

# Arianna, Medea e le altre. Astuzia al femminile e arte greca

Marco Giuman, Elisabetta Pala

Università degli studi di Cagliari. Dip. di Scienze archeologiche e storico-artistiche  
email: [mgiuman@unica.it](mailto:mgiuman@unica.it); [epala@unica.it](mailto:epala@unica.it)

**Riassunto:** Nel mondo del mito greco la definizione funzionale di un personaggio appare sempre intimamente connessa alla sua percezione etica e alla sua collocazione nel quadro sociale e culturale. È il caso di personaggi come Arianna, Medea o Circe, le cui azioni si proiettano sempre nel mondo femminile dell'oikos. Nella prima parte del contributo Marco Giuman analizza i modi attraverso i quali il concetto di *mētis* femminile sia adattato dai repertori dell'arte greca alle figure di eroine e come questo sia tradotto in senso iconografico. La seconda parte dell'articolo, curata da Elisabetta Pala, consiste in un approfondimento della figura di Arianna, e più precisamente sui suoi strumenti di *mētis* per eccellenza: corona e gomito. Da un raffronto dei resoconti delle fonti letterarie e delle testimonianze iconografiche tra VII e V secolo a.C. si cerca di stabilire un'antiorità cronologica tra i due oggetti, nonché le rispettive funzioni e valenze simboliche.

**Parole chiave:** Grecia, donna, metis, ceramica, Arianna

**Abstract:** In the Greek mythical world the functional definition of a protagonist seems strictly connected with his ethical and cultural perception in the society. That is the case of Ariadne, Medea or Circe, whose actions are always linked to the feminine concept of oikos. In the first part of this work Marco Giuman analyses the ways through which the feminine idea of *mētis* is iconographically adapted by Greek artists to the mythical heroines. The second part of the paper, by Elisabetta Pala, deepens on Ariadne's character, more precisely on her own metis-tools: the crown and the thread. Comparing literary sources and iconography from VII to V century B.C. the author tries to establish which object comes earlier, as well as their respective functions and symbolic values.

**Keywords:** Greece, woman, metis, pottery, Ariadne

## *Parole difficili, concetti difficili*

Come doveva ben sapere Cesare Pavese, che impiegherà quasi tre anni di lavoro per la messa a punto finale della sua edizione del *Moby Dick*, sono molte e complesse le tematiche che vengono a proporsi nel momento in cui ci si accinge a tradurre un testo in una lingua diversa da quella nella quale esso è stato concepito. Tali questioni non presentano aspetti di carattere esclusivamente sintattico e/o morfologico ma possono coinvolgere ambiti più ampi, legati allo stesso valore semantico di un termine o di un verbo. Esistono infatti parole, ed è caso piuttosto ricorrente in quelle che fanno riferimento a concetti astratti, che sottendono sfumature e modelli percettivi che non è possibile tradurre se non attraverso l'uso di lemmi e perifrasi che, per quanto prossimi al senso compiuto dell'originale, non riusciranno tuttavia a restituirne in maniera puntuale i significati più reconditi.

Nel greco antico, un termine che sembra rientrare a pieno titolo nel novero di questa problematica è

certamente costituito dal sostantivo femminile *mētis*, il cui significato è traducibile alla lettera nel senso di *senno*, *saggezza*, *prudenza*, ma anche di *astuzia*, *scaltritezza*, *perspicacia*, *macchinazione*. Ad un valore lessicale piuttosto chiaro di questa parola, vengono a fare da contraltare valenze semantiche estremamente articolate e contraddittorie, la cui analisi sembra rendere complessa una corretta ed esaustiva definizione dei suoi specifici ambiti funzionali.

In quella composita struttura di proiezione simbolica che nel mondo greco è costituita dal mito, Metis diviene il nome di una divinità che sembra assolvere a precisi compiti di carattere funzionale<sup>1</sup>: figlia di Teti e di Oceano, dunque una dea di prima generazione, Metis svolge un ruolo centrale nelle vicende della teogonia. Sarà proprio lei a somministrare nottetempo a Crono il *pharmakon* magico che costringerà il dio a vomitare i figli divorati<sup>2</sup>, dando

1 Hes. *Th.* 358; 886 ss.; Apollod. *Bibl.* 1, 2, 1; 3, 6.

2 Apollod. *Bibl.* 1, 2, 1. Inutile sottolineare come proprio i filtri magici, si pensi a Circe e a Medea, vengano a costituire un

così il via a quell'aspra lotta che permetterà a Zeus di assurgere al trono dell'Olimpo. Unitasi in nozze allo stesso Cronide ed incinta di Atena<sup>3</sup>, la dea sarà a sua volta divorata dallo sposo, che proprio per mezzo di questo gesto ne verrà ad assumere tutte le qualità. In seguito a tali vicende, assai significativamente, Metis scomparirà dalle vicende degli dei, tramutatasi per sempre in una parte essenziale dello stesso Zeus, il *metieta*, ovvero il dio fatto *mētis*<sup>4</sup>. D'altro canto, appare elemento di grande significato che nelle teogonie di ambiente orfico<sup>5</sup> proprio Metis risulti essere uno degli appellativi impiegati per indicare la grande divinità primordiale<sup>6</sup>, la portatrice in sé del seme di tutti gli dei, una sorta di sintesi basica (διφυής<sup>7</sup>) dalla doppia natura maschile e femminile.

Già da questa breve sintesi è probabilmente possibile mettere a fuoco alcune linee guida che potranno utilmente costituire il nostro punto di partenza. Nel mito, Metis, o per meglio dire quella *mētis* di cui la dea rappresenta la proiezione funzionale, non solo viene a ricoprire un ruolo essenziale nell'intricata trama di vicende che condurranno Zeus alla conquista della regalità, ma si rivela un elemento chiave per il mantenimento del potere da parte del Cronide; a tal punto che quest'ultimo, divorandola «affinché l'onore regale non appartenga ad altri che a lui»<sup>8</sup>, non si esimerà dal trasformarla in una parte di sé, ben conscio che proprio la *mētis* – e solo essa – potrà garantirgli quelle qualità necessarie alla conservazione del proprio primato sulle altre divinità dell'Olimpo<sup>9</sup>. Quello stesso primato per difendere il quale il padre degli dei si scaglierà con tanta violenza contro Prometeo – προ-μηθέομαι, ovvero *colui che vede prima* – il titano liberatore, invero un rivale assai pericoloso, la cui figura non potrà che mostrarsi opportunamente

elemento centrale nei rapporti tra *mētis*, donna e potere. Estremamente indicativi, a questo proposito, i termini utilizzati da Omero (*Od.* 4, 227) per indicare le «droghe di astuto sapere» di Elena, definiti dal poeta epico *pharmaka metioenta*.

3 Atena, seme di Metis ma significativamente partorita dal solo Zeus, non potrà che essere essa stessa *polymetis* (cfr. *Hom. Od.* 16, 282), la più scaltra tra tutti gli dei, come ella stessa tiene a sottolineare di fronte ad Odisseo (*Hom. Od.* 13, 298-299). Per la *mētis* di Atena vedi: Detienne, 1965.

4 Così, ad esempio, in *Hom. Il.* 24, 314; ma l'epiteto è più volte ricorrente.

5 Kern, 1939; Kapsomenos, 1963.

6 *O.F.* fr. 168, 169. Il rapporto tra *mētis* e *pronoia*, ovvero la provvidenza, appare privilegiato. Così anche in Damascio (*O.F.* fr. 60) Metis viene interpretata come la ragione di Phanes.

7 *O.F.* fr. 87 (Kern), 1, 1, p. 189.

8 *Hes. Th.* 892-893: ἴνα μὴ βασιλιῖδα τιμῆν / ἄλλος ἔχοι Διὸς ἀντὶ θεῶν αἰτιγενετῶν.

9 Vernant, 1971.

bilanciata da quella del fratello, il maldestro Epimeteo, *colui che vede dopo*<sup>10</sup>:

ἡ δέ οἱ Ἔατλαντα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα,  
τίκτε δ' ὑπερκύδαντα Μειοίτιον ἠδὲ Προμηθεά,  
ποικίλον αἰολόμητιν, ἄμαρτινόον τ' Ἐπιμηθεά·  
ὄς κακὸν ἐξ ἀρχῆς γένετ' ἀνδράσιν ἀλφηστῆσι·  
πρῶτος γάρ ῥα Διὸς πλαστήν ὑπέδεκτο γυναῖκα  
παρθένον.

Essa [Iapeto] gli partorì come figlio Atlante dal cuore violento, l'orgoglioso Menezio; e poi Prometeo versatile ed astuto, e il malaccorto Epimeteo, che fin dagli inizi procurò disgrazia agli uomini mangiatori di pane: accolse per primo nella casa, infatti, la donna formata da Zeus, fanciulla.

L'insieme di questi dati dovrebbe esserci sufficiente a comprendere con chiarezza estrema come nell'idea di *mētis* debba essere riconosciuto molto di più della semplice astuzia e come a questa parola vengano in realtà a corrispondere ambiti concettuali complessi che ne amplificano oltremodo le valenze funzionali e semantiche. Proprio alla nozione di *mētis*, come è noto, M. Detienne e J.-P. Vernant hanno dedicato alcuni anni or sono una ricca e suggestiva monografia, finalizzata allo studio di questo concetto nella storia del pensiero della Grecia antica<sup>11</sup>. E il dato che più colpisce nell'analisi dei due studiosi francesi è certamente costituito dalla straordinaria polisemicità di una parola che vediamo trasformarsi in una chiave esegetica fondamentale per la comprensione di molte delle dinamiche attraverso le quali i Greci si avvicinano alla realtà<sup>12</sup>. «La metis – scrivono – è una forma d'intelligenza e di pensiero, un modo di conoscere, essa implica un insieme complesso, ma molto coerente, di atteggiamenti mentali, di comportamenti intellettuali che combinano l'intuito, la sagacia, la previsione, la spigliatezza mentale, la finzione, la capacità di trarsi d'impaccio [...] un'esperienza acquisita dopo lunghi anni».

Da un lato saggezza e prudenza, dunque, qualità che ne rendono maestro l'anziano ed infiacchito Nestore<sup>13</sup>; dall'altro celere reattività agli stimoli di una

10 *Hes. Th.* 509-514. Per un approccio preliminare alle problematiche funzionali legate alla figura del titano vedi: Farnell, 1933; Brelich, 1958; Pisi, 1990. Appare oltremodo intuitivo il rapporto intercorrente tra *mētis* e capacità di prevedere. Sull'impossibilità di Epimeteo a riflettere, a *phrazesthai*, vedi: Detienne & Vernant, 1992 pp. 10-11.

11 Detienne & Vernant, 1992.

12 Detienne & Vernant, 1992 p. XI.

13 *Hom. Il.* 7, 324.

situazione contingente e a volte pericolosa, come tante volte dimostrato dalla scaltra personalità di Odisseo, l'eroe *polymetis* per eccellenza<sup>14</sup>. Sono proprio queste contingenze, del resto, a trasformare la *mētis* nell'unico strumento attraverso il quale chi parte da una posizione di inferiorità può ribaltare una situazione di svantaggio ed avere la meglio nei confronti di un avversario più forte. È Metis che si trasforma nella madre di Poros, l'*espediente*, la *via d'uscita*, come ricordato da Platone in una testimonianza tanto isolata quanto significativa<sup>15</sup>; è *mētis* da intendere come una "forma di intelligenza", una categoria del pensiero che sembra riassumere entro i suoi ambiti aspetti non sempre univoci ma senza dubbio di grande complementarità e fondamentalmente riconducibili alla capacità di adattarsi al rapido mutare delle situazioni per operare, sempre e comunque, la miglior scelta possibile. Ma se queste sono le strutture funzionali fondamentali della *mētis* greca, quali sono le modalità specifiche attraverso le quali queste possono trovare una traduzione iconografica e/o letteraria? Parleremo ancora di mito; più in particolare parleremo di donne.

*Sbrogliare la matassa? Vatti a fidare delle donne.*

Nostro punto di partenza è la città di Corinto. Qui, proprio di fronte alla reggia di Creonte, ritroviamo una donna sola e disperata. Ripudiata da Giasone per la giovane figlia del sovrano, Creusa, e condannata ad un esilio senza speranza, Medea ha oramai deciso<sup>16</sup>: ucciderà senza pietà alcuna Giasone e la sua rivale, le fonti di tutti i suoi mali, vendicando così nel sangue l'onta subita. Non le resta che scegliere il modo più efficace attraverso il quale portare a compimento il suo triste proposito<sup>17</sup>:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοῦς,  
οὐκ οἶδ' ὅποιαί πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι·  
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί,

14 Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 1, 311: ἐν δ' ἄρχος ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς. Cfr. Pucci, 1986 p. 16.

15 Pl. *Smp.* 203b (cfr. Porph. *Antr.* 16). Lo stesso Poros, unitosi con Penia, la *povertà*, avrebbe poi generato Eros, divinità evidentemente riconducibile alle intricate dinamiche della seduzione e dell'inganno amoroso e non a caso definito poco oltre dallo stesso Platone «cacciatore senza pari, sempre pronto a qualche astuzia» (203d, 4-5). La lettura propriamente positiva del dato sembra trovare eco in un passo dell'*Elettra* (376-377).

16 Per Medea e le chiavi funzionali riconducibili alla sua figura vedi da ultimo: Mimosa-Ruiz, 1982 con bibliografia precedente.

17 E. *Med.* 376-386.

ἢ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι' ἥπατος,  
σιγῆι δόμους ἐσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος.  
ἀλλ' ἐν τί μοι πρόσαντες· εἰ ληφθήσομαι  
δόμους ὑπερβαίνουσα καὶ τεχνωμένη,  
θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων.

Posso farli morire in molti modi e non so quale scegliere: potrei dare fuoco alla casa oppure penetrare furtivamente nella stanza nuziale e affondare una spada affilata nel cuore degli sposi. Ma c'è un ostacolo. Se mi sorprendono a varcare la soglia con intenzioni ambigue mi uccideranno.

Quello che serve a Medea per portare a termine senza tema d'errore la sua terribile vendetta è dunque un'*escamotage*, un'idea brillante che viene presto trovata: invierà presso la novella sposa i suoi stessi figli, incaricati di recarle a suo nome dei meravigliosi doni nuziali<sup>18</sup>:

λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·  
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆι χροῖ,  
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἂν θίγηι κόρης·  
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.

Un peplo sottile e una corona d'oro, se prende questi doni e se ne adorna, morirà in modo atroce e insieme a lei chiunque la tocchi, perché saranno intrisi di veleni potenti.

È da rimarcare che nel momento della scelta delle modalità attraverso le quali portare a buon fine la propria vendetta, la *mētis* di Medea si proietta immediatamente su strumenti che appartengono in senso stretto agli ambiti più propri del mondo femminile, ovvero il peplo e la corona.

Nella struttura dell'episodio, la corona, oggetto notoriamente polisemantico e caratterizzato da un insieme di funzioni e di ambiti estremamente diversificati, non può che assumere una nitida valenza matrimoniale. La ghirlanda inviata da Medea a Creusa, come del resto è chiaramente intuibile dall'analisi strutturale del testo, altro non è dunque se non una *stephos gamêlion*<sup>19</sup>, ovvero una di quelle corone che, sintesi magica e simbolica tra legame circolare ed intreccio, si traducono in un nitido vettore allegorico dell'unione matrimoniale, ovvero di quell'unione attraverso la quale la donna potrà acquisire in modo definitivo la propria posizione sociale di sposa e quindi di madre. Come afferma Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*<sup>20</sup>, del resto, «se qualcuna intreccia una corona,

18 E. *Med.* 786-789

19 *Schol. Ar. Pax* 869; Pollux 3, 43.

20 *Ar. Th.* 400-401: ὥστ' ἐάν τις <τινα> πλέκη / γυνὴ στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ.

vuol dire che è innamorata». Il peplo, ovvero una veste, si proietta invece nello spazio dell'economia domestica, uno spazio strettamente muliebre all'interno del quale un'articolazione fondamentale è costituita proprio dalla lavorazione della lana e dei tessuti<sup>21</sup>. Non è un caso, d'altra parte, se nel mondo del mito vediamo tessere un po' tutte, mortali e immortali: tessono le Moire che proprio con filo e conocchia decidono del destino degli uomini<sup>22</sup>; tesse Circe nel tentativo di attirare a sé Odisseo e mostrarsi per quello che non è, cioè una brava figliola<sup>23</sup>; tesse Elena<sup>24</sup> «una tela grande, doppia, di porpora», sulla quale ricama «le molte prove che i Teucri dominatori di cavalli e gli Achei chitoni di bronzo subivano per lei, sotto la spinta di Ares»<sup>25</sup>; tesse Andromaca che proprio nel momento del fatale addio da Ettore viene esortata dallo sposo a fare ritorno alle sue occupazioni quotidiane, il telaio ed il fuso<sup>26</sup>:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε  
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
ἔργον ἐποίχεσθαι πόλεμος δ' ἀνδρεςσι μελήσει  
πᾶσι, μάλιστα δ' ἔμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν.

Ma su, torna a casa e pensa alle opere tue, telaio e fuso, e comanda alle ancelle di badare al lavoro; alla guerra penseranno tutti gli uomini che nacquerò ad Ilio ed io in particolar modo.

La sovrapposizione tra questi due piani funzionali diviene così quasi paradigmatica, come è facile desumere, ad esempio, dalla tipologia delle offerte ricordate nelle liste degli inventari pertinenti al culto di Artemide Brauronia, ovvero un culto fondamentale in quella sorta di percorso a tappe al termine del quale la fanciulla avrà infine acquisito il proprio ruolo all'interno del *corpus* sociale<sup>27</sup>. È sufficiente un rapido esame per verificare come una parte estremamente consistente delle offerte ricordate nelle liste sia costituita da oggetti intimamente connessi alla lavorazione della lana<sup>28</sup> – conocchie, matasse, fusi, peppli, chitoni, etc. Proprio a Brauron, d'altra parte, secondo

21 Cfr. X. *Oec.* 7, 21. In relazione alle problematiche relative alla tessitura, vedi da ultimo: Losfeld, 1991; Brock, 1994; Mossé, 1996 pp. 36-40; Labarre, 1998.

22 Dietrich, 1965 pp. 59-90.

23 Hom. *Od.* 10, 220-221. Per le dinamiche della seduzione vedi: Cantarella, 1989.

24 Chiarini, 1989 pp. 66-68.

25 Cfr. Hom. *Il.* 3, 125-128.

26 Hom. *Il.* 6, 490-493.

27 Giuman, 1999.

28 Linders, 1972.

una tradizione ricordata da Euripide, i vedovi avrebbero dovuto offrire ad Ifigenia le vesti finemente tessute delle donne morte durante i travagli del parto<sup>29</sup>.

In questo quadro complessivo non c'è da stupirsi che possa esistere una relazione diretta e niente affatto mediata tra *mētis* femminile e strumenti od oggetti in qualche modo riconducibili al mondo della lavorazione dei tessuti. Pensiamo a Deianira, la sposa tradita di Eracle che, per quanto in maniera involontaria, ucciderà il suo stesso sposo proprio per mezzo di un chitone avvelenato<sup>30</sup>:

τοῦτ' ἐννοήσασ' ὦ φίλαι, δόμοις γὰρ ἦν  
κείνου θανόντος ἐγκεκλημένον καλῶς,  
χιτῶνα τόνδ' ἔβαψα, προσβαλοῦσ' ὅσα  
ζῶν κείνος εἶπε καὶ πεπείρανται τάδε.

Ricordando queste parole, dal momento che custodii ben chiuso in casa il filtro quando [Chirone] morì, ho tinto questa tunica, portando a compimento quanto mi disse ancora vivo: è cosa fatta.

Oppure pensiamo a Clitennestra, l'androgena eroina che, sì, ucciderà Agamennone con una scure – o con una spada<sup>31</sup> – ma non prima di averlo immobilizzato con una veste che la regina non manca di paragonare ad una rete da pesca<sup>32</sup>:

ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις.  
οὔτω δ' ἔπραξα καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι  
ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.  
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὡσπερ ἰχθύων,  
περιστιχίζω, πλοῦτον εἶματος κακόν,  
παίω δέ νιν δῖς.

Sono qui dove l'ho colpito e ho compiuto l'impresa. Ho agito così – non negherò questi fatti – perché non scampasse o reagisse al suo destino. Gli avvolgo tutto intorno, rete inestricabile come quella dei pesci, la sciagurata pompa di una veste e lo colpisco due volte.

E proprio il paragone tra la *mētis* e i temi della caccia o della pesca costituisce per noi un ulteriore e prezioso elemento d'analisi, non solo nell'*Agamennone* eschileo<sup>33</sup>. In questa prospettiva, *mētis* ed ingan-

29 E. *IT* 1462-1467.

30 S. *Tr.* 578-587.

31 Per le chiavi funzionali riconducibili all'arma utilizzata da Clitennestra nell'episodio dell'uxoricidio vedi: Alsina, 1959; Davies, 1969; Ghiron & Bistagne, 1994/95; Zeitlin, 1978; Giuman, 2005a con bibliografia precedente.

32 A. A. 1379-1384.

33 Nell'*Agamennone*, è giustamente sottolineato da molti un quasi ossessivo riferimento ai temi della caccia e della pesca,

no, metamorfosi e dissimulazione<sup>34</sup>, ci si presentano come elementi intimamente intrecciati; *intrecciati*, appunto, come una rete da caccia posta tra i rami, come una tela sul telaio. Analizzando i *Trattati* dedicati da un Oppiano alla tecniche di cattura degli animali, ad esempio, non troveremo che una lunga sequenza di astuzie, tranelli e stratagemmi<sup>35</sup>, così come nei lavori aristotelici di zoologia ed etologia, uno spazio insolitamente ampio sarà dedicato all'analisi di alcune singolari tecniche di caccia, tecniche adottate da animali che, pur meno dotati di altri per stazza e forza, potranno infine avere la meglio solo in virtù del loro ingegno<sup>36</sup>. Insomma, utilizzando utilmente la propria *mētis* «che i grossi mangino i piccoli non è una regola»<sup>37</sup>. Ma anche al di fuori dello spazio più proprio del mito le dinamiche che siamo andati sin qui analizzando si presentano in maniera oltremodo chiara, come è possibile mettere a fuoco analizzando quella che probabilmente costituisce una delle illustrazioni più manifeste della percezione dell'universo femminile nel mondo della Grecia antica, la *Lisistrata* di Aristofane.

Presentata nel 411, dunque in un momento di grave inquietudine politica per Atene, la *Lisistrata* costituisce una chiave ermeneutica fondamentale del nostro discorso. È proprio in questa commedia infatti che il ruolo di protagonista principale del testo è affidato per la prima volta ad una figura femminile, Lisistrata, che stanca dell'estenuante guerra con Sparta decide di prendere l'iniziativa e con l'assenso delle donne di tutte le città greche di impossessarsi del potere e raggiungere finalmente la pace. Il mezzo per ottenere questo scopo, come noto, è tanto semplice quanto efficace: negarsi ai propri mariti fino a quan-

che sembra costellare in senso puntuale tutta la sequenza delle vicende che porteranno alla morte dell'Atride.

34 È indicativo sottolineare come il fuoco, entità polimorfa (*pantoios*) e collocata sul sottile limite che separa utilità da danno, sia più volte paragonato alla *mētis*. Proprio il fuoco rappresenta del resto un elemento essenziale nelle elaborazioni e nelle invenzioni di Efesto, un altro dio che proprio in virtù della propria abilità nel manipolare materia è definito non a caso *polymetios* (così, ad esempio, in Hom. *Il.* 21, 355)

35 Detienne & Vernant, 1992 pp. 16-19.

36 È il caso, ad esempio, della pantera. Scrive Aristotele (*HA* 9, 612a 12-16) che «la pantera è conscia che agli animali selvatici piace fiutare il suo profumo, così, per cacciare, si nasconde; gli altri le se avvicinano troppo e lei in questo modo riesce ad agguantare anche i cervi». È il profumo, dunque, l'arma segreta con la quale questo animale ordisce trappole mortali alle sue prede. Essa prima attrae con l'inganno e quindi colpisce con ferocia inesorabile e non è affatto un caso che proprio la pelle di pantera sia la veste tipica delle Amazzoni. Sulle Amazzoni si veda: Giuman, 2005b.

37 Detienne & Vernant, 1992 p. 17.

do costoro non si saranno rassegnati alla stipula di un armistizio duraturo. Ebbene, nel testo di Aristofane la proiezione della *mētis* femminile su chiavi funzionali strettamente legate al mondo muliebre della tessitura appare limpidissima, fin nelle scelte lessicali del testo. Inviato dal Consiglio allo scopo di trattare la resa delle donne asserragliate sull'acropoli e ripristinare lo *status quo*, un intermediario si presenta a colloquio con Lisistrata, leader indiscussa della rivolta, invitandola a desistere dai suoi propositi e a rientrare nei ranghi di una supposta normalità<sup>38</sup>:

PR. Πῶς οὖν ὑμεῖς δυνατὰ παῦσαι τετραγαμῆνα πράγματα πολλὰ ἐν ταῖς χώραις καὶ διαλύσαι;  
ΛΥ. Φαύλως πάνυ.

PR. Πῶς; Ἀπόδειξον.

ΛΥ. Ὡσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἡ τετραγαμῆνος, ὦδε λαβοῦσαι, ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκέισε, οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἐάση, διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκέισε.

PR. Ἐξ ἐρίων δὴ καὶ κλωστήρων καὶ ἀτράκτων πράγματα δεινὰ παύσειν οἴεσθ'; Ὡς ἀνόητοι.

ΛΥ. Κἂν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνῆν νοῦς, ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα.

PR. Πῶς δὴ; Φέρ' ἴδω.

ΛΥ. Πρῶτον μὲν χρῆν, ὥσπερ πόκον, ἐν βαλανείῳ ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην ἐκ τῆς πόλεως, ἐπὶ κλίνης ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξει, καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι· εἶτα ξαίνειν εἰς καλαθίσκον κοινὴν εὐνοίαν ἅπαντας καταμειγνύοντας.

UFFICIALE: E come pensate di risolvere e sbrogliare tutta questa confusione?

LISISTRATA: Roba da niente...

UFFICIALE: E come? Spiegamelo.

LISISTRATA: Come quando la matassa è ingarbugliata; noi la prendiamo e la dipaniamo sui fusi, tirandola da una parte e dall'altra, così se ci lasciate fare sbroglieremo la guerra, lavorando da una parte e dall'altra con le ambascerie.

UFFICIALE: E trattereste di questioni fondamentali con lana, fusi e matasse! Che sciocchezza!

LISISTRATA: Anche voi, se aveste cervello, trattereste le cose dello Stato proprio come la nostra lana.

UFFICIALE: E come vediamo un po'.

LISISTRATA: Prima di tutto, come si fa con la lana, togliendo via con un bagno il sudiciume dalla città. Poi, stendendola su un letto, togliere di mezzo con un bastone

38 Ar. *Lys.* 565-580.

spine e malanni. Poi cardare quelli che tramano in società per le cariche e spelargli bene la testa. Poi mescolare in un paniere la concordia comune e pettinarla.

Appare utile sottolineare come nella *Lisistrata* la connessione tra processi mentali di natura femminile e strumenti legati alla lavorazione della lana, presentati o meno in forma metaforica, sia un elemento coerente e riproposto costantemente<sup>39</sup>. Leggendo i dati in questa prospettiva sembra quasi che nell'immaginario greco – o forse sarebbe più corretto dire nel suo immaginario maschile – la donna non riesca a ragionare se non per categorie di pensiero che si proiettano inevitabilmente su ambiti rigidamente riconducibili al mondo femminile. Resta semmai il dubbio che la *mētis* femminile, proprio in quanto *femminile*, non possa che riflettersi in senso quasi ontologico secondo un'accezione tendenzialmente negativa. Così il verbo ὑφαίνω, ovvero *lavorare al telaio, tessere*, in unione con il termine *mētis* viene ad assumere il significato di *macchinare, ordire inganni*<sup>40</sup>.

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,  
τοῖς ὁ γέρων πάμπρωτος ὑφαίνειν ἤρχετο μῆτιν  
Νέστωρ, οὗ καὶ πρόσθεν ἀρίστη φαίνετο βουλή.

Poi, come ebbero soddisfatto il bisogno di cibo e bevande, per primo cominciò ad ordire le trame del suo progetto Nestore, di cui il pensiero si mostrava sempre ottimo.

Ma questo dato, in fondo, non può stupirci. Se la *mētis* è un atteggiamento mentale che riassume in sé opzioni e valenze contrastanti che vanno dall'equilibrio alla scaltrezza, dal senno alla doppiezza e finanche alla menzogna, essa non può che porsi in una posizione di naturale antitetività rispetto a quella caratteristica morale che nel sentire greco costituisce la qualità più meritevole di una donna, ovvero la *sophrosyne*, la *temperanza*<sup>41</sup>. Un motivo in più affinché la donna ricerchi gli strumenti della propria *mētis* secondo modalità che appaiono ricorrere in maniera tanto costante quanto coerente. È il caso di Penelope che in attesa del ritorno di Odisseo non potrà che ingegnarsi con il telaio per trattenere i Proci e guadagnare tempo<sup>42</sup>. Ma c'è di più; il legame tra Penelope ed il tessere la tela

sembra a tal punto stretto da condizionarne in senso stabile la sua stessa resa iconografica, che di sovente è raffigurata seduta, una gamba accavallata sull'altra, un *kalathos* al di sotto dello sgabello (fig. 1<sup>43</sup>), secondo un'impostazione complessiva che non può che rimandarci alle tante immagini di giovani che filano di cui sono ricchi i repertori artistici greci e che trovano esemplificazione più chiara nei numerosi *pinakes* attici legati al culto di Atena<sup>44</sup>. Non dimentichiamo che nella percezione dello spazio greco proprio il telaio diviene un puntuale *marker* iconografico dell'*oikos*, ovvero dello spazio domestico che costituisce il solo ambito all'interno del quale la donna può godere di una propria, seppur limitata, autonomia<sup>45</sup>.

Anche per Penelope, dunque, la trama, il filo, la tela, non sono che oggetti che si vengono a trasformare in una sorta di proiezione iconica delle proprie qualità. Questi strumenti possono poi essere utilizzati per fini nobili (come nel caso della figlia di Icaro) o con opposte intenzioni (come abbiamo visto nel caso di Medea) ma senza che questo possa modificare in alcun modo la loro specifica valenza funzionale. È forse indicativo in questo senso un dato che è possibile ricavare dalla rilettura ottocentesca del mito di Medea operata da Franz Grillparzer. Nella tragedia, nella quale l'oggetto drammatico del testo si viene a concentrare in maniera quasi esclusiva intorno all'uccisione dei figli, come ben riflesso in un coevo e celebre dipinto di Eugène Delacroix<sup>46</sup>, la scelta dello strumento di vendetta non cadrà più su peplo e corona, elementi oramai funzionalmente inintelligibili per il pubblico del XIX secolo, bensì su un vaso d'oro. È proprio da questo vaso prezioso che scaturiranno quelle fiamme che avvolgeranno la reggia di Corinto in una sorta di fuoco espiatorio di chiarissima temperie romantica, quella temperie che non mancherà di concedere a Medea persino la *chance* per una vera e propria redenzione finale.

#### *Le astuzie di Arianna*

Nel mondo delle immagini della Grecia antica c'è una figura, Arianna, che più di altre può aiutarci a

39 Così ad esempio ai vv. 532-538. Vedi a questo proposito: Taillardat, 1965.

40 Così, ad esempio, in Hom. *Il.* 7, 323-325.

41 De Vries, 1943. Cfr. Campese, 1983 pp. 25-27.

42 Karakantza, 1996. Sull'invenzione della tela di Penelope e sull'antitesi funzionale con la tela intessuta da Elena vedi anche: Chiarini, 1989. Chiusi, Museo Archeologico 1831. Beazley *ARV*, 1300, 2.

43 New York, Metropolitan Museum of Art 30.11.9. Rilievo melio del secondo quarto del V sec. a.C. Hausmann, 1994, p. 294, 33b.

44 Doria, 2007.

45 Così, ad esempio, in X. *Oec.* 7, 14. Per l'analisi funzionale dello spazio nella società greca e per i suoi rapporti con il genere sessuale vedi: Vegetti, 1979 p. 123; Sassi, 1988 p. 28.

46 Eugène Delacroix, *Medea uccide i suoi figli*, 1838. Paris Louvre.

focalizzare in maniera chiara le dinamiche che siamo andati sin qui seguendo.

Il ruolo svolto della fanciulla nella saga teseica legata a Creta e l'aiuto fondamentale fornito dalla fanciulla allo stesso Teseo nella lotta mortale che lo contrappone al Minotauro è un mito a tal punto noto da rendere probabilmente superflua un'analisi puntuale del suo svolgimento. Fondamentale, al contrario, appare sottolineare ancora una volta quale sia lo strumento scelto ed utilizzato da Arianna per aiutare Teseo a ritrovare la strada ed uscire così indenne dai meandri del labirinto cretese: un semplicissimo *linon*, un filo di lana<sup>47</sup>.

Ἐπεὶ δὲ κατέπλευσεν εἰς Κρήτην, ὡς μὲν οἱ πολλοὶ γράφουσι καὶ ἄδουσι, παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἐρασθείσης τὸ λίνον λαβῶν, καὶ διδαχθεὶς ὡς ἔστι τοῦ λαβυρίνθου τοὺς ἐλιγμοὺς διεξελεῖν, ἀπέκτεινε τὸν Μινώταυρον καὶ ἀπέπλευσε τὴν Ἀριάδνην ἀναλαβῶν καὶ τοὺς ἠθέους.

Secondo la maggior parte dei poeti e degli storici, giunto per mare a Creta, Teseo ricevette da Arianna, innamoratasi di lui, il filo e imparò come percorrere i meandri del Labirinto, uccise il Minotauro e si rimise in mare, portando con sé Arianna e i giovani.

Ancora un filo al centro della nostra storia, dunque, un *linon* come quello filato dalle Moire e che decide del destino dei mortali<sup>48</sup>, un *linon* che nelle parole di Sarpedonte però può trasformarsi in una lenza, in un rete da pesca – ancora il tema della caccia che ritorna<sup>49</sup>:

μή πως ὡς ἀψῖσι λίνου ἀλόντε πανάγρου  
ἀνδράσι δυσμενέεσσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γένησθε·

Che non diveniate il bottino, come presi fra le maglie di una rete buona per ogni cosa, che non diveniate la preda dei nemici.

Appare pertanto quasi inevitabile che il gomitolo si tramuti in un costante elemento di caratterizzazione funzionale del personaggio di Arianna, come è d'altro canto possibile verificare con chiarezza dall'analisi del dato iconografico. Su un rilievo su

lamina aurea proveniente da Corinto<sup>50</sup> e cronologicamente ascrivibile alla metà del VII secolo (fig. 2) ritroviamo Arianna che assiste alla lotta tra Teseo ed il Minotauro, un diadema sul capo ed un gomito saldamente stretto nella mano destra. Di circa un secolo posteriore è la decorazione ceramografica di uno *skyphos* a figure nere di produzione beotica conservato a Parigi e noto come *skyphos* Rayet<sup>51</sup>; sul vaso, ancora alle spalle di un Teseo barbuto ed impegnato nel duello mortale contro il suo mostruoso avversario, osserviamo Arianna che, questa volta a capo scoperto, srotola un lungo filo all'altezza del petto (fig. 3). Il tema, per quanto non particolarmente ricorrente, resta comunque sempre nitidamente leggibile, come è possibile dedurre da uno *stamnos* a figure rosse oggi a Monaco<sup>52</sup>, attribuito alle produzioni del pittore di Altamura e nel quale la fanciulla è raffigurata mentre trattiene tra le dita un lungo filo di lana (fig. 4). È altresì interessante notare come anche in ambiente anellenico il gomitolo rimanga un elemento costante nella trascrizione iconografica di questo mito, come ben traspare da un' *hydria* vulcente del secondo quarto del VI secolo<sup>53</sup> proveniente da Chiusi (fig. 5) o da un rilievo bronzeo conservato a Tarquinia e di poco posteriore<sup>54</sup>. In entrambe le immagini, riconducibili ad Arianna nella sua trasposizione etrusca di Ariatha/ Esia<sup>55</sup>, ritroviamo ancora una volta il tema del filo come elemento di assoluta centralità nell'economia funzionale dell'episodio.

Non tutto ovviamente può essere così semplice; ed infatti non lo è. È sufficiente una rapida analisi del repertorio iconografico greco pertinente all'episodio del Minotauro per rendersi conto di come il filo non sempre venga a costituire un elemento univoco nella caratterizzazione iconografica di Arianna. È il caso di una *kylix* attica a figure nere proveniente da Vulci e firmata da Archiklès e Glaukitès<sup>56</sup>, due personalità riconducibili al c.d. gruppo dei Piccoli Maestri (fig. 6). Sul vaso, cronologicamente ascrivibile agli anni immediatamente seguenti la metà del VI secolo,

50 Berlino, già Staatliche Museen GI 332.336. Salis, 1930 p. 12.

51 Parigi, Louvre MNC 675. Dugas & Flacelière, 1958 tav. 1 a-b; Krauskopf, 1974 p. 66, 38.

52 Monaco, Staatliche Antikensammlungen SL 471. Terzo quarto del V sec. a.C. Beazley, *ARV* p. 593, 44.

53 Londra, British Museum H 228. Smith, 1894 p. 208; Krauskopf, 1974 p. 10, tav. 5; Jurgeit, 1986 p. 1070, 1.

54 Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale s.n. Krauskopf, 1974 p. 10, tav. 3; Jurgeit, 1986 p. 1070, 2.

55 Comotti, 1960; Richardson, 1979.

56 Monaco, Staatliche Antikensammlungen 2243 (J 333). Salis, 1930 fig. 20; Beazley, *ABV* p. 163, 2.

47 Plu. *Thes.* 19, 1.

48 Hom. *Il.* 487-488.

49 Hom. *Il.* 7, 323-325. Cfr. Detienne & Vernant, 1992 pp. 3-5. In questa prospettiva anche Antiloco, figlio di Nestore, non potrà che essere un uomo dotato di *mêtis* (così, ad esempio, in *Il.* 23, 303-305), esattamente come Atena non potrà che ereditare le qualità della madre.

ritroviamo la fanciulla che, unitamente a numerosi personaggi nei quali possiamo identificare ancora una volta i fanciulli e le fanciulle liberate da Teseo nel corso della sua impresa cretese, osserva il momento culminante della lotta. Vestita di un lungo chitone caratterizzato da una ricca decorazione longitudinale, la figlia di Minosse è raffigurata alle spalle del Minotauro, il gomitolino ben in vista in una mano, una corona nell'altra. Sono gli stessi attributi che ritroviamo in un *pinax* votivo proveniente dal santuario ateniese delle Ninfe (fig. 7)<sup>57</sup>, così come nella più nota tra le rappresentazioni di Arianna in relazione alle vicende cretesi del labirinto, ovvero quella creata da Kleithias per la decorazione del cratere François<sup>58</sup>: ad attendere l'eroe, che con una lira conduce il corteo dei fanciulli e delle fanciulle salvate dal loro destino di morte, ecco di nuovo la nostra eroina, un gomitolino ed una corona ben in vista nella mano destra, sollevata e protesa dalla fanciulla verso il vincitore.

Ed è proprio intorno alla corona e ai suoi aspetti funzionali che sarà opportuno concentrare la nostra attenzione. Non sono infatti poche le volte in cui Arianna ci si mostra caratterizzata solo dalla presenza di questo oggetto, come nel caso di un tripode bronzo conservato ad Olimpia<sup>59</sup> e sul quale la fanciulla e Teseo, una lira tra le mani, sono rappresentati l'uno di fronte all'altro (fig. 8), secondo un'impostazione dell'immagine che sembra ricordare molto da vicino quella descritta da Pausania per l'arca di Cipselo<sup>60</sup>. Certo, si potrebbe far notare come la scena in questione sembri del tutto estranea al contesto della lotta con il Minotauro, ma l'obiezione, probabilmente corretta nel caso del bronzo di Olimpia, sembra cadere di fronte ad un'anfora vulcente a figure rosse conservata a Londra e riconducibile alle produzioni del Gruppo E<sup>61</sup>. Sul vaso, cronologicamente ascrivibile alla metà del V secolo, osserviamo Arianna sostenere con entrambe le mani una corona; di fronte alla fanciulla,

57 Atene, Museum of the Acropolis N.S. 57. A. K. 2. Eissner, 1977 p. 177.

58 Firenze, Museo Archeologico Nazionale 4203. Ovviamente sterminata la bibliografia intorno al vaso: Minto, 1960; Schefold, 1964 tavv. 50-51. Da ultimo si veda: Torelli, 2007 (in particolare per quanto riguarda l'episodio di Teseo a Delo p. 18-20).

59 Olimpia, Archaeological Museum B 3600. Bernhard, 1986 p. 1056, 49.

60 Paus. 5, 19, 1.

61 Londra, British Museum B 205. Beazley, *ARV* p. 136, 55. Il vaso può trovare confronto con una *pelike* a figure rosse conservata a Tarquinia (Museo Archeologico Nazionale 705) e riconducibile alle produzioni del pittore di Agrigento. Beazley, *ARV* 577 p. 65.

Teseo, sotto lo sguardo preoccupato di Minosse, è pronto ad affondare la spada nel corpo dell'avversario. È questa, d'altra parte, la medesima impostazione che ritroviamo in un cratere frammentario del pittore di Syriskos (fig. 9), proveniente dall'acropoli di Atene<sup>62</sup> ed ascrivibile ai medesimi anni della *pelike* tarquiniese. Può trattarsi semplicemente di una corona chiamata a suggellare la vittoria dell'eroe sull'avversario? Forse, ma non pare essere questa – o almeno non pare essere *solo* questa – la direzione verso la quale sembrano indirizzarci i dati a nostra disposizione. Proviamo a concentrare ancora la nostra attenzione su Arianna.

Abbiamo avuto modo di anticipare come il binomio corona/fanciulla trovi corrispondenza in chiavi simboliche e funzionali riconducibili al legame amoroso e dunque all'ambito matrimoniale. Nessuna meraviglia, in tale prospettiva, che proprio questo oggetto possa caratterizzare l'immagine di una fanciulla che, innamoratasi di Teseo e sostenutolo nella sua impresa contro il Minotauro, lo seguirà per poi finire abbandonata a Nasso<sup>63</sup> o sull'isola Dia secondo una versione alternativa<sup>64</sup>. Nel caso di Arianna, ad ogni buon conto, è forse possibile fare un ulteriore passo in avanti, partendo proprio dall'analisi di quella corona così palesemente ostentata dalla figlia di Minosse nel cratere ateniese del pittore di Syriskos. È nel corso del XVII ditirambo di Bacchilide, dedicato alla narrazione delle vicende cretesi di Teseo, che il poeta di Ceo ricorda una corona. Questa sarebbe stata la ghirlanda nuziale di Anfitrite, dono di Afrodite e poi concessa dalla dea del mare all'eroe<sup>65</sup>:

Εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν  
σεμνὰν βοῶπιιν ἔρατοῖ-  
σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις·  
ἃ νιν ἀμφέβαλεν αἴονα πορφυρέαν,  
κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὐ-  
λαῖς ἀμεμφέα πλόκον,  
τόν ποτέ οἱ ἐν γάμῳ  
δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἔρεμνόν.

[Teseo] vide la cara sposa del padre, la veneranda Anfitrite dagli occhi bovini, negli amabili palazzi. E a lui ella gli avvolse intorno un manto purpureo e poggiò sopra i riccioli crespi la corona mirabile, scura di rose, che a lei Afrodite ingannevole porse un tempo, nel giorno delle nozze.

62 Atene, National Museum, Acropolis Collection 2.735. Graef & Langlotz, 1933 tav. 61; Beazley, *ARV* p. 259, 1.

63 Così in Plu. *Thes.* 20, 1, 4; Cfr. *Schol. Hom. Od.* 11, 325.

64 D.S. 4, 61, 1; *Schol. Hom. Od.* 11, 322; Ig. *Astr.* 2, 5, 1.

65 B. 17, 109-116.



Il dono della corona da parte di Anfitrite a Teseo è ricordato anche da Pausania in relazione al celebre dipinto che Micone avrebbe realizzato per il *Theseion* di Atene<sup>66</sup>, opera della quale a più riprese si sono voluti riconoscere echi in molte produzioni vascolari attiche della metà del V secolo<sup>67</sup>. L'insieme di questi elementi, per i quali già C. Robert sottolineava una certa omogeneità di natura cronologica, sembrerebbe pertanto indicare anche per la corona di Teseo un'originaria valenza matrimoniale; ma questo stesso dato viene ad intersecarsi con un'altra serie di testimonianze che sembrano complicare non poco la nostra lettura.

È Epimenide, singolare personalità a metà strada tra mito e storia, a ricordare in relazione all'impresa cretese di Teseo una corona. Giuntoci in epitome nella testimonianza di Eratostene, passo successivamente ripreso nel *De Astronomia* di Igino, Epimenide ci parla di una preziosa ghirlanda realizzata da Efesto con oro e gemme. Questo oggetto, tuttavia, non sarebbe stato donato da Anfitrite a Teseo, bensì da Afrodite e dalle Ore a Dioniso, e da questi a sua volta offerto ad Arianna in occasione del loro matrimonio<sup>68</sup>:

*Corona. Haec existimatur Ariadnes fuisse a Libero patre inter sidera conlocata. Dicitur enim in insula Dia cum Ariadne Libero nuberet, hanc primum coronam muneri accepisse a Venere et Horis, cum omnes dei in eius nuptiis dona conferrent. Sed, ut ait qui Cretica conscripsit, quo tempore Liber ad Minoa uenit, cogitans Ariadnen comprimere, hanc coronam ei munere dedit; qua delectata, non recusauit condicionem. Dicitur etiam a Vulcano facta ex auro et Indicis gemmis, per quas Theseus existimatur de tenebris labyrinthi ad lucem uenisse, quod aurum et gemmae in obscuro fulgorem luminis efficiebant.*

Si crede sia quella di Arianna, collocata in cielo dal venerabile Libero. Infatti, si afferma che quando Arianna aveva sposato Libero nell'isola di Dia, avesse ricevuto come primo dono una corona da Venere e dalle Ore, quando tutti gli dei avevano portato regali per le nozze. Ma secondo l'autore dei *Cretica* [Epimenide n.d.a.]<sup>69</sup> nel tempo in cui Libero era giunto presso Minosse, con il desiderio di sedurre Arianna, le aveva donato questa corona; e lei ne era rimasta incantata e non gli si era rifiutata. Si dice anche che Vulcano avesse realizzato questa corona in oro e pietre preziose dell'India, che avevano permesso a Teseo, così si crede, di uscire dal labirinto e tornare alla luce. Questo perché l'oro e le gemme nell'oscurità producevano luce.

66 Paus. 1, 17, 3

67 Già così in Smith, 1898.

68 Ig. *Astr.* 2, 5, 1.

69 Per l'identificazione dell'autore dei *Cretica* con Epimenide, profeta e taumaturgo cretese, ricordato da Platone in relazione ai riti di purificazione effettuati ad Atene dopo l'uccisione di Cilone (*Lg.* 1, 642d), vedi *infra* p. 28.

Dall'analisi di questa testimonianza appare evidente come intorno all'esegesi della corona della figlia di Minosse si vadano intrecciando temi di non facile lettura, fondamentalmente riconducibili alle complesse e niente affatto chiare relazioni che sembrano intercorrere tra le due articolazioni del mito (Arianna/Teseo da un lato, Arianna/Dioniso dall'altro). Non volendo approfondire oltre queste problematiche, di cui si occuperà compiutamente Elisabetta Pala nel prosieguo di questo contributo, mi limiterò a sottolineare un unico dato: quale che sia la corretta sequenza funzionale del mito, ancora una volta la scelta dello strumento attraverso il quale Arianna proietta la sua *mētis* verrà a cadere su un oggetto – una corona, magica quanto si vuole ma pur sempre nuziale – indissolubilmente legato al proprio mondo muliebre, ad ulteriore testimonianza di un percorso lineare, all'interno del quale possiamo vedere in filigrana una lettura puntuale della figura femminile nel mondo greco e degli spazi sociali e culturali a cui questa deve fare riferimento. All'amico Socrate che gli chiede della novella sposa, del resto, così nell'*Economico* di Senofonte risponderà Iscomaco, invero con un tono non poco stizzito<sup>70</sup>:

οὐ γὰρ ἀγαπητόν σοι δοκεῖ εἶναι, εἰ μόνον ἦλθεν ἐπισταμένη ἔρια παραλαβοῦσα ἰμάτιον ἀποδεῖξαι, καὶ ἑώρακυῖα ὡς ἔργα ταλάσια θεραπεύονται;

Non ti pare sufficiente se quando giunse da me sapeva fare un mantello con la lana che le si dava ed aveva osservato come si distribuisce alle ancelle la lana da filare?

[M.G.]

#### *Corona o gomito? Una questione intricata*

Abbiamo visto come la presenza di oggetti che si trasformano in veri e propri strumenti attraverso i quali Arianna proietta la propria *mētis* sembri sottendere problematiche complesse e difficili da articolare in una prospettiva coerente. Una prima questione consiste nell'individuare, se e per quanto possibile, esista un'antiorità cronologica tra corona e gomito. È bene sottolineare che l'alternanza tra i due oggetti, così come proposta dalle fonti, sembra trovare

70 X. *Oec.* 7, 6, 1-4. Tengo a rivolgere un particolare ringraziamento al mio amico e filologo, Cristiano Musa, per l'apporto scientifico e le interessanti suggestioni emerse dalle nostre chiacchierate sul tema della corona di Arianna

un esatto riscontro nelle rappresentazioni vascolari<sup>71</sup>: fin dalle raffigurazioni più antiche pertinenti a questo soggetto, infatti, Arianna presenta come attributo sia il gomito sia la corona, qualora non entrambi. E proprio la presenza simultanea dei due oggetti nelle scene in cui la fanciulla assiste alla lotta di Teseo col Minotauro non può che costituire il nostro punto di partenza, dal momento che la rappresentazione di uno di questi attributi dovrebbe ragionevolmente escludere l'altro; a meno di non considerarli afferenti ad ambiti e valenze semantiche diverse.

È opinione piuttosto comune, ma a mio avviso banalizzante, che qualora Arianna trattenga tra le mani un gomito, la corona debba essere considerata come un semplice premio per l'impresa compiuta da Teseo, trasformando dunque l'oggetto in un mero simbolo di vittoria dell'eroe sul mostro<sup>72</sup>. In realtà, credo sia utile soffermarsi ulteriormente nell'analisi di quell'intricata rete di significati e relazioni che si celano dietro la corona, nel tentativo di comprenderne meglio la complessa simbologia. Quanto emerge è un quadro estremamente articolato, in cui la sovrapposizione tra i differenti piani semantici sembra risolversi in un sistema complesso che rende difficile l'individuazione di coerenti percorsi ermeneutici. Dall'analisi delle diverse fonti letterarie che ricordano la corona emergono di volta in volta discordanze in merito al materiale con cui è realizzata, al proprietario, al destinatario al quale la corona viene offerta come dono ed infine alla funzione stessa dell'oggetto. Sono molti, ad esempio, gli autori che concordano nell'indicare la corona come forgiata d'oro e splendente di gemme tali da conferirle un'incredibile lucentezza<sup>73</sup>. Così scrive Eratostene<sup>74</sup>:

Ἡφαίστου δὲ ἔργον εἶναι φασιν ἐκ χρυσοῦ πυρῶδους καὶ λίθων ἰνδικῶν.

Dicono che fosse un'opera di Efesto, fatta d'oro rilucente come fiamma e di pietre preziose indiane.

71 Su un totale di 381 vasi attici a figure nere aventi per tema il mito di Arianna e da me analizzati, soltanto 13 raffigurano la lotta di Teseo con il Minotauro; il medesimo episodio compare sulla ceramica attica a figure rosse in 18 esemplari su un totale di 122. Si veda Pala 2007.

72 Marini, 1932 p. 91.

73 Eratosth. *Cat.* 1, 5, 14-17; Hyg. *Astr.* 2, 5, 1. Cfr. Paus. 1, 17, 3: Θησέα[...] ἐκείνην ἔχοντα καὶ στέφανον χρυσοῦν, Ἀμφιτρίτης δῶρον, ἀνελεῖν λέγουσιν ἐκ τῆς θαλάσσης («Dicono che Teseo riemergesse dal mare portando con sé anche una corona d'oro, dono di Anfitríte»).

74 Eratosth. *Cat.* 1, 5, 14.

Da quanto affermato da Eratostene sembra trasparire un'assoluta univocità di giudizio in merito alla funzione dell'oggetto, che proprio in virtù della sua luminosità viene utilizzato da Teseo per uscire dal labirinto, come apprendiamo poco oltre<sup>75</sup>:

ἱστορεῖται δὲ διὰ τούτων καὶ τὸν Θησέα σωθῆναι ἐκ τοῦ λαβυρίνθου ποιούντος τοῦ στεφάνου φέγγος.

E si narra che con essa anche Teseo fu salvato dal labirinto, per la luce gettata dalla corona.

Quando Eratostene scrive, dunque, nel corso del III secolo a.C., esiste già memoria di una corona dalle caratteristiche magiche, luminosa a tal punto da irradiare con la sue luce gli oscuri meandri del dedalo cretese; tuttavia, la citazione di Epimenide come fonte originaria del racconto fatta dallo stesso studioso di Cirene – così come abbiamo già visto in Igino – sembrerebbe alzare ulteriormente la cronologia dell'episodio, portandolo alla piena età arcaica<sup>76</sup>. Ma a chi appartiene veramente la nostra corona magica?

Molti e discordanti sono i pareri, sia in relazione al suo proprietario originario, sia in merito al destinatario al quale costui la offre. Epimenide, ad esempio, la ricorda come un dono nuziale offerto da Dioniso ad Arianna<sup>77</sup>; la medesima indicazione è fornita da Ferecide, secondo quanto riportato in uno scolio ad un passo dell'undicesimo libro dell'*Odissea*<sup>78</sup>:

ὄθεν ὁ θεὸς ἐπιφανεῖς μίσγεται αὐτῇ καὶ δωρεῖται στέφανον αὐτῇ χρυσοῦν, ὃν αὐθις οἱ θεοὶ κατηστέρισαν τῇ τοῦ Διονύσου χάριτι. ἀναιρεθῆναι δὲ αὐτὴν ὑπ' Ἀρτέμιδος προεμένην τὴν παρθενίαν.

E perciò il dio, manifestatosi, si unì a lei e le fece dono di una corona d'oro che gli dei di nuovo collocarono tra gli

75 Eratosth. *Cat.* 1, 5, 14; analogamente si legge in Igino (*Astr.* 2, 5, 1): *per quas* [Indicis gemmis] *Theseus existimatur de tenebris labyrinthi ad lucem venisse, quod aurum et gemmae in obscuro fulgorem luminis efficiebant.*

76 Il problema scaturisce dall'ambiguità del contesto in cui è riferita la testimonianza di Epimenide: l'uso del verbo εἶρεται nel testo di Eratostene, così come il *dicitur* in Igino, non rende chiaro infatti se la variante cui si fa cenno sia da attribuirsi proprio ad Epimenide o ad altre fonti.

77 Cfr. Epimenide in Erat. *Cat.* 5 e in Hyg. *Astr.* 2, 5; così anche in Servio (*Ad Georg.* 1, 222 e *Aen.* 2, 125).

78 *Schol.* Om. *Od.* 11, 322, 17-20 in cui si riporta la storia così come è narrata in Ferecide (fr. 106a.26): Ἡ ἱστορία παρὰ Φερεκίδη.

astri per far cosa gradita a Dioniso. Ma ella fu uccisa da Artemide per aver perso la verginità.

Secondo altre tradizioni, tuttavia, riferite ancora una volta da Eratostene ed Igino, la corona sarebbe stata offerta ad Arianna da Afrodite e le Ore come regalo per le sue nozze<sup>79</sup>.

Per cercare di fare chiarezza è forse utile ritornare al diciassettesimo ditirambo di Bacchilide. Come abbiamo visto, secondo il poeta di Ceo la corona sarebbe appartenuta in origine ad Anfitrite e successivamente da lei donata a suo figlio Teseo. Stando a quanto riportato nel medesimo passo, inoltre, la corona non sarebbe d'oro, tanto meno luminosa: si tratterebbe piuttosto di un semplice serto folto di rose. Proprio l'espressione «*amemphea plokou*» ἀμεμφέα πλόκον usata dal poeta per indicare la corona/ghirlanda di Arianna, o meglio di Teseo ma da questi successivamente destinata alla fanciulla, risulta meritevole di un ulteriore approfondimento. Essa infatti costituisce un *unicum* rispetto all'uso tradizionale del termine στέφανος/στέφος, normalmente utilizzato dalle fonti che trattano tale soggetto<sup>80</sup>. Sulla base di un'attenta analisi testuale<sup>81</sup> la scelta del vocabolo può essere ricondotta innanzitutto a motivi di natura retorica. A tale proposito appare indicativo che in altri passi del ditirambo il termine «*plokou*» compaia in parole composte -ad esempio nel χρυσεοπλόκοι del verso 106 o nel ἰοπλόκοι del verso 37- che rappresentano, col ripetersi della medesima radice, figure etimologiche che si traducono in forme anaforiche e poliptotiche; se si considera tra l'altro la rarità del vocabolo, usato per lo più in prosa, ben si comprende come esso contribuisca ad elevare il livello stilistico del passo e dell'intero ditirambo, rappresentando un preziosismo linguistico che in composizione con altri termini può risolversi in *hapax*. Analoghe considerazioni si possono fare anche per l'aggettivo ἀμεμφής, che sembra riprendere direttamente l'ἄμεμπτος del verso 67 pur risultando di gran lunga più raro. Se dunque il binomio *amemphea plokou* può trovare solide argomentazioni di carattere stilistico atte a giustificare l'impiego e la scelta da parte di Bacchilide,

79 Hyg. *Astr.* 2, 5, 1; Cfr. Eratosth. *Cat.* 1, 5, 14: ᾧ πρῶτον ἡ νύμφη ἐστεφανώσατο παρ' Ὠρῶν λαβοῦσα καὶ Ἀφροδίτης («*Con essa [la corona] dapprima la fanciulla fu incoronata avendola ricevuta dalle Ore e Afrodite*»).

80 Cfr. Paus. 1, 17, 3; Diod. Sic. 4, 61, 6.1 (στέφανον Ἀριάδνης).

81 Per una trattazione critica del ditirambo di Bacchilide si veda Burnett, 1985 pp. 15-37; De Martino & Vox, 1994 pp. 464-485; Jebb, 1905 pp. 223-229; Segal, 1976 pp. 99-130.

ben più complessa sembra presentarsi la questione da un punto di vista squisitamente semantico. Proprio l'uso dell'aggettivo ἀμεμφής – letteralmente «*senza colpa*», «*irreprendibile*»<sup>82</sup> – non trova riscontro in nessun altro testo che ricorda la corona di Arianna, piuttosto definita negli autori successivi, come già detto, «*aurea*» o «*luminosa*»<sup>83</sup>. Come intendere dunque tale scelta? Sono essenzialmente due le ipotesi che è possibile formulare per spiegare questa peculiarità del testo bacchilideo. La prima, e se vogliamo la più ovvia, scaturisce proprio dall'analisi del passo preso in esame e della funzione che esso svolge nel contesto dell'intero componimento<sup>84</sup>; dal testo si deduce che la corona viene definita «*senza colpa*» in quanto dono nuziale, dunque simbolo di un matrimonio, quello tra Anfitrite e Poseidone, assolutamente legittimo. In tal caso l'espressione «*amemphea plokou*» potrebbe riprendere in termini concettuali il valore dei versi 109 e ss. – ἄλοχον φίλαν σεμνὰν –, dove ἄλοχος è termine che indica proprio la sposa legittima. Bacchilide, in questa prospettiva, non avrebbe fatto altro che ribadire il concetto già implicitamente espresso al verso 10 nel ricordare gli ἄγνα δῶρα di Anfitrite ovvero i «*doni puri*». Ciò che emergerebbe dall'intero contesto, dunque, è una contrapposizione tra la purezza di Anfitrite e l'animo impuro di Minosse, ὄσιον θυμόν dei versi 21-23.

C'è però una seconda possibilità, una lettura esegetica alternativa che prende le mosse proprio dal valore semantico dell'aggettivo ἀμεμφής in relazione al termine *plokou*. È chiaro che il poeta intende qui disculpare non la corona (in quanto oggetto inanimato) bensì il suo possessore che, servendosene in modo errato e/o contrario alle elementari norme etiche, conferisce all'oggetto una connotazione di natura negativa. Ma chi è il responsabile e soprattutto di quale negligenza si tratta? La colpevole è forse la stessa Arianna. Il primo a fare congetture su una presunta colpa di cui si sarebbe macchiata la fanciulla è il bizantino Eustazio<sup>85</sup>, secondo il quale Arianna, unendosi a Teseo nel tempio di Atena, avrebbe commesso un atto di *asebeia*, ossia di empietà. Questo fatto sconveniente sembrerebbe portare a soluzione la sua altrimenti inspiegabile uccisione ad opera di

82 Da intendere letteralmente con <α> privativo in unione con la radice del verbo μέφομαι, ovvero *io biasimo*.

83 La corona è definita στέφανον χρυσοῦν in Pausania (1, 17, 3); analogamente in Eratostene (*Cat.* 5): χρυσοῦ [...] στεφάνου. È invece ricordata come luminosa in Igino (*Astr.* 2, 5, 1).

84 Bacchyl. 17, 109-116.

85 Eust. Phil. *Comm. ad Homeri Odysseam* (*Od* 1, 421, 2).

Artemide, così come la conosciamo dall'*Odissea*<sup>86</sup>. Già L. Preller<sup>87</sup>, prendendo spunto dal passo omerico in questione, tenta di dimostrare come l'unione di Arianna con Dioniso sia precedente alla relazione con Teseo ed individua proprio nella parola lesa la causa dell'uccisione della fanciulla per mano di Artemide, come sembrerebbe suggerire la decorazione figurata di due specchi etruschi<sup>88</sup> in cui la dea, arco e frecce in mano, sostiene tra le braccia Arianna; alla scena è presente anche Dioniso, la cui identificazione è comprovata dall'iscrizione *Phuphlunus*, il suo nome etrusco<sup>89</sup>. Un'ulteriore conferma di questa tesi sembra si possa trarre dallo stesso racconto di Epimenide<sup>90</sup>, da cui si deduce che Arianna avrebbe abbandonato una divinità, Dioniso, per unirsi a un mortale, Teseo, al quale avrebbe offerto la corona luminosa ricevuta dal dio come dono di nozze<sup>91</sup>. Alla luce della versione del mito narrata da Epimenide, dunque, il valore positivo tradizionalmente riconosciuto alla corona donata da Arianna a Teseo andrebbe riveduto e corretto, assumendo una duplice valenza indicante infedeltà o tradimento – agli occhi di Dioniso – ma al contempo soccorso – è il caso di Teseo.

La situazione, tuttavia, sembra complicarsi ulteriormente analizzando la versione del mito di Arianna e Dioniso così come propostaci da Esiodo nella sua *Teogonia*<sup>92</sup>:

χρυσοκόμης δὲ Διώνυσος ξανθὴν Ἀριάδην,  
κούρην Μίνωος, θαλερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν·  
τὴν δὲ οἱ ἀθάνατον καὶ ἀγήρων θῆκε Κρονίω.

86 Hom. *Od.* 11, 324-325.

87 Preller, 1855 p. 13.

88 Cfr. Gerhard, 1863, I tav. 87; IV tav. 305.

89 Marini, 1932 pp. 68-70; Gallini, 1959 p. 171 n. 130.

90 Cfr. Epimenide in Eratosth. *Cat.* 5. Un giudizio affatto diverso è espresso da Diodoro Siculo (4, 61, 5, 8), che attribuisce all'atto di catasterismo compiuto da Dioniso un valore positivo in quanto finalizzato ad eternare il ricordo di Arianna dopo la sua morte.

91 L'atteggiamento di masochistico compiacimento, con cui il dio getta tra le stelle la corona di Arianna e la trasforma in costellazione rendendo così evidente a tutti l'onta subita costituisce una sorta di *topos* nella letteratura greca e trova un parallelo nella vicenda omerica di Efesto che mostra al consesso degli dei riuniti sua moglie Afrodite e l'amante Ares nudi e abbracciati nella rete (Hom. *Od.* 8, 339-342). Diversa è l'interpretazione proposta da Nilsson (1906 p. 382) secondo il quale l'ostilità di Dioniso nei confronti di Arianna sarebbe da ascrivere all'antagonismo per le medesime funzioni di divinità della natura. Sull'argomento si veda anche van Hoorn, 1959 pp. 193-197 e Savo, 2004 p. 141 n. 293.

92 Hes. *Th.* 947-949.

E Dioniso dalla chioma d'oro la bionda Arianna, figlia di Minosse fece sua sposa fiorente: e il Cronide gliela rese immortale e priva della vecchiaia.

Ciò a cui assistiamo, come già anticipato da G. Casadio<sup>93</sup>, è la contrapposizione tra due mondi poetici, tra due diverse concezioni religiose: la più antica, quella omerica, è caratterizzata dall'aspetto più oscuro e catactonio di Dioniso, la più recente, rappresentata da Esiodo, vede il dio e la sua compagna pienamente integrati nella comunità degli dei olimpici. È probabile, a mio avviso, che Bacchilide si inserisca in questa *querelle* offrendo la sua personale e originale interpretazione<sup>94</sup>. La corona non è da lui intesa come dono di Dioniso poi offerto da Arianna all'eroe ateniese, bensì dono di Afrodite ad Anfitrite, successivamente concessa dalla dea a suo figlio Teseo e da costui a sua volta offerta alla sua sposa legittima<sup>95</sup>. L'episodio narrato da Bacchilide, del resto, trova vari riscontri iconografici<sup>96</sup>. Innanzitutto su un cratere a calice a figure rosse attribuito al Pittore di Kadmos<sup>97</sup> (fig. 10) nel quale l'eroe, in braccio a Tritone, è accolto da Poseidone ed Anfitrite che, in maniera ben visibile, gli porge una corona. Su un secondo cratere attico a figure rosse, proveniente da Agrigento<sup>98</sup>, è questa volta il dio del mare, assiso sul trono e col tridente stretto nella mano sinistra, ad accogliere Teseo, mentre alle sue spalle Anfitrite (o una Nereide?) ostenta ancora una corona, qui rappresentata come un semplice ramo frondoso e non ancora intrecciato. Su un terzo cratere a figure rosse proveniente da Ruvo<sup>99</sup> il fulcro della composizione, come nel vaso precedente, è co-

93 Casadio, 1994 p. 140.

94 Ciò non suscita meraviglia se si considera che una prima innovazione di Bacchilide consiste proprio nell'aver inserito la leggenda dell'anello di Minosse, già nota nella tradizione mitologica, nella cornice del viaggio di Teseo a Creta. Cfr. Smith, 1898 p. 276; Shapiro, 1994 p. 117. L'episodio sarà poi ripreso da Pausania (1, 17, 3).

95 Burnett, 1985 p. 26.

96 Una nota coppa parigina (Parigi, Musée du Louvre, G 104. Primo quarto del V secolo. Beazley *ARV*, 318; cfr. Neils, 1994 p. 926 n. 36) realizzata da Euphronios (di cui si conserva la firma in qualità di vasaio) e rinvenuta a Cerveteri raffigura l'incontro tra Teseo, sorretto da un Tritone, e sua madre Anfitrite alla presenza di Atena, ma la corona in questo contesto non compare.

97 Bologna, Museo civico, 303. Ultimo quarto del V secolo. Beazley *ARV*, 1184, 6; Shapiro, 1994 fig. 86; Robert 1899 p. 135, fig. 7.

98 Parigi, Bibliothèque Nationale. Inizi del V secolo. Smith, 1898 p. 278, fig. 8.

99 Harvard University, Arthur M. Sackler Museum 1960.339. Attribuito al Pittore di Harrow, è datato al 470 circa. Shapiro, 1994 fig. 85; Smith, 1898 p. 279, fig. 9.

stituito dalla stretta di mano tra Poseidone e Teseo, un gesto che nella sua essenziale semplicità sembra sancire la paternità divina dell'eroe e concentrare in un'unica immagine il perno centrale del messaggio bacchilideo<sup>100</sup>. In una *kylix* a figure rosse attribuita al Pittore di Briseide<sup>101</sup> infine, i versi del poeta di Ceo sembrano trovar voce, o piuttosto riscontro visivo, attraverso la sapiente selezione dei temi operata dal ceramografo che riesce a fondere in un unico ciclo i momenti salienti della vicenda: ad un Teseo presentato all'interno della reggia di Poseidone, su un lato del vaso, fa da contraltare, sull'altro lato, il ritorno in patria dell'eroe, accolto da Atena<sup>102</sup>; la consegna della corona da parte di Anfitrite, raffigurata nel tondo interno della coppa unitamente ad altre quattro donne che recano doni, completa il sistema<sup>103</sup>.

Purtroppo dalle testimonianze iconografiche qui esaminate nulla si evince su quale sarà il destinatario ultimo dei doni che Anfitrite porge a Teseo. Secondo la *communis opinio*<sup>104</sup> nel prosieguo dell'episodio la corona sarà dunque donata da Teseo ad Arianna, benché Bacchilide non lo riveli esplicitamente, svolando sulla conclusione della vicenda che appare così sfumata, secondo un procedimento non desueto nel poeta di Ceo<sup>105</sup>. A ulteriore sostegno di questa ipotesi è forse utile fare un richiamo ad un preciso

momento del rituale che si svolgeva durante la celebrazione degli Afrodizia di Delo<sup>106</sup>. Nel corso di questa festività, che secondo la tradizione sarebbe stata istituita dallo stesso Teseo, mito e rito procedono di pari passo, secondo dinamiche consolidate nelle quali l'elemento rituale sembra trovare sostanza e giustificazione eziologica proprio nel dato mitico. Questo l'antefatto ricordato dalle fonti<sup>107</sup>: Teseo, fuggito da Creta ed approdato sull'isola di Delo, consacra ad Apollo uno *xoanon* di Afrodite donatogli da Arianna; quindi, incoronato il simulacro della dea, celebra coi fanciulli ateniesi scampati al pericolo del Minotauro una danza sacra – *gheranos*<sup>108</sup> – in onore di Arianna e consistente nell'imitazione delle circonvoluzioni eseguite dall'eroe per uscire dal labirinto. Senza entrare nel merito degli aspetti propriamente iniziatici della festa, chiaramente connessa con i rituali di passaggio dall'età adolescenziale a quella adulta<sup>109</sup>, è forse opportuno soffermare la nostra attenzione su un momento preciso del rituale. Dall'analisi delle fonti apprendiamo infatti che il nucleo centrale degli Afrodizia doveva consistere proprio nell'incoronazione del simulacro della dea e nella *gheranos* danzata attorno all'altare<sup>110</sup>. L'offerta della corona – forse, chissà, di petali di rosa<sup>111</sup> –, è un rituale alquanto consueto nell'ambito di cerimonie culturali<sup>112</sup> e non può che

100 Shapiro, 1994 p. 121.

101 New York, Metropolitan Museum of Art 53.11.4. Primo quarto del V secolo. Shapiro, 1994 figg. 82-84; Neils, 1994 p. 939 n. 219, p. 947 n. 309.

102 Invero l'interpretazione della scena è controversa e dipende per lo più dal significato che si attribuisce ai gesti dei singoli personaggi. Il braccio teso di Atena può considerarsi un gesto di benvenuto ma anche di commiato, nel qual caso la scena potrebbe rappresentare la partenza dell'eroe da Atene per Creta; analogamente, le mani sollevate della donna a sinistra possono significare esultanza per il felice ritorno dell'eroe o piuttosto paura per la sua partenza. Cfr. Shapiro, 1994 p. 119.

103 In considerazione anche della stretta vicinanza cronologica tra la *kylix* e il ditirambo bacchilideo sarei tentata di ipotizzare che il pittore possa aver tratto ispirazione dal componimento del poeta, del quale risulta quasi più esaustivo nell'esprimere, secondo la propria visione, il viaggio di Teseo a Creta (Shapiro, 1994 p. 119); prova ne sia il ruolo centrale che la moglie di Poseidone riveste nella vicenda sia per Bacchilide che per il pittore. Non è forse un caso che la consegna della corona di Anfitrite occupi una posizione privilegiata, nel tondo interno della *kylix*.

104 Cfr. Scodel, 1984 p. 142; Maehler 1997, p. 183; Robbins 1997 p. 286.

105 Di diverso parere è G. Ieranò che perviene ad una interpretazione suggestiva ma forse azzardata, interpretando la corona come simbolo di «un amore legittimo, consacrato dal vincolo nuziale». Non si tratterebbe del matrimonio di Teseo con Arianna, bensì di quello con Eriboia (Ieranò, 2000 pp. 189-192). La tesi, tuttavia, non appare sufficientemente testimoniata a livello documentario.

106 Per un approfondimento sulla festività della si veda l'ottima trattazione di Calame, 1977 pp. 108-115.

107 Cfr. Plu. *Thes.* 21; Poll. *Onom.* 4, 101; Paus. 9, 40, 3-4. Alcuni particolari sulla festa si ricavano anche da Callimaco (*In Del.* 4, 304-315). Gli Afrodizia di Delo sono attestati anche da talune iscrizioni che confermano quanto conosciuto dalla tradizione letteraria (Nilsson, 1906 pp. 380-381; Tümpel, 1894 pp. 2749).

108 Sulla danza della *gheranos* e sue diverse interpretazioni si veda Lawler, 1940 pp. 106-107; Delavaud-Roux, 1994 p. 78; Pala, 2007 pp. 146-148 con bibliografia precedente.

109 A tal proposito si rimanda all'approfondimento di C. Calame che intende gli Afrodizia come un momento della *kouroutrophia* successivo e complementare al rito iniziatico dei Delia in onore di Apollo (Calame, 1977 pp. 227-232). L'ipotesi è confutata in Casadio, 1994 pp. 182-183 n. 90.

110 Così in Plu. *Thes.* 21; Poll. *Onomasticon*, 4, 101; Paus. 9, 40, 3-4.

111 L'ipotesi non appare azzardata qualora si consideri con quanta frequenza la rosa compaia nelle odi di Saffo in relazione ad Afrodite. A titolo esemplificativo si veda Sapph. fr. 2, 6-7 P. in cui la dimora della dea è così descritta: βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος ἐσκίαστ' [...] «tutto il luogo è ombrato di rose [...]».

112 I fedeli che si accingevano a compiere sacrifici erano spesso incoronati, come pure i sacerdoti e le sacerdotesse. Appare emblematico in questo senso l'epiteto στεφανηφόρος con cui Euripide definisce Ippolito, devoto di Artemide, nella tragedia omonima. Corone, del resto, venivano offerte ai simulacri delle divinità e persino le vittime condotte davanti all'altare per essere sacrificate erano incoronate di fiori, al punto che Ifigenia,

sottintendere un significato più ampio, dal momento che istituisce un legame diretto tra Afrodite e Arianna, colei che dona a Teseo il simulacro<sup>113</sup>. Alla luce di questi dati mi sembra quantomeno suggestivo ipotizzare che Teseo possa restituire alla dea quella corona ricevuta da sua madre e donata a quest'ultima proprio da Afrodite, in un percorso circolare – ancora il cerchio che ritorna – che segna in senso funzionale la sintassi del mito. Pur non potendosi asserire con certezza, dunque, mi pare di fatto plausibile che la leggenda della corona proposta da Bacchilide e di cui abbiamo trovato traccia nell'*imagerie* della ceramografia attica a figure rosse, possa trovare proprio nel rituale delio dell'incoronazione una conferma. Un'innovazione di tal genere, del resto, non stupisce se si considera che il poeta di Ceo spesso inserisce elementi nuovi per impreziosire i suoi miti; e proprio la corona ne sarebbe un esempio, intrecciata di rose, non d'oro e cosparsa di gemme secondo quanto attestato altrove. Da quanto detto, dunque, sembra che Bacchilide intenzionalmente si discosti dal filone della tradizione che per noi, purtroppo, è attestata solo dal resoconto di Epimenide e che in modo più o meno esplicito tacciava Arianna di tradimento, rendendo la corona, per così dire, *galeotta*; nei versi bacchilidei Arianna viene scagionata dalla colpa e l'oggetto che la qualifica e la contraddistingue, uno dei suoi segni iconici, ossia la corona, appare dunque «non colpevole».

A livello propriamente iconografico, come sempre accade quando si affrontano le immagini, la questione appare alquanto più complessa, risultando assai arduo individuare la fonte, o per meglio dire la variante del mito, che ha ispirato di volta in volta i pittori vascolari. Come considerazione di ordine generale, dunque, si può ipotizzare che il valore della corona debba variare a seconda del contesto in cui questa è inserita. Non ritengo improbabile, d'altra parte, che gli stessi pittori vascolari greci conferissero volutamente un carattere polivalente e polisemico alla corona, suggerendo l'intrecciarsi di diversi livelli interpretativi e conseguentemente il richiamo a differenti sequenze del mito. A questo proposito una breve divagazione darà ragione del carattere ambivalente che

attendendo la morte, chiede che le vengano date le corone con cui deve ornare la sua testa (E. *I.A.* 477), sugli esempi citati cfr. Saglio, 1887 p. 1525.

113 Anche in altre località il culto di Arianna appare strettamente connesso con quello di Afrodite (ad esempio, Paus. 2, 23, 8; Plu. *Thes.* 21). Sugli aspetti sincretistici del culto di Afrodite-Arianna a Cipro vedi Nilsson, 1950 p. 526; in generale sugli elementi che accomunano la principessa cretese e la dea vedi anche Gallini, 1959 pp. 165-166.

sembra essere connaturato *ab origine* all'idea stessa di corona. Dal *Prometeo liberato* eschileo apprendiamo infatti come l'usanza di incoronarsi la testa sia nata in onore di Prometeo, in cambio delle sue catene<sup>114</sup>; Zeus, infatti, accetta la liberazione del Titano, ma gli ingiunge di portare una corona di vimini. Agli occhi di Prometeo, dunque, l'oggetto possiede una valenza positiva poiché lo libera dai vincoli, mentre nelle intenzioni originarie del cronide, la corona deve assumere una connotazione negativa, evocando il ricordo delle catene<sup>115</sup>.

#### *Ancora sulla fatale corona*

Tornando al mito di Arianna e alle immagini che ne sono testimonianza, abbiamo visto come la corona inserita nel contesto del labirinto venga talvolta intesa come semplice premio per la vittoria dell'eroe sul Minotauro<sup>116</sup>; in particolar modo nelle rappresentazioni in cui questo oggetto si trova associato al gomito o ad una seconda corona, una tenuta da Arianna, l'altra da un altro personaggio femminile. Tuttavia è forse possibile rintracciare proprio in tali scene un'eco della tradizione attestata da Epimenide, per il quale la corona rappresenta l'espedito usato da Teseo per uscire dall'intricata costruzione dedalica. Tale lettura, ad esempio, sembra suggerire il cratere a figure rosse attribuito al Pittore di Syriskos<sup>117</sup>, nel quale Arianna tiene la corona sollevata e rivolta di tre quarti in maniera analoga a come si posiziona uno specchio per catturare i raggi del sole e rifletterne così la luce. Facendo un passo più indietro, un'attestazione della corona luminosa si è voluta riscontrare su una *shield-band* proveniente da Olimpia<sup>118</sup> (fig. 11), in cui Teseo e il Minotauro sono affrontati: quello strano oggetto di forma circolare, interamente circondato da den-

114 Detienne & Vernant, 1992 p. 69.

115 La medesima ambiguità semantica rivestita della corona emerge in un passo della *Sfinge*, in cui analogamente si istituisce una relazione tra la corona, intesa come ricompensa del vincitore, e il legame che tiene incatenato il vinto. Detienne & Vernant, 1992 p. 69.

116 Marini, 1932 p. 91. E invero sembrerebbe avere un tal significato la corona che tiene in mano Demodike, seduto innanzi a Minosse, apparentemente avente la funzione di giudice del combattimento su una *hydria* vulcente a figure nere (Leida, PC 47); Bažant, 1992 p. 571 n. 16. Per un valore analogo in un contesto agonistico sia sufficiente ricordare la profusione di corone quali simboli di vittoria sulle anfore panatenaiche, volte a celebrare i vincitori delle gare tenute nel corso delle celebrazioni omonime.

117 Atene, National Museum, Acropolis Collection 2.735; secondo quarto del V secolo. Cfr. *supra* fig. 9.

118 Olimpia B 1654, ultimo quarto del VII secolo.

telli, che grandeggia in alto alle spalle del mostro, in vero più simile a un sole che ad una corona, viene normalmente inteso come la corona di Arianna che illumina l'oscuro labirinto<sup>119</sup>. Una seconda *shield-band*<sup>120</sup> di poco posteriore alla precedente – 600 a.C. circa – consente considerazioni analoghe. In questo caso Arianna assiste alla lotta, raffigurata in scala notevolmente ridotta, al centro tra Teseo e il Minotauro; qui il cerchio che la fanciulla tiene ben in vista, stretto nella mano destra sollevata, potrebbe rappresentare un mero simbolo di vittoria per la felice riuscita dell'impresa dell'eroe sul mostro, ma data la particolare disposizione delle figure, si è tentati di riconoscere in esso ancora una volta la corona luminosa<sup>121</sup>. Le proporzioni eccessivamente ridotte di Arianna rispetto a Teseo e al mostro, inoltre, potrebbero indurre ad ipotizzare che la sua raffigurazione qui sia assolutamente simbolica e funzionale a sottolineare il ruolo svolto da lei e dalla corona nella vicenda<sup>122</sup>. Un'ulteriore attestazione, infine, sembra possa riscontrarsi su un'*oinochoe* tardo-geometrica<sup>123</sup> (fig. 12), e di pro-

119 Kunze, 1950; Schefold, 1966; Schefold, 1997 p. 164; Gantz, 1993 p. 266.

120 Olimpia B 1643.

121 Gantz, 1993 p. 266.

122 Concorde con R. Eisner sul fatto che Arianna non necessariamente debba essere presente al momento dell'uccisione, ma che l'artista la includa nella scena per mostrare che a lei e alla sua corona spetta una parte non irrilevante in questa vicenda (Eisner, 1977 p. 172).

123 Londra, British Museum, 49.4-18.18. Ahlberg-Cornell, 1992 pp. 125-126, fig. 228; Coldstream, 1968 fig. 2, tav. XI. Un'altra attestazione iconografica dell'episodio è forse da riconoscersi su un noto cratere geometrico della seconda metà dell'VIII secolo proveniente da Tebe (Londra, British Museum 1899.2-19.I. Cfr. Neils, 1987 fig. 1; Coldstream, 2003 p. 353, fig. 112b) nel quale una figura femminile, tiene in mano una corona come nell'*oinochoe* londinese; un personaggio maschile che sta salendo su una barca piena di rematori afferra il polso della donna. Il significato della rappresentazione è alquanto controverso: l'energico gesto dell'uomo che sembra trascinare con sé la donna, induce ad interpretarla come scena di ratto e in quanto tale riconducibile ad una precisa mimica amorosa (sul valore del gesto cfr. Gallini, 1959 p. 149; Menichetti, 1992 p. 11). Conseguentemente la corona assume in questo preciso contesto una valenza nuziale. È questa l'opinione di C. Robert. Sulla scia di quest'ultimo (Robert, 1919, p. 38) l'identificazione dei due personaggi come Teseo e Arianna è proposta anche da Coldstream, 2003, p. 355; Salis, 1930 p. 13; Fittschen, 1969 p. 53, nn. 269-272; Carter, 1972 p. 52; Neils, 1987 pp. 18 s.; Menichetti, 1992 pp. 11-12; Snodgrass, 1987 pp. 166-169. Parere diverso è espresso invece da L. Kahil che interpreta la scena come il rapimento di Elena da parte di Paride (Kahil, 1988, n. 180). Tuttavia, tale carattere matrimoniale non è in contrasto con l'altro valore che è possibile attribuire alla corona che si sta qui esaminando. Ritengo pertanto plausibile che nell'oggetto raffigurato coesistano le due valenze, quella nuziale e quella propriamente *magica* di corona

luminosa – 680 a.C. circa –, in cui un personaggio femminile tiene in mano un oggetto circolare da cui si dipartono dei raggi, personaggio identificato da Coldstream<sup>124</sup> con Arianna che trattiene proprio la corona luminosa<sup>125</sup>. Se questa ricostruzione è esatta, dunque, la corona luminosa è nota già nel VII sec. a.C. quale espediente utile a far ritrovare a Teseo la via d'uscita dal labirinto; addirittura, sulla base di questa rappresentazione, tra le prime attestazioni del mito di Arianna, verrebbe la tentazione di ipotizzare che la variante del gomitolato sia posteriore rispetto a quella della corona, per quanto l'esiguità delle testimonianze iconografiche e la limitata documentazione letteraria ascrivibili ad una fase così arcaica inducano a mantenere una certa cautela.

D'altra parte, la tesi dell'arcaicità della corona luminosa quale attributo qualificante di Arianna può essere meglio intesa e, magari, trovare un riscontro se si prende in considerazione una particolare ipostasi della sua natura divina, nella fattispecie quella di dea della luce, al pari di Elena<sup>126</sup>. Non è il caso qui di soffermarsi sugli aspetti che accomunano le figure di Elena e Arianna, a cominciare dal loro rapimento da parte di Teseo<sup>127</sup>, all'analogo statuto arcaico di *Vegetationgötter*<sup>128</sup>, fino alla tradizione sulla morte avvenuta

luminosa. Per l'interpretazione dell'oggetto come la corona di luce, attributo di Arianna vedi Coldstream, 1968 p. 91; Menichetti, 1992 p. 12; Bagnasco Gianni, 1999 p. 129.

124 Coldstream, 1968 pp. 91-92.

125 Nonostante l'obiezione di G. Ahlberg-Cornell (Ahlberg-Cornell, 1992 p. 126) l'ipotesi mi pare alquanto condivisibile, specialmente se si considera l'intero contesto della scena. Infatti la donna è insieme ad altri personaggi maschili e femminili che, tenendosi per mano, sembrano danzare: tutto, persino la presenza di un uccello dal lungo collo (una gru?), farebbe propendere ad interpretare la scena come raffigurazione della *gheranos* danzata a Delo dopo la vittoria sul mostro.

126 Sulle somiglianze tra Arianna ed Elena, in particolare sul loro rapporto con la luce, si rimanda alla trattazione in Bagnasco Gianni, 1999 pp. 133-134.

127 La vicenda di Teseo che rapisce Elena ancora bambina e la porta ad Afidna era diffusa già nell'età arcaica; prima di Plutarco, che si limita a raccogliere e rielaborare tradizioni più antiche (*Thest.* 29, 1-2), ne fanno menzione Alcmane (fr. 21 in Paus. 1, 41, 4), Stesicoro (fr. 14 P.) e Pindaro (fr. 258 M.). Del rapimento di Arianna si ha notizia in Diodoro (4, 61, 5). È noto come Elena venisse venerata in Attica a Thorikos e forse anche a Ramnunte, mentre Arianna era oggetto di culto nelle isole egee, specialmente a Nasso, Cipro e Delo. Per una disamina sui rapimenti e sulle altre scelleratezze imputate a Teseo si veda Nilsson, 1963 p. 173; Ieranó, 2000 pp. 183-185; Walker, 1995 pp. 15-20.

128 Sull'origine divina di Elena e Arianna da ricondurre all'ambito della vegetazione – così come Ifigenia, Persefone e molte altre eroine del mito greco – si veda Nilsson, 1950 p. 527; Nilsson, 1963, pp. 172-173. Cfr. Walker, 1990 p. 15.

per impiccagione, comune ad entrambe<sup>129</sup>. Ritengo sia più utile ai fini del discorso soffermarsi sull'analogia accennata poc'anzi, relativa al comune aspetto di divinità della luce. La glossa di Esichio<sup>130</sup> che indica Aridela<sup>131</sup> come una variante cretese del nome *Ariadne* è di per sé indicativa della relazione intercorrente tra Arianna e la luce; probabilmente è proprio la forma *Aridela* da leggersi in un'iscrizione frammentaria su un vaso greco<sup>132</sup>. D. R. West ricerca l'etimologia di *Ariadne* nella lingua ugaritica, dove il suo nome significherebbe «Luce del Signore»<sup>133</sup>. Lo studioso avanza l'ipotesi che Arianna sia un'evoluzione di Ishtar, dea mesopotamica del pianeta Venere, e analogamente a costei, considerata la luce dei suoi amanti umani, Arianna sarebbe la «luce» del suo «Signore», sia esso Teseo o Dioniso.<sup>134</sup> Inoltre, secondo Apollodoro<sup>135</sup> e Apollonio Rodio<sup>136</sup>, madre di Arianna sarebbe Pasife, figlia di Helios, e perciò «splendente su tutto», mentre a detta di Asclepiade<sup>137</sup> Arianna sarebbe stata generata da Creta, figlia di Asterios -letteralmente «stellato». In ogni caso, comunque, la genealogia della figlia di Minosse può vantare delle connessioni astrali di cui il catasterismo della sua corona sembra costituire un riflesso. Del rapporto particolare che Arianna ha con la luce, infine, si potrebbe scorgere un retaggio nell'isola che più di tutte è legata al suo nome: Dia. Qui Arianna è abbandonata da Teseo e nel medesimo luogo è generalmente ambientata la *hierogamia* con Dioniso. Si ritiene che Dia sia un altro nome per indicare l'isola di Nasso<sup>138</sup> o Creta; si è anche tentata una sua identificazione in altre località delle isole egee, ma senza giungere a risultati soddisfacenti. È più probabile,

129 La vicenda appare funzionalmente corrispondente al mito di Elena Dendritis ricordato da Pausania (3, 19, 10): Elena, recatasi a Rodi dopo la morte di Menelao, viene fatta impiccare su ordine di Polyxo, moglie di Tlepolemos. Deve trattarsi di un mito chiaramente eziologico nato per spiegare il culto dell'albero cui Elena nel suo *status* divino arcaico era strettamente associata; esiste anche su Arianna una tradizione secondo la quale l'eroina si sarebbe impiccata. Si veda a tal proposito Nilsson, 1950 p. 528; Nilsson, 1963 p. 172.

130 Cfr. Hsch. α 7203 Schmidt: Ἀριδήλαν τήν Ἀριάδνην Κρηίτες.

131 Dal greco il prefisso ἀρι- denotante l'idea di pienezza + l'agg. δῆλος «tutta splendente».

132 CIG 4, 236 (n. 8439).

133 Dal semitico «ar» («luce») e «adn» («signore»). Cfr. West, 1990 p. 429.

134 West, 1990 pp. 427-430.

135 Apollod. *Bibl.* 3, 1, 2

136 A.R. *Arg.* 3, 997-1004.

137 Cfr. Asclepiade in Apollod. *Bibl.* 3, 1, 2.

138 L'identificazione delle due località è già nota in Diodoro Siculo (4, 61, 5) che ritiene che Dia sia l'antico nome di Nasso.

invece, che possa trattarsi di un nome di pura immaginazione<sup>139</sup> in cui è possibile riscontrare a livello etimologico un indizio della *luminosità* di questa dea: proprio la radice διϜ-, come noto, è alla base anche del nome Ζεῦς<sup>140</sup>, «lo splendente» per eccellenza, personificazione di quel cielo che racchiude in sé il concetto stesso di splendore<sup>141</sup>.

E la valenza matrimoniale della corona? Messo in questi termini, in realtà, il problema non sembra sussistere: magica o non magica, luminosa o non luminosa, la corona di Arianna è pur sempre un dono di nozze; anzi è proprio in questa specifica funzione di ambito prevalentemente femminile che il suo utilizzo da parte della fanciulla lo trasforma nella proiezione della sua *mētis*. Per meglio comprendere i termini della questione è forse opportuno fare un breve richiamo al significato che la corona assume nelle scene in cui la fanciulla è raffigurata accanto a Dioniso, nel simposio o nel contesto festoso del *thiasos*. Anche in questo caso la valenza sessuale-matrimoniale dell'attributo appare oltremodo chiara, come ancora più nitida nelle scene raffiguranti la *hierogamia*<sup>142</sup> della principessa cretese con Dioniso. Una conferma di ciò sembra provenire dalla tradizione: è noto, infatti, che «di rami di mirto si intrecciavano le corone agli sposi»<sup>143</sup>; la corona diventa dunque metafora

139 Casadio, 1994 p. 139 nota 22.

140 Dalla radice indoeuropea \*dy-ēu- / \*diw > gr. Ζεῦς, Δι(Ϝ)ος (gen.); sscr. *dēvá*, *diváh* (gen.). Sull'etimologia del nome cfr. Chantraine, 1968 p. 399 e Frisk, 1960 pp. 610-611.

141 La medesima radice si riscontra nella parola latina *dies* = «luce del giorno» (arcaico), poi per estensione «giorno».

142 Nel IV secolo a.C. la *hierogamia* è uno dei temi più frequentemente rappresentati sulla ceramica attica avente per soggetto Arianna; siffatte scene presentano uno schema pressoché costante: all'interno di un *temenos*, indicato da colonne doriche o da un altare, uno dei due amanti è raffigurato seduto su una sedia dall'alta spalliera, quale si addice ad una divinità; la presenza di Eros, che precede l'ingresso dell'altro personaggio, accompagnato da un numeroso corteo, chiarisce ulteriormente il senso della composizione sottolineandone la connotazione fortemente esemplare e istruttiva. Arianna, addormentatasi dopo essere stata abbandonata da Teseo, è svegliata dal rumore provocato dal *thiasos* dionisiaco; da fanciulla mortale quale era, ella è sottratta alla vecchiaia e alla morte a causa della sua unione col dio. In epoca più tarda si predilige rappresentare il momento del *symplegma* vero e proprio: nel caratteristico schema del *Pyramidengruppe* Dioniso e Arianna sono seduti e abbracciati così da conferire alla composizione un andamento triangolare. Sulle scene di *hierogamia* cfr. Metzger, 1951 pp. 117-125.

143 Baggio, 2000, p. 108. Sul valore nuziale proprio della corona e più in generale sulla significazione annessa al gesto dell'intrecciare cfr. Ar. *Th.*, 400-403; E. *Med.* 975-979; 1156-1162; 1190-1194; Teoc. 2, 121-122. Sulla στέφον γαμήλιον si veda anche *schol.* Ar. *Pax*, 869 e *Av.* 161; Poll. 3, 43.



visiva dell'intreccio amoroso e pertanto allusiva agli auspici nuptiarum. Si tratta di una cifra iconografica ben nota e utilizzata come elemento distintivo in raffigurazioni riconducibili alla sfera nuziale, come dimostrano numerosi confronti con *lèkythoi*, *pelikai* e crateri aventi per tema le nozze o il corteggiamento su cui è, infatti, presente la corona<sup>144</sup>.

La medesima significazione nuziale è sottesa anche nelle scene raffiguranti Arianna e Teseo, sia in relazione ai fatti del labirinto, sia al di fuori di questo contesto; il che comprova ulteriormente il valore di «love-token» assunto dalla corona, in questo caso diventata simbolo dell'amore di Arianna per Teseo. Così viene per lo più interpretata, ad esempio, la scena a rilievo inciso sul tripode bronzeo proveniente da Olimpia<sup>145</sup>, nel quale Arianna e Teseo sono affrontati ed uniti dagli attributi che tengono in mano, rispettivamente la corona e la *lyra*<sup>146</sup>.

Così il cerchio si chiude: la corona, dunque, è riconducibile sempre ad un ambito prettamente muliebre, sia quando è usata come strumento di *mêtis*, sia se inserita in un altro contesto, ossia quello nuziale, giacché il matrimonio – come ricorda E. Cantarella<sup>147</sup> – rappresenta in una società patriarcale quale quella greca l'unica aspirazione possibile per il sesso femminile, poiché in esso si concentra ed esaurisce la funzione della donna.

### *Seguendo il filo di Arianna.*

Riprendendo le fila – o diremmo piuttosto il filo – del percorso che abbiamo intrapreso nel tentativo di stabilire un'antiorità cronologica tra gomito e corona, ciò che emerge è un quadro piuttosto complesso. Alquanto oscillante è la situazione che riscontriamo

già sui monumenti più arcaici raffiguranti Teseo e Arianna, sui quali il gomito – avvolto a spirale, stretto nel pugno di Arianna o srotolato per terra – e la corona si alternano vicendevolmente, rendendo di fatto impossibile una verifica puntuale del dato. Quale che sia la soluzione, ciò non modifica il concetto di fondo, ovvero la pari importanza rivestita dai due oggetti: entrambi sono attributi caratterizzanti di Arianna, i suoi segni iconici e iconografici per eccellenza e in quanto tali rispondono alla medesima funzione, analoga a quella svolta dagli epiteti personali nella poesia epica<sup>148</sup>; ciò spiega perché corona e gomito sono praticamente interscambiabili nel mito di Arianna. Entrambi sono infatti simbolo della *mêtis* della principessa cretese e la contraddistinguono in maniera inequivocabile, rendendo istantaneamente possibile il riconoscimento del suo personaggio ed evocando di conseguenza il momento preciso del mito rappresentato.

Quanto alla problematica pertinente al significato della corona di Arianna nelle varie rappresentazioni, riassumendo i dati ricavati dall'analisi delle attestazioni sia letterarie che iconografiche, sembra emergere un quadro ambivalente: la corona, qualunque ne sia il legittimo proprietario e in qualunque materiale sia realizzata, esprime sempre le due valenze, magica e nuziale. Questa duplicità potrebbe forse suggerire l'esistenza di due tradizioni distinte nella fase più arcaica del mito, legate a due distinte corone, l'una più squisitamente nuziale e volta a celebrare le nozze di Arianna e Dioniso, una seconda maggiormente legata all'ambito magico ed usata da Teseo per farsi luce nel labirinto. Successivamente le due tradizioni si sarebbero sovrapposte e intrecciate e così si è persa l'originaria distinzione tra le due corone, i cui significati sarebbero confluiti in un medesimo oggetto. In un terzo momento, a giudicare dai resoconti contrastanti delle fonti più tarde, sembrerebbe evidenziarsi un nuovo sdoppiamento dei significati. Da quanto detto finora si può infine tentare una ricostruzione del mito nel suo svolgimento strutturale:

1<sup>a</sup> fase. Coesistenza di due versioni differenti: hierogamia cretese di Dioniso e Arianna – corona nuziale – e relazione di Arianna e Teseo – corona luminosa;

2<sup>a</sup> fase. Le due articolazioni del mito si fondono dando luogo alla tradizione di un'Arianna che tradisce Dioniso perché innamoratasi di Teseo – corona nuziale del dio usata dalla fanciulla per aiutare l'eroe ateniese. Abbandono di Arianna da parte di Teseo;

144 Infinita, ovviamente, la documentazione ceramografica pertinente a questa tematica: così, ad esempio, in una *lekythos* attribuita al Pittore di Amasis (New York, Metropolitan Museum of Art, Bothmer, 1985 p. 182 n. 47), dove nel contesto del corteo nuziale la sposa, assisa sul carro affianco al marito, mostra ben visibile la corona, suggello dell'unione matrimoniale appena consacrata; così anche in un *epinetron* da Eretria. Per un'approfondita trattazione sull'argomento e per una ricca esemplificazione si rimanda a Baggio, 2000 pp. 108-112.

145 Già esaminato da Marco Giومان, vedi *supra* p. 26, fig. 8.

146 Sulla *lyra* ed il suo valore allusivo alla *mousiké techné* quale dote distintiva dell'aristocratico Teseo si veda Pala, 2007 p. 146. Con il medesimo attributo Teseo figura (in un periodo ben più tardo rispetto alla lamina da Olimpia) sul tondo interno di una nota *kylix* di Euphronios (Londra, British Museum E 41) che rappresenta il primo incontro tra i due giovani. Si veda al riguardo Servadei, 2005 p. 98.

147 Cantarella, 1995.

148 Coldstream, 2003 p. 355.

3ª fase. Versione della leggenda in cui al finale tragico dell'abbandono da parte di Teseo fa seguito l'«happy end» costituito dalla *hierogamia* con Dioniso – a Nasso o a Dia – grazie alla quale Arianna, unitasi al dio, viene accolta tra gli dei olimpici.

[E.P.]

#### Abbreviazioni bibliografiche

- Ahlberg-Cornell, G. 1992. Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation, *Studies in Mediterranean Archaeology* vol. C.
- Alsina, J. 1959. Observaciones sobre la figura de Clitemnestra, *Emerita* 27, 297-321.
- Baggio, M. 2000. Di alcuni vasi magnogreci con gesti di seduzione. *Ostraka* 9 (1), 95-116.
- Bagnasco Gianni, G. 1999. *L'harpax come corona di luce*. In M. Castoldi (ed.) "Koinà. Miscellanea di studi archeologici in onore di Piero Orlandini", Milano: edizioni Et.
- Bazant, J. 1992. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6, 570-574, s.v. *Minos*.
- Beazley, J.D. *ARV*. Attic Red-figure Vase-Painters, Oxford: University Press.
- Beazley, J.D. *ABV*. Attic Black-figure Vase-Painters, Oxford: University Press.
- Bernhard, M.-L. 1986. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 3, 1050-1066, s.v. *Ariadne*.
- von Bothmer, D. 1985. *The Amasis Painter and His World*, Malibu: J. Paul Getty Museum; New York: Thames & Hudson.
- Brelich, A. 1958. Un mito prometeico, *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 29, 23-40.
- Brock, R. 1994. The Labour of Women in Classical Athens, *The Classical Quarterly* 44 (2), 336-346.
- Burnett, A.P. 1985. The Art of Bacchylide, *Martin Classical Lectures* 29, Cambridge, MA and London.
- Calame, C. 1977. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. I. Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Filologia e critica. Istituto di filologia classica. Università di Urbino. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri
- Campese, S. 1983. *Madre Materia: donna, casa, città nell'antropologia di Aristotele*, in Campese, S., Manuli, P., Sissa, G. eds., *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino: Bollati Boringhieri, 15-79.
- Cantarella, E. 1981. *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Roma: Editori Riuniti.
- Carter, J. 1972. *The Beginning of Narrative Arte in Greck Geometric Period*, in *British School of Athens* 67, 25-58.
- Casadio, G. 1994. *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Chantraine, P. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris 1968, 399, s.v. Ζεῦς.
- Chiarini, G. 1989. *Donne omeriche*, in Uglione R. ed. *La donna nel mondo antico, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Torino 18-20 aprile 1988*, Torino: Assessorato ai Beni Culturali, 61-84.
- Coldstream, J.N. 1968. A Figured Geometric Oinochoe from Etruria. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 15, 1968, 86-96.
- Coldstream, J.N. 2003. *Geometric Greece: 900-700 B.C.*, 2 edition. London: Routledge.
- Comotti, A. 1960. *Enciclopedia dell'Arte Antica* III, 440, s.v. *Esia*.
- Davies, M.I. 1969. Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 93, 214-260.
- De Martino, F. & Vox, O. 1994. *Lirica Greca*, tomo I. Bari: Levante editori.
- De Vries, G.J. 1943. Sôphrosynê en grec classique, *Mnemosyne* 11, 81-101.
- Dietrich, B.C. *Death, Fate and the Gods. The Development of a religious Idea in Greek popular Belief and in Homer*, London: The Athlone Press.
- Detienne, M. 1965. La prudence d'Athéna, *La Parola del Passato* 105, 443-450.
- Detienne, M. & Vernant, J.-P. 1992. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Milano: Mondadori (trad. it).
- Doria, F. 2007. *Elogio dell'attesa. La figura di Penelope nell'arte greca tra archeologia e mito*, in Angiolillo, S. & Giuman, M. eds., *Imago. Studi di iconografia antica*, Cagliari: Edizioni AV, 79-110.
- Dugas, Ch. & Flacelière, R. 1958. *Thésée. Images et récits*. Paris: E. De Boccard.
- Eisner, R. 1977. Ariadne in Art, Prehistory to 400 B.C., *Rivista di Studi Classici* 25, 165-182.
- Farnell, L.R. 1933. The Paradox of the Prometheus Vincus, *Journal of Hellenic Studies* 53, 40-50.
- Fittschen, K. 1969. *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen*, Berlin.

- Frisk, H. 1960. *Griechisches etymologisches wörterbuch*. BD I, Heidelberg, pp. 610-611, s.v. Ζεῦς.
- Gallini, C. 1959. Potnija Dapuritoio. *Acme* 12, 149-176.
- Gantz, T. 1993. *Early Greek Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press and London.
- Gerhard, E. 1863. *Etruskische Spiegel* I. Berlin.
- Ghiron-Bistagne, P. 1994/95. Clytemnestre, l'épouse infidèle, in Ghiron-Bistagne, P. & Moreau, A. eds. *Femmes fatales*, Montpellier : GITA, 53-81.
- Giومان, M. 1999. *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano: Longanesi.
- Giومان, M. 2005a. Storie da un delitto. Clitennestra l'uxoricida, questioni iconografiche, in *Ostraka* 14 (1), 35-66.
- Giومان, M. 2005b. *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a. C.*, Napoli: Loffredo.
- Graef, B. & Langlotz 1933. E. *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, 2. Berlin: De Gruyter.
- Hausmann Ch. 1994. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, 291-295, s.v. Penelope.
- van Hoorn, G. 2005. Dionisos et Ariadne. *Mnemosyne* 12, 1959, 193-197.
- Ieranó, G. 2000. *Il filo di Eriboia* (Bacchilide, Dittambo 17). In A. Bagordo & B. Zimmermann (Hrsg.) *Bacchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung. Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, 106, München: C. H. Beck, 183-192.
- Jebb, R.C. 1905. *Bacchylides. The Poem and Fragments*. Cambridge: University Press.
- Jurget, F. 1986. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 3, 1070-1077, s.v. Ariatha.
- Kahil, L. 1988. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 4, 498-563, s.v. Hélène.
- Kapsomenos, S.G. 1963. *Der Papyrus von Derveni. Ein Kommentar zur Orphischen Theogonie, Gnomon*, 222-223.
- Karakantza, E.D. 1996. Odysseia or Penelopeia? An Assessment of Penelope's Character and Position in the Odyssey, *MHTIS* 12, 161-179.
- Kern, O. 1939. Metis bei Orpheus, *Hermes*, 207-208.
- Krauskopf, I. 1974. *Der thebanische Sagerkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz: Zabern.
- Kunze, E. 1950. *Archaische Schildbänder, Olympische Forschungen* II, Berlin.
- Kunze, E. 1961. *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin.
- Labarre, G. 1998. Les métiers du textile en Grèce ancienne, *TOPOI* 8 (2), 791-814.
- Linders, T. 1972. *Studies in the Treasure Records of Artemis Brauronia found in Athens*, Stockholm: P. Astrom.
- Losfeld, G. 1991. *Essai sur le costume grec*, Paris: De Boccard.
- Maehler, H. 1997. *Die Lieder des Bakchylides, 2: Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-New York-Köln: E.J. Brill.
- Marini, A.M. 1932. Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurativa. *Atene & Roma* 13.
- Menichetti, M. 1992. L'oinochoe di Tragliatella. *Ostraka* I (1).
- Metzger, H. 1951. *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris : E. de Boccard.
- Mimosa-Ruiz, D. 1982. *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris: Ophrys.
- Minto, A. 1960. *Il vaso François*, Firenze: Olschki.
- Mossé, C. 1996. La Sexualidad de la Mujer Griega. Época Arcaica y Clásica, in Pérez Jiménez, A. & Cruz Andreotti, G. eds., *Hijas de Afrodita. La Sexualidad Femenina en los Pueblos del Mediterráneo*, Madrid : Ediciones Akal, 35-46.
- Neils, J. 1987. *The Youthful Deeds of Theseus*. Roma: Giorgio Bretschneider.
- Neils, J. 1994. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, 922-951, s.v. Theseus.
- Nilsson, M.P. 1906. *Griechische Feste von religiöser Bedeutung*. Leipzig: Teubner.
- Nilsson, M.P. 1950. *Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, 2 edition. Lund: Gleerup.
- Nilsson, M. P. 1963. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, New York.
- Pala, E. 2007. Iconografia e mito. La figura di Arianna nella ceramica attica. *Imago. Studi di Iconografia antica* 1, Cagliari: Edizioni AV, 139-182.
- Pisi, P. 1990. *Prometeo nel culto attico*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Preller, L. 1855. Der Kretischer Dionysos; Die Mino-taurosfeier auf Kreta. *Archaeologische Zeitung* 11-15, 77-79.
- Preller, L. & Robert, C. 1894. *Griechische Mythologie*, I, Berlin: Weidmann.

- Pucci, P. 1986. Les figures de la métis dans l'Odyssée, *MHTIS* (1, 1), 7-28.
- Richardson, E. 1979. *The Story of Ariadne in Italy*, in *Studies in classical Art and Archaeology. A Tribute to P.H. von Blanckenhagen*, Locust Valley (N.Y.) 189-195.
- Robbins, E. 1997. *Public Poetry*. In D.E. Gerber (ed.), "A Companion to the Greek Lyric Poets", Leiden - New York: De Gruyter.
- Robert, C. 1899. Theseus und Meleagros bei Bakchylides. *Hermes* 33, 130-159.
- Robert, C. 1919. *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin: Weidmannsche.
- Saglio, Edm. 1887. s.v. *corona*. *MM. Ch. Daremberg & Edm. Saglio, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* I, 2, 1520-1537.
- von Salis, A. 1930. *Theseus und Ariadne. Festschrift der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Staatlichen Museen zu Berlin am 1. Oktober 1930*. Berlin : Gruyter & Co. Leipzig.
- Sassi, M.M. 1988. *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Savo, M.B. 2004. *Culti, sacerdoti e feste delle Cicladi dall'età romana*. Roma : Tored
- Schefold, K. 1964. *Frühgriechischen Sagenbilder*. München: Hirmer Verlag.
- Schefold, K. 1967. *Myth and Legend in Early Greek Art*, New York Harry N. Abrams
- Schefold, K. 1997. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Cambridge: University Press.
- Scodel, R. 1984. The Irony of Fate in Bacchylides 17. *Hermes* 112.
- Segal, C. 1976. Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 22, 99-130.
- Segal, C. 1979. The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity. *Eranos* 77, 23-37.
- Servadei, C. 2005. *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*. Bologna: Ante Quem.
- Shapiro, A. 1994. *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*. London, New York: Routledge.
- Shear, T.L. 1923. A Terracotta Relief from Sardes. *American Journal of Archaeology* 27, 131-150.
- Smith, C. 1894. Polledrara Ware, in *Journal of Hellenic Studies* 14, 206-222.
- Smith, A.H. 1898. Illustrations to Bacchylides. *Journal of Hellenic Studies* 18, 267-280.
- Snodgrass, A. 1987. *An Archaeology of Greece*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.
- Taillardat, J. 1965. *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style*, Paris : Collection d'Études Anciennes publiées sous le patronage de l'Association Guillaume Budé.
- Tümpel, K. 1894. s.v. *Aphrodite*. *Real Encyclopadie* I, 2, col. 2730-2787.
- Torelli, M. 2007. *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Roma: Electa.
- Vegetti, M. 1979. *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne, alle origini della razionalità scientifica*, Milano: Il Saggiatore.
- Vernant, J.-P. 1971. Mètis et les mythes de souveraineté, *Revue de l'Histoire des Religions* 3, 29-76.
- Walker, H.J. 1995. *Theseus and Athens*, New York and Oxford: University Press.
- West, D.R. 1990. The Semitic Origin of Ariadne and Atalanta, *Ugarit Forschungen* 22, 425-432.
- Zeitlin, F.I. 1978. The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in the Oresteia, *Arethusa* 11, 149-184.



Fig. 1. Immagine tratta da Hausmann, 1994, fig. 33b

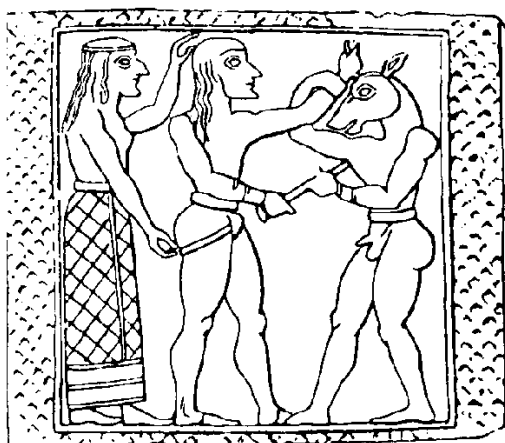


Fig. 2. Immagine tratta da Ahlberg-Cornell, 1992, fig. 225

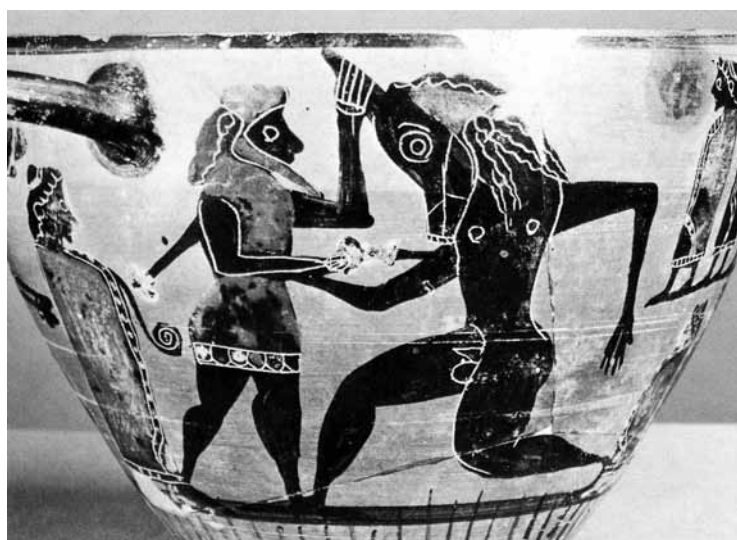


Fig. 3. Immagine tratta da Bernhard & Daszewski, 1986, fig. 35



Fig. 4. Immagine tratta da Prange, 1989, tav. 11 (particolare)



Fig. 5. Immagine tratta da Jurgeit, 1986, fig. 1



Fig. 6. Immagine tratta da Bernhard & Daszewski, 1986, fig. 28



Fig. 7. Immagine tratta da Eisner, 1977, fig. 5



Fig. 8. Immagine tratta da Bernhard & Daszewski, 1986, fig. 49



Fig. 9. Immagine tratta da Graef & Langlotz, 1933, tav. 61



Fig. 10. Immagine tratta da Smith, 1898, fig. 7



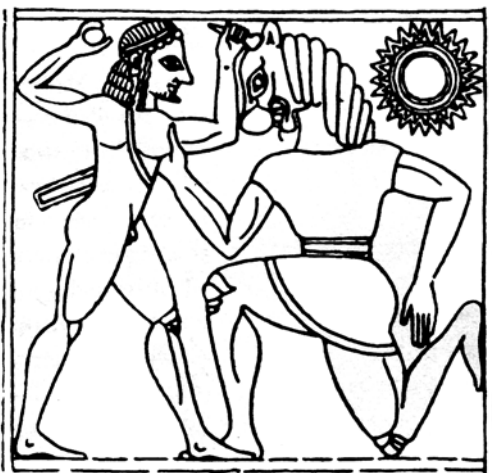


Fig. 11. Immagine tratta da Schefold, 1997, fig. 201



Fig. 12. Immagine tratta da Ahlberg-Cornell, 1992, fig. 228

