Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità: Letterature, Storia e Archeologia

Tesi di Laurea

IL *GOSSIP* TRA STEREOTIPI ANTICHI E ATTUALI:

IL CASO DELLA *LISISTRATA*

Relatore
Prof. Alberto Camerotto

Prima correlatrice
Prof.ssa Valeria Melis

Seconda correlatrice
Prof.ssa Marcella Farioli

Laureanda
Elisabetta Biondini
857856

Anno Accademico 2020/2021

INDICE

PREMESSA……...…….p. 5

I. INTRODUZIONE…….....p. 9

I.1 Intreccio tra lingua e cultura…….p. 9

I.2 Breve storia degli studi sul tema "genere e linguaggio"…….p. 11

I.3 La mia prospettiva d'analisi: il *gossip*…….p. 15

I.4 Struttura della tesi…….p. 18

1. IL *GOSSIP* TRA GRECIA ANTICA E ATTUALITÀ……..p. 20

1.1 Introduzione al concetto di *gossip*……..….p. 20

1.2 Etimologie e definizioni del pettegolezzo……..p. 21

1.3 Anche gli uomini fanno *gossip*? Ideologia e pratica……...p. 24

1.4 Θηλειῶν ἔπη: quando le parole di donne e il *gossip* coincidono……...p. 30

1.5 Quando le parole di donne e il *gossip* coincidono…nell'arte: la *causette* e la tessitura……p. 35

1.6 Nuove categorie per un'idea antica……p. 45

1.7 Le parole greche del pettegolezzo……...p. 49

1.8 Tema erotico e romantico fra adulterio, *gossip* e oscenità….……p. 56

1.9 Baubo prende il tè con le amiche: oscenità rituale e *lalein* dai misteri eleusini a *Donne che corrono coi lupi*…….p. 61

2. IL *GOSSIP* IN ARISTOFANE: IL CASO DELLA *LISISTRATA*…….p. 67

2.1 *Mimesis*……...p. 67

2.2 Strumenti……p. 69

2.3 Caratteristiche della lingua femminile in Aristofane in relazione al *gossip*...p. 73

2.4 Un confronto con le lingue moderne: R. Lakoff si sbagliava del tutto?.....p. 75

2.5 Il caso della *Lisistrata*…….....p. 79

2.5.1 Discorso vuoto: le particelle……..p. 79

2.5.2 Discorso non assertivo (o cooperativo?): particelle, litoti, perifrasi, *tag question*, termini specifici……p. 83

2.5.3 Discorso cooperativo: accavallamento di battute e uso della I pers. plur...p. 91

2.5.4 Discorso emotivo: dativo etico, interrogative, espressioni affettive al vocativo, diminutivi……...p. 101

2.6 Il tema dell'emotività: dalla rabbia infantile al coraggio dell'azione….……p.115

2.7 Il tema erotico……...p. 122

3. *NEMESI*. INDAGINE AL TEATRO OLIMPICO. Il linguaggio delle donne sulla scena classica contemporanea……..p. 133

3.1 Fedra e Antigone: due voci diverse sul silenzio……..p. 134

3.1.2 *Fedra*…….....p. 134

3.1.3 *Antigone*……..…p. 147

3.2 Il discorso persuasivo delle Sirene…….p. 157

CONCLUSIONE……....p. 178

BIBLIOGRAFIA…….....p. 184

PREMESSA

Le donne parlano troppo.

O meglio, parlano troppo e di cose inutili, frivole. Parlano per ingannare, per persuadere, per ammaliare, per sedurre. Forse più che parlare tramano, tessono inganni. Blaterano, ciarlano. La voce è debole, così come la sintassi, come il vocabolario. Le frasi sono incomplete, elementari, laddove la semplicità è intesa come deficit intellettivo; troppo complesse, inutilmente arzigogolate, quando l'essere diretti sarebbe la qualità più auspicabile. Il loro linguaggio è sfacciatamente innovativo, se la tradizione rappresenta l'autorevole alternativa; conservativo, quando un sano svecchiamento della lingua non potrebbe che essere portato dall'audace e disinibita mascolinità. Insomma, del linguaggio femminile si sa solo quello che non è: non è il discorso degli uomini, e, per questo, non è quello giusto.

A conferma che gli stereotipi sono duri a morire, in tutte queste affermazioni voci antiche e moderne cantano all'unisono quell'«eterno ritornello» (ἀεὶ δ᾽ ὑμνούμενα) di cui parla Tecmessa al verso 292 dell'*Aiace*, commentando con il coro le parole proferitele dal Telamonio: ὁ δ᾽ εἶπε πρός με βαί᾽, ἀεὶ δ᾽ ὑμνούμενα· / "γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει" («mi risponde con l'eterno ritornello: alle donne è il silenzio che si addice»)[1].

Queste parole sono profondamente significative, in quanto riecheggiano un sistema di valori già canonizzato addirittura in espressioni proverbiali, che tornano in numerose fonti antiche. Lo stesso sistema di valori governerà per molti secoli la percezione e le aspettative sul discorso femminile. Si pensi alla morale di molte delle fiabe dei fratelli Grimm, come quella de *I sei cigni*: «Non potete essere liberati?», chiede la bambina ai fratelli che sono stati tramutati in cigni. «Ah no, le

[1] Soph. *Aj*. 292.

condizioni sono troppo dure. Per sei anni non dovresti parlare né ridere, e intanto dovresti cucire per noi sei camicine di ortica. Una sola parola che ti sfuggisse dalle labbra, e tutto il lavoro sarebbe perduto[2]». Anche i manuali di condotta ottocenteschi fanno tesoro di quest'antichissima esortazione: attraverso i secoli la rabbia di Eteocle che intimava alle donne di stare in casa e non «dare consiglio[3]» potrà pure essersi trasformata in galateo, ma il concetto di «non alzare mai la voce per metter bocca nel discorso[4]» rimane lo stesso.

Prima di passare alla trattazione vera e propria ci tengo a ringraziare di cuore alcune persone che, in modi diversi, hanno contribuito al mio percorso di stesura della tesi. In primo luogo, la mia più profonda riconoscenza va allo *staff* del Teatro Olimpico e a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione della stagione *Nemesi*. In particolare ringrazio Giancarlo Marinelli, che ci ha aperto le porte del teatro ancora prima dell'inizio degli spettacoli, spiegandoci il senso e le motivazioni del suo lavoro; Annalisa Carrara, che ci ha accompagnati dal primo momento all'ultimo abbraccio dopo *Disco Inferno* con una disponibilità, attenzione e cura senza pari (e che continua ancora a essere presente nonostante la fine di questo percorso di collaborazione). Ci tengo poi a ringraziare Vanessa Gibin, che pure ci ha guidati tra i meandri dell'Olimpico e dei suoi spettacoli, e le registe e i registi con cui io e Giovanni Paladini abbiamo avuto il piacere di parlare: Giovanna Cordova, Anna Zago, Giampiero Alighiero Borgia e Patrick Rossi Gastaldi. Tutti loro ci hanno regalato con grande generosità un pezzo del loro lavoro e dello studio che ne ha segnato la realizzazione, messo a frutto nel terzo capitolo di questa tesi. Infine, ringrazio di cuore anche i ragazzi e le ragazze di Tema Cultura

---

[2] Grimm 2011, p. 121.

[3] Aesch. *Sept*. 200-201: Μέλει γὰρ ἀνδρί-μὴ γυνὴ βουλευέτω/ τἄξωθεν· ἔνδον δ' οὖσα μὴ βλάβην τίθει («Perché è l'uomo a cui spetta provvedere, e non certo la donna a decidere, su tutte le questioni esterne alla casa: a casa, dunque, vai! Dentro! E non fare altri danni!», trad. Centanni 1995).

[4] Cf. Fresu 2020, p. 343.

Academy, che nel nostro primo giorno da "inviati speciali" dietro le quinte degli spettacoli ci hanno offerto la migliore accoglienza.

Nell'ambito cafoscarino, invece, i miei ringraziamenti più sentiti vanno al mio relatore Alberto Camerotto e ai membri del gruppo di ricerca Aletheia, che negli ultimi cinque anni mi hanno accompagnato dal punto di vista accademico e umano, a dimostrazione del fatto che anche nel mondo universitario c'è spazio per l'entusiasmo, la cooperazione e il lavoro di squadra. Nello specifico ringrazio di cuore Valeria, mia compagna di battaglie sui temi aristofanei, Federico, Katia, Ludovica e Luca, che, chi da più tempo chi (Luca) da meno, mi stanno accanto dandomi un immenso e fondamentale supporto sia come colleghi che amici; ringrazio anche Antonio Pistellato, che pur non essendo membro ufficiale di Aletheia si è ritrovato coinvolto, volente o nolente, in molti dei nostri "consigli di fabbrica". Un ringraziamento speciale va, prevedibilmente, a Giovanni, con il quale, a partire dal "Dinamico Duo" formato in occasione della correzione di bozze in triennale, ho condiviso in questi anni un percorso di vita che è andato ben oltre i confini del mondo universitario, e che spero non abbia mai fine.

Infine ci tenevo a ringraziare anche chi, sebbene non in ambito accademico, mi è stato accanto nei momenti belli ma soprattutto in quelli difficili che ho dovuto superare per portare a termine il lavoro. Ringrazio in particolare le mie carissime amiche Anna, Laura, Lidia, Giulia, Elena, Francesca e Yasmin, i miei amici Enrico (Della) e Roberto e il *team* della Soprintendenza.

Nonostante non sia forse questo il luogo per esprimere la mia gratitudine nei confronti degli affetti più intimi, ringrazio anche mio padre, mia madre e mia sorella nella misura in cui si sono adoperati anima e corpo in un sostegno morale e concreto al mio lavoro di tesi, leggendo di volta in volta ogni pagina che mandavo loro per avere un riscontro.

Per ultimo, ma sicuramente non per importanza, ringrazio Michele, che da due anni a questa parte ha sostenuto gran parte del peso della gestione della vita

domestica, incoraggiandomi e motivandomi a concentrarmi sulla fine del mio percorso universitario. Il supporto emotivo, materiale e anche accademico che mi ha dato è sicuramente inesprimibile in queste pagine.

I. INTRODUZIONE

I.1 Intreccio tra lingua e cultura

Nel corso della mia tesi triennale, dedicata alla costruzione del potere femminile nella *Lisistrata*, avevo avvertito l'esigenza di approfondire certi aspetti della continuità delle dinamiche di potere tra i sessi dall'antica Grecia al giorno d'oggi. Ho iniziato quindi a interrogarmi sulla persistenza degli stereotipi in ambito linguistico, stimolata anche dal dibattito odierno sulla femminilizzazione dei nomi delle professioni[5], che sta portando all'attenzione di tutti (anche dei non addetti ai lavori) la questione della mutua dipendenza tra lingua e cultura.

Proprio la possibilità di vedere riflesse nella lingua alcune strutture che regolano la realtà sociale e che, come evidenziato nella premessa, sembrano ripetersi nel tempo, mi ha spinta a concentrarmi su un'analisi di taglio sociolinguistico sui testi del teatro classico, nello specifico di Aristofane. La scelta di dedicarmi a quest'ambito della letteratura greca è motivata dal fatto che il teatro rappresenta un osservatorio privilegiato per lo studio del senso comune degli Ateniesi del V secolo e dunque anche della loro percezione delle donne e del loro linguaggio.

È necessario, innanzitutto, partire dal presupposto che la "lingua delle donne" – ovvero quel sistema definito da alcune peculiarità sintattiche, morfologiche e semantiche che si riscontrano con maggior frequenza nei discorsi femminili – messa in scena nel teatro antico fosse il frutto della visione che Aristofane aveva di

[5] In realtà le discussioni su alcune questioni, come la necessità o meno di introdurre i cosiddetti "femminili professionali", erano già state affrontate negli anni Ottanta del XX secolo. Si pensi ad esempio alla pubblicazione delle "Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana" (estratto da *Il sessismo nella lingua italiana*), testo curato da Alma Sabatini per la Presidenza del Consiglio dei Ministri e la Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra uomo e donna. Per alcune discussioni più recenti cf. Gheno 2021 e Manera 2021.

essa e, di conseguenza, che il pubblico doveva avere, dato che i temi trattati e il linguaggio usati erano mirati a provocare il riso degli spettatori e a soddisfarne le aspettative. La prospettiva ideologica dell'Atene del V sec. a.C. sarà quindi la lente obbligatoria attraverso cui analizzare la lingua antica "femminile"; tuttavia, proprio i pregiudizi e gli stereotipi insiti nella mentalità misogina greca si dimostreranno profondamente significativi nell'ottica di un confronto con la modernità. Inoltre, sarà anche possibile fare qualche valutazione sul ripetersi di alcune strutture formali dai testi antichi alla lingua effettivamente parlata in tempi moderni, andando quindi oltre l'immagine della lingua *per come viene percepita* e prendendola in considerazione *per ciò che è*.

Certo è che, come afferma C. Vallini prendendo ad esempio il caso delle etimologie (ma il concetto è applicabile agli studi linguistici in generale), sia nel caso di studi sulla lingua antica sia di quelli sulle lingue attualmente parlate: «Anche la ricostruzione dei linguisti è stata generalmente guidata e filtrata attraverso pregiudizi legati alla propria cultura […]. La prima verità che l'etimologia ci porta a svelare è proprio quella del ricercatore. E che comunque non è possibile, non solo proponendo etimologie, ma anche riferendone, non assumere un atteggiamento ideologicamente marcato»[6]. È difficile, dunque, pensare a un'analisi linguistica del tutto oggettiva e slegata dalla cultura del tempo in cui si contestualizza, anche se sicuramente lo studio del linguaggio si è progressivamente alleggerito del giudizio morale che portava con sé, assestandosi sempre più su un piano puramente descrittivo.

[6] Vallini 2006, pp. 108-109. Cf. Mathieu 2014, p. 281 e Farioli 2017b, p. 108: «plusieurs historiens de l'Antiquité sont influencés par les préjugés androcentriques propres à leur société d'appartenance, qui s'expriment au niveau de la question posée, du recueil des données, de leur interprétation, de la montée en généralité».

I.2 Breve storia degli studi sul tema "genere e linguaggio"

Considerazioni su alcuni aspetti della lingua parlata dalle donne sono riscontrabili già nel mondo antico. Platone, ad esempio, pensava che le donne mantenessero una dizione più conservativa degli uomini: «Te lo dirò. I nostri vecchi usavano i suoni ι e δ; e così pure le donne che tendono a conservar la pronuncia tradizionale. Oggi invece di δ si adoperano alternando ε oppure η e invece di δ lo ζ; si ritengono suoni che danno più importanza»[7]; due scolî al *Teeto*, inoltre, sottolineavano come alcune espressioni di affettività al vocativo (ὦ τάλαν, ὦ τάν, ὦ μέλε e ὦ οὗτος) fossero divenute esclusivamente femminili[8]; M. Gilleland evidenzia, infine, come i commentatori antichi fossero soliti attribuire alle donne un uso maggiore dei diminutivi[9].

In ambito europeo, i primi studi sistematici sulla "lingua delle donne" arrivarono intorno al XIX secolo. Nel 1827 Wilhelm von Humboldt parlava di *Weibersprachen*, lingue femminili, da lui identificate, però, solo fra quei popoli, definiti primitivi, organizzati in spazi ben distinti per gli uomini e per le donne[10]. Nel 1851 Jacob Grimm riconosceva invece l'esistenza di specifiche forme di comunicazione basate sul genere già dal sanscrito, che prevedeva la variante meno elevata del pracrito, a suo parere usata dalle donne[11].

Una delle opere più discusse per la radicata prospettiva androcentrica su cui è basata viene pubblicata nel 1922 a cura di Otto Von Jespersen: si tratta di *Language: Its Nature, Development and Origin*. Per il linguista danese l'incompiutezza delle frasi, la paratassi, il lessico poco ricco, la tendenza all'iperbole e alla frivola esagerazione motivano la considerazione del linguaggio femminile come

---

[7] Pl. *Cra*. 418, c: Ἐγώ σοι ἐρῶ. οἶσθα ὅτι οἱ παλαιοὶ οἱ ἡμέτεροι τῷ ἰῶτα καὶ τῷ δέλτα εὖ μάλα ἐχρῶντο, καὶ οὐχ ἥκισταί γυναῖκες, αἵπερ μάλιστα τὴν ἀρχαίαν φωνὴν σῴζουσι. νῦν δὲ ἀντὶ μὲν τοῦ ἰῶτα ἢ εἶ ἢ ἦτα μεταστρέφουσιν, ἀντὶ δὲ τοῦ δέλτα ζῆτα, ὡς δὴ μεγαλοπρεπέστερα ὄντα.
[8] Schol. in Pl. *Tht*. 156 178e Cufalo; Schol. in Pl. *Ap*. 35 25c Cufalo.
[9] Gilleland 1980, p. 181.
[10] Humboldt 1876.
[11] Grimm 1852.

primitivo[12]. Un cinquantennio dopo verrà dato alle stampe un altro studio ampiamente dibattuto, quello di Robin Lakoff dal titolo *Language and Women Place* (1972): alla studiosa va l'importante merito di aver messo chiaramente in evidenza il problema da sempre connesso ai discorsi delle donne (come alla stirpe delle donne stessa, il *genos gynaikon* di cui parla Esiodo)[13]: l'esistenza di un «neutral language» e di un «women's language», sentito come una devianza dalla norma[14].

Sebbene il lavoro manchi di scientificità e si basi molto su dati soggettivi, da esso hanno preso le mosse altre studiose e sono venute delineandosi quattro modalità di approccio all'argomento del genere nella lingua: quello di deficit, di dominanza, di differenza e, più recentemente, quello dinamico. Il primo approccio è rappresentato proprio dall'opera di Robin Lakoff e si basa sulla definizione di un "linguaggio femminile" fatto di espressioni vuote, indecise e banali. Il secondo, quello di dominanza, mette invece il *focus* sui rapporti di potere tra i generi, osservabili attraverso le strategie linguistiche. Il terzo sottolinea la diversità tra la sfera femminile e quella maschile, considerate praticamente come due distinte subculture, con tutte le difficoltà comunicative che ne conseguono. Il quarto e più recente approccio, invece, considera il genere come costrutto sociale ed evidenzia la dinamicità nelle interazioni, da cui il nome[15].

Fra i successivi numerosi studi, molti dei quali concentrati negli ultimi due decenni del XX secolo, mi limiterò a citare D. Cameron, con il suo *Feminism and Linguistic Theory* del 1986[16], *Women, Men and Language: a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language* di J. Coates[17], *Women, Men and Politeness* di J. Holmes pubblicato nel 1995[18], *Language and Gender* di P. Eckert e Sally McConnell-Ginet del

---

[12] Jespersen 1922.
[13] Hes. *Theog*. 590
[14] Lakoff 1972, p. 78.
[15] Vd. Coates 2013, pp. 5-7 e Cameron 1992, pp. 74-75.
[16] L'edizione che citerò nel corso della trattazione sarà la terza, del 1992.
[17] Coates 2013 (terza edizione dell'opera pubblicata nel 1988).
[18] Per una bibliografia aggiornata al 2004 rimando a Fögen 2004.

