

SILVIA ROMANI

Ragazze pietrose
(ad *Ov. Met. II 708-835*)

*Il mondo umano delle pietre è imprigionato
nelle metafore organiche come le mosche nell'ambra.*
Antonia Byatt, *Una donna di pietra*

Bastano pochi giorni soltanto perché fra le pieghe della vestaglia Ines intuisca lo sfarinarsi di una lucente polvere porporina; arrivano poi piccoli avvallamenti rocciosi fra le cosce e cristalli di tanti rossi diversi, ocra, scarlatto e granata nel bianco latte della carne; e ancora concrezioni cristalline nell'incavo delle ascelle e vulcani di minuscoli rubini e rose del deserto, aperte come fiori minerali sulla superficie del suo corpo umano. Una metamorfosi lenta, costellata di piccole esplosioni quotidiane, che la attirerà inesorabilmente verso l'Islanda, terra di pietre giovani in movimento, e il ricongiungimento con le creature lapidee leggendarie che lì abitano.

Ines, inglese, studiosa di etimologia, è la protagonista di un racconto di Antonia Byatt, *Una donna di pietra*¹ che esplora il mistero del *continuum* materico e temporale fra corpi umani e “corpi” minerali.

Da sempre Byatt (1936) sembra particolarmente incline a illuminare i mondi paralleli che convivono con la comunità umana: gli insetti soprattutto e il carattere complesso delle loro modalità di aggregazione sociale ricevono un interesse per lo meno paragonabile a quello dedicato alla natura umana. Fra i suoi lavori più celebri, il racconto *Morpho Eugenia*² e il romanzo *Possessione*³ sono forse quelli in cui questa consonanza di civiltà fra universo animale e vita degli uomini è maggiormente esplorata. Di entrambi esiste una declinazione cinematografica e forse quella più degna di nota è *Angeli e insetti*, tratto da *Morpho Eugenia*, che include nel cast anche una giovanissima Kristin Scott Thomas e Patsy Kensit, allora (1995) impegnata in un timido esperimento attoriale.

Per Byatt gli insetti, con la loro raffinata tassonomia, sono lo specchio della brulicante società umana e sono funzionali a una sua più profonda comprensione: ecco quindi che l'amore fra due amanti (è il caso di *Possessione*) finisce per stemperarsi nelle brughiere inglesi, solo in parte

¹ Dalla raccolta *Little Black Book of Stories, A stone woman*, London, Vintage Books 2003 = trad. it. *La cosa nella foresta, Una donna di pietra*, Torino, Einaudi 2007.

² Dalla raccolta *Angels and Insects, Morpho Eugenia*, London, Chatto & Windus 1992 = trad. it. *Angeli e insetti*, Torino, Einaudi 1996.

³ *Possession. A romance*, London, Chatto & Windus 1990 = trad. it. *Possessione. Una storia romantica*, Torino, Einaudi 1992.

consonanti con il quadro umido di muschio ed erica di vittoriana memoria. La terra di Antonia Byatt brulica di insetti e i due protagonisti sono anche, prima di tutto, studiosi di botanica: si amano con il naso rivolto all'ingiù, presi dall'osservazione delle comunità di insetti.

L'idea dell'autrice è che esista una sorta di *file rouge* fra insetti e uomini e che questo si sviluppi proprio a partire dalle tonalità più emozionali, sentimentali del loro comportamento. Con *Una donna di pietra*, Byatt fa un ulteriore passo in avanti e sgrana in racconto la lunga metamorfosi di un corpo di donna in una sorta di concrezione primordiale di elementi minerali. Il punto di partenza per questa trasformazione inesorabile è un immenso dolore, quello che Ines prova per la morte della madre anziana, descritta come una sorta di amante-compagna e continuamente evocata nella storia attraverso i suoi oggetti: soffici piumini, vestiti di seta, flanelle color tortora. Tutto quello che riguarda la defunta è morbido, avvolgente, tranquillizzante tanto quanto Ines diventerà aguzza e spigolosa. La narrazione insiste anche sulla contiguità lessicale fra le parole che servono per descrivere il corpo, la carne, le ossa e le concrezioni minerali, così da suggerire l'impressione che non esista nessuna reale soluzione di continuità fra la materia organica e le reti pietrose in cui alla fine si muta.

È una metamorfosi emotiva, una cristallizzazione addolorata e la pietra, il minerale qui giungono, ancora una volta, ad arricchire l'immaginario della morte di nuovi riflessi connessi all'idea di fissità, definitività, durezza, freddezza. Eppure Ines è tutt'altro che lapidea nel senso funerario del termine: proverà sì, nell'ultima sezione del racconto, a frequentare il cimitero per trovare un luogo dove sostare per il riposo eterno, ma le statue dei sepolcri non hanno nessuna familiarità con la sua mineralità viva e guizzante, in continuo cambiamento, che le farà preferire, alla fine, le rocce dell'Islanda con la sua crosta terrestre ancora vibrante. E le pietrosità di Ines sono quindi non l'espressione della fissità della morte, ma l'eco immediata ed esplosiva dei sentimenti: dolore, imbarazzo, tenerezza, riconoscenza, passione erotica si trasformano in una cascata di quarzo e pirite, in venature argentee e dorate.

Nel II libro delle *Metamorfosi* ovidiane, Mercurio incrocia in volo lento sui cieli di Atene e dall'alto rimane abbagliato dallo splendore di Erse, figlia di Cecrope, splendente come la luna, più folgorante di Lucifero. L'amore è fatto di attimi: il dio scende in picchiata e si presenta come un corteggiatore qualsiasi alla porta del palazzo; giusto una spolverata al mantello e una sistematina alla chioma. Le tre figlie di Cecrope occupano tre stanze diverse, intarsiate di avorio e di tartaruga: Aglauro quella più a sinistra, Erse quella centrale e Pandroso quella più a destra⁴. In questa versione della storia, è quindi proprio Aglauro, data la sua prossimità con la porta, ad accorgersi per prima

⁴ Ov. *Met.* II 708-44; il testo di riferimento è quello curato da Alessandro Barchiesi per la Fondazione Lorenzo Valla: BARCHIESI (2005).

della presenza del dio; altrove la protagonista della vicenda è Pandroso⁵, ma la cosa ha poca importanza perché le due sorelle sono sostanzialmente intercambiabili.

Il dio è molto esplicito; dichiara, anzi enfatizza la propria identità divina e chiede ad Aglauro di fungere da *matertera*⁶, ponendo un esplicito accenno, che non può essere casuale, sulla futura prole destinata a nascere dalla sua unione con Erse e sul privilegio che sarebbe derivato ad Aglauro dall'essere zia di questi figli divini: *faveas, oramus, amanti* (747), così si chiude la perorazione di Mercurio.

Per niente intimorita, Aglauro interpreta il proprio ruolo nella versione più mercenaria: chiede alla divinità un ingente compenso in denaro e la congeda, seppur temporaneamente. Osserva anche con attenzione Mercurio; lo scruta anzi, con gli stessi occhi con cui aveva violato i segreti della cesta di Minerva (*adspicit hunc oculis isdem, quibus abdita nuper / viderat Aglauros flavae secreta Minervae*, 748s.).

L'inquadratura ora si sposta e si sofferma su Minerva che, di fronte all'arroganza di Aglauro, emette un profondo sospiro e decide di punire, una volta per tutte, l'insolenza della giovane ateniese, non alla sua prima esperienza di ribellione all'autorità divina.

Già in passato, infatti, come *en passant* ricorda Ovidio⁷, Aglauro, con le sorelle, aveva mostrato poco rispetto per gli dèi e aveva spiato nella cesta in cui riposava Erittonio, il figlio di Vulcano (Efesto) e Minerva (Atena), nato dal seme del dio e da un bioccolo di lana, affidato alle giovani ateniesi perché ne custodissero la serenità di bambino. È questo un punto nodale del mito delle tre figlie di Cecrope, ma lo sdegno di Minerva, come a rallentatore, esplose solo qui, in presenza di una colpa in fondo veniale, se paragonata al *nefas* del disvelamento della cesta⁸.

La dea si leva e si dirige infuriata alla casa di Invidia⁹ che, naturalmente, non può che essere contestualizzata in una valle remota, circondata di caligine, scura, lontana dalla luce rassicurante di un focolare domestico; non bussa alla porta, perché non le è permesso neppure sfiorare (*neque enim succedere tectis / fas habet*, 766-767) con un dito una dimora contaminata da tanta lordura; tocca l'uscio con la punta della lancia e questo magicamente si apre, rivelando, al suo interno, Invidia curva sul suo pasto composto, *ça va sans dire*, da una vipera. Invidia è un concentrato di cliché negativi ed è lei stessa manifesto della *tabes* che rappresenta, vittima per prima di quel logorio mefitico che il sentimento dell'invidia impone a chi ne sia soggetto.

⁵ PHerc. 243 II che accoglie un *excerptum* dal *de pietate* di Filodemo di Gadara che a sua volta cita Callimaco come fonte; cf. HENRICHS (1983, 33-43).

⁶ Sulla funzione della *matertera* nella cultura romana, si veda BETTINI (1986, 77-112).

⁷ *Met.* II 755-9.

⁸ Sul valore del mito delle Cecropidi quale tassello fondante del sistema identitario ateniese e sul suo legame con le Panatenaiche, si veda BURKERT (1966, 1-25).

⁹ La personificazione di Invidia è una presenza non marginale nella letteratura latina; a titolo di esempio, si veda Pl. *Persa* 556; Prop. II 17, 11; Verg. *Georg.* III 37; una raccolta dei passi più significativi con relativa discussione in Brommer *ad Ov. Met.* II 756-62, 416s.

Si leva pronta a eseguire il dettato di Minerva che le ordina di infettare Aglauro (*infice tabe tua*, 784); e anche nell'incedere rivela alcuni elementi stereotipi. Si muove avvolta di caligine, annichilendo la natura al suo passaggio; calpesta campi in fiore, brucia l'erba, strappa le cime degli alberi (790-4) così come, per esempio, i Telchini, creature φθονεροί per eccellenza¹⁰, cospargevano i seminati con l'acqua mortifera dello Stige, fino a provocarne l'ἀκαρπία¹¹.

Giunge ad Atene, penetra nella stanza di Aglauro e, con una mano fatta di ruggine (*ferrugine tincta*, 798), tocca il petto della giovane e le riempie il cuore di rovi acuminati; il veleno scorre nel corpo, vischioso come la pece; arriva alle ossa, tocca i polmoni; la figlia di Cecrope brucia come i ramoscelli verdi sopra alla brace: il fuoco non li consuma, ma lentamente li uccide (810s.). L'immagine della sorella, felicemente sposata al dio, che Invidia le agita davanti come la Gorgone sull'egida, è intollerabile e Aglauro si ammala d'invidia (803s.).

Alla fine, come una vecchina, si siede davanti all'uscio per impedire a Mercurio di varcare la soglia. A nulla servono le blandizie del dio che, come d'abitudine, ferisce con il sorriso e si adira ridendo: Aglauro resiste, prova a scacciarlo, promette solennemente di restare lì per sempre, pur di fraporsi fra la divinità e la realizzazione dei suoi desideri (815-8). Mercurio volentieri asseconda le parole sprezzanti di Aglauro e con la verga spalanca la porta (822-32):

*Illa quidem pugnat recto se attollere trunco,
sed genuum iunctura riget, frigusque per unguis
labitur et pallent amisso sanguine venae;
utque malum late solet immedicabile cancer
serpere et inlaesas vitiatas addere partes,
sic letalis hiems paulatim in pectora venit
vitalesque vias et respiramina clausit.
nec conata loqui est nec, si conata fuisset,
vocis habebat iter: saxum iam colla tenebat,
oraque duruerant, sigumque exsanguis sedebat.
nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam.*

La metamorfosi è compiuta: Aglauro diventa pietra e Mercurio esce di scena, come se, in fondo, il suo scopo non fosse tanto sedurre la muta sorella di Aglauro, quanto punire quest'ultima per le sue parole tracotanti e i pensieri empì (833-5). È quindi la punizione il vero intento dell'azione divina: una vendetta tardiva per un'arroganza protratta nel tempo. Una vendetta portata a termine a quattro mani: dall'interno, attraverso l'azione tabescente di Invidia, strumento qui di Minerva, e dall'esterno, con la pietrificazione di Mercurio, probabilmente – ma qui Ovidio non lo

¹⁰ L'invidia è considerata la tonalità dominante nel mito dei Telchini; cf. Hesych. 448, s.v. Τελχίνες; Phot. *Lex. s. v.* Τελχίνες; Suida 293, s.v. Τελχίνες, I, 4, 521 Adler; un'acuta disamina del mito dei Telchini, con un particolare interesse per il tema dell'invidia, in BRILLANTE (1993, 7-42), a cui questo saggio è per più di una ragione debitore.

¹¹ Ov. *Met.* VII 365s.: *Telchinas, / quorum oculos ipso vitiantes omnia visu* (cf. anche Lact. Plac. in *Theb.* II 274); BRILLANTE (1993, 16s.).

ricorda – inflitta attraverso la ῥάβδος. Grazie a quest'intervento, quasi sincrono, il corpo di Aglauro è così attraversato da due correnti di flusso contrario e di diverso tessuto. L'una brucia senza fuoco: è un fluido vischioso e nero che si propaga nei tessuti, nelle ossa, fino ad arrivare ai polmoni. Non blocca, non congela i sentimenti: anzi esalta quell'affanno sordo che è materia dell'invidia. L'azione di Mercurio, al contrario, è la glaciazione dei fluidi corporei, la deprivazione dell'emotività e quindi della dimensione umana; è un *letal is hiems*, così lo chiama Ovidio (827), che occupa militarmente oggi accesso al respiro; congela la voce e trasforma il collo in sasso, fino a mutare Aglauro in una statua.

Un'effigie nera, perché esito di un corpo già reso caliginoso dall'Invidia: non tutte le statue, infatti, sono uguali, a dimostrazione di un legame ben più che metonimico fra il corpo umano e la pietra¹².

1. Un'invidiosa pietrificata

Mercurio non è estraneo a questo tipo di invasione fredda del corpo umano; prima di raccontare la storia di Aglauro, lo stesso Ovidio richiama la vicenda di Batto: un corollario al celebre furto dei buoi di Apollo a opera del dio. Il mito è antichissimo e già ne parlava Esiodo nelle *Eoiai*¹³: Batto è un vecchio della contrada di Pilo, noto a tutto il vicinato, che campava di espedienti vigilando su pascoli e boscaglie e sorvegliando le cavalle di razza del vecchio Neleo. Questo vecchio, che in altre versioni del mito è sostituito da un anonimo zappatore o, genericamente, dalle genti del luogo¹⁴, è l'unico ad accorgersi del furto di buoi, ma promette di tacere, in cambio di una lauta ricompensa. Il dio non si fida e, subito dopo, torna sotto mentite spoglie per sondarne la lealtà. Batto allora, di fronte alla promessa di un dono ancora più grande, svela senza remore il luogo in cui sono nascosti i buoi rubati e Mercurio, in risposta, lo trasforma in una dura pietra, chiamata *index*, la "spia"¹⁵. Nella variante più antica del racconto, quella tramandata da Esiodo (attraverso Antonino Liberale), Hermes-Mercurio utilizzava la ῥάβδος per trasformare Batto. In Ovidio, invece, solo il suono della risata divina accompagna la pietrificazione del delatore: la verga è in fondo più un accessorio estetico che un operatore magico.

Batto e Aglauro hanno perciò in comune il tocco leggero e insieme spietato del dio e l'approdo finale della loro trasformazione; tuttavia, il cambiamento della figlia di Cecrope è ben più complesso di quanto suggerisca la storia di Batto. Ovidio sembra sperimentare, attraverso il corpo

¹² Pausania ricorda per esempio l'aspetto fosco, scuro e orrido dell'immagine del demone di Temesa, avvolta da una pelle di lupo e recante l'epigrafe Lykas (VI 6, 11); cf. VISINTIN (1992).

¹³ Fr. 256 M.-W. (= Ant. Lib. XXIII): ἐράπισεν αὐτὸν τῆι ῥάβδωι καὶ μετέβαλεν εἰς πέτρων (rigo 31 e 32).

¹⁴ L'*Inno omerico* ad *Hermes* parla di un abitante di Onchesto (88-93); Apollodoro fa riferimento, genericamente, agli abitanti della regione (III 10, 2).

¹⁵ *Met.* II 685-707.

di Aglauro, una meccanica dei fluidi che agisce in due momenti: il primo, quel dilagare di Invidia nelle ossa e nel sangue, è causa del secondo. Senza Invidia, senza il sentimento dell'invidia, Aglauro non si levrebbe sconvolta per andare a sedersi come una delle Graie sulla porta del palazzo. E senza quest'ultima provocazione, Mercurio non la punirebbe con la pietrificazione. Bisogna, infatti, notare come il dio, dapprima, asseondi il dettato di Aglauro che lo scaccia di casa come un mendicante pezzente (750s.): qui la divinità non interviene in alcun modo e pare manifestare una rara indulgenza per il gesto della giovane.

Minerva non mostra la stessa benevolenza, ma il suo atteggiamento più intransigente si deve all'effetto accumulo: Aglauro si è già, in passato, mostrata arrogante e non si può perdonare una seconda volta; ed ecco, quindi, l'intervento di Invidia a rendere nero il cuore della figlia di Cecrope.

La pietrificazione pare essere la risposta pavloviana a quel sentimento funesto e dilagante: come se l'invidia e la pietra dovessero andare a braccetto; non potessero stare l'una senza l'altra. Due meccaniche dei fluidi diverse, ma sinergiche nel provocare lo stesso effetto: la mutazione di una ragazza in una lapide nera.

Aglauro e il suo caso si inseriscono d'abitudine in quel complesso sistema di riferimenti mitici e culturali che vede nella metamorfosi in pietra una diretta conseguenza del sentimento di invidia. Il *medium* sensoriale attraverso cui un sentimento negativo, come quello dell'invidia, è in grado di provocare la mutazione in pietra, è quello della vista; lo sguardo malevolo, ostile – il malocchio, infatti, è capace di lanciare un incantamento: *fascinum*, sull'oggetto della sua ostilità trasformandolo, letteralmente, in pietra. Il *casebook* del folclore abbonda di riferimenti a racconti in cui lo sguardo malevolo è in grado di produrre, letteralmente, la mutazione di un corpo umano in materia lapidea¹⁶. Il mito greco, in tal quadro, non fa eccezione e anzi arricchisce il repertorio di esempi notevoli; *invidiare* è, del resto, gettare *un occhio invidioso*, come ricordava Esichio¹⁷.

La casistica di esempi in cui pietrificazione e sguardo compaiono in diretta correlazione è molto ampia e nota; come vedremo, si tratta spesso di vicende che condividono solo una forma di contiguità formale con la narrazione ovidiana della storia di Aglauro. Ciò non di meno, rappresentano la costellazione ideale, e tradizionale, nel cui alveo va a iscriversi la trasformazione

¹⁶ La presentazione a ora più esaustiva è ancora quella di SELIGMANN (1910); utile, anche se soprattutto dal punto di vista antiquario, ELWORTHY (1895); più specifica la voce di LAFAYE (1896, coll. 983-87 s.v. *fascinum, fascinus*); molto accurata, in particolare per quel che riguarda il mondo antico, la disamina di JAHN (1855). Più recenti il contributo di DEONNA (1965); MALONEY (1976); GRAVEL (1995). Alcune considerazioni più specifiche sullo sguardo di Atena e sulla relazione con Invidia in BARCHIESI (2005, 300, ad 748-52). In particolare sulla Gorgone, ma con alcune fondamentali riflessioni sulle problematiche legate allo sguardo e alla sua dimensione incantatrice, il classico saggio di VERNANT (1985); specchi, riflessi e doppi perturbanti nel saggio di GUIDORIZZI (1991, 31-46). Meritano un'attenta lettura anche il lavoro di CAILLOIS (1998) e l'interpretazione che del "caso Medusa" fornisce KRISTEVA (2009).

¹⁷ ὀφθαλμιᾶσαι; φθονῆσαι. ἐπιβαλεῖν ὀφθαλμόν Hesych. 1958, s.v. ὀφθαλμιᾶσαι; Poth. *Lex* s.v. ὀφθαλμιᾶσαι. Φθονῆσαι. *Suida* 2821, s.v. Ἐποφθαλμίσας, I, 2, 397 Adler; *An. Bachm.* 234, 21.

della figlia di Cecrope va a collocarsi. Basti qui evocare Perseo e la sua testa di Gorgone¹⁸, il cui occhio pietroso era in grado di paralizzare chiunque ne incrociasse la traiettoria; λίθινος θάνατος, morte di pietra, era il suo sguardo, secondo Pindaro¹⁹; e ancora la ricchissima sfera semantica che definisce Atena come colei che è in grado di provocare la follia in chi l'osservi, la λυσσώδη νόσον, di cui parla l'*Aiace*²⁰. Alla giovane Iodama, sacerdotessa della dea, basta uno sguardo gettato sulla testa di Gorgone raffigurata sul chitone della divinità, per diventare istantaneamente di pietra²¹. Il potere di pietrificazione di Atena è, quindi, fortemente connesso alla vista²², ma è anche qualcosa di più: la capacità di perforare con lo sguardo, di penetrare attraverso le superfici, per catturare l'interno di oggetti e persone; ὄξυδεορκῆς era chiamata ad Argo²³, un epiteto che la dea condivide con il celebre Linceo, noto nell'antichità per la sua vista acutissima e per essere in grado di forare una corteccia di quercia con la forza di un solo sguardo²⁴.

