successivo, pienamente femminile e maturo. A loro modo, le Pretidi non assolvono quello che è il loro dovere regale e sociale, nonché quella che dovrebbe essere una tappa naturale della propria crescita personale.

Non sentendo il bisogno di raggiungere la pienezza di loro stesse, vengono trasformate in qualcosa che è completamente altro: mezze donne che si comportano come giovenche, che si spingono dunque esattamente al di fuori della società.

L'intervento di Melampo, in questo contesto, non si pone soltanto come salvifico. Specialmente nella versione di Apollodoro, è chiaro come la piaga che affligge le Pretidi si stia estendendo a tutto il territorio argivo: le donne si uniscono alla follia delle tre giovani, lasciano le proprie case e ammazzano i figli. Distruggono, in pratica, quello che è il nucleo base della società e del regno di Preto, che si vede costretto a cedere alle pretese dell'indovino. Tuttavia, all'interno della nostra cornice, questa conclusione è quanto mai congeniale: le pretese di Melampo comprendono parte del regno, per sé e il fratello Biante. È dopo che Preto accetta la loro proposta che ha inizio il recupero delle fanciulle; una di loro (forse come monito) non riesce a sopravvivere. Le altre due, una volta purificate, si uniscono alla coppia di fratelli, tornando così in maniera giusta all'interno dell'*oikos*, secondo il percorso di autorealizzazione e crescita che prevede il matrimonio.

In ultimo, la presenza della componente menadica lascia comprendere come il mito delle Pretidi possa sposarsi bene sia con una tradizione che attribuisce a Hera il loro casti-

go sia a un'altra che riconosce nella pazzia delle ragazze il modo di agire tipico di Dioniso. In realtà, le attestazioni relative alle Pretidi tendono a porre l'accento più sulla sfera matrimoniale anziché sul rifiuto dei riti orgiastici, inoltre risulta un mito troppo antico in relazione a un culto di Dioniso, più tardo⁵⁴. Infine, le divinità interpellate nelle diverse varianti (da Artemide a Hera) contribuiscono a rendere il mito più adatto alla categoria dei miti di non passaggio.

2.7 Accostamenti e confronti: le Pretidi e le Miniadi

Il mito delle Pretidi è per alcuni versi molto simile a quello delle Miniadi, a causa di alcuni elementi comuni tra le donne di entrambe le vicende, in preda alla follia. Le Miniadi sono state punite con la pazzia per aver mancato di rispetto a Dioniso, preferendo l'attività della tessitura alla partecipazione ai riti dedicati al dio; una volta punite, sono rinsavite unicamente dopo aver mangiato uno dei loro bambini.

Minia, figlio di Orcomeno, aveva tre figlie: Leucippe, Arsippe e Alcatoc. Erano ragazze laboriose fino all'eccesso e non avevano che rimproveri per le altre donne che lasciavano la città e che correvano per i monti come baccanti. Ma un giorno Dioniso, assunto i tratti di un giovane, esortò le Miniadi a non disertare il suo culto e i suoi misteri. Loro non gli prestarono attenzione e Dioniso, irritato da quel comportamento, si trasformò non più in giovane uomo ma in toro, in leone e poi in pantera, mentre dalle gambe dei telai colavano in suo onore miele e latte. Al cospetto di questi prodigi le giovani furono colte da spavento, e senza perdere tempo tirarono a sorte i loro nomi da un vaso dopo averli mischiati.

⁵⁴ E. Di Martino, *La terra del rimorso*, Milano, 2013, pp. 549 e ss.

Fu sorteggiata Leucippe che fece voto di offrire una vittima al dio e, con l'aiuto delle sorelle, fece a pezzi il suo proprio figlio, Ippaso. Poi lasciarono la casa paterna e fecero le baccanti per i monti brucando edera, convolvolo e alloro, fino al momento in cui Hermes, toccandole con la bacchetta, non le trasformò in uccelli: una di loro divenne nottola, l'altra civetta, la terza gufo. E tutte e tre fuggirono la luce del sole ⁵⁵.

Quello delle Miniadi è un mito delicato, che, pur accostandosi di molto al racconto sulle Pretidi, si pone a metà in questa raccolta, in parte dentro e in parte fuori. La scelta delle donne di rimanere a dedicarsi alle faccende di casa⁵⁶, anziché partecipare ai riti di Dioniso, non basta a collocare il racconto all'interno dei miti di non passaggio. Tuttavia, vi è un elemento fondamentale che porta le tre figlie di Minia alla nostra attenzione proprio a proposito di quanto è stato detto sull'*oikos*, meta di un percorso che ha realizzato le sorelle in quanto donne. Antonino Liberale inserisce, però, un elemento ulteriore, che ci mette in grado, effettivamente, di guardare le Miniadi come un piccolo esempio di mito di non passaggio. Questo elemento è la casa paterna, che si offre da sfondo all'intera vicenda. Tutte e tre le sorelle sono sposate⁵⁷, una di loro ha figli. Quindi, perché continuare a tessere all'interno dell'*oikos* paterno, anziché in quelli dei rispettivi mariti? Continuando a vivere nella dimora di Minia, le tre sorelle sostano in quello che è un limbo pericoloso tra il loro passato di figlie virginali e il loro presente di mogli, addirittura una riveste anche il ruolo di madre. Risultano così, come Atalanta, ancorate a una dimensione passata, non abbandonata del tutto.

⁵⁵ Ant. Lib., *Met.*, X; traduzione di Gilberto Mordenti.

⁵⁶ Ov., *Met.*, IV, vv. 1 e ss.

⁵⁷ Ael., *Hist. Var.*, III, 42.

Proprio a causa di questo legame con la casa paterna, più che per lo svolgimento dell'avventura mitica in sé, le Miniadi e le Pretidi sono accostabili e per certi versi speculari all'interno di questa trattazione.

2.8 Smirna e Adone, due differenti chiavi di lettura

Quella della madre di Adone, Smirna (o Mirra), non è una storia che ha trovato particolarmente terreno fertile nel repertorio mitico greco. Le pochissime attestazioni di questo mito approfondiscono la figura della giovane e il suo sentimento incestuoso nei confronti del padre Teia (o Cinira), quasi rendendo Smirna un'eroina tragica alla Fedra. Le varianti riprese da Igino e, naturalmente, da Ovidio nelle *Metamorfosi*, invece, sono numerose, ma donano ai posteri il personaggio modificando o eliminando alcuni elementi fondamentali per questo studio.

Attenendoci quindi alla versione narrataci da Apollodoro, che utilizza come fonte il poeta epico Paniassi, la storia di Smirna vede protagonista la giovane principessa, colpevole di non tributare ad Afrodite gli onori necessari.

Secondo uno schema ormai noto, la punizione di Afrodite si manifesta istillando nella giovane il germe dell'amore incestuoso verso il padre Teia. Il re assiro, ignaro della sua identità grazie a uno stratagemma, divide il letto con la figlia. Dopo aver giaciuto con lui per dodici notti, una volta venuto allo scoperto l'inganno, la giovane è costretta alla fuga e prega gli dei proprio nel momento in cui pensa di non sopravvivere. La supplica viene accolta; Smirna viene trasformata in un albero⁵⁸.

⁵⁸ Ap., III, 14, 4.

L'episodio ricalca in larga parte l'accaduto di Ippolito. Non soltanto per la colpa in sé del protagonista coinvolto, quanto per la partecipazione attiva della divinità al processo punitivo in corso. Afrodite punisce una tendenza alla purezza intransigente (e perseverante, specialmente quando giunta alla maturità sessuale) con la passione proibita e la tendenza a infrangere anche i tabù più sacri, siano essi i vincoli di parentela, come per Fedra e Smirna, in questo caso, siano norme religiose, come nell'episodio che ha visto protagonista Atalanta. Tuttavia, l'azione della dea per quanto riguarda questa narrazione si è concentrata direttamente sull'empia, probabilmente perché non ufficialmente protetta da nessun'altra dea (ad esempio, Artemide con Ippolito e Atalanta).

Ma la passione di Smina non rimane fine a sé stessa, anzi reca numerose conseguenze: l'atto incestuoso, avendo scaricato in maniera irreversibile i pilastri dell'ordine familiare e sociale, provoca la reazione violenta da parte del padre della giovane. Il re insegue la figlia in un disperato tentativo di ucciderla, ma la supplica finale della giovane impietosisce gli dei, viene trasformata in albero, ma questo non le impedisce di lasciare al mondo la propria eredità: è stato concepito un figlio, Adone.

Dopo nove mesi l'albero si aprì e diede alla luce Adone, che Afrodite, a causa della sua bellezza, di nascosto dagli dei chiuse, ancora bambino, in una cassa che affidò a Persefone. Quando lo vide, Persefone non volle più restituirlo. Allora Zeus decise che l'anno fosse diviso in tre parti e stabilì che Adone ne trascorresse una per conto suo, un'altra presso Persefone e la terza con Afrodite. Adone però dedicò anche la propria parte di anno ad Afrodite. Più tardi, durante una caccia, Adone fu ferito da un cinghiale e morì⁵⁹.

⁵⁹ *Ibid.*; traduzione di Gilberto Mordenti.

2.9 Adone e il passaggio rubato

Parlare di Adone non è impresa semplice a causa della molteplicità di chiavi di lettura che offre e, di conseguenza, al modo in cui il mito di questo giovane si è radicato nella cultura. Trattare il mito di Adone diventa complicato se (come in questo caso) si vuole escludere dalla narrazione il complesso rituale che riguarda la figura del giovane nella celebrazione delle feste a lui dedicate, le *Adonie*⁶⁰, e la tematica amorosa della contesa e della bellezza⁶¹, che fanno da sfondo a un'altra maniera di raccontare l'alternarsi dei cicli stagionali, il tema della caccia.

Se ci si libera per un momento di questa interpretazione del mito e della figura di Adone come “concetto di bellezza”, è possibile notare come il suo episodio trovi il giusto posto in questa raccolta. Chi è Adone? Dove si colloca? A chi si relaziona?

A metà tra il ragazzino e l'uomo, così lo descrive Teocrito negli *Idilli*:

Un altro letto è apprestato per il bell'Adone:
un letto è per Cipride, l'altro è per Adone braccia di rosa.
Diciotto o diciannove anni ha lo sposo;
non punge il suo bacio, attorno al labbro ha ancora la bionda peluria⁶².

⁶⁰ Le Adonie sono feste celebrate ad Alessandria, Biblo e Atene. Mentre nella città attica queste feste hanno un carattere privato e dal carattere promiscuo e libertino, in Siria e in Egitto la loro dimensione è pubblica e principalmente incentrata sul lamento funebre per la perdita del giovane; si veda: L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Milano, 1997, pp. 747 e ss.

⁶¹ A. Grilli, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine, 2012, pp. 13 e ss.

⁶² The, *Id.*, XV, vv. 127 – 130; traduzione di Bruna M. Palumbo Stracca.

L'epiteto assegnato al giovane è delicato e tipicamente femminile. Tra le braccia della dea Afrodite, Adone trova una dimensione sessuale quando tuttavia viene ancora descritto come un giovinetto, non ancora uomo. In realtà, il giovane diviene oggetto sessuale fin dalle fasce, quando, secondo Apollodoro, viene trovato dalla divinità, che subito se ne innamora.

Nell'opera *Storie di Venere e Adone*, Grilli sottolinea le numerose versioni mitiche che disegnano il giovane come un "bello senz'anima", un fantoccio, oggetto della libido altrui, che si offre in modo indifeso alla contemplazione⁶³. Credo, invece, che Adone non sia un soggetto passivo all'interno del racconto. L'essere oggetto di contesa tra due dee, secondo la narrazione di Apollodoro, conduce il ragazzo a compiere una scelta nel momento in cui Zeus gli lascia qualcosa di prezioso, ovvero il possesso del proprio tempo per un terzo dell'anno. Adone sceglie con consapevolezza di vivere quel tempo che gli è proprio comunque al fianco di Afrodite. Non c'è propaganda da parte delle dee, non ci sono promesse come accaduto con Paride e il pomo della discordia. Adone è un fanciullo libero e consapevole che esprime una preferenza, che sceglie.

Dunque, una volta recuperata l'individualità del personaggio, è opportuno soffermarsi su un altro elemento fondamentale del mito: la morte del protagonista a causa di un cinghiale e l'ira di Artemide, artefice dell'accaduto.

Adesso, la competizione tra le due dee non rappresenta un elemento di novità, la storia di Ippolito è un forte promemoria di questa rivalità. Ciò che invece è inaspettato è la completa assenza del protettorato di Artemide all'interno della vita di Adone fin dalla sua infanzia, che avrebbe dovuto esse-

⁶³ A. Grilli, *Storie di Venere e Adone*, pp. 202 e ss.

re salvaguardata dall'azione della dea. Artemide è una delle dee che presiede il parto, ha il compito di proteggere i nascituri e guidarli fino all'età della maturità sessuale. Eppure, la nascita di Adone è completamente segreta, poiché Afrodite non ha permesso a nessuno di avvicinarsi al bel bambino, ma anzi l'ha addirittura chiuso in una scatola e nascosto al mondo, negli inferi da Persefone.

Adone si ritrova quindi a giocare la parte dell'uomo e dell'amante, senza che qualcuno gli abbia insegnato tutti gli altri precetti che rendono un uomo completo nel tempo in cui questi devono essere appresi. È un personaggio che agisce al di fuori della società; la sua vita non è in città con gli uomini, ma in terra e sottoterra con le dee che gli impediscono di realizzarsi in quanto membro di una comunità, capace di essere riconosciuto in quanto tale. È un uomo-bambino che, quando sente il bisogno di realizzarsi come individuo emancipato dalla figura di Afrodite, offre ad Artemide abbastanza spazio di manovra per attuare la rivendicazione del suo ruolo e la sua importanza.

Dotato di un potere di seduzione al quale nessuno può resistere, il fanciullo aromatico, nell'età in cui i bambini e bambine, consacrati ad Artemide, conoscono solo giochi innocenti, si abbandona tutto alle gioie del piacere amoroso. Ma quando deve oltrepassare la soglia dell'adolescenza, che segna per il giovane il momento di diventare partecipe della vita sociale come guerriero e futuro sposo, il corso della sua vita amorosa viene brutalmente interrotto. Egli soccombe durante la prova che normalmente apre la strada alla piena virilità. Il figlio della mirra finisce nella lattuga⁶⁴.

⁶⁴ M. Detienne, *I giardini di Adone, i miti della seduzione erotica*, Torino, 1975, p. 18.

Si può dire che Adone sia stato «femminilizzato»⁶⁵? Destinato a subire un destino sfacciatamente classico delle donne? Sedotto da una divinità, ucciso a caccia laddove non aveva i mezzi per sopravvivere, contro un avversario che incarna i valori della forza guerriera e della potenza virile, il cinghiale. Adone, in questo senso, rappresenta quanto di opposto c'è rispetto alla figura del cacciatore eroico⁶⁶. Di questo Afrodite ne era ben consapevole: ce ne mette a parte Ovidio nelle *Metamorfosi*. Infatti, dopo aver raccontato al bell'amante della storia di Atalanta e Ippomene, trasformati in leoni per aver profanato il tempio di Cibele, la divinità ammonisce il ragazzo circa i pericoli della caccia.

“Tu, mio caro, evita queste belve, e con esse ogni altro tipo di fiera
(invece di dare le spalle, quelle offrono il petto allo scontro)
perché il tuo coraggio non debba costare a entrambi!”
Così lo ammonisce, e aggiogati i cigni riprende il suo viaggio
per l'aria. Purtroppo, il coraggio non sopporta ammonimenti.
Per caso i cani, seguendo nel fitto del bosco tracce evidenti,
stanarono un cinghiale, e mentre quello usciva allo scoperto
il figlio di Cinira lo trafisse con un colpo traverso.
Subito con l'ampio rostro il truce cinghiale scalza il giavellotto
macchiato del suo sangue e si mette a inseguire il giovane
spaventato che cerca scampo, gli affonda le zanne
nell'inguine e lo abbatte già quasi morto nella bionda rena⁶⁷.

Questa femminilizzazione sembra quasi enfatizzata dal lamento di Afrodite per la perdita dell'amato, all'interno dell'epitaffio scritto da Bione di Smirne, in cui di Adone

⁶⁵ J. M. Barringer, *The hunt in Ancient Greece*, p. 205.

⁶⁶ M. Detienne, *I giardini di Adone i miti della seduzione erotica*, op. cit., p. 88.

⁶⁷ Ov., *Met.*, X, 705 – 176; traduzione di Gioachino Chiarini.

viene ricordata unicamente la bellezza: «Perché a caccia si franco, e perché osasti/ Tu sì leggiadro ir con le fiere in giostra?»⁶⁸.

Credo che una sintesi funzionale della figura di Adone sia stata resa da Igino all'interno delle sue *Fabulae*. L'autore latino, infatti, colloca il giovane all'interno di una raccolta, quella che cataloga gli efebi più belli, subito prima di Endimione⁶⁹.

Che il ragazzo sia stato incastrato tra gli efebi è un forte indizio della sua condizione di “mezzo uomo” e, in un certo senso, caratterizza di più la sorta di femminilizzazione che un po' si evince dall'epitaffio di Biante. Si potrebbe obiettare che Adone non sia il solo efebo eterno all'interno della mitologia greca e che questa femminilizzazione potrebbe aderire come un guanto anche ad altre figure del mito. A tal proposito, si potrebbe portare avanti l'esempio di Ganimede.

Ganimede è un principe troiano di cui Omero fa menzione nell'*Iliade*⁷⁰. La bellezza del fanciullo era tale che Zeus in persona decise di rapirlo e farne il coppiere degli dei. Secondo questo racconto, i punti di contatto con Adone sono molteplici: figure di mezzo, non ancora uomini, la cui beltà ha indotto le divinità a mischiarsi con una dimensione altra dalla loro, quella terrena. Tuttavia, a differenziare i due soggetti vi sono altri fattori che rendono Adone molto più adatto a questa raccolta rispetto a Ganimede. Uno di questi è l'intenzionalità, poiché Ganimede non ha fatto le stesse scelte di Adone, anzi, non ha avuto assolutamente possibilità di scelta; un altro è la completa separazione degli ambienti d'azione, in quanto Ganimede viene incastonato nella vita degli olimpi, quindi sarà per sempre giovane laddove il tempo è irrisorio. Il suo dover essere “senza tempo” risponde ai cri-

⁶⁸ Bion., *Ep. Ad.*, vv. 60 e ss.; traduzione di Luca Antonio Pagnini.

⁶⁹ Hyg., *Fab.*, 251.

⁷⁰ Hom., *Il.*, V, vv. 265 – 267.

teri del compito che gli è stato affidato. Adone, al contrario di Ganimede, vive parte della vita sulla terra, facendo i conti in maniera inevitabile con il tempo. Egli cresce e si sviluppa, avverte il bisogno di maturare e misurarsi, trovare una propria dimensione e una propria individualità di uomo, uno scopo. Questo è descritto nel saggio di Detienne *I giardini di Adone*, dove l'autore legge in questa chiave un particolare momento delle Adonie di Atene, quello dell'essiccazione delle verdure: le donne ateniesi piantavano in vaso delle verdure destinate a seccare subito. Così come Adone, il cui fascino è innegabile, ma destinato a non produrre alcunché.

2.10 Orfeo

Scrivere di Orfeo nell'ambito dei riti di passaggio comporta inevitabilmente una breve premessa: in questa sede non ci si occuperà del complesso di credenze sull'aldilà su cui poggia le basi l'*Orfismo*, la grande religione misterica che prende, appunto, il nome dal poeta in esame. Qui, saranno descritti la figura del poeta alla luce delle scelte compiute nelle avventure che lo vedono protagonista e come queste scelte lo rendano idoneo alla categoria dei miti di non passaggio. In particolare, verrà posto l'accento sul viaggio che ha condotto il poeta al cospetto degli dei Ade e Persefone. Orfeo è il leggendario poeta, originario della Tracia⁷¹, in grado di compiere imprese straordinarie con la propria musica. La sua fama è relativa all'aver accompagnato Giasone alla conquista del Vello nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e ad aver disceso gli Inferi per salvare la sua sposa dalla morte ultima.

⁷¹ Si veda: C. Marcaccini, "Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia", in «Prometheus», 21, 1995, pp. 241 – 252.

Il mito di Orfeo trova una quantità sufficiente di documentazione all'interno delle *Georgiche* di Virgilio e delle *Metamorfosi* di Ovidio. Tuttavia, seppur pochi, cenni alla sua figura possono essere trovati anche nella letteratura greca arcaica e classica, in cui, comunque, quella di Orfeo era una storia risaputa e famosa così come le sue doti di poeta e musico⁷².

Il primo a menzionare i talenti di Orfeo è Euripide, all'interno dell'*Alcesti*⁷³. Qui, preso atto della decisione della sposa di morire al suo posto, il re Admeto fa menzione dell'abilità di suonatore tipica di Orfeo, capace di incantare con la propria voce la regina dell'Ade, Persefone.

Se avessi la voce e il canto di Orfeo, così da incantare la figlia di Demetra, o il suo sposo con i miei inni e strapparti ad Ade, scenderei agli inferi: né il cane di Plutone, né Caronte, che accompagna le anime con il remo, sarebbero in grado di fermarmi, prima che io riportassi alla luce la tua vita⁷⁴.

⁷² Una prima attestazione del nome di Orfeo si ha con il poeta del VI secolo a.C. Ibico: «Orfeo dal nome famoso». Ciò significa che già in età arcaica le imprese del poeta fossero ben radicate nel complesso mitico greco. Sebbene la letteratura ci dia pochi cenni delle imprese di Orfeo, queste erano ben conosciute e radicate nel patrimonio culturale greco. Una lunga serie di vasi risalenti al V secolo a.C. riporta, infatti, numerose volte il motivo del canto di Orfeo, della sua discesa agli Inferi e della morte; si veda: L. Rietveld, *Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, p. 37 e p. 39 (https://pure.uva.nl/ws/files/3977172/46469_Rietveld2.pdf); sulle origini tracie di Orfeo, si veda anche Ap. Rod, IV, 905.

⁷³ L'*Alcesti* è una tragedia probabilmente presentata alle Dionisie del 438 a.C; Admeto, re di Fere, ottiene da Apollo la possibilità di sfuggire alla morte, ammesso che qualcuno si fosse sacrificato al suo posto. Al rifiuto dei genitori del re di rinunciare alla vita per quella del figlio, tale sacrificio viene affrontato da sua moglie, Alcesti, prelevata dall'Ade e riportata in vita da Eracle, che come Orfeo tenta la discesa agli Inferi.

⁷⁴ Eur., *Alc.*, vv. 357 – 362; traduzione di Nicoletta Russello. Questo aspetto di Orfeo viene descritto anche in *Ifigenia in Aulide* (vv. 1211 –

In questo caso non viene esplicitato il successo o l'insuccesso di Orfeo durante l'andata e il ritorno dal regno dei morti, tuttavia Euripide rende chiare le capacità straordinarie del cantore. Non è l'unica volta che Euripide menziona Orfeo, infatti troviamo cenni al poeta tracio anche nell'*Ifigenia in Aulide*⁷⁵, come arringa della protagonista in procinto di accettare il proprio destino di morte, e ne *Le Baccanti*⁷⁶ per bocca del coro, che racconta in breve il talento del musico nel riuscire a domare le fiere con il canto.

Apollonio Rodio colloca Orfeo all'interno dei suoi *Argonauti*, indicandolo come membro dell'equipaggio guidato da Giasone. Anche questo autore non perde occasione per mettere in risalto le qualità dell'uomo e della sua musica, infatti nel primo libro descrive come il canto di Orfeo ponga fine (quasi fosse un incantesimo) alla lite violenta tra Ida e

1214) proprio dalla protagonista, quando si rassegna al proprio destino di vittima sacrificale per poter consentire la missione di Agamennone.

⁷⁵ *Ifigenia in Aulide* è un'opera di Euripide, rappresentata tuttavia dopo la morte del tragediografo. L'indovino Calcante ha informato Agamennone che le barche greche bloccate in Aulide potranno ripartire alla volta di Troia soltanto a patto che Ifigenia, figlia del re, venga sacrificata ad Artemide. Dunque, convocata la principessa con un tranello orchestrato da Odisseo, la giovane offre infine la propria vita per permettere la spedizione del padre. Al momento del sacrificio, tuttavia, l'intervento di Artemide sostituisce la fanciulla, prendendola con sé e mettendo al suo posto una cerva.

⁷⁶ *Le Baccanti* è una tragedia scritta tra il 406 e il 407 a.C.; l'opera racconta della storia di Penteo e del rifiuto del re tebano di riconoscere la divinità di Dioniso e, quindi, attribuirgli propri onori. Dioniso istilla allora la follia nelle donne della città, che rifugiatesi sul Citerone compiono gesti tra il miracoloso e il folle, dal far uscire latte e miele dalle rocce allo squartare una mandria di mucche. Dioniso, sotto mentite spoglie, riesce a convincere Penteo a travestirsi da donna per spiare le donne sul monte ma queste, in *primis* Agave, madre di Penteo, aizzate dallo stesso dio, fanno a pezzi il loro sovrano.

Idimone⁷⁷. Il suono e la voce di Orfeo, inoltre, sono capaci di salvare l'equipaggio dal canto mortale delle sirene: il tempestivo intervento del poeta lo annovera irrimediabilmente nella schiera degli eroi⁷⁸.

2.11 Doppio passaggio

Quanto letto lascia di Orfeo un'immagine estremamente positiva: egli è un uomo maturo, ha superato brillantemente le tappe critiche della vita partecipando, inoltre, a imprese eroiche, ha una moglie. Come si colloca, quindi, all'interno di questa raccolta? Cosa può accomunarlo a un ragazzo bisbetico come Ippolito oppure a uno incompleto come Adone?

Il motivo principale che richiama necessariamente l'attenzione sulla figura di Orfeo risiede proprio nella sua impresa più grande, che prende le mosse dalla morte della bella Euridice. All'interno della *Biblioteca*, Apollodoro, oltre a darci qualche cenno sulle origini divine del poeta designandolo come figlio della musa Calliope e di Eagro⁷⁹ (anche se versioni minori indicano come padre il dio Apollo), sintetizza una breve versione della sua impresa più famosa, la discesa negli Inferi, o *catabasi*, e della nefasta conseguenza.

Da Calliope ed Eagro (ma, in realtà, da Apollo), nacquero: Lino, che fu ucciso da Eracle, e Orfeo che suonava la cetra e col suo canto muoveva pietre e alberi. Quando la sposa di Orfeo, Euridice, morì per il morso di una serpe, egli scese nell'Ade per riportarla sulla terra e persuase Plutone a rimandarla. Il dio si impegnò a farlo a patto che Orfeo, durante il cammino, non si fosse voltato indietro prima

⁷⁷ Ap. Rod., I, 512 – 515.

⁷⁸ *Ivi*, IV, 902 – 909.

⁷⁹ Si veda: Ap. Rod., I, 23 – 24.

di giungere alla sua casa; ma Orfeo non si fidò e si voltò a guardare la sposa che discese di nuovo nell'Ade. Orfeo fondò anche ai misteri di Dioniso; fatto a pezzi dalle Menadi, fu sepolto nella Pieria⁸⁰.

Questa versione è breve, ma illustra perfettamente la prima delle scelte che rende la presenza di Orfeo idonea a questa trattazione: non accettando la morte di Euridice, il poeta discende nell'Ade per riprendere la moglie. L'impresa è destinata a fallire e, in maniera più esaustiva di Apollodoro, lo racconteranno Virgilio e Ovidio.

Virgilio pone come causa della morte di Euridice la sua fuga da Aristeo, che provò a farle violenza. La sposa, scappando, non si avvide del serpente che la morse segnando, quindi, il suo accesso nell'aldilà, meta prossima del marito. Il canto di Orfeo è stato capace di persuadere anche Proserpina e il suo sposo (sebbene non venga scritto come) e i due sono pronti a tornare nel regno dei vivi.

E già ritraendo i passi era sfuggito a tutti i pericoli,
e la resa Euridice giungeva alle aure superne, seguendolo
alle spalle (Proserpina aveva posto tale condizione),
quando un'improvvisa follia colse l'incauto amante,
perdonabile invero, se i Mani sapessero perdonare: si fermò,
e proprio sulla soglia della luce, ah! immemore, vinto
nell'animo, si volse a guardare la sua diletta Euridice.
Tutta la fatica dispersa, e infranti i patti del crudele tiranno,
tre volte si udì un fragore dagli stagni dell'Averno.
Ed ella: "Chi ha perduto me, sventurata, e te, Orfeo?
Quale grande follia? Ecco i crudeli fati
mi richiamano indietro e il sonno mi chiude gli occhi vacillanti"⁸¹.

⁸⁰ Ap., I, 3; traduzione di Maria Grazia Ciani.

⁸¹ Virg., *Geor.*, IV, 485 – 496; traduzione di Luca Canali.

Orfeo si volta, quindi, scatenando la reazione di Euridice e perdendo l'amata una seconda volta. Inconsolabile, il poeta canta il proprio dolore in superficie e, secondo Virgilio, ritorna in Tracia. Qui, tuttavia, compie il suo secondo errore fatale, che in Apollodoro è stato soltanto accennato: Orfeo è irrimediabilmente addolorato, dopo sette mesi piange ancora l'amore perduto.

L'amore di Orfeo emerge qui come grande protagonista. A rendere più chiaro questo aspetto del cantore, al fine di comprendere meglio le scelte che lo collocano in questa raccolta, è Ovidio, che sintetizza in maniera efficace quanto il sentimento del protagonista gli sia d'impedimento per l'accettazione di quelle che, nella vita, sono tappe necessarie.

“Avrei voluto sopportare, e non nego di averci provato:
ma Amore ha vinto! È un dio ben noto nel mondo di sopra:
se lo sia anche qui, non so, ma spero.
E se non mente la fama di un antico ratto, anche voi
foste uniti da Amore. Per questo luogo ricolmo di terrore.
Per questo immane abisso e per i silenzi dell'immenso regno,
disfate, vi prego, i fili del destino di Euridice!
Tutti siamo vostri: dopo un breve soggiorno di sopra,
prima o poi ci affrettiamo in questa sola dimora.
Tutti qui siam diretti, questa è l'ultima casa,
voi detenete sul genere umano un regno senza fine.
Lei pure, quando avrà compiuto il giusto numero
d'anni, vostra sarà: datemela in prestito.
Ma se il fato mi nega quanto chiedo per lei, ho deciso,
io non voglio tornare: godetevi una duplice morte”⁸².

⁸² Ov., *Met.*, X, 25 – 39; traduzione di Giachino Chiarini.

La morte è la tappa necessaria e finale della vita. Orfeo nel suo monologo ne è consapevole, così com'è convinto che Euridice gli sia stata strappata troppo presto. Ciò che è da sottolineare, ai fini di questa trattazione, è che (specialmente nella versione ovidiana) il poeta prova a convivere con il dolore e a vivere il periodo di lutto, ma senza riuscirvi. Sceglie, quindi, di scardinare le regole e tentare l'impresa nell'oltretomba, minacciando la morte per sé stesso nel caso non riuscisse a ottenere il ritorno della moglie.

Mettendo da parte le particolarità di questa o quella versione, è opportuno soffermarsi sulla doppia scelta compiuta da Orfeo. Da un lato, vi è il rifiuto di accettare la morte: tale rifiuto lo spinge a intraprendere la *catabasi*, ma essendo qualcosa di innaturale che un vivo vada nel regno dei morti e che una morta ritorni alla vita, dev'essere per forza un avvenimento contrassegnato dall'errore. Che sia per mancanza di fiducia verso le divinità, come suggerisce Apollodoro, o per follia, come invece descrive Virgilio, Orfeo si volta, scegliendo volontariamente di rompere un tabù (quello dato da Persefone) e impedendo il corretto svolgimento del rituale; come conseguenza, perde di nuovo Euridice⁸³. La non accettazione di un passaggio naturale come la morte e l'eccessiva sosta in una zona di margine (il lutto) implicano un'altra grande conseguenza per il musico tracio, qualcosa che scioglie un finale che Apollodoro e Virgilio ci hanno fornito unicamente di sfuggita.

Apollodoro ci dice che Orfeo viene fatto a pezzi dalle Menadi, Virgilio in un certo senso sembra attenersi a questa ver-

⁸³ E. Schwartz, *Aspects of Orpheus in classical literature and mythology*, Ann Arbor, 1984, pp. 196 – 197; per quanto riguarda la funzione di Euridice all'interno della vicenda, è facile ipotizzare che questa sia volta unicamente alla fine tragica della donna, proprio in virtù delle poche caratteristiche che la descrivono. Basti pensare che quella di Virgilio è l'unica versione mitica che la vede parlare.

sione. Ovidio introduce un altro elemento, ovvero l'aperto rifiuto del sesso femminile a favore di quello per i giovinetti.

Già tre volte il Sole aveva chiuso il giro dell'anno
nei Pesci, segno d'acqua, e ancora Orfeo
rifuggiva l'amore di donna, forse per la disgrazia che gli era toccata,
o forse anche per un voto fatto: ma molte smaniavano
di unirsi al poeta, molte si dolsero d'esser state respinte.
Fu anzi lui stesso a iniziare le genti di Tracia all'amore
per i teneri maschi, cogliendo i primi fiori della breve
primavera della vita che precede la giovinezza⁸⁴.

Il comportamento di Orfeo è, quindi, dettato da un'altra scelta sbagliata: rifiutando la morte di Euridice egli è infatti impossibilitato a reimmettersi nella società di cui faceva parte e ritrovare, pertanto, la sua dimensione di uomo. Non essendosi riaggregato al proprio tessuto culturale, non vi sono più spedizioni alla volta di imprese eroiche, il suo canto non salva più vite umane, non è più volto a uno scopo che non sia lamentare la perdita della moglie, divenendo bello ma sterile come Adone. Orfeo non può onorare Afrodite poiché affatto intenzionato a riavvicinarsi alle donne, tanto da dare adito all'immagine misogina del poeta che, per certi versi, lo accomuna a Ippolito nell'imporsi una "castità" inadatta allo status di uomo.

Non accettando la morte e le conseguenze che questa ha nel separare e riaggregare i componenti di una società, Orfeo diventa quindi l'*outsider*, in netta contrapposizione con lo spirito libero delle Menadi, più cruento nel porre fine alla sua vita (in ogni versione riportata) quanto più è netto il rifiuto del poeta verso la stessa⁸⁵.

⁸⁴ Ov., *Met.*, X, 78 – 85; traduzione di Giachino Chiarini.

⁸⁵ *Ivi*, XI, 1 – 84.