2003[19], "Gender-Specific Communication in Graeco-Roman Antiquity. With a Research Bibliography", articolo di T. Fögen pubblicato nella rivista *Historiographia linguistica* nel 2004 e *Linguaggio e genere grammatica e usi* pubblicato nel 2006 a cura di S. Luraghi e A. Olita.

Per quanto riguarda il mondo della filologia classica, fino agli ultimi decenni del XX secolo il tema del genere nella lingua non viene affrontato in modo sistematico. Il materiale metalinguistico, sottolinea T. Fögen, è spesso ignorato e soprattutto «most classicists tended to ignore modern linguistic studies on female speech, a fact which is occasionally responsible for a lack of rigorous methodology as well as of a critical distance to the ancient texts»[20]. Ad ogni modo, dagli anni '80 in poi il concetto di linguaggio femminile come qualcosa di separato rispetto al "linguaggio" in generale (intendendo con "generale" il linguaggio messo in atto dagli uomini) e perciò individuabile anche nel mondo classico inizia a farsi strada tra gli antichisti: tra gli altri studiosi che in quegli anni si dedicarono all'argomento, ricordo M. Gilleland, D. Bain e J. N. Adams, A. L. T. Bergren e H. P. Foley[21].

Nell'ultimo decennio del Novecento vedono la luce alcuni dei più importanti studi sul linguaggio femminile applicati al caso di Aristofane, da cui sono partita per approntare il presente studio. Nel 1995 esce "The Language of Athenian Women", contributo di A. Sommerstein al volume miscellaneo *Lo spettacolo delle voci*[22]. L'obiettivo dello studioso è quello, partendo dal lavoro di Bain su Menandro, di mettere in evidenza alcune sproporzioni tra i discorsi degli uomini e quelli delle donne in relazione all'uso di determinati aggettivi, delle particelle, dei giuramenti, delle *forms of address* e nell'ambito del linguaggio osceno e di alcune caratteristiche fonologiche.

---

[19] Eckert-McConnell 2003.
[20] Fögen 2004, p. 215.
[21] Gilleland 1980, Adams 1984, Bain 1984, Bergren 1983, Foley 1982. Per una bibliografia completa rimando a Fögen 2004.
[22] Sommerstein 1995.

Quattro anni dopo, nel 1999, L. McClure pubblica una monografia dedicata interamente al linguaggio femminile nel teatro di età classica, dal titolo *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. La studiosa scandaglia l'argomento del genere nella lingua sotto diverse prospettive, sia nel particolare, in relazione a fatti di morfologia e lessico che, a livello più generale, distinguendo vari generi discorsivi, nei paragrafi dedicati alle lamentazioni, all'*aischrologia*, al *gossip* e alla persuasione. L'analisi è condotta sulla base di alcune tragedie, come l'*Agamennone*, l'*Ippolito* e l'*Andromaca* e, nell'ultimo capitolo, delle tre commedie al femminile di Aristofane (*Lisistrata*, *Ecclesiazuse* e *Tesmoforiazuse*).

Nello stesso anno S. Colvin pubblica *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, che però, come sottolinea G. Nieddu[23], liquida con troppa facilità il tema della differenziazione linguistica tra discorsi femminili e maschili, riducendola a ipotetici tratti soprasegmentali.

Uno dei lavori su cui mi sono maggiormente basata, sia per la selezione degli elementi linguistici che per le metodologie usate per analizzarli, è *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, di A. Willi, pubblicato nel 2003. All'interno della monografia tutto il sesto capitolo, dal titolo di *Female Speech*, è dedicato all'individuazione di varie caratteristiche formali che contraddistinguono il discorso femminile in Aristofane, alcune delle quali già presenti nell'analisi di Sommerstein. Il taglio innovativo dello studio di Willi, che anch'io ho scelto di adoperare, sta nel tentativo di «relate his data [di Sommerstein] (as well as additional material) to modern gender-linguistic theories[24]».

Fra gli altri contributi incentrati sulla lingua delle donne in Aristofane che mi sono stati particolarmente d'aiuto ricordo l'articolo "Donne e parole di donne in Aristofane" di G. Nieddu, accolto nella rivista *Lexis*[25]; la monografia di S. Beta *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane : parola positiva e parola negativa nella commedia*

[23] Nieddu 2001, p. 201 n. 12.
[24] Willi 2003, p. 158.
[25] Nieddu 2001.

antica[26]; il contributo di C. Meluzzi del 2013 dal titolo "Variabilità sociolinguistica e pragmatica nelle commedie femminili di Aristofane", in *La nozione di classico in linguistica. Atti del XXXVIII Convegno della Società Italiana di Glottologia*[27]; infine, il recentissimo volume *Le amiche di Lisistrata. Lingua, genere, comicità nel tempo* a cura di V. Melis e R. Fresu uscito nel 2021[28].

I.3 La mia prospettiva d'analisi: il *gossip*

Prendendo spunto da tali studi e in particolare da quello di McClure, la mia prima idea era stata quella di delineare tre tipi di discorso femminile, ovvero il *gossip*, il discorso persuasivo insieme a quello ingannatore, e il discorso performativo costituito dai giuramenti. Iniziando ad approfondire l'argomento del *gossip* da una prospettiva antropologica, però, il mio approccio all'argomento è notevolmente mutato. Mi sono resa conto che gran parte delle strutture formali messe in evidenza dagli studiosi in relazione al linguaggio femminile potevano essere lette alla luce delle dinamiche di intimità e cooperazione proprie della funzione positiva del *gossip* che avevo scelto di analizzare. La scuola di pensiero su cui mi sono basata, infatti, è quella rappresentata da antropologi come R. Dunbar, M. Gluckman e U. Hannerz[29], che intendevano il *gossip* come mezzo per creare solidarietà e complicità all'interno di un gruppo. Il punto di svolta definitivo è stato la lettura dell'articolo "Gossip: Notes On Women's Oral Culture" di D. Jones[30], nel quale la studiosa proponeva uno schema d'analisi del *gossip*[31] basato su categorie quali il contesto della conversazione, le persone partecipanti, i temi trattati, le strutture formali e le funzioni. Ho quindi impostato il mio lavoro partendo da queste categorie e cercando di risemantizzarle alla luce dei testi

---

[26] Beta 2004. La parte dedicata al linguaggio femminile si trova alle pagine 269-274.
[27] Meluzzi 2013.
[28] Melis-Fresu 2021.
[29] Dunbar 1997, Gluckman 1963, Hannerz 1967. Come approfondirò nel primo capitolo, altre prospettive sono ad esempio quelle di Paine 1967, di Abrahams 1970 e di Suls 1977.
[30] Jones 1979.
[31] Schema basato a sua volta su quello approntato da Ervin-Tripp per uno studio della comunicazione in generale (Ervin-Tripp 1964, p. 193).

antichi, e nello specifico della *Lisistrata*. Fra tutte sicuramente le categorie "direttive" nel mio studio sono state quella delle funzioni (come già chiarito, ho attribuito al *gossip* la funzione "positiva" di rinsaldare le relazioni all'interno di un gruppo) e quella delle strutture linguistiche atte a rendere questo tipo di conversazione.

Ho scelto di approcciarmi all'argomento da questa prospettiva sia perché mi ha molto stimolato l'idea di stravolgere la connotazione negativa da sempre connessa alle "chiacchiere da donne"[32], sia perché il panorama degli studi classici sulla tematica è assestato generalmente sul concetto di "diceria messa in giro sul conto di qualcuno", mettendo quindi in rilievo esclusivamente il valore del *gossip* come mezzo di repressione (che regola cioè i comportamenti ammissibili in una data società) o di sovvertimento dell'ordine. La monografia di V. Hunter dal titolo *Policing Athens: Social Control in Attic Lawsuits* prende infatti in considerazione la forma "pubblica" di *gossip*, costituita dalle calunnie (*slanders*), che nel sistema democratico ateniese diventano parte del gioco politico[33]: in quest'ambito le donne entrano nell'equazione solo come *oggetto* del *gossip*. Anche E. Eidinow[34], nel suo *Envy, Poison, and Death Women on Trial in Classical Athens* segue una prospettiva simile: nel capitolo intitolato "Genres of Gossip" analizza, infatti, tre forme di pettegolezzo, ovvero quello "pubblico", che coincide con lo *slander* di cui parla anche Hunter, quello "privato", che spiega prendendo come riferimento epitaffi in cui si leggono accuse di avvelenamento, e quello "privato e segreto", connesso all'uso di incantesimi.

Nell'analisi di entrambe le studiose, quindi, la forma di *gossip* messa in evidenza è quella dell'accusa, che ha il fine più o meno dichiarato di regolare i comportamenti sociali: evitando di mettere in atto certi atteggiamenti di

[32] Il concetto di *gossip*, come approfondirò nel primo capitolo, risulta ideologicamente legato ai discorsi femminili, sebbene a livello concreto sia messo in atto anche dagli uomini.
[33] Hunter 1994.
[34] Eidinow 2016.

conseguenza vengono evitate anche le accuse che potrebbero ledere la reputazione.

F. McHardy[35] e L. McClure[36] adottano, invece, una prospettiva diversa: anziché basarsi sul *corpus* epigrafico e su quello delle orazioni, le due studiose prendono come riferimento le tragedie classiche, attraverso le quali entrambe mettono in evidenza il valore del *gossip* come mezzo di sovvertimento dell'ordine sociale da parte di categorie marginalizzate. Il titolo del contributo di McHardy al volume *Gender in Classical, Medieval, and Renaissance Literature* inquadra subito la prospettiva che la studiosa seguirà nella sua analisi: "The Power of our Mouths: Gossip as a Female Mode of Revenge".

Pur essendo queste appena menzionate funzioni rilevanti del pettegolezzo, in parte coincidenti con la definizione di "*scandal*" data da Jones, la mia scelta è stata quella di approfondire le altre forme di *gossip* messe in evidenza dalla studiosa, ovvero l'espressione di rabbia collettiva (definita "*bitching*"), di chiacchiera domestica ("*house talk*") e di chiacchiera intima ("*chatting*"); tutti tipi di conversazione che a mio parere rispondono alla funzione di creare solidarietà tra membri appartenenti a una stessa classe sociale[37] e che non riguardano l'accezione di "diceria" *strictu sensu.* Dando questo taglio al mio lavoro, nel caso studio della *Lisistrata* ho potuto concentrarmi, oltre che sulle tematiche dei dialoghi, sull'analisi delle strutture linguistiche che rendono e facilitano un tipo di conversazione intima, cooperativa, allusiva e fluente.

---

[35] McHardy 2018.

[36] McClure 1999, pp. 56-62 (discussione generale) e 158-204 (caso studio dell'*Andromaca*).

[37]Intendo infatti "donna" non in senso essenzialista ma come genere costruito culturalmente.

I.4 Struttura della tesi

Per fare ciò ho suddiviso il cuore della tesi in due sezioni. Nel primo capitolo, ho iniziato facendo una panoramica sulle varie definizioni del pettegolezzo, secondo la prospettiva antica che si può desumere dai testi, anche sulla base della terminologia usata, e secondo la moderna prospettiva antropologica. Ho quindi chiarito che, mentre gli studi recenti, scevri per quanto possibile del giudizio morale, si basano sulle funzioni concrete attribuibili al *gossip*, trattare il punto di vista antico significa leggere il *gossip* su un piano solo ideologico: applicare strumenti contemporanei allo studio dei testi antichi vuol dire quindi "spacchettare" l'idea di ciò che dagli stessi autori era percepito come pettegolezzo (concetto spesso espresso dal verbo *lalein* e indicante un tipo di chiacchiera vuota e superficiale) e analizzare sotto una nuova luce le dinamiche presenti nei testi.

Ho poi sviluppato l'idea per cui spesso, nella concezione degli autori, il concetto di "chiacchiere di donne" (θηλειῶν ἔπη[38]) coincide con quello di "pettegolezzo" e che questo tipo di conversazione privata abbia frequentemente, nella mentalità greca, un'accezione erotica.

Nel secondo capitolo, che rappresenta il nucleo della mia analisi, ho applicato tutti gli strumenti identificati nella prima sezione al caso della *Lisistrata* (che ho confrontato anche con le altre due commedie al femminile di Aristofane, ovvero le *Ecclesiazuse* e le *Tesmoforiazuse*). Ho quindi selezionato alcune caratteristiche formali da trattare, per poi inquadrarle nell'ambito di tre linee interpretative, tutte in qualche modo funzionali al *gossip*: la presunta vacuità del linguaggio femminile (di cui ho parlato analizzando alcune particelle ricorrenti nell'eloquio delle donne); il tratto di cooperatività legato alla non-assertività (che ho trattato partendo dall'uso di litoti, costruzioni perifrastiche, *tag question*, particelle, ottativo con

[38] Eur. *Tr*. 651.

doppio *an*) e il tratto dell'emotività (sezione in cui ho analizzato interrogative ed esclamative, espressioni affettive, diminutivi, dativi etici, vocativi).

Infine, nel terzo capitolo ho raccontato dell'esperienza fatta al Teatro Olimpico di Vicenza, che, in relazione alla *Fedra* e all'*Antigone*, mi ha dato la possibilità di trattare un aspetto del *gossip* che avevo tralasciato, quello del silenzio, che oltre a essere una forma di controllo se imposto alle categorie più deboli, può anche diventare strumento di solidale resistenza, anche se non sempre riuscita. In questo capitolo ho accennato, seppur non approfonditamente, a un altro tipo di discorso su cui originariamente volevo concentrarmi, ovvero il discorso persuasivo (in relazione allo spettacolo *Sirene.L'ultimo incanto).*

L'edizione di riferimento che ho usato per la *Lisistrata* è quella a cura di S. Beta-F. Perusino 2020, per le *Tesmoforiazuse* e le *Ecclesiazuse* mi sono basata sulle edizioni a cura di G. Paduano, rispettivamente del 2011 e del 2013. Per Euripide, salvo dove specificato diversamente, ho usato l'edizione di O. Musso del 1980 che raccoglie tutte le tragedie. Negli altri casi ho segnalato di volta in volta il curatore dell'edizione di riferimento.

Le abbreviazioni di autori e opere rispondono ai canoni del Liddell-Scott-Jones, mentre le riviste sono citate secondo le convenzioni dell'Année Philologique.

1. IL *GOSSIP* TRA GRECIA ANTICA E ATTUALITÀ

1.1 Introduzione al concetto di "*gossip*"

φιλόψογον δὲ χρῆμα θηλειῶν ἔφυ,
σμικράς τ' ἀφορμὰς ἢν λάβωσι τῶν λόγων,
πλείους ἐπεσφέρουσιν· ἡδονὴ δέ τις
γυναιξὶ μηδὲν ὑγιὲς ἀλλήλας λέγειν.

Le femmine per natura amano il biasimo
se trovano un piccolo spunto per parlare,
ne fanno un romanzo: le donne godono
a parlar male l'una delle altre[39].

Con queste parole il Pedagogo annuncia ad Antigone l'arrivo del coro nelle *Fenicie* di Euripide. C'è la guerra, fratricida e terribile, che impazza su Tebe e uno stuolo di schiave fenicie rimane imbrigliato in questa trama, impossibilitato a raggiungere Delfi. Davanti a una teoria di corpi spostati da una città all'altra sicuramente non per loro piacere, che non hanno ancora proferito parola, il Pedagogo sente il bisogno di mettere in chiaro un punto fondamentale: se mai queste donne parleranno, sarà per dire male le une delle altre. Il carattere gnomico di questa affermazione la estende a macchia d'olio su tutto il genere femminile, il χρῆμα θηλειῶν. Questo tipo di proverbialità trova nel teatro classico terreno fertile, dominando, in modo più o meno esplicito, molte delle scene (o anche delle intere trame) in cui sono implicate donne.

Ma cosa si intende esattamente con la locuzione μηδὲν ὑγιὲς λέγειν[40]? Dato che ὑγιής è tutto ciò che è sano, retto, saggio, conforme a giustizia, per converso

[39] Eur. *Phoen*. 198-201. Per l'associazione delle donne con la negazione di *hygeis* cf. anche Eur. *Andr*. 952-953 ὑγιὲς γὰρ οὐδὲν αἱ θύραθεν εἴσοδοι/ δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά («Niente di buono fanno le donne che passano la porta, ma molte cattive cose»).
[40] Cf. Ar. *Th*. 392-394 Mica accusa Euripide di definire le donne τὰς μοιχοτρόφους, τὰς ἀνδρεραστρίας καλῶν, / τὰς οἰνοπίπας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,/ τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν· («Adultere, amanti di uomini / ubriacone di vino, traditrici, ciarliere / buone a nulla e male degli uomini»): come nei versi delle *Fenicie* riportati, quindi, viene usata la negazione di ὑγιές in riferimento al femminile ma non legata esplicitamente

la sua negazione definirà ciò che invece è perverso e nascosto nell'ombra, non veritiero. E, per definire questo tipo di discorso, i Greci avevano una parola che, fra altre che colgono sfumature dello stesso concetto, mi sembra la più pregnante: λαλεῖν. Per parlare in termini moderni, la cultura greca, questa volta per bocca del Pedagogo di Antigone, accusa le donne di essere delle pettegole, amanti del *gossip*. Ma cosa si intende esattamente con il termine "*gossip*"?

1.2 Etimologie e definizioni del pettegolezzo

Ritagliare i confini di questo peculiare ambito linguistico non è sicuramente un'operazione semplice. Non esiste una soluzione universale, solo alcuni tratti caratteristici che ritornano nelle definizioni degli studiosi. Quindi, potrebbe essere utile partire proprio dai termini che definiscono tale atto, nel passato ma anche nel presente: ritengo infatti che, essendo un concetto esistente sia nella mentalità greca che in quella moderna, sia possibile costruire un ponte a doppio senso di percorrenza tra la Grecia antica e il mondo occidentale attuale.

Analizzare l'etimologia permette di dar voce alle parole stesse, lasciare che si spieghino. In questo senso, il greco è particolarmente loquace. La radice di λαλεῖν, come spiega bene S. Beta[41], è quella del linguaggio infantile, della ripetizione della sillaba elementare -λα-, con lo stesso meccanismo per cui la parola "mamma" è solitamente la prima pronunciata dai neonati; ne abbiamo ancora viva traccia in italiano, in parole come "lallazione", che indica la produzione sonora pre-linguistica dei bambini. Se ne può dedurre, in prima

alla lingua; il riferimento in negativo alla parola femminile però, si trova immediatamente prima (λάλους). Quindi, la considerazione di Saetta Cottone 2005, p. 149, per cui «delle ingiurie pronunciate dalla accusatrice, due sole trovano posto nel linguaggio dei personaggi euripidei a noi noti: προδότιδας 'traditrici' e μέγα κακόν 'grande sciagura'» si rivela inesatto, come notano bene Melis e Fresu 2021, p. 81.

[41] Beta 1999, p. 49. Cf. anche Golden 1995, p. 25: «Reduplications, geminated consonants, and the consonant-vowel-consonant-vowel sequence, which distinguish the canonical forms of baby talks in many tongues».

istanza, che il verbo λαλεῖν e i sostantivi derivati denotassero un tipo di chiacchera vuota e senza senso. Ma, leggendo l'etimologia alla luce dei soggetti a cui questo verbo viene più frequentemente applicato, ecco che i tasselli si combinano in un puzzle più complesso: a ciarlare sono solo sofisti, donne e schiavi. Tralasciando la correlazione tra donne e maestri della parola, che non approfondirò in questo studio ma che sicuramente aprirebbe lunghe discussioni, risulta significativo, anche se non sorprendente, che il termine in questione sia efficace nella definizione del linguaggio femminile e schiavile.

Parlando della composizione dell'*oikos*, Aristotele definisce tre opposizioni principali: πρῶτα δὲ καὶ ἐλάχιστα μέρη οἰκίας δεσπότης καὶ δοῦλος, καὶ πόσις καὶ ἄλοχος, καὶ πατὴρ καὶ τέκνα[42]. Padrone-servo, marito-moglie, padre-figli. Sono questi i binomi del potere nell'economia domestica greca, con il primo membro delle tre relazioni in posizione, prevedibilmente, dominante. La parte dominata, nei ruoli di servi, mogli e figli è tale per natura, *kata physin*: ne consegue una teorizzazione di inferiorità intellettiva, che concede solo al maschio adulto e libero la piena facoltà di raziocinio[43]. Per questa ragione, molto spesso quando si prospettano mondi rovesciati, come nei casi di partecipazione femminile alla guerra, l'azione delle donne risulta congiunta a quella degli schiavi; la ginecocrazia si abbina perfettamente alla dulocrazia[44].

L'analisi linguistica diventa particolarmente interessante per comprendere in questo binomio anche il terzo anello della catena dei dominati domestici, ovvero i figli: un verbo plasmato sui suoni inarticolati emessi dai neonati come

---

[42] Aristot. *Pol*. 1253b 4-12: «Le parti prime e originarie della famiglia sono il padrone e lo schiavo, il marito e la moglie, il padre e i figli» (trad. Radice 2014).

[43] Nello specifico vd. Aristot. *Pol*. 1260a 12-14: ὁ μὲν γὰρ δοῦλος ὅλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικόν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μέν, ἀλλ' ἄκυρον, ὁ δὲ παῖς ἔχει μέν, ἀλλ' ἀτελές («lo schiavo è completamente privo della facoltà deliberativa, la femmina invece la possiede, ma è senza possibilità di farla valere; e anche il bambino ne ha, però in forma incompleta» trad. Radice 2014). Quindi la donna ha raziocinio, ma solo in potenza. Per una dettagliata analisi sulla naturalizzazione dei rapporti di potere vd. Farioli 2021, pp. 501-510.

[44] Lo stesso motivo si ritrova per alcune fondazioni di città. Vd. Vidal-Naquet 1981, pp. 267-288.

λαλεῖν, doveva suonare alle orecchie degli uomini greci (unica classe di cui possiamo ricostruire effettivamente la percezione) particolarmente appropriato per riprodurre il chiacchiericcio di donne e schiavi[45].

Spostandoci un po' più avanti sulla linea temporale e un po' più a occidente su quella spaziale, si può notare come anche l'etimologia del termine inglese "*gossip*" riveli una connessione con il mondo degli infanti. Il sostantivo affonda le sue radici nel rito del battesimo, e più precisamente nel ruolo di madrina o padrino, ovvero del "*god-sibb*" ("*god-sibling*", letteralmente "il parente che fa da tutore al bambino per il battesimo"), passando poi a indicare solo la donna che assisteva la madre prima, dopo e durante il parto[46]. Per quanto riguarda l'italiano, secondo il dizionario etimologico di O. Pianigiani, il termine "pettegolo" potrebbe essere connesso alla forma diminutiva *puticolus*, ovvero "ragazzino, bambino"[47]. Ho scelto di dare maggiore centralità al termine "*gossip*" rispetto al termine "pettegolezzo" perché più rispondente al concetto italiano di "chiacchiera", intendibile sia come maldicenza che come conversazione informale e intima, che però risulta troppo generico per rendere il tipo di discorso a cui mi riferisco. Quando userò il termine "pettegolezzo" in italiano lo userò mantenendo entrambe le valenze.

Da ciò si ricava un primo indizio utile a far luce sulla questione *gossip*: il tipo di linguaggio a cui si fa riferimento è sentito, dal discorso dominante, come vuoto e privo di senso. Ma, con buona pace del significante, il significato è molto più profondo. Per dispiegarlo, nella cornice del tema della mia analisi, è importante partire da una domanda: nonostante nello specifico in Grecia il

---

[45] È utile notare come anche per la lamentazione, un tipo di canto femminile che sanciva momenti di vicinanza tra donne, il verbo usato sia l'onomatopeico κωκύω, di cui Empedocle si serve per descrivere il suono emesso da un neonato (Emp. 118 DK). Vd. McClure 1999, pp. 41-43.

[46] Eidinow 2016, p.172.

[47] Pianigiani 1907, p. 1011. Il caso dell'italiano però è un po' più controverso, perché l'origine da *puticolus* non è riconosciuta in altri dizionari etimologici, come nel Cortellazzo-Zolli 1999, p. 1180, in cui la parola "pettegolo" viene fatta derivare da *peto*.

verbo λαλεῖν sia applicato più di frequente alle donne che agli uomini (anche se non mancano esempi in senso contrari), e, in generale il mondo occidentale associ ancora molto più facilmente il concetto di pettegolezzo alla sfera del femminile[48], il *gossip* ha effettivamente un genere?

1.3 Anche gli uomini fanno *gossip*? Ideologia e pratica

La risposta, come sempre, non è così lineare, e si biforca sui due piani dell'ideologia e dell'effettività dei fatti, che gli studiosi moderni hanno cercato di scrostare dallo stigma. Assumere una prospettiva antropologica può aiutare ad andare oltre alla sbrigativa definizione di *gossip* come attività negativa da condannare, mettendo invece in luce le importanti funzioni che questo tipo di conversazione assume a livello sociale: la mia analisi sarà in linea, nello specifico, col pensiero di Gluckman e Dunbar, dal momento che intenderò il pettegolezzo come mezzo per stabilire una forte coesione sociale[49].

Secondo l'antropologo Max Gluckman «gossip, and even scandal, have important positive virtues. Clearly they maintain the unity, morals and values of social groups»[50]. Per suffragare la sua tesi, Gluckman attinge anche alla sua

---

[48] Non solo il mondo accademico può contare su molti studi sociolinguistici e antropologici sul tema, ma anche la cultura pop ha nel suo repertorio una lunga serie di rappresentazioni in tal senso (basti pensare, ad esempio, alla nota serie televisiva *Gossip Girl*). Per avere un'idea del profondo radicamento dello stereotipo della donna pettegola nell'immaginario popolare basti guardare la fitta messe di proverbi (cf. ad es. Sofia 2011). Nel mondo latino, ad esempio, si diceva che *quod uni dixeris omnibus dixeris*, ovvero «ciò che hai detto a una è come se l'avessi detto a tutte (la fonte è Tert. *virg. vel.* 17,3), che torna nel dialetto veneto come *El segreto de le femene no lo sa nessun, altro che mi e vu e tuto 'l comun* (vd. Tosi 1993, p. 929).

[49] Altre prospettive sono ad esempio quella di Paine (vd. Paine 1967), che invece dà più importanza alla singola esperienza della persona che fa *gossip*, che secondo lo studioso sarebbe mossa dal fine individualistico di ottenere e diramare informazioni; quella di Abrahams (vd. Abrahams 1970), che legge il pettegolezzo come un modo per mantenere e rinsaldare le norme comunitarie, mentre per Suls (vd. Suls 1977) fare *gossip* sarebbe un mezzo per rendersi conto di quali trasgressioni alle norme sarebbero accettabili, in relazione al paragone con gli altri.

[50] Gluckman 1963, p. 308.

esperienza personale nei club sportivi, all'interno dei quali si sentì spesso escluso per non essere riuscito ad appropriarsi delle tecniche del *gossip*[51]. In questo senso, una delle virtù principali del pettegolezzo sarebbe quella di cementare le dinamiche del gruppo, con l'effetto conseguente di stanare gli estranei ad esso. Su questa scia si muove anche Robin Dunbar, che, nel suo *Gossip, Grooming and The Evolution of Language*, avanza delle teorie forse un po' estreme ma sicuramente accattivanti e stimolanti. Sempre da una prospettiva antropologica, Dunbar fa della toelettatura (il *grooming*) il focus del discorso. La sua tesi è che quest'attività rappresenti il nucleo fondante della vita di gruppo delle scimmie: il tempo speso con un singolo individuo sarebbe, secondo lo studioso, direttamente proporzionale alla creazione di intimità e fiducia, necessaria per identificare e allontanare i *free-riders*, ovvero i cosiddetti "opportunisti". La solidarietà, coltivata in tante ore di *grooming*, favorirebbe anche la creazione di legami speciali tra le femmine del gruppo, disposte ad aiutare tutte insieme le "amiche" se attaccate dal maschio dell'harem[52].

Con l'evoluzione, però, il tempo libero da destinare al *grooming* dovette necessariamente ridursi. Ecco perché, secondo Dunbar, «language evolved as a kind of vocal grooming to allow us to bond larger groups than was possible using the conventional primate mechanism of physical grooming», e, in particolare, «language evolved to allow us to gossip»[53].

Intesa in questi termini, l'attività dello spettegolare sembra non solo potenzialmente adatta a tutti i sessi, ma addirittura necessaria per consolidare i nuclei sociali. Il primo tratto distintivo che si può ricavare al fine di circoscrivere un ambito di studio è quello dell'intimità: il *gossip* sarebbe una modalità comunicativa volta a creare complicità e fiducia, idealmente senza limitazioni di genere. Poiché discutiamo, però, di esseri umani e non di scimmie, non si può

[51] Gluckman 1963, p. 309.
[52] Dunbar 1997, p. 20.
[53] Dunbar 1997, p. 78. Cf. anche Harari 2014.

non tenere conto della cultura. Nella dettagliata analisi del genere del *gossip* fornita da D. Jones, tra le caratteristiche formali viene annotata «the implicit reference to common knowledge, common values[54]». Ne consegue che, essendo stata l'identità di genere maschile e femminile costruita culturalmente in modo diverso, difficilmente uomini e donne potranno attingere allo stesso bagaglio di valori e conoscenze, o anche portarlo a galla secondo le stesse modalità comunicative[55]. La presenza di entrambi i sessi incepperebbe quel meccanismo di fluidità e comprensione del sottotesto su cui si regge questo tipo di scambio. Fare *gossip* quindi, in linea di massima, presuppone che i partecipanti alla conversazione appartengano allo stesso sesso.

Quindi, all'intimità bisogna aggiungere il *background* culturale comune come parametro necessario affinché uno scambio comunicativo possa essere definito come "*gossip*": entrambi i requisiti potrebbero essere soddisfatti sia dalle conversazioni fra donne che da quelle tra uomini. Quindi, si potrebbe dire che sì, anche i maschi possono spettegolare e lo fanno, adesso come 2500 anni fa. E non è tutto: secondo D. Cameron, quando gli uomini fanno *gossip* assumono delle modalità tipicamente associate al discorso femminile, di cui tratterò dettagliatamente più avanti. In particolare, la studiosa parla di «hedges», «overlapping speech» e «latching»[56], tratti linguistici afferenti alla sfera della cooperatività. Eppure, nonostante le modalità di questo tipo di discorso siano riconosciute tanto in gruppi femminili che maschili, la domanda "*Do men gossip*?[57]" sembra non poter essere ancora liquidata.

---

[54] Jones 1979, p. 196. La studiosa riprende lo schema analitico di Ervin-Tripp 1964, p. 193.
[55] Cf. Seidler 1989.
[56] Cameron 1997, p. 56.
[57] È con questa domanda che Sally Johnson e Frank Finlay intitolano il loro articolo uscito nel 1997 all'interno di *Language and Masculinity*, in cui viene avanzata l'ipotesi per cui alcune conversazioni maschili, come quelle sullo sport, servirebbero allo stesso scopo del *gossip* femminile, ovvero rinforzare i legami d'appartenenza a un gruppo sociale.

Si entra a questo punto nel piano ideologico, in cui ci guidano, ancora una volta, le parole stesse, soprattutto quelle greche. Per capire meglio il segno negativo sotto cui il concetto nasce, bisogna tornare alle origini greche. Il confronto con un altro termine simile per formazione, βαρβαρίζειν, potrebbe aiutare a definire più a fondo la sfera semantica di λαλεῖν: entrambe onomatopeiche, costruite sulla ripetizione e sull'uso delle liquide, il loro scopo era quello di identificare le derive del *logos*, esprimere il confine tra parola e quello che parola non è più. Forse ancora più esplicativo è il caso di βαβάζειν, la cui vicinanza fonetica a βαρβαρίζειν è evidente, che Esichio glossa con τὸ <μὴ> διηρθρωμένα λέγειν[58], "il parlare non strutturato". Aristofane rende palese la distanza semantica da λέγειν quando Poseidone, negli *Uccelli*, commenta l'intervento di Triballo con queste parole:

> μὰ τὸν Δί' οὐχ οὗτός γε παραδοῦναι λέγει,
> εἰ μὴ βαβάζει γ' ὥσπερ αἱ χελιδόνες.
>
> No per Zeus, costui non dice che la concede:
> solo balbetta suoni inarticolati, come le rondini[59]

Triballo è un dio barbaro, il cui discorso è marcato dal commediografo come sgrammaticato e sintatticamente scorretto.

Il blaterare, come l'emettere suoni stranieri e indefinibili, non si definisce di per sé, ma per opposizione: è la zona d'ombra di *legein*, che pian piano si sfumerà per confondersi col significato neutro di "parlare" (slittamento semantico che avviene già in Menandro)[60]. Questa polarizzazione è sancita da Eupoli: λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν, recita il fr. 116[61]. Λαλεῖν quindi, per definizione, non potrà mai essere applicato ai detentori del *logos*

---

[58] Hsc. B 1 Latte.
[59] Ar. *Av*. 1680-1681 (trad. Mastromarco-Totaro 2006).
[60] Cf. Beta 2004, p. 161.
[61] Eup. fr. 116 K.-A. Riferito a Feace, un uomo che aveva acquistato una certa popolarità durante la guerra del Peloponneso, «abilissimo nel ciarlare ma del tutto incapace di parlare». Vd. Beta 2004, p. 41.

ufficiale, ma solo chi a questo tipo di discorso non potrà accedere, per natura o per corruzione dei costumi[62]. Salvi, dunque, solo i maschi adulti. Non sofisti e politici da quattro soldi, sia chiaro.

Mutatis mutandis, il pensiero rimane lo stesso nel corso dei secoli: nel 2017, Eckhaus e Ben-Hador hanno condotto una ricerca dal titolo 'Gossip and gender differences: a content analysis approach', in cui viene messa in luce la tendenza, sia negli uomini che nelle donne, a non riconoscere per sé l'appellativo di «gossipers», neanche quando effettivamente coinvolti in questa attività[63]. Non è un caso, però, che il rifiuto a identificarsi in tale categoria risulti espresso con molta più forza dagli uomini, in affermazioni come «I do not gossip, I believe in good karma… I'm not the kind of guy who trashes others» e «It is immoral to gossip». Ancora una volta quindi, il termine è sentito per definizione distante dal mondo maschile.

Nel 2016, G. Fraisse si interroga sull'uso delle parole francesi legate al pettegolezzo, arrivando alla conclusione che

> La *causette* e il bavardage sono usati al femminile, per il femminile. Gli uomini non parlano tra loro? Sì, sicuramente; conversano, si intrattengono, discutono. Due uomini fumano la pipa in un salotto: fanno la *causette*? No. Tre o quattro uomini riuniti confidenzialmente sono dei "pettegoli"? Nemmeno. Chiacchierare, *causer*, è proprio della leggerezza, spettegolare, *bavarder*, è situarsi fuori da uno scambio serio; "senza pretese", dice ancora il dizionario. Questo non indica superficialità, ma semplicemente

---

[62] Questo concetto potrebbe essere incarnato nell'epica omerica dalla figura di Tersite, ai margini del gruppo compatto dei guerrieri valorosi, fisicamente e linguisticamente: cf. Hom. *Il.* 2. 211-212 Ἄλλοι μέν ῥ' ἕζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἕδρας· / Θερσίτης δ' ἔτι μοῦνος ἀμετροεπὴς ἐκολῴα, / ὃς ἔπεα φρεσὶν ᾗσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη/ μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν («Sedevano tutti, fermi ai loro posti; Tersite soltanto strepitava senza misura/ conosceva molte parole, nel cuore, ma senza ordine e senza scopo le usava per parlare dei re» trad. Ciani-Avezzù 1998). Quindi, come le donne secondo Aristotele possiedono *in potenza* la capacità di raziocinio, anche Tersite *in potenza* conosce molte parole, ma in pratica ciò che viene fuori dalla sua bocca sono solo schiamazzi «senza misura» (ἀμετροεπὴς).

[63] Vd. Eckhaus-Ben-Hador 2017, p. 2: «For example, women in prison in Israel thought gossip to be a feminine phenomenon (Einat & Chen, 2012). Moreover, in this study most female prisoners were convinced that they were, in reality, not gossiping».

che l'esigenza di senso, o di scopo dello scambio verbale, non è necessariamente presente. Almeno in apparenza, almeno per chi commenta[64].

Poste le basi materiali e ideologiche, possiamo finalmente arrivare a una risposta più completa alla domanda che ha aperto questo sotto capitolo: da un lato, studiato come forma di discorso con modalità e finalità proprie, fra cui anche quella positiva di rinsaldare i rapporti sociali[65], il *gossip* può riguardare anche la sfera maschile, dall'altro, inteso aprioristicamente come deviazione dal "parlar bene", ha senso solo se associato alle categorie che deviano – in negativo ovviamente – dalla norma maschile[66].

Il rischio, nei termini della letteratura greca, è che le parole delle donne non vengano solo associate al *lalein*, ma finiscano per sovrapporvisi.

---

[64] Fraisse 2019, p. 193.

[65] Sul giudizio di positività o negatività inerente al *gossip* e sui parametri per stabilirlo (che possono riguardare l'argomento trattato o l'effetto del fare *gossip* in sé sui rapporti sociali) cf. Eckhaus-Ben-Hador 2018, p. 275.

[66] Cf. King 1998 sulla biologia del femminile, intesa dalla medicina antica come, appunto, deviazione dalla norma maschile. Si parla di medicina antica, ma, ancora una volta, il confine tra antico e moderno si perde, considerando che ancora nell'Ottocento molti disturbi che colpivano le donne (dovuta molto spesso alle circostanze opprimenti) venivano, in linea col pensiero di Aristotele, ricondotti all'utero. «Per secoli le varie manifestazioni del disagio psichico sono state etichettate semplicemente come "isteria", una condizione *passepartout*, univoca, ovvia. Il dolore della donna è stato così ridotto a una suggestione, e per di più a una suggestione misteriosa e inconoscibile, come per lungo tempo è stata considerata la psiche femminile, ineluttabilmente connessa al suo utero. Ancora oggi molte donne che soffrono di malattie dell'apparato riproduttivo, come ad esempio l'endometriosi, si sentono dire che "è tutto nella loro testa", che si sono inventate tutto che sono, insomma, pazze, suggestionabili, troppo emotive. Ancora una volta: isteriche» (https://thevision.com/cultura/isteria-donne/). Il paradosso sta nel fatto che, nonostante la longeva ossessione di ricondurre tutto all'utero, dell'apparato riproduttivo femminile si sappia effettivamente pochissimo rispetto a quello maschile, che si riconferma, appunto, come norma.

1.4 Θηλειῶν ἔπη: quando le parole di donne e il *gossip* coincidono

Nelle *Troiane*, Andromaca usa uno stratagemma particolarmente fortunato anche ai nostri giorni, quello di esaltare le proprie virtù femminili per contrasto rispetto al resto delle donne "cattive":

ἃ γὰρ γυναιξὶ σώφρον' ἔσθ' ηὑρημένα,
ταῦτ' ἐξεμόχθουν Ἕκτορος κατὰ στέγας.
πρῶτον μέν, ἔνθα κἂν προσῆι κἂν μὴ προσῆι
ψόγος γυναιξίν αὐτὸ τοῦτ' ἐφέλκεται
κακῶς ἀκούειν, ἥτις οὐκ ἔνδον μένει,
τούτου παρεῖσα πόθον ἔμιμνον ἐν δόμοις·
ἔσω τε μελάθρων κομψὰ θηλειῶν ἔπη.

Quelle virtù che per convenzione le donne devono avere
le esercitai tutte nella casa di Ettore.
Per cominciare, quando – che le donne meritino o no
critica – proprio questo procura
cattiva fama, se una non resta dentro ….
Mettendo da parte il desiderio di ciò restavo in casa.
Nelle mura domestiche non lasciavo entrare i pettegolezzi femminili[67].

Quello che è tradotto da O. Musso come «pettegolezzi», quindi con un termine connotato e specifico, nel testo greco è semplicemente ἔπη, parole[68]. A differenza di quelle fra donne, le "chiacchiere fra uomini" non sono state, fino a tempi abbastanza recenti, concepite e di conseguenza indagate, perché questo avrebbe presupposto l'esistenza in origine di un sintagma come *ἀνδρικῶν ἔπη. Ma, per descrivere le parole maschili, ἔπη doveva essere più che sufficiente: non c'è bisogno di precisare, se il maschile è il neutro universale.

L'androcentrismo è stato un'implicita costante anche in linguistica, fino a divenire evidente quando negli studi iniziarono a fiorire intere sezioni sulla

[67] Eur. *Tr*. 644-651.
[68] Per la traduzione di θηλειῶν ἔπη, cf. anche Di Benedetto 1998 che traduce «chiacchere delle donne» e Susanetti 2008 che addirittura sdoppia in un'endiadi «pettegolezzi e chiacchere maliziose di donne». Cf. anche il commentario di Lee 1975, che a pag. 190 nell'analisi di questi versi rimanda al concetto di gossip per Euripide sviluppato in *Andr*. 930 ss. La lettura di θηλειῶν ἔπη come gossip è giustificata dal rimando nel testo greco a concetti come ψόγος γυναιξίν e ἐφέλκεται κακῶς ἀκούειν.

cosiddetta "lingua delle donne"[69]; ed è in quel θηλειῶν ἔπη privo di corrispettivo al maschile che si possono intravedere le radici di questa specificazione sentita come necessaria. Non esistono le ἀνδρικῶν ἔπη così come «il n'y a pas de *genos andron*. L'*aner* coïncide en effet avec l'*anthropos*, le neutre universel, dont le *genos gynaikon* est une déviation distincte, une anomalie, bien que nécessaire»[70]. D'altronde, Esiodo lo specifica in modo inequivocabile: ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων («Da lei [Pandora] infatti deriva il *genere delle donne*»[71]). Razza definita in negativo rispetto al maschile, nei vizi (su cui Semonide non si risparmia nella sua *Satira contro le donne*) come nella lingua.

Il concetto di θηλειῶν ἔπη veicolato da Euripide per bocca di Andromaca è sovrapponibile a quello di "*women's talk*", sintagmi composti da termini apparentemente neutri, ma che, se accostati, assumono il senso peggiorativo di "pettegolezzo"[72]. A tal proposito risulta particolarmente interessante la conclusione di Rysman, secondo cui nel ventesimo secolo tutte le interazioni tra donne potevano essere percepite come *gossip*[73]. Un meccanismo simile si potrebbe individuare nella nozione di γυναικῶν λόγος, il cui significato risulta analogo a quello di θηλειῶν ἔπη sia sul piano denotativo che su quello connotativo. A differenza di quest'ultimo sintagma, però, nel teatro antico non troviamo mai la locuzione γυναικῶν λόγος senza aggettivi concordanti con *logos*, che si facciano carico di ricordare l'accezione negativa che il discorso delle

[69] Nel diciannovesimo secolo Wilhelm von Humboldt parlerà di *Weibersprachen* e nel 1922 Otto Von Jespersen dedicherà un capitolo del suo *Language: Its Nature, Development and Origin* al linguaggio femminile.
[70] Farioli 2021, p. 511. Cf. Murgia 2020: «Il fatto che si pensi alle donne come a una variante della cosiddetta normalità è significativo, perché rivela che gli uomini sono persone e le donne sono il "genere femminile", l'eccezione che rappresenta solo sé stessa, mentre il maschile è la norma e rappresenta tutti, comprese le persone LGBTQI+, quelle di diversa etnia, le diversamente abili e ovviamente – perché no – anche le donne».
[71] Hes. *Theog*. 590.
[72] Questa è la lettura che ne danno Michelson-van Iterson-Waddington 2010, p. 372.
[73] Rysman 1977, p. 180.

donne doveva necessariamente avere. Nelle *Coefore*, Egisto si interroga sulla veridicità delle voci sulla morte di Oreste:

> πῶς ταῦτ' ἀληθῆ καὶ βλέποντα δοξάσω;
> ἢ πρὸς γυναικῶν δειματούμενοι λόγοι
> πεδάρσιοι θρώισκουσι, θνήισκοντες μάτην;
>
> Come potrò pensare che queste voci siano vere e reali?
> O sono forse voci paurose di donne,
> che balzano nell'aria e poi muoiono nel nulla?[74]

È un uomo, un messaggero (ὑπάγγελος), ad annunciargli la presunta morte, ma, quando si trova a dubitare della notizia, è di γυναικῶν δειματούμενοι λόγοι, «voci paurose di donne», che Egisto parla. I λόγοι vengono quindi qualificati come δειματούμενοι, «paurosi», aggettivo che non sembra rimandare all'ambito del *gossip*. Eppure è proprio al *gossip* femminile che Eschilo fa riferimento, e possiamo intuirlo da un'analisi su due livelli: bisogna infatti considerare il termine δειματούμενοι sia di per sé che in relazione al contesto.

Il primo livello di analisi, ovvero quello contestuale, si presta a una lettura immediata: caratterizzando i logoi come πεδάρσιοι θρώισκουσι, θνήισκοντες μάτην («che balzano nell'aria e poi muoiono nel nulla»), Eschilo coglie perfettamente la genesi della *lalia*, una chiacchiera vuota che corre di bocca in bocca e poi, così come è nata, di punto in bianco muore.

Per quanto riguarda l'importanza del termine δειματούμενοι in relazione al pettegolezzo, bisogna fare una premessa sulla differente concettualizzazione delle emozioni in base al genere[75]. La paura, ad esempio, se manifestata da soggetti femminili, diventava quasi vana e infantile: non a caso erano solo le donne, insieme ai bambini, a lasciarsi inquietare da spauracchi come Lamia,

---

[74] Aesch. *Coe*. 844-846 (trad. G.-M. Morani 1987).
[75] Cf., ad es., Allard-Montlahuc 2018.

Mormo, Gello ed Empusa e dalle "chiacchiere" che li riguardavano[76]. L'infantilizzazione del discorso femminile, tanto connessa a livello ideologico al pettegolezzo da determinare anche l'etimologia della parola che lo esprime, *lalein*, passa anche per l'espressione delle emozioni. Un esempio significativo si trova nel XV Idillio di Teocrito: nel corso dell'azione, che è perfettamente inquadrata nella cornice del *gossip* fra amiche, Prassinoa cerca di distogliere il figlio dal seguirla dicendogli, con una sintassi elementare e adatta alle orecchie di un bambino (e anche al ciarlare di una donna), che fuori Μορμώ, δάκνει, ἵππος «Mormo morde e c'è il cavallo»[77]. L'immaginario evocato dal mostro e la pericolosità connessa alla presenza di un cavallo bastano a spaventare il piccolo. Ma, a quanto si legge ai versi 58-59, sembra che basti anche a spaventare Gorgo, l'amica di Prassinoa, anche se questa fa menzione solo del cavallo: ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω / ἐκ παιδός («Fin da bambina, più di tutto ho paura del cavallo e del serpente freddo). L'infantilizzazione delle paure femminili è poi suggellata nel II sec. d. C. da Luciano di Samosata che, nei *Dialoghi delle cortigiane*, anche questi pienamente ascrivibili alla sfera del pettegolezzo, fa dire a Chenida Σὺ γάρ, ὦ Λεόντιχε, ἀφελῆ παιδίσκην κατεφόβησας («Caro padron Leontico, l'hai proprio terrorizzata, la bambina sempliciotta)[78].

Si può quindi arrivare a ipotizzare che anche la paura femminile avesse in qualche modo a che fare col pettegolezzo, nella misura in cui si riteneva che

---

[76] Patera 2015, p. xxvi afferma che «les sources tournent souvent en ridicule les récits ou les croyances les concernant; il s'agit d'enfantillages, de bavardages, de contes de bonne femme». Cf. anche Farioli 2021, p. 463: «Les femmes, et en particulier les vieilles femmes et les nourrices, sont représentées comme crédules, en opposition à la rationalité masculine: leurs récits sont aussi méprisés que leurs destinataires, les femmes et les enfants, le groupe des akreioi. Comme les femmes, les esclaves et les animaux, les enfants aussi sont souvent, dans les sources, un terme de comparaison négatif par rapport à l'homme libre et adulte: effet perçus comme dépourvus de rationalité, moralement imparfaits, lâches, faibles, crédules, comme les autres catégories qui, contrairement aux enfants, le sont toutefois en permanence». Cf. infine anche Patera 2013, p. 130.
[77] Theoc, *Id*. XV, 40.
[78] Luc. *DMeret*. 13. 5, 2.

anche delle semplici chiacchiere, delle storie inventate, quasi dei pettegolezzi appunto, bastassero a instillare paura nelle credule e infantili donne. In questo caso, la relazione delle donne col *gossip* si giocherebbe in termini di passività, con queste nel ruolo di vittime di falsi racconti.

Nel passo di Eschilo preso in considerazione è quindi evidente che dietro i "discorsi delle donne" si nascondano ancora i pettegolezzi, ma la connotazione del sintagma è legata all'aggettivo δειματούμενοι[79]: non si può quindi dire che in questo caso i γυναικῶν λόγοι siano associabili al *gossip* direttamente, senza altri elementi sintattici che ne medino il significato.

C'è un passo però, in cui ritorna l'accoppiamento del genitivo riferito alle donne insieme al lemma *logos*, non specificato da aggettivi ma di nuovo leggibile come pettegolezzo. Nell'*Andromaca* di Euripide, Ermione rivela a Oreste di essere stata fuorviata dalla compagnia di donne maligne, i cui discorsi l'avevano condotta a tramare contro Andromaca:

> κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν,
> αἵ μοι λέγουσαι τούσδ' ἐχαύνωσαν λόγους·
> Σὺ τὴν κακίστην αἰχμάλωτον ἐν δόμοις
> δούλην ἀνέξηι σοι λέχους κοινουμένην;
> μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις
> βλέπουσ' ἂν αὐγὰς τἄμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη
> κἀγὼ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους
> σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων
> ἐξηνεμώθην μωρίαι.
>
> La colpa è della compagnia di donne maligne,
> che mi hanno messa su facendomi questi discorsi:
> «Tu sopporterai che la più infima delle schiave di guerra
> divida il tuo letto?
> Per Era, rubandomi il marito non sarebbe rimasta viva in casa mia».
> Ed io, ascoltando i discorsi di queste sirene,
> abili, furbe, astute, chiacchierone, fui colta dalla pazzia[80].

---

[79] In un altro contesto tragico il discorso delle donne viene specificato da un aggettivo in negativo: in Eur. *Andr*. 757 Peleo dice ad Andromaca οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον, «Non fare discorsi vili da donna».
[80] Eur. *Andr*. 930-938.

In questo caso le donne (γυναικῶν) sono diventate Sirene (Σειρήνων), ma pragmaticamente il soggetto del sintagma rimane lo stesso, e dal resto del passo si può dedurre che con λόγους Euripide intenda proprio "chiacchiere"[81]: ancora una volta quindi la neutralità del termine *logos* è annullata non da aggettivi qualificativi, ma dal semplice accostamento con soggetti femminili, che ne causano lo slittamento semantico verso il significato di *gossip*[82].

Quindi, dal mondo antico ad oggi, il *gossip* è stato principalmente inteso nel senso di «talk between women in our common role as women»[83], ed è proprio da questa prospettiva che guarderò al discorso femminile nei testi greci.

1.5 Quando le parole di donne e il *gossip* coincidono… nell'arte: la *causette* e la tessitura

La stessa tendenza a far coincidere le parole femminili con il pettegolezzo è espressa anche nel mondo dell'arte moderna, a sottolineare come la concezione greca sia rimasta attuale nel corso della storia ed espressa in ogni ambito: come nel teatro greco una donna che parla è automaticamente una λάλος – una chiacchierona, una pettegola – così, nel contesto dell'arte francese del XIX bastano «due donne insieme, e c'è *causette*»[84]. G. Fraisse arriva a questa considerazione analizzando parallelamente due opere (quasi) contemporanee: *La Causette* di Édouard Vuillard (1893, fig. 1) e *Étud pour la Causette* di Camille Pissarro (1892, fig. 2).

---

[81] Dal verso 930 al 935 c'è un altro riferimento ai λόγους γυναικῶν, anche se la connessione non avviene sul piano sintattico ma su quello semantico. Il tipo di discorso portato come esempio si potrebbe facilmente definire pettegolezzo. L'apposizione λαλημάτων riferita alle Sirene, poi, restringe e definisce ulteriormente l'ambito di riferimento, che è quello di λαλέω.

[82] Cf. Quintillá Zanuy, p. 20: «Aquí, el lógos pierde su naturaleza de discurso racional e unívoco al venir complementado por el genitivo γυναικῶν ('de mujeres') y se transforma al instante en sinónimo de "desatino histérico"».

[83] Jones 1979, p. 195.

[84] Fraisse 2019, p. 185.

Fig. 1 Édouard Vuillard, *La Causette* (1983), https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/896

Fig. 2 Camille Pissarro, *Étud pour la Causette* (1892),
https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020031593

Il termine *causette*, spiega il Dizionario *Larousse*, ha una connotazione più familiare di *causerie* (che il Vocabolario Treccani traduce come «Conversazione garbata e non troppo profonda»)[85], a indicare non solo l'atto del conversare, ma la profonda intimità e complicità insita in esso. Il significato del termine, quindi, è attiguo a quello di «chiacchiera o pettegolezzo»[86].

Nel caso del quadro di Vuillard, le due donne (madre e figlia) sono sedute, con le mani incrociate sul grembo; questo è evidente. Il pittore, però, decide di dare all'opera il nome di qualcosa che per noi resta invisibile: la chiacchiera. Non c'è alcun elemento visivo che rimandi al fatto che le due donne stiano parlando, non

[85] https://www.treccani.it/vocabolario/causerie/.
[86] Fraisse 2019, p. 183.

uno sguardo né un protendersi dei corpi l'uno verso l'altro in segno di ascolto. Eppure per qualche motivo non si sente il bisogno di un'ulteriore caratterizzazione, bastano due donne in un salotto per spiegare il titolo.

Diverso è il caso dello studio di Pissarro: qui le due donne sono situate all'esterno e la prossemica rende evidente la conversazione in atto. Ciò che accomuna esplicitamente le due opere è il titolo e, di conseguenza, l'attività rappresentata, la *causette*.

Sembra, quindi, che mostrare *due* donne insieme nell'atto di conversare significhi proprio dare corpo al concetto di "pettegolezzo" stesso. Il Due è, secondo Fraisse, un elemento fondamentale di questa rappresentazione, in quanto «permette di avvicinare e di distinguere: la figlia non è la madre, […] ma una donna del popolo è una donna del popolo»[87]. Con queste parole la studiosa sembra indicare ciò che crea le condizioni affinché uno scambio comunicativo possa essere inteso come *gossip* (come si vedrà nel paragrafo successivo), ovvero l'«affinità della condizione sociale»: che siano una madre e una figlia ritratte sullo sfondo di un salotto domestico o due amiche incontratesi per caso all'aria aperta, il "doppio" femminile rimanderà comunque all'affinità «delle donne come categoria umana (il sesso femminile)», il *genos gynaikon*.

Il Due si moltiplica (per sé stesso) nella scultura di Camille Claudel conosciuta come *Les Bavardes* (o *Les Causeuses*) ovvero *Le pettegole* (o *Le conversatrici*), che trasmette la stessa atmosfera di confidenza e familiarità delle altre due opere:

[87] Fraisse 2019, p. 188.

Fig. 3 Camille Claudel, *Les Bavardes* (o *Les Causes*) (1897)
https://incursioni.altervista.org/camille-claudel/

In questa scultura, a differenza che ne *La Causette*, il movimento dei corpi parla chiaramente: le donne sono protese le une verso le altre, ad ascoltare e accogliere i segreti confidati dall'unica donna non rappresentata di spalle. Paul Claudel descrive il momento, solo alle nostre orecchie silenzioso, come un «racconto riecheggiato da un paravento sull'avidità di tre paia di orecchie concentriche»[88]. La stessa descrizione si adatterebbe bene a una foto (fig. 4) scattata nel 2012, che ritrae me insieme a due intime amiche colte casualmente nell'atto di "*cuttigghiare*" (ovvero "fare cortile" in siciliano, spettegolare):

[88] Vd. Fraisse 2019, p. 190.

Fig. 4

Anche in questo caso la prossemