

DISSONANZE

5

Collana diretta da
Simonetta Angiolillo e Marco Giuman

MARCO GIUMAN – CRISTIANA ZACCAGNINO

“Ora gli eroi sono fossili arguti”

*Riflessioni iconografiche sui miti di
Perseo e Bellerofonte*

Morlacchi Editore U.P.



Università
di Cagliari

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici

EIKONIKOS

Laboratorio di iconografia e iconologia del mondo classico

<http://people.unica.it/eikonikos/>

Comitato Scientifico

Mario Torelli (Accademico dei Lincei)

Alessandra Coppola (Università degli Studi di Padova)

Pier Giorgio Spanu (Università degli Studi di Sassari)

Fabio Colivicchi (Queen's University, Ontario)

Carmen Rueda (Universidad de Jaen)

Coordinamento editoriale: Federica Doria

Impaginazione, redazione: Claudio Brancaleoni

Copertina: Jessica Cardaioli

ISBN/EAN: 978-88-6074-644-3

Copyright © Morlacchi editore, 2015. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di febbraio 2015, per conto di Morlacchi Editore (Perugia), dalla tipografia "Digital print-service", Segrate (MI). www.morlacchilibri.com/universitypress | mail to: redazione@morlacchilibri.com

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> di Marco Giuman e Cristiana Zaccagnino	
OSTENTA, PORTENTA, MONSTRA, PRODIGIA	7

PARTE I

Marco Giuman

MEMORIE DI UNA TESTA TAGLIATA.

MEDUSA E PERSEO: LO SGUARDO, LA PIETRA, LA MORTE

<i>Capitolo 1</i>	
UN MONDO DI SGUARDI	17
<i>Capitolo 2</i>	
CHE L'IMPRESA ABBA INIZIO	43
<i>Capitolo 3</i>	
VULTUS SAXIFICOS	63
<i>Capitolo 4</i>	
TRA VOCI PERTURBANTI E GIOVANI VECCHIE	85
<i>Capitolo 5</i>	
LUNGHE-ZANNE VA ALLA GUERRA	107
<i>Capitolo 6</i>	
IL RIFLESSO E L'OMBRA	129

PARTE II

Cristiana Zaccagnino

LONTANO DALLA TERRA PATRIA. OSSERVAZIONI SUL MITO DI BELLEROFONTE

Capitolo 7

BELLEROFONTE, L'ASSASSINO 151

Capitolo 8

LA PASSIONE NON CONSUMATA 171

Capitolo 9

LA LETTERA FATALE 195

Capitolo 10

IO TI SARÒ OSPITE E AMICO 211

Capitolo 11

LE IMPRESE 219

Capitolo 12

DALL'ONORE ALL'ODIO DEGLI DEI 275

Documentazione fotografica 287

Lista delle immagini 321

Riferimenti bibliografici

INTRODUZIONE 335

PARTE PRIMA 337

PARTE SECONDA 347

INDICE DEI NOMI MITOLOGICI 359

Introduzione

OSTENTA, PORTENTA, MONSTRA, PRODIGIA

Il nido era posto sul più alto ramo del platano e proprio di là, stridulo, giungeva il pigolio di otto passerotti, quando avvenne «il grande prodigio»¹: un terribile serpente dal dorso scarlatto, apparso repentino tra il fogliame, aveva dapprima straziato l'intera nidiata, quindi si era accanito con ostinazione contro la madre, per tramutarsi infine – mirabile visione – in un gelido simulacro di pietra. Era stato infine Calcante, il divino veggente, a rompere per primo il silenzio che aveva d'improvviso ammutolito le schiere achee che attonite gremivano la riarσα spiaggia di Aulide²:

τίπτ' ἄνεω ἐγένεσθε κάρη κομόωντες Ἰχαιοί;
ἡμῖν μὲν τόδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς
ὄψιμον ὀψιτέλεστον, ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλείται.
ὡς οὗτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν
ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἣ τέκε τέκνα,
ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα πτολεμίζομεν αὐθι,
τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.

Perché siete ammutoliti, Achei dalle fluenti chiome? Questo immane prodigio ce l'ha inviato il sapiente Zeus, ed è un prodigio che, per quanto tarderà ad avverarsi, rimarrà comunque eterno. Come il serpente ha divorato i passerotti e la stessa loro madre, otto e con essa che li aveva

1. Hom. *Il.* 2, 308.

2. Hom. *Il.* 2, 323-329. Sulla figura di Calcante si veda: G. Camassa, *Calcante, la cecità dei Calcedoni e il destino dell'eroe del bronzo miceneo*, ASNSP 10, 1980, 25-69.

generati nove, così per altrettanti anni noi saremo costretti a combattere laggiù. Ma nel corso del decimo anno conquisteremo infine la città dalle ampie strade.

La narrazione dell'episodio del serpente di Aulide, correttamente inquadrata nel discorso con il quale Odisseo tenta di infondere nuovo ardimento nei compagni oramai sfiduciati dallo stillicidio decennale dell'assedio di Ilio – e proprio in conseguenza di ciò spronati all'aperta ribellione dalle parole del vile e deforme Tersite³ – ben ci introduce in una questione di natura etimologica, la cui analisi non potrà che costituire il nostro imprescindibile punto di partenza.

In Omero il sostantivo neutro *teras* è parola che indica nella sostanza il fatto portentoso, l'accadimento miracolistico, per l'appunto «l'immane prodigio del sapiente Zeus»⁴. E questa specifica valenza semantica, come ci disvela con somma chiarezza l'intervento di Calcante, viene ricondotta negli esametri del poema epico a un ambito sacro puntuale e funzionalmente ben connotato, quello della divinazione. *To teras* diviene in tale modo *il segno*, l'anomalia per mezzo della quale la divinità, estrinsecandosi quasi aristotelicamente in atto allo stato puro, può manifestare la propria misteriosa e ineluttabile volontà⁵. Così Cassandra, l'indovina per eccellenza, è definita nell'*Agamennone* di Eschilo *teraskopos*, letteralmente *interprete di prodigi*⁶, così come nei versi iniziali delle *Eumenidi* è la volta dello stesso Apollo a essere salutato dal Coro quale «medico, profeta, esegeta di segni divini»⁷. Per contrasto, non ci sorprende

3. Per i rapporti intercorrenti nel mondo antico tra profezia e tattica militare si veda: C. Bearzot, *Mantica e condotta di guerra. Strateghi, soldati e indovini di fronte all'interpretazione dell'evento prodigioso*, in M. Sordi (ed.), *La profezia nel mondo antico*, Milano 1993, 97-121. Per l'analisi fenomenica dei *prodigia* nell'epoca romana arcaica si veda: C. Santi, *La nozione del prodigio in età regia*, SMSR 20, 1996, 505-524.

4. MILANI 1993, 42.

5. Per l'etimologia del sostantivo si veda CHANTRAINE 1968, 1105 s., s.v. *τέρας*.

6. A. A. 1440. Cfr. 125; 977.

7. A. *Eu.* 62 : *ιατρόμαντις δ' ἔστι καὶ τερασκόπος*.

che il verbo *terateuomai*, in bocca al caustico Euripide delle *Rane* aristofanee, venga ad indicare ‘il millantare’, quella capacità di ‘spaciar frottole’ che sarebbe tipica dei modi compositivi ed espressivi di Eschilo, quantomeno a dar retta alla *vis* comica del commediografo ateniese⁸.

Per indicare la creatura mostruosa⁹, oltre a *teras*, nel greco trova impiego anche il sostantivo neutro *pelor*, di cui sono conosciute solo le forme del nominativo e dell’ accusativo¹⁰, un lemma che peraltro sembra riassumere in sé, come ci indicano due glosse esichiane¹¹, il concetto di grandezza, di enormità quale espressione di una mostruosità che si caratterizza tale in quanto banalmente lontana dai canoni della normalità¹².

Nella lingua latina la parola *monstrum* sembra seguire un percorso semantico che nella sostanza delle cose si presenta non dissimile da quello che abbiamo visto contraddistinguere il greco *teras*, trovando anch’esso il significato più precipuo nell’atto di indicare¹³, nel *monstrare* appunto, come opportunamente rimarca un celeberrimo passo di Cicerone, segnatamente pertinente al trattato da questi dedicato all’analisi delle arti oracolari, il *De divinatione*¹⁴:

8. Ar. *R.* 834.

9. Per le creature mostruose in generale si veda: ICARD-GIANOLIO, SZABADOS 2009.

10. Negli scrittori arcaici riferito solo a esseri animati, ma successivamente usato anche per oggetti inanimati. Si veda Nonn. *D.* 24, 257. L’aggettivo *pelorios* (o *peloros*) è inoltre associato agli dei e agli eroi (Hom. *Il.* 5, 395; 7, 208; 3, 229; 11, 820). La forma variata *to peloron* è usata per indicare la Gorgone (Hom. *Il.* 5, 741), la prole della terra (Hes. *Th.* 295) o anche gli animali incantati di Circe (Hom. *Od.* 10, 219). Si veda anche LADA-RICHARDS 2002, 43.

11. Hsch. *s.v.* πέλωρ. Si veda anche: CHANTRAINE 1968, 878 s., *s.v.* πέλωρ.

12. Hom. *Il.* 2, 321. È indicativo rimarcare che in Omero il termine *pelor* venga impiegato per indicare i portenti mandati dagli dei.

13. MILANI 1993, 43: «*monstrum* è in origine termine del lessico religioso. Indica il prodigio che emana dalla volontà degli dei, l’oggetto o l’essere di carattere soprannaturale, l’essere la cui anomalia costituisce un avvertimento». In questo senso anche E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino 1976, 478.

14. Cic. *De Div.* 1, 93.

Quia enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur.

Sono chiamati mostri, apparizioni, portenti e prodigi, le cose che mostrano, fanno vedere, pronosticano, predicono.

Anche il termine latino sembra dunque sottolineare primariamente il carattere predittivo del mostro da intendere come *segno* che preannuncia all'uomo la volontà divina. Sarà solo nel corso del Medio Evo, in una mutazione semantica a cui non appare certo estraneo il contributo della speculazione cristiana, che la parola si caricherà progressivamente di una coloritura eminentemente negativa, al punto da trasformarsi in una forma sinonimica per indicare il demonio¹⁵. Nel mondo antico, al contrario, la valenza semantica del termine sembra mantenere una costante polisemia che non si traduce *tout-court* in un giudizio di disvalore¹⁶. In Ctesia di Cnido, ad esempio, i Pigmei e i Cinocefali sono ricordati in virtù del loro innato senso di giustizia¹⁷, a riprova di una percezione della mostruosità che nel mondo antico non trova connotazione esclusiva in una prospettiva rigidamente negativa. D'altra parte, se il *monstrum* è per sua stessa funzione partecipante del divino, come ben dimostrano quelle rappresentazioni in cui il dio trova traduzione diretta in un essere mostriforme – dall'Anubi di tradizione egizia al Meilichios serpente del *pantheon* ellenico – la sua figura non potrà suscitare univocamente timore, ma anche rispetto, ammirazione; una lettura, quest'ultima, che non resta peraltro circoscritta alle speculazioni filosofiche del paganesimo, ma che acquisisce anche nel mondo cristiano, quantomeno ai più elevati livelli dottrinali, un'importante dimensione di carattere teologico e magistrale: se all'indomani del

15. CAROTENUTO 2001, 80.

16. Ancora oggi il termine mostro sembra mantenere nella lingua italiana un valore semantico ambivalente: così, ad esempio, una frase del tipo «quel batterista è un mostro», nel linguaggio gergale giovanile, sottolinea con estrema chiarezza la *prodigiosa* abilità del musicista che, proprio in virtù delle proprie capacità, diviene appunto *un mostro*.

17. Cfr. D. Lenfant, *Ctesias de Cnide: La Perse, l'Inde, autres fragments*, Paris 2004.

diluvio universale la terra è ripopolata dai tre figli di Noè, secondo quanto riportato nella stessa *Genesi*, anche le razze mostruose di uomini non potranno che discendere da quest'unico progenitore; dunque, a sentire Agostino, la loro esistenza non potrà essere erroneamente interpretata nel senso di un evento che possa in qualche modo contraddire il divino disegno della procreazione universale¹⁸:

Qualis autem ratio redditur de monstrosis apud nos hominum partibus, talis de monstrosis quibusdam gentibus reddi potest. Deus enim creator est omnium, qui ubi et quando creari quid oporteat vel oportuerit, ipse novit, sciens universitatis pulchritudinem quarum partium vel similitudine vel diversitate contexat.

La giustificazione che si dà ad esemplari deformi di uomini è la medesima che si può dare della deformità di alcuni popoli. Dio infatti è il creatore di tutti ed egli sa il luogo e il tempo in cui è opportuno far esistere un essere perché conosce l'uguaglianza e la disuguaglianza delle parti con cui accordare l'armonia del cosmo.

Ciò ammesso, nonostante i dubbi che sembrano dimorare nello stesso Agostino («*si homines sunt, de quibus illa mira conscripta sunt*»), non tutti i mostri – o per meglio dire le *entità mostruose* – ci appaiono uguali, dal momento che profondamente dissimili per modi, tempi e funzioni si mostrano i processi intellettuali di cui essi vengono a rappresentare l'inevitabile proiezione.

Affrontando l'analisi di quello straordinario e variegato fenomeno che nel mondo medievale è costituito dalla redazione dei cosiddetti *bestiari*, veri e propri trattati teratologici in forma compendiarica, Gioia Zaganelli distingue con grande chiarezza quali sono i due ambiti che ci permettono di suddividere funzionalmente creature che, pur presentandosi tutte pienamente connotate entro i caratteri generici della teratologia, si risolvono entro piani esegetici profondamente diversi¹⁹. Da un lato, posti sulla falsariga di quel singolare

18. Agost. *De Civ. D.* 16, 8, 2.

19. ZAGANELLI 1991, 171 s.

trattato epidittico di ambientazione gnostica che è il *Fisiologo*, incontriamo esseri che trovano la propria ragion d'essere in una funzione che potremmo definire allegorico-moralizzata, ovvero esseri che interpretano la mostruosità «su rigide basi teologiche per farne un segno che rimanda ad un sovrasenso celeste»²⁰; dall'altro ci imbattiamo invece in *monstra* proiettati su chiavi ermeneutiche di natura prevalentemente etnologico-geografica; cioè entità che, pur conservando in maniera intellegibile la loro eccentricità da un cosmo ordinato secondo i principi inopinabili di dio, trovano fondamento in un mondo immaginario, onirico, che scade soventemente nel grottesco – è il caso, ad esempio, del piede parasole degli Sciapodi²¹ – ma che ben rimarca l'incapacità di tradurre l'esperienza in conoscenza o forse, assai più semplicemente, di accettare ciò che ci è ignoto. E questo approccio, ancora una volta, non sembra oltremodo alterarsi se la nostra prospettiva esegetica si focalizza sul mondo pagano, ferma restando la ovvia necessità di ricalibrare il quadro analogico di riferimento, non più basato sui fondamenti teologici della dottrina cristiana, bensì su un sistema etico-culturale profondamente diversificato ma non per questo meno organico.

Nella mitologia greca – ma il discorso potrebbe essere agevolmente allargato a molti altri contesti storici e culturali – alcuni giovani devono affrontare mostri dalle caratteristiche difformi e molteplici, il cui scopo fondamentale è quello di rimarcare di volta in volta – proprio per mezzo delle proprie anomalie – ambiti e modelli specifici del paradigma eroico; in ciò molto distanti, ad esempio, dalla visione normalizzatrice e moraleggiante del mondo cristiano che vorrà invece leggere nel mostro, quasi sempre segnatamente tradotto nella concezione stereotipata del drago²², una semplice ipostasi del maligno.

20. ZAGANELLI 1991, 171.

21. Pli. *H.N.* 7, 2.

22. Sul drago si veda ad esempio F. Cardini, *Il drago*, *Abstracta* 8, 1986, 42-47.

A due di questi eroi, Bellerofonte e Perseo, e all'analisi dei loro mostri antagonisti sono dedicate le pagine di questo libro, per quanto non siano molti i punti di contatto che è possibile enucleare tra le loro figure, che mai si trovano a condividere i medesimi spazi, né risultano associati dalle fonti antiche²³. Eppure, a leggere bene, le loro vicende si intersecano in una trama che è, sì, sottile ma articolata: l'argivo, ad esempio, è nipote di Acrisio, il quale ha destituito il fratello Preto, presso cui – a Tirinto – il corinzio si reca per purificarsi; Perseo, ancora, decapitando Medusa consente la nascita di Pegaso, in groppa al quale Bellerofonte combatterà poi contro la Chimera; entrambi sono assistiti dalla dea Atena, che al primo fornisce lo scudo – o lo specchio – su cui riflettere il volto di Medusa, al secondo i consigli necessari per domare Pegaso. Ma Bellerofonte e Perseo, soprattutto, affrontano esseri teriomorfi le cui peculiarità sembrano palesare anch'esse delle simmetrie: entrambi composti, di sesso femminile e posti agli estremi confini del mondo conosciuto, caratteristica quest'ultima da proiettare tuttavia in una prospettiva di natura più squisitamente culturale, la Gorgone e la Chimera propongono caratteristiche in qualche modo riconducibili alla sfera sessuale. Se della prima sono infatti più volte rimarcate le caratteristiche ammaliatrici²⁴, pure per la seconda, come avviene del resto anche per altri mostri quali Scilla o le Sfingi²⁵, non mancano chiari riferimenti al pericoloso mondo della seduzione²⁶,

23. Entrambi prole divina, Perseo di Zeus e Bellerofonte, secondo alcune versioni, di Poseidone, sono ambedue rappresentati sul trono di Amyklai (Paus. 3, 18, 8 ss.).

24. Cfr. *infra* 51 ss.

25. Nell'*Agamennone* di Eschilo (1233) Cassandra paragona Clitennestra a un terribile mostro e tra i nomi possibili da attribuirle propone quello di Scilla. Il catalogo *Suda* attribuisce a *Megarikai Sphigges* la definizione di prostitute. Per le rappresentazioni di sfingi che si accoppiano a esseri umani si veda: MAINOLDI 1995, 81 con bibliografia.

26. MAINOLDI 1995, 69 ss. Nella *Neottis* (*La pollastrella*) di Anaxilas, ad esempio, la prostituta Plangone, come la Chimera, distrugge con il suo fuoco i barbari.

al punto da trasformarsi nella lettura di Orazio in metafora della *femme fatale* per eccellenza, ovvero Cleopatra²⁷.

Per quanto labili, questi punti di contatto, a cui di necessità dobbiamo aggiungere l'accentuata contiguità funzionale nella strutturazione prototipica dei due protagonisti²⁸, faciliteranno un loro progressivo processo di sovrapposizione che, in epoca medievale, porterà il Primo Mitografo Vaticano a ipotizzare che Perseo e Belerofonte possano essere in realtà lo stesso personaggio²⁹. Un'associazione che, accentuandosi ulteriormente, proseguirà poi nel corso del Rinascimento, allorquando sarà Perseo ad essere raffigurato in groppa a Pegaso mentre libera Andromeda³⁰. Ed è proprio sulla scia di questo filo rosso, un filo sottile e quasi imperscrutabile, che vanno ricercate le motivazioni di fondo che ci hanno spinto a intraprendere questo lavoro, il cui scopo fondamentale è quello di mettere a fuoco alcuni aspetti, essenzialmente di natura iconografica, intorno ai quali meno si sono focalizzate le attenzioni esegetiche degli studiosi.

Marco Giuman e Cristiana Zaccagnino

Cagliari – Kingston, dicembre 2014

27. Cfr. J.V. Luce, *Cleopatra as Fatale Monstrum* (*Horace, Carm. 1. 37. 21*), CQ 13, 2, 1963, 251-257.

28. Sui mostri ibridi si veda anche A. Giardino, *Essere un mostro in Grecia, ovvero come gli ibridi creano identità*, in *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica*, Fiesole 2010, 111-121.

29. *Myth. I* 71.

30. PUGLIARA 1998.

PARTE I

Marco Giuman

MEMORIE DI UNA TESTA TAGLIATA

Medusa e Perseo: lo sguardo, la pietra, la morte

Hai mai pensato, Lettore, quale può essere lo strazio della Perversità e Malvagità, impossibilitata, per ragioni diremo matematiche, a lottare con sé, a fuggire da sé, e che sempre, il giorno e la notte, deve sopportare l'orrore della propria disperata presenza, essendo – questa presenza – se medesima? No, certo, non vi hai pensato.

Anna Maria Ortese, *L'iguana*

UN MONDO DI SGUARDI*

Dello sguardo

«**L**e interpretazioni della critica moderna sull'origine del mito della G. [*scil.* Gorgone] non hanno dato sino ad ora risultati definitivi: le più vedono nel mostro una divinità di origine preellenica o la personificazione di fenomeni naturali o animali. Le notevolissime analogie tra il mito di Perseo e della G. e quello di Gilgamesh e di Khumbaba non sono state ancora completamente chiarite»¹. È trascorso più di mezzo secolo da quando Antonio Giuliano, redigendo la voce *Gorgone* per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, concludeva con queste parole la breve introduzione al mito di Medusa, per poi passare ad affrontare in maniera più organica la parte relativa all'analisi del dato iconografico. Eppure, a così tanta distanza di tempo, quelle «interpretazioni della critica moderna» a cui faceva riferimento Giuliano non sembrano aver compiuto passi decisivi circa un'esegesi definitiva sulle origini del mito. Il dato, come è facilmente intuibile, non è certo da imputare alla cattiva volontà di chi ha affrontato lo studio di queste problematiche, ma da attribuire semmai alla natura ontologicamen-

* Le tematiche generali di questo capitolo, con particolare riferimento al potere nefando dell'occhio e alla potenza erotica dello sguardo, sono stati da me trattati in maniera più ampia nel volume *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico*, Roma 2013 (da ora GIUMAN 2013A).

1. GIULIANO 1960, 983.

te sfuggente di questa figura teriomorfa, sia per quanto riguarda gli aspetti più propriamente iconografici, sia per ciò che concerne la sua struttura funzionale e l'inevitabile trascrizione che da questa si proietta sul piano del simbolo.

In quella singolare galleria di esseri mostruosi così ben compendiate nei suoi aspetti metasimbolici dal Borges del *Manuale di zoologia fantastica*, la Gorgone viene a occupare uno spazio del tutto particolare, non tanto per i processi di rappresentazione per mezzo dei quali essa trova traduzione iconografica, quanto piuttosto per le peculiarità dell'alterità che questo mostro si trova a dover rappresentare: «irresistibile incarnazione della morte che paralizza le membra», nelle suggestive parole di Françoise Frontisi-Ducroux², il mostro anguicrinito «confonde e unisce le categorie che il mondo dei vivi distingue», proiettando sul piano della più pura irrazionalità l'irriducibilità assoluta che deve separare l'universo superno dei viventi da quello infero dei morti.

È stato osservato di recente, non senza qualche ragione fondata, che sussisterebbe una chiara affinità iconografica tra l'immagine della Gorgone e il volto cadaverico³: gli occhi gonfi che accentuano oltremisura la volumetria degli zigomi, la lingua protesa, il naso sovradimensionato, quella chioma serpentiforme che non può non rimandarci alle larve vermicolari che contraddistinguono il processo di putrefazione, sarebbero tutti elementi che sembrano voler rievocare da vicino i lineamenti tumefatti di un cadavere in avanzato stato di decomposizione. In realtà, proprio in forza di quanto abbiamo appena detto intorno alle peculiarità che contraddistinguono la figura gorgonica – che non a caso trova la propria esplicitazione a mezzo di una maschera che sembra doverne celare in qualche modo la reale natura – la sensazione è che sul piano più propriamente iconografico le forme scelte per tradurre in immagine il mostro angui-

2. FRONTISI-DUCROUX 1986, 142.

3. WILK 2000, 186 ss.

crinito non possano che essere intrinsecamente secondarie⁴: orrore allo stato puro, manifestazione fenomenica e irrazionale di tutti gli aspetti più terribili del soprannaturale, la Gorgone non prefigura semplicemente la metafora simbolica di un mondo 'altro', nel quale il fine ultimo è quello di contribuire a definire in senso antinomico lo spazio razionale della realtà; la Gorgone, assai più semplicemente, è quello spazio 'altro', con tutte le conseguenze che questa prospettiva esegetica viene a comportare sul piano iconografico. Esito di una condizione psicologica e mentale, più che mera deformazione teriomorfica di caratteri fisiologici, Gorgone/Medusa vive la contraddizione in termini di dover tradurre in immagine un'immagine che in realtà non è traducibile, non può esistere; una contraddizione che forse trova la traduzione più chiara nell'*escamotage* metafunzionale che vuol fare di lei un essere di cui – pena la morte – non è possibile sostenere nemmeno la vista. Ed è dunque proprio nella potenza terribile del suo sguardo che dovremo inevitabilmente riconoscere il nostro punto di partenza.

In una lettera del marzo 1907, Rainer Maria Rilke scrive alla moglie Clara che «il guardare è una cosa così strana e meravigliosa, della quale sappiamo ancora tanto poco; guardando siamo interamente rivolti verso l'esterno, ma proprio quando lo siamo di più sembrano accadere in noi cose che hanno atteso con passione di non essere osservate, e mentre esse, intatte e singolarmente anonime, si compiono in noi senza di noi, nell'oggetto là fuori cresce il loro significato, un convincente, rigoroso nome, il loro unico possibile nome, in cui, con felicità e venerazione, riconosciamo l'accadere del nostro animo»⁵. Come scrive Donato Loscalzo, ribadendo una volta di più la centralità assoluta rivestita dallo sguardo quale privilegiato codice di comunicazione non verbale, «dall'occhio che vede deriva la conoscenza diretta, una forma privilegiata di sapere (quella per aver vi-

4. FRONTISI-DUCROUX 1995, 66.

5. Cfr. E. Borgna, *Il volto senza fine*, Firenze 2004, 12; D'AGOSTINO 2005/06, 10.

sto, l'*autopsia*), mentre dall'occhio che è visto emergono l'interiorità e le parti segrete dell'animo»⁶. È perciò proprio nella sua funzione di demarcatore emotivo tra ciò che è individualità interiore e ciò che è realtà esterna⁷ che l'occhio si tramuta nello strumento psicodiagnostico per antonomasia⁸, come ben traspare, tra i tanti esempi possibili, dal dialogo tra Socrate e Parrasio immaginato da Senofonte⁹. Qui, ai dubbi del pittore sulla possibilità di tradurre in immagine un'entità apparentemente astratta come l'anima¹⁰, il sofista ribatte affermando che un uomo può guardare amichevolmente o con ostilità e che, almeno questo, «si potrà rappresentare negli occhi»¹¹. È significativo d'altronde che Cicerone, vera incarnazione paradigmatica dell'arte oratoria di ogni tempo e luogo, riconosca proprio nel corretto controllo dello sguardo il codice del corpo nei confronti del quale l'oratore dovrà mostrare maggior cura e attenzione¹²:

Sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant; animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi.

6. LOSCALZO, MENICETTI 2006, 29 s. Sugli aspetti del 'vedere' nella letteratura classica, si veda da ultimo: L. VILLARD, *Études sur la vision dans l'Antiquité classique*, Rouen 2005.

7. BETTINI 1997, 169: «l'azione del guardare, del ricambiare soprattutto uno sguardo rivolto da altri, è capacità *sociale* per eccellenza: è scambio reciprocità, contatto».

8. Per un'analisi preliminare dei meccanismi dello sguardo nel mondo antico come codice non verbale, si veda: R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino 1981; VERNANT 1987; RIZZINI 1998; LOSCALZO, MENICETTI 2006; FRANZONI 2006 (in particolare 21 ss.). Per le valenze di ambito più specificatamente filosofico si veda: NAPOLITANO VALDITARA 1994, con bibliografia precedente. Per i rapporti funzionali intercorrenti tra sguardo e maschera si veda: M. Bettini (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari 1991. Per la simbologia apotropaica dell'occhio, con particolare riferimento al mondo vascolare, si veda: FRONTISI-DUCROUX 1991; GIUMAN 2013A, *passim*.

9. X. *Mem.* 3, 10, 4.

10. DEONNA 1965, 40 s.

11. Per altre esemplificazioni relative all'occhio come sintomo manifesto di uno stato d'animo si veda: FRONTISI-DUCROUX 1995, 23 ss.

12. Cic. *De Or.* 3, 221. Per il rapporto cogente che lega abilità oratoria e sguardo, confermata anche da Quintiliano (*Inst.* 11, 3, 72-76), cfr. RIZZINI 1998, 67 ss.

Capitolo 1. Un mondo di sguardi

Ma la forza maggiore è nel viso, e nel viso il primo posto spetta agli occhi. Per questo agivano meglio i nostri antenati, che non erano entusiasti di un attore mascherato, fosse pure Roscio. I gesti, infatti, sono l'espressione dell'animo, mentre specchio dell'animo è il volto e gli occhi ne sono gli interpreti.

Per aggiungere poco oltre¹³:

Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculus autem natura nobis, ut equo aut leoni saetas, caudum, auris, ad motus animorum declarandos dedit, qua re in hac nostra actione secundum vocem vultus valet.

Quanto agli occhi, la natura ce li ha donati perché potessimo esprimere i sentimenti del nostro animo, come ha dato al cavallo o al leone le setole, la coda, le orecchie. Perciò nel nostro gestire, dopo la voce è il volto che conta.

Alla luce della testimonianza ciceroniana del *De Oratore*, appare significativo che la personificazione del concetto astratto di persuasione, ovvero Peitho, sia definita da Ibbico *aganoblepharos*, sarebbe a dire «dal dolce occhio»¹⁴, un epiteto che identifica proprio nell'uso sapiente e accorto dello sguardo lo strumento imprescindibile per le divine arti affabulatorie della dea¹⁵. Un 'uso sapiente', si badi bene, a cui non dovrà necessariamente corrispondere una lettura positiva sul piano etico e morale¹⁶. In fondo, è proprio «il volto terribile» (*deinon prosopon*) con il quale la stessa Peitho ci viene descritta da Sofocle¹⁷ a rammentarci che dietro uno sguardo amabile e rassicurante può celarsi invece l'inganno, la falsità, la mendacia¹⁸. Né appare meno significativo che il termine impiegato dal tragico di

13. Cic. *De Or.* 3, 223.

14. Ibyc. fr. 7, 3 Page.

15. Cfr. A. *Suppl.* 1040; *Eu.* 886. Per un approccio complessivo alla figura di Peitho si veda: SHAPIRO 1993, 186 ss. Per i rapporti intercorrenti tra Peitho e le dinamiche dello sguardo: RIZZINI 1998, 117.

16. Cfr. FRANZONI 2006, 24.

17. S. fr. 866 Radt.

18. KAHN-LYOTARD, LORAUX 1989, 1217.

Colono sottenda una polisemia lessicale e simbolica tanto articolata quanto coerente¹⁹: è *prosopon* infatti il *volto*, il *viso*²⁰ che attraverso un processo di dilatazione semantica può giungere a indicare anche l'*individuo*, la *persona*²¹; ma è *prosopon* anche la maschera teatrale²², quella maschera il cui scopo fondamentale non risiede tanto nel nascondere l'attore, nel dissimularlo, quanto piuttosto nell'annullarlo completamente, permettendo in tal modo al personaggio e alle sue parole di sostituirsi sul palco all'interprete²³.

È proprio a questa riconosciuta funzione di significazione, una funzione che – immaginaria o concreta che sia – sembra potersi tradurre anche nella concreta capacità di agire sulla realtà, che dobbiamo ricondurre la dimensione magica e apotropaica dell'occhio: proprio la *baskania*²⁴, quel *malocchio* ancora così magistralmente tratteggiato nei lavori di un Ernesto De Martino²⁵, viene descritta da Plutarco come un misterioso fenomeno di empatia negativa che troverebbe nello sguardo, nell'occhiata, l'unico veicolo di trasmissione²⁶, secondo una lettura che sembra caricare l'occhio di una soggettività quasi tangibile, trasformandolo in una sorta di essere animato, il cui solo nome, per quanto mediato in quello del suo

19. SASSI 1988, 62 s.

20. Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 18, 24; 19, 285.

21. Cfr. Phld. *Rh.* 1, 52.

22. Arist. *Po.* 1449a 36.

23. FRONTISI-DUCROUX 1991, 134.

24. Cfr. PHINNEY 1971, 445 ss.

25. E. De Martino, *Sud e magia*, Milano 2010 (rist.), 15: «la fascinazione comporta un agente fascinatore e una vittima, e quando l'agente è configurato in forma umana, la fascinazione si determina come *malocchio*, cioè come influenza maligna che procede dallo sguardo invidioso (onde il malocchio è anche chiamato *invidia*) con varie influenze che vanno dalla influenza più o meno involontaria alla *fattura* deliberatamente ordita con un cerimoniale definito, e che può essere – ed è allora particolarmente temibile – *fattura a morte*».

26. Plu. QC 683a. Per la figura del *baskanos*, sarebbe a dire dello iettatore, del menagramo, cfr. D. 21, 209; Str. 14, 2, 7. Sul concetto di malocchio nel mondo antico si veda: W. Dickie, *Heliodorus and Plutarch on the Evil Eyer*, in CP 86, 1991, 17-29; RIZZINI 1998, 148; P. Veyne, *Malocchio, oscenità e iniziazione*, in P. Veyne (ed.), *I misteri del gineceo*, Bari 2003, 72-91 [72]; Cairns 2005, 130 ss.; Franzoni 2006, 27 s.

possessore, può evocare sventura e malasorte²⁷. È quanto sottolinea Iliaria Rizzini quando afferma che «vocaboli come *opa* e *omma* veicolano un'idea attiva dell'organo della vista: derivato dalla radice *ok* che significa l'idea della visione, *opa* denota propriamente un oggetto di genere animato. [...] Quanto a *omma* questa parola appartiene ad un gruppo assai antico di parole derivanti in *-ma*, che in origine significano specificatamente non l'oggetto ma la sua capacità di azione sul reale»²⁸.

Le attitudini ammaliatorie di cui l'occhio è portatore, questa sua naturale inclinazione alla *fascinatio* – che nell'accezione latina del termine si viene connotando di un valore magico inequivocabilmente negativo (sortilegio, incantamento, stregoneria) – sono tutti elementi che ci conducono di necessità verso un ambito in cui lo sguardo viene a giocare un ruolo di primissimo piano. Mi riferisco, come è facile a capirsi, a quel mondo erotico/amoroso²⁹ in cui proprio l'occhio, secondo quanto ben compendiato nelle parole di Empedocle, simboleggia «il capolavoro dell'Afrodite demiurga»³⁰, ovvero di una divinità della quale Peitho «dal dolce occhio» altri non è se non una emanazione diretta³¹. «Guardare l'amata» ricorda Achille Tazio «è un piacere più grande dell'atto fisico. Gli occhi, riflettendosi gli uni negli altri, si modellano reciprocamente, come fanno in uno specchio le immagini dei corpi»³². Ma c'è dell'altro.

27. Anche gli incantesimi di Ermes (ad es. in Hom. *Il.* 24, 343) agiscono attraverso gli occhi, così come i Bath Melech, i demoni della sporcizia nella superstizione ebraica (J. Trachtenberg, *Jewis Magic and Superstition*, New York 1979, *passim*).

28. RIZZINI 1998, 146. Cfr. A. Prevot, *Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'œil*, RPh 9, 1935, 133-160; 233-279.

29. FRONTISI-DUCROUX, VERNANT 1998, 102 ss.; S. Goldhill, *The erotic Eye: Visual Stimulation and cultural Conflict*, in S. Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome: cultural Identity, the second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge 2001, 154-194; CAIRNS 2005, 132 ss.; DURUP 2006, 144 ss.

30. Cfr. J. Bollack, *Empédocle, 3. Les origines. Commentaires, II*, Paris 1969, 312 ss.

31. FRONTISI-DUCROUX 2003A, 199 ss.

32. Ach. Tat. 1, 9, 4: οὐκ οἶδας οἷόν ἐστιν ἐρωμένη βλεπομένη· μεῖζονα τῶν ἔργων ἔχει τὴν ἡδονήν. ὀφθαλμοὶ γὰρ ἀλλήλοισι ἀντανακλώμενοι ἀπομάττουσιν ὡς ἐν κατόπτρῳ τῶν σωματῶν τὰ εἶδωλα.