Lo sguardo glauco di Atena, com'è noto, contiene in sé non solo una sfumatura di blu pallido, ma anche un'inquietante assenza di luminosità che lo rende insondabile e pericoloso²⁵; anche i Telchini, come la dea, sono glaucopidi²⁶: proiettano sul mondo il loro occhio invidioso che ha il colore del mare e dei pesci²⁷. Questi demoni di Rodi, figli di Pontos o scaturiti, con le Erinni e le ninfe dei frassini, dal sangue di Urano evirato²⁸, sono, lo abbiamo visto, φθονεοῖ²⁹ per eccellenza: a loro Ovidio attribuisce la capacità di distruggere e di corrompere ogni oggetto con la sola forza dello sguardo (VII 366). Sono, tuttavia, invidiosi generici: disseccano, accartocciano, pestano tutto quello che incontrano. È un'azione poco mirata e primordiale la loro, così come primordiale è l'universo dal quale provengono.

Plutarco, nelle *Quaestiones convivales*, nella sezione dedicata specificamente al malocchio, prova a descrivere le particolari caratteristiche di quest'occhio attivo, potente, capace di esercitare un'azione diretta su quanto incontra il suo sguardo: un flusso reale, una sorta di minuscolo pulviscolo fuoriesce dalla pupilla dell'invidioso per trasferirsi sull'oggetto del sentimento; sono le

¹⁸ Un catalogo esaustivo in FORBES IRVING (1990, 289s.).

¹⁹ Pind. *P.* X 48.

²⁰ Soph. *Aj.* 450-3.

²¹ Paus. IX 34, 2.

²² SELIGMAN (1910, vol. I, 150ss.).

²³ Paus. II 24, 2.

²⁴ P. *N.* X 60-3.

²⁵ CHANTRAINE (1968, 225s., s.v. γλαυκός); BRILLANTE (1993, 15).

²⁶ A Rodi, come ricorda Stobeo (III 38, 52 Hense = Nic. Dam. 90 F 114), Atena veniva venerata come Telchinia.

²⁷ Suet. περὶ βλασφημιῶν A 92 (= TAILLARDAT 1967, 54); cf. anche Eust. 771, 56-67 = 50 T.

²⁸ I Telchini nascono da Pontos e Gea (Tz. *ad Th.* 87); dal sangue di Urano evirato (Tz. *ad Th.* 81-84); da Nemese, figlia di Tartaro (Tz. *ad Th.* 80 = Bacchyl. fr. 52 S.-M); si veda BLINKENBERG (1915, 271-303, 207ss. per una disamina complessiva dei diversi aspetti del loro mito); BRILLANTE (1993, 8ss.).

²⁹ Sulla natura "invidiosa" dei Telchini, sulla loro origine e su alcune loro peculiari caratteristiche Str. XIV 2, 7 (654c): inquietante la natura ibrida di questi demoni primordiali, in parte somiglianti a pesci, in parte a uomini, in parte a serpenti; ai Telchini si attribuiva la creazione del falchetto di Crono, destinato ad evirare il padre Urano: 50 T = Eust. 771, 62.

famose ἀπόρροιαί, emissioni invisibili ma non per questo meno potenti o reali; εἶδωλα le chiamerà sempre Plutarco, echeggiando una teoria antica, già presente in Empedocle e destinata a ritornare nella teoria democritea del flusso degli atomi³⁰.

Tale migrazione implacabile non ha solo a che fare con i sentimenti negativi, come l'invidia, ma vale allo stesso modo per l'amore: la vista accende, letteralmente; scioglie come cera l'innamorato; nulla ha tanta efficacia quanto lo sguardo per indurre quella fusione, quel dissolvimento che è principio di ogni sentimento d'amore. Questo liquefarsi è debitore dell'ἀπορροή τοῦ κάλλους del *Fedro* platonico che scalda, fonde il corpo dell'amato; al contrario, la cessazione del contatto visivo, la chiusura di quel canale reale che trasporta l'ἀπορροή dall'amante all'amato evoca la durezza, il freddo, l'irrigidimento. Le ali non crescono senza lo sguardo caldo dell'amore³¹.

È inevitabile notare come il binomio platonico: caldo (sguardo, amore) – freddo (privazione dello sguardo, non amore), sia in fondo simmetrico all'opposizione “corpo umano – pietra”, lì dove tutti i termini del confronto si possono facilmente ascrivere all'uno o all'altra. Così come il corpo umano è caldo, capace di contatto, “sentimentale”, la pietra è fredda, irrigidita, a-comunicativa.

Anche nel racconto di Aglauro, almeno in apparenza, il senso prevalente è quello della vista, proprio a partire da quel primo mito che fonda su un piano distonico il rapporto fra Aglauro e le sue sorelle da un lato e la divinità dall'altro: lo sguardo gettato dentro la cesta in cui riposava il piccolo Erittonio. Già allora, protagonista, nella maggior parte delle varianti, era Aglauro; la più coraggiosa, la più curiosa, la meno rispettosa del dettato della divinità³²; e proprio un uso malaccorto della vista costituisce il suo primo peccato.

Il racconto della pietrificazione, poi, è in apparenza invaso dalla presenza di occhi che guardano, che si ammalano perché vedono, che si turbano per ciò che non possono avere: Invidia stessa, primo motore e vittima nel contempo del sentimento che ispira, gode alla sola vista dei dolori altrui (*nisi quem visi movere dolores*, 778); osserva con piacere le ansie che divorano gli uomini (*videt ingratos*, 780), mentre si consuma come per una malattia (*intabescit*, 780) quando vede il loro successo (*videndo / successus hominum*, 780s.); ed è proprio questo il suo supplizio: l'incapacità di staccare lo sguardo da ciò che le provoca piacere e dolore nel contempo (*carpitque et carpitur una, / suppliciumque suum est*, 781s.). E così accade ad Aglauro che, prima ancora che Invidia le scorra nel sangue, guarda Mercurio con gli stessi occhi con cui aveva spiato i segreti della bionda Minerva (*aspicit hunc oculis isdem, quibus abdita nuper / viderat Aglauros flavae secreta*

³⁰ Plu. *Quaest. conv.* V 7, 2s. (681a-e); Democrito è ricordato in *Quaest. conv.* VIII 10, 2 (734f) = Dem. 68 A 77; Emp. 21 A 92 (= Plat. *Men.* 76c).

³¹ Plat. *Phdr.* 251a-c.

³² Per le varianti del mito si veda pp. 54s.

Minervae, 748s.). Una piccola crepa quindi, nell'indole della figlia di Cecrope: una debolezza, una difficoltà congenita a ritrarre lo sguardo da quanto non può essere visto e deve rimanere *abditum*; tocca a Invidia scardinare questa fragilità caratteriale, trasformando la fessura in una ferita aperta e la ferita in una piaga, attraverso cui dilagano i sentimenti più cupi e funesti. E lo fa sfruttando proprio il punto debole di Aglauro e agitandole davanti agli occhi la fortuna che sarebbe toccata alla sorella se si fosse unita a Mercurio: *germanam ante oculos fortunatumque sororis / coniugium pulchraque deum sub imagine ponit* (803s.).

In questa persistenza della vista come medium sensoriale nei racconti di pietrificazione, il caso di Aglauro a dire il vero non è particolarmente originale: con lei, ancora nelle *Metamorfosi*, la splendida e aristocratica Anassarete, pietrificata come una *Venus prospiciens*³³, mentre si sporge da una finestra del suo palazzo signorile, per osservare il *funus* del suo spasimante Ifi, morto per la disperazione di non veder ricambiato il suo amore; suicida perché Anassarete ha il cuore di pietra e non si commuove mai, nemmeno un istante, per questo giovane cipriota di umili origini che bussa alla sua porta senza sosta: *durior et ferro et saxo*, la definisce il poeta (XIV 712s.); «donna di ferro» (*ferrea*, 721), la apostrofa Ifi prima di togliersi la vita. Orgogliosa e insensibile, con *crudelia lumina* (728) si sporge a guardarlo soltanto quando Ifi è ormai cadavere e il suo corpo sfila per le vie della città diretto alla sua tomba: *videamus miserabile funus*, esclama sprezzante, poco prima di venir trasformata in pietra.

A ben guardare, Anassarete e Aglauro si somigliano non soltanto, e non soprattutto, perché entrambe sono occhi che guardano fuori misura, ma perché la pietrificazione del corpo arriva a completare, iconograficamente, un irrigidimento metaforico dell'animo: *paulatimque occupat artus, / quod fuit in duro iam prime pectore, saxum* (357s.), dice Ovidio riferendosi di Anassarete; la pietra è come una gramigna, è l'invasione minerale di Ines nel racconto di Antonia Byatt, che dal cuore finisce per estendersi a tutti gli arti.

La loro pietrosità viene da lontano: è un elemento familiare, un compagno di strada, una vena innestata nel corpo ben prima che la divinità intervenga a rendere visibile ciò che prima era nascosto, portando in superficie la consistenza litica degli organi interni. Così che in verità Aglauro e Anassarete condividono con le vittime della Gorgone, di Atena e dei Telchini solo una forma di prossimità semantica: un'omogeneità di elementi narrativi che non implica, in realtà, omogeneità di contenuto. Nelle storie delle creature pietrificate da Medusa, immobilizzate da Atena, seccate dai

³³ *Met.* XIV 698-758; in Ovidio la storia si presenta come l'*aition* del culto della *Venus Prospiciens*: l'Afrodite *parakypitousa* dei Greci; cf. FAUTH (1966); per il legame fra il culto cipriota e l'iconografia orientale si veda HERBIG (1927, 917-22). La tematica dello sguardo, in connessione con il racconto ovidiano, è esplorata diffusamente da BETTINI (1992, 167-78, 170-6 con note); la stessa vicenda è presente anche in Antonino Liberale (Ant. Lib. XXXIX), ma i due protagonisti si chiamano Archeofonte e Arsinoe (la fonte qui è la *Leonzio* di Ermesianatte, Hermesianax fr. 4 Powell).

Telchini il primo piano è sullo sguardo incantatore, sul potere magico dell'occhio malevolo; la pietrificazione si presenta così come diretta conseguenza di questo flusso impercettibile e mortale dalla pupilla di chi incanta a quella di chi è incantato.

Diversamente, in casi come quello di Aglauro o Anassarete, il linguaggio si srotola sì in una serie di “vedere” ed “essere visti”, ma in realtà la metamorfosi non viene mai direttamente associata allo sguardo invidioso: non è il sentimento di un altro, l'occhio malevolente a esercitare un incantamento sulla sua vittima, è la vittima stessa a lasciarsi congelare dall'invidia, dall'arroganza, dalla mancanza d'amore e di gentilezza.

La figlia di Cecrope, da questo punto di vista, rappresenta il caso più emblematico, perché Ovidio pare utilizzare il suo corpo come si farebbe con una cavia in laboratorio; lo lascia inerme, di fronte all'aggressione di Invidia, ne annota minuziosamente il dilagare negli arti e nelle ossa, per poi immobilizzare quei sentimenti in una statua: una farfalla fermata da uno spillo.

Non si deve credere, d'altro canto, che la divinità sia fuori gioco: anzi il suo ruolo è quasi ridondante perché Minerva e Mercurio assolvono in fondo alla medesima funzione, quella di punire Aglauro. E quindi non si tratta, semplicemente, del concreto per l'astratto: la metamorfosi in pietra non è solo un modo per dar figura al gelo dei sentimenti. Gli dei ci sono e orchestrano, come sempre accade, gli eventi.

Il confine, tuttavia, è sottile, e talvolta impercettibile, come ricorda Erice, uno dei pretendenti di Andromeda: *Vitio animi non viribus Gorgoneis torpetis* (V 195s.); nella reggia di Cefeo, padre di Andromeda, ridotta a una selva di statue, Perseo leva in alto la testa di Medusa e pietrifica, a uno a uno, tutti i suoi antagonisti: è il cosiddetto *certamen Persei*³⁴, una sequenza lunga e barocca di duelli con un copione identico; i pretendenti avanzano e, di fronte all'occhio della Gorgone, che l'eroe brandisce come uno scudo, si irrigidiscono in una morte di pietra³⁵. Ed Erice non fa eccezione; giusto il tempo di interrogarsi sulla natura di questa metamorfosi collettiva: una corruzione dell'animo o il potere della Gorgone? e la terra già trattiene i suoi passi; la voce gli si arresta e rimane lì *armata imago* (199).

2. Pietre emotive

Racconta Apollodoro che Atena si fosse presentata alla porta di Efesto con l'intenzione di farsi costruire delle armi, ma il dio aveva provato a violentarla e, mentre la figlia di Zeus gli sfuggiva, un po' di seme era sfuggito dalla sua erezione, andando a cadere sulla coscia della dea che se ne era liberata, disgustata, con un batuffolo di lana e l'aveva gettato a terra. Da quel seme rifiutato era

³⁴ *Met.* V 1-275.

³⁵ La *Suida* (406, s.v. Μέδουσα, I 3, 346s. Adler) ricorda una variante della storia secondo cui Perseo stesso sarebbe accidentalmente rimasto pietrificato.

stato concepito Erittonio, che Atena (pur sempre una madre, anche se sui generis) aveva collocato alla nascita in una cesta. Le figlie di Cecrope, e Pandroso in particolare, erano state poi incaricate di vegliare sul piccolo, con il divieto assoluto di alzare il coperchio della culla improvvisata. Il divieto, come sempre accade, era stato infranto e le tre principesse³⁶, prese da *mania*, si erano buttate dall'alto dell'Acropoli o erano state uccise da un serpente che si arrotolava intorno al collo di Erittonio, come un amuleto³⁷.

Altrove le sorelle si buttano in mare, sempre colpite dalla follia di Atena³⁸; talvolta, una delle tre assume un'importanza maggiore rispetto alle altre, anche se Erse riveste d'abitudine un ruolo secondario³⁹ e anzi, secondo Alcmane, probabilmente apparteneva persino a una diversa saga, in quanto figlia di Zeus e di Selene⁴⁰. Pausania accenna a un τέμενος dedicato ad Aglauro e da lì trae spunto per raccontare una storia che sostanzialmente è identica a quella proposta da Apollodoro⁴¹.

Probabilmente l'Aglauro citata da Pausania è la salvatrice della patria⁴² di cui parla anche Filocoro⁴³: suicida per il bene comune, quando l'oracolo aveva preteso un sacrificio umano, perché potesse aver fine una guerra particolarmente sanguinosa per la città. In quell'occasione, Aglauro si sarebbe gettata dall'alto dell'Acropoli, salvando così Atene dalla distruzione. Poco importa, in realtà, se qui Filocoro stia o meno confondendo le figlie di Cecrope con quelle di Eretteo e assegnando quindi alle prime le benemerienze delle seconde⁴⁴. È lunga la lista delle παρθένοι sacrificate sull'altare della patria, di propria volontà o su suggerimento altrui. Più significativo, invece, è il tema del suicidio, che costituisce un elemento topico di questo genere di racconti, ma che, nel caso di Aglauro e delle sue sorelle, è chiaramente distonico rispetto alla leggenda riportata nelle *Metamorfosi*, di cui dovrebbe costituire l'antefatto.

³⁶ Proprio questa prima colpa è all'origine, secondo Wimmel, della successiva pietrificazione: WIMMEL (1962, 326-33).

³⁷ Apollod. III 14, 6.

³⁸ Igino (*Fab.* CLXVI) che negli *Astronomica* (II 13, 2), in realtà, propone la versione con il tuffo dall'Acropoli; le due opzioni narrative appaiono perfettamente equivalenti in una serie di miti di καταποντισμός; un caso emblematico è quello di Egeo: secondo le fonti greche (Diod. Sic. IV 61, 6; Plut. *Thes.* XXII), il re sarebbe precipitato sulla nuda pietra, mentre la tradizione latina sembra preferire il tuffo in mare (Hyg. *Fab.* LXIII; Serv. *in Verg. Aen.* III 74; *Mythographi Latini* I, p. 117 = mitografo vaticano 125). Tuffo e pietrificazione convivono anche in alcune varianti del mito del suicidio delle sirene che si sarebbero gettate in mare per disperazione di aver perso una tenzone musicale con le Muse e, talvolta, si sarebbero trasformate nelle celebri rocce bianche (si veda BETTINI-SPINA 2007, 87ss.).

³⁹ *Schol. ad Ar. Lys.* 439a: esisteva un'Atena Aglauro, un'Atena Pandroso ma non un'Atena Erse; si veda anche *schol. ad Thesm.* 533; Amelesagora (*FrGrHist* 330 F 1) ricorda solo due sorelle; cf. Jacoby *ad* 328 F 105; BURKERT (1966, 12). Sono, tuttavia, tre le sorelle per esempio in Igino (*Fab.* CLXVI; *Astr.* II 13, 2), in Euripide (*Ion* 270ss.), in Callimaco (*Hek.* F 260, 27 Pf.); si veda Sittig *RE* VIII, coll. 1146-9, 1146.

⁴⁰ Fr. 93C.

⁴¹ Paus. I 18, 2: il santuario era sul lato nord dell'Acropoli; sembra che vi si recassero i giovani efebi in procinto di pronunciare il loro giuramento di fedeltà allo stato: così Plut. *Alcib.* 198e, 15; Hesych. s.v. Ἀγλαυρός secondo cui si giurava sul nome di Aglauro (forse qui non si tratta della figlia di Cecrope, ma di sua moglie: Apollod. III 14, 6), considerata come salvatrice della patria; cf. anche Poll. VIII 10.

⁴² Di segno opposto la notizia secondo cui ad Aglauro venivano offerti sacrifici umani (rigettata per esempio da Eusebio nella *praeparatio evangelica* (IV 16, 2s.) e da Porfirio nel *De abstinentia* (II 54).

⁴³ Scolio a Demostene, *Corrupt. legat.* 303 = *FrGrHist* 328 F 205.

⁴⁴ Igino (*Astr.* II, 13, 2) chiama le sorelle *Erechthei filiae*: difficile dire, in questo caso, se si tratti di confusione o variante (cf. Jacoby *ad* 328 F 105).

Prima del rinvenimento del papiro ercolanese (243 II) che riporta un *excerptum* dal *de pietate* di Filodemo di Gadara (la cui fonte era Callimaco)⁴⁵, il racconto ovidiano sembrava una deriva eccentrica, una chiusa originale del mito delle Cecropidi, ma la presenza di una tradizione precedente che riporta, con variazioni tutto sommato lievi, la medesima storia induce a considerare la vicenda di Aglauro (o di Pandroso, nel caso del papiro) un dittico in cui una sequenza nasce a completamento dell'altra. La figlia di Cecrope, quindi, in qualche modo muore due volte: doppiamente colpevole, doppiamente indocile al volere degli dei. Certamente Ovidio non sta pensando all'eroina della patria, quando immagina la sua creatura tutta occhi che osa sfidare la divinità e, per questa ragione, viene punita⁴⁶.

Sono due, quindi, le *sliding doors* nella biografia di Aglauro: la prima è quel tuffo dall'alto dell'Acropoli, quasi sempre in compagnia delle sorelle, il suicidio; la seconda è l'esperienza fisicamente insostenibile dell'aggressione d'Invidia e della successiva pietrificazione. Due opzioni, apparentemente antitetiche, se non fosse per quel loro essere tipiche, anche se non esclusive, di una classe d'età precisa, quella delle παρθένοι non ancora spose⁴⁷.

Peculiari, si diceva, anche se non esclusive: diventano pietre, infatti, testimoni scomodi (come Batto), guerrieri arroganti (i pretendenti di Andromeda), amanti eterni, come capita a Oleno e Letea, diventati rocce sul monte Ida per essere per sempre uno vicino all'altra⁴⁸ ed Emone e Rodope, mutati in montagna⁴⁹.

In particolare, diventa roccia la creatura forse più affine ad Aglauro di tutte le *Metamorfosi*: la celebre Niobe che già l'*Iliade* ricorda nella sua ipostasi di sasso, ridotta al monte Sipilo, in Lidia⁵⁰. Niobe non è vergine, anzi il suo punto debole sono proprio i figli, di cui tanto si vanta da provocare la collera di Latona e dei gemelli divini; il suo non è, in alcun modo, un peccato connesso alla vista: Niobe muore per la troppa arroganza, per non aver saputo addomesticare l'orgoglio di madre all'umiltà della vita mortale.

Tuttavia, quando Ovidio ce la descrive come un sasso fin dentro alle viscere (*intra quoque viscera saxum est*, VI 309), Niobe somiglia molto ad Aglauro, per questa pietrificazione dell'animo, per l'idea, che solo in parte può essere considerata un luogo comune, della glaciazione del corpo come cristallizzazione dei sentimenti. Persino i capelli sono immobili, quando Niobe, distrutta dal dolore, si china sui cadaveri dei figli e del marito (*nullos movet aura capillos*, 303). Eppure,

⁴⁵ Cf. n. 5.

⁴⁶ Secondo FRÄNKEL (1945, 209), la pietrificazione è l'*aition* per una statua di Aglauro realmente esistente sull'Acropoli.

⁴⁷ Il tema è molto vasto; fra i lavori più interessanti DOWDEN (1989); LARSON (1995, in particolare i capitoli V e VI, 101-46); una buona rassegna di fonti in DE LAZZER (1997).

⁴⁸ Ov. *Met.* X 69-71.

⁴⁹ Ov. *Met.* VI 87-9.

⁵⁰ *Il.* XXIV 602-20; sulle numerose attestazioni del mito di Niobe nella tradizione sia greca sia latina, si veda ancora l'esaustiva voce di A. Lesky *RE* XVII¹, coll. 644-706.

trasportata via da un turbine di vento, Niobe continuerà, anche come pietra, a stillare lacrime (*et lacrimas etiam nunc marmora manant*, 312); un accenno indubbiamente eziologico alla strana natura del marmo, che talvolta trasuda qualche goccia d'acqua, ma anche un richiamo a una dimensione non definitiva, all'idea che anche la pietra possa considerarsi una tappa intermedia della metamorfosi.

Con Aglauro, poi, Niobe condivide anche una forma di femminilità pietrificata, simile a quella di Ines all'indomani della morte della madre. Niobe non potrà più essere madre, anche se lo è stata in misura barocca così come Ines non potrà più essere figlia, anche se lo è stata con l'intensità di un'amante e Aglauro non potrà più essere sposa.

È forse questo il senso di quell'allusione, gentile e crudele nel contempo, di Mercurio al ruolo illustre di zia che sarebbe derivato ad Aglauro dal farsi pronuba della sua unione con Erse: zia, non madre, non sposa.

Una condizione non diversa da quella che per esempio Servio attribuisce alle sorelle di Karia, figlia di Dione, amata da Dioniso. Lico e Orfe, questo il nome delle ragazze, dotate del dono della profezia da Apollo, spiano nascoste l'amore di Karia con la divinità, fino a quando Dioniso realizza quanto sta accadendo e trasforma le sorelle in pietra e Karia in albero. Questa storia, raccontata unicamente da Servio, ha più di un elemento in comune con il mito delle Cecropidi: il tema della vista, qui evocata tanto dalla capacità profetica delle ragazze tanto dal loro ruolo di spie; la possibilità, offerta a Karia ma negata alle altre, di mutare condizione sociale: da παρθένος a donna adulta; la metamorfosi in pietra, non a caso riservata a chi si è messo "contro" l'unione sessuale della sorella con il dio: una declinazione dura, lapidea della femminilità e del corpo, distinta dalla trasformazione in albero, materia duttile, elastica e, soprattutto, viva⁵¹.

Con Aglauro, Anassarete che rifiuta ostinatamente l'amore di Ifi: si oppone all'evolversi in una forma di femminilità più piena; a lasciare la condizione di παρθένος e la casa di ragazza. Per questo, e per l'eternità, sarà una statua affacciata alla finestra, mentre l'esterno, che è promessa di una nuova vita, le sfilava davanti nella forma beffarda e ossimorica del *funus* di chi l'ha amata.

Secondo l'anonimo autore del *peri parthenion* pseudippocratico, il manuale per eccellenza delle malattie delle fanciulle non più bambine, proprio questo sostare innaturale nella condizione di vergine, quando ormai sarebbe tempo di diventare moglie, è la causa principale della follia delle giovani donne che si manifesta con febbre, tremore, manie omicide e desiderio di impiccarsi, di saltare o di gettarsi nei pozzi; quando le parti alte del corpo si riempiono di sangue, il cuore si intorpidisce, dal torpore si passa all'irrigidimento e da quest'ultimo alla *paranoia*. Gli arti si

⁵¹ Serv. *ad Buc.* VIII 29; il mito sarebbe, secondo Servio, l'*aition* del culto di Artemis Karyatis.

illanguidiscono, i piedi si bloccano ed è difficile procedere in avanti⁵². Follia, irrigidimento, tendenza al suicidio: il torpore lapideo di cui parla Ovidio per Aglauro.

Malattia e metamorfosi non riflettono, naturalmente, la medesima condizione fisiologica; tuttavia, in questo lessico contiguo, se non sovrapposto, si intravede una precisa familiarità fra quel torpore putrido che prelude alla malattia e al suicidio, e la vischiosità nera di cui Ovidio racconta parlando di Aglauro e Anassarete. Come se la femminilità non espressa, bloccata, mutilata conducesse quasi inevitabilmente alla pietra, alla statua.

Una baccante di sasso (*saxea effigies bacchantis*) è, per esempio, l'Arianna raffigurata sul drappo nuziale di Peleo e Teti, nel carme LXIV di Catullo⁵³: una ragazza bloccata sulla riva del mare, non più παρθένος non ancora sposa, imprigionata senza possibilità d'evoluzione fra uno stato e l'altro, fra un mondo e un altro. Una piccola statuetta la sostituirà fra le braccia di Teseo⁵⁴ e l'eroe la dedicherà a Delo, intrecciando la famosa danza delle gru, intorno a un altare tutto fatto di corna. Danzerà con la statuetta di Arianna, per celebrare la vittoria sul labirinto e la dedicherà ad Afrodite, in ricordo del suo amore. Una piccola Artemide in miniatura è stata definita Arianna⁵⁵, per la sua condizione di eterna παρθένος, per quest'impossibilità a diventare donna⁵⁶.

Come lei, molte altre "ragazze" di Artemide: Aspalide, vittima delle attenzioni di un tiranno tessalo così cupo e violento da non meritarsi nemmeno un nome, ma solo un epiteto "Tartaro"; terrorizzata alla sola idea della violenza, si suicida impiccandosi. Il fratello di lei, Astigite, la vendicherà penetrando nella reggia di Tartaro e passando il tiranno a fil di spada: il suo corpo sarà gettato nel greto di un fiume (chiamato da quel giorno Tartaro, in memoria dell'accaduto), mentre il cadavere di Aspalide sparirà per poi ricomparire in forma di statua nella cella del tempio di Artemide⁵⁷.

E ancora Britomartis, ninfa cacciatrice, seguace di Artemide che, per sfuggire all'inseguimento di Minosse prima e di un pescatore poi si tuffa in mare, rimane impigliata nelle reti (avventura che le varrà l'epiteto di Dittinna)⁵⁸, scappa dalla barca del suo inseguitore e scompare in un bosco di Egina, vicino al tempio della dea. Al suo posto, nel santuario di Artemide, comparirà subito dopo una statua⁵⁹.

⁵² *Corpus hippocraticum* VIII 466-70 Littré. Si veda GIRARD (1983, 69-80); MANULI-SISSA (1983); ANDÒ (1990, 715-37); FLEMMING-HANSON (1998, 241-52); KING (1998; 2004).

⁵³ Cat. LXIV 61.

⁵⁴ Viene citata da Pausania (IX 40, 3) come uno dei mirabilia dedalici; a Delo, Teseo dedica una statuetta ricevuta da Arianna nell'ambito della celebrazione complessa che formalmente conclude l'impresa minoica (Plut. *Th.* XXI 1).

⁵⁵ GALLINI (1959, 166s., 176).

⁵⁶ Si veda in particolare il ritratto fornito dall'*Odissea*, dove Arianna viene uccisa da Artemide proprio sulla soglia del passaggio a una vita sessuale da donna adulta (XI 321-5).

⁵⁷ Ant. Lib. XIII; il binomio suicidio - statua si ritrova in molti miti di παρθένοι, per esempio in quello di Carila (Plu. *Quaest. Gr.* 293b ss.).

⁵⁸ Si veda la sintesi di Pausania (II 30, 3).

⁵⁹ Ant. Lib. XL; Paus. IX 40, 3: la statua compare fra i capolavori di Dedalo al fianco di quella di Arianna.

Ragazze giovani, spinte dall'urgenza della natura (e della cultura) a diventare amanti, spose, donne adulte che spariscono così, nel nulla: corpi vivi ed elastici che se ne vanno per poi ricomparire in forma iconica. La statua, con la sua fissità, è, giocoforza, un'allusione al cadavere, un'eco della vita che non c'è più. Tuttavia, per queste ragazze, da Aglauro fino a Britomartis e a tante altre, si dovrebbe inaugurare una categoria nuova di plastica per la quale fanciulle e rappresentazioni statuarie sembrano legate non tanto da un legame metonimico, ma da una sorta di evolucionismo sui generis che "mineralizza" queste vite bloccate, questi corpi cristallizzati in procinto di evolversi⁶⁰. Non esiste un cadavere, ma solo un fermo immagine perfetto di una natura che non c'è più. E se anche, com'è il caso di Aspalide o Britomartis, finiscono per mutarsi in piccoli *xoana*, immagini di legno e non di pietra, non per questo la loro rigidità è meno definitiva e il loro corpo più flessibile e morbido.

Una prerogativa dello sguardo invidioso, dei Telchini in particolare, era quella di dislocare la morte fisica in un universo parallelo, altrettanto definitivo, ma non corruttibile e perfetto. Aglauro, lo se è visto, non si pietrifica sotto lo sguardo malevolo dell'invidioso; tuttavia, la sua morte è una *λίθος ἄφθογγος*, come chiamava Teognide la condizione del cadavere⁶¹; in gola la voce si ferma: (*nec*) *vocis habebat iter: saxum iam colla tenebat* (830), lasciandola per l'eternità ferma sulla soglia che le sarà impossibile attraversare; immobile sul passaggio, come Anassarete affacciata alla finestra.

E se anche il *fascinum* dello sguardo incantatore non le ha attraversate, queste ragazze patiscono, dalla prima all'ultima, la lontananza dal cono caldo di luce di eros che, secondo il *Fedro* platonico, solo è in grado di scaldare i corpi, di far girare il sangue caldo nelle vene.

Silvia Romani

Università di Torino

Dipartimento di Studi Umanistici (StudiUm)

Via S. Ottavio, 20

I - 10124 Torino

silvia.romani@unito.it

⁶⁰ Alcune osservazioni interessanti sul rapporto fra mineralizzazione e dolore, con la trattazione diffusa degli *exempla* mitici, in MACRÌ (2009, in particolare il capitolo II).

⁶¹ Teogn. I 568s.

Riferimenti bibliografici

ANDÒ 1990

V. Andò, *La verginità come follia: il Peri Partheniôn ippocratico*, in «Quaderni storici» LXXV 715-37.

BARCHIESI 2005

A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume I (Libri I-II)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.

BETTINI 1986

M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

BETTINI 1992

M. Bettini, *Lo sguardo*, in Id., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 167-78.

BETTINI-SPINA 2007

M. Bettini-L. Spina, *Il mito delle Sirene*, Torino, Einaudi.

BLINKENBERG 1915

Chr. Blinkenberg, *Rhodische Urvölker*, in «Hermes» L 271-303.

BRILLANTE 1993

C. Brillante, *L'invidia dei Telchini e l'origine delle arti*, in «Aufidus» XIX 7-42.

BURKERT 1966

W. Burkert, *Kekropidensage und Arrhephoria: Vom Initiationsritus zum Panathenäenfest*, in «Hermes» XCIV/1 1-25.

CAILLOIS 1998

P. Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera* (1960), Milano, Raffaello Cortina Editore.

CHANTRAINE 1968

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, vol. I, Paris, Klincksieck.

DE LAZZER 1997

A. De Lazzer, *Il suicidio delle vergini. Tra folclore e letteratura della Grecia antica*, Torino, Ananke.

DEONNA 1965

W. Deonna, *Le symbolisme de l'oeil*, Berne, Éditions Francke.

DOWDEN 1989

K. Dowden, *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London-New York, Routledge.

ELWORTHY 1895

F.T. Elworthy, *Evil eye. An account of this ancient and widespread superstition*, London, John Murray.

FAUTH 1966

W. Fauth, *Aphrodite Parakypousa*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Mainz.

FLEMMING-HANSON 1998

R. Flemming-A.E. Hanson, *Hippocrates Peri Parthenion Diseases of Young Girls. Text and Translation*, in «Early Science and Medicine» III/3 241-52.

FRÄNKEL 1945

H. Fränkel, *Ovid. A Poet between two Worlds*, Berkeley, University of California Press.

FORBES IRVING 1990

J. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford, Clarendon Press.

GALLINI 1959

C. Gallini, *Potinija Dapuritoio*, in «Acme» 149-76.

GIRARD 1983

M.-C. Girard, *La femme dans le corpus hippocratique*, in «Cahiers des Études anciennes» XV 69-80.

GRAVEL 1995

P.B. Gravel, *The Malevolent Eye. An Essay on the Evil Eye, Fertility and the Concept of Mana*, New York, Peter Lang.

GUIDORIZZI 1991

G. Guidorizzi, *Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezioni*, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 31-46.

HENRICHS 1983

A. Henrichs, *Die Kekropidensage im PHerc. 243: von Kallimachos zu Ovid*, in «Cronache ercolanesi» XIII 33-43.

HERBIG 1927

R. Herbig, *Aphrodite Parakypousa (die Frau im Fenster)*, in «Orientalistische Literaturzeitung» II 917-22.

JAHN 1855

O. Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, Leipzig, Hirzel.

KING 1998

H. King, *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London-New York, Routledge.

KING 2004

H. King, *The disease of virgins. Green sickness, chlorosis and the problems of puberty*, London-New York, Routledge.

KRISTEVA 2009

J. Kristeva, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente* (1998), Roma, Donzelli.

LAFAYE 1896

G. Lafaye, s.v. *fascinum, fascinus*, in V. Daremberg-E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, vol. II/2, Paris, Hachette, 983-7.

LARSON 1995

J. Larson, *Greek Heroine Cults*, London, The University of Wisconsin Press.

MACRÌ 2009

S. Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino, UTET.

MALONEY 1976

C. Maloney (ed.), *The Evil Eye*, New York, Columbia University Press.

MANULI-SISSA 1983

P. Manuli-G. Sissa, *Madre Materia: sociologia e biologia della donna greca*, Torino, Boringhieri.

SELIGMANN 1910

S. Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlin, Hermann Barsdorf Verlag, 2 voll.

TAILLARDAT 1967

J. Taillardat, *Suétone. ΠΕΡΙ ΒΛΑΣΦΗΜΙΩΝ. ΠΕΡΙ ΠΑΙΔΙΩΝ. Des termes injurieux. Des jeux grecs* (extraits byzantins), Paris, Les Belles Lettres.

VERNANT 1985

J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux: figures de l'Autre en Grèce ancienne: Artemis, Gorgo*, Paris, Hachette.

VISINTIN 1992

M. Visintin, *La vergine e l'eroe. Temesa e la leggenda di Euthymos di Locri*, Bari, Edipuglia.

WIMMEL 1962

W. Wimmel, *Aglauros in Ovids Metamorphosen*, in «Hermes» XC 326-33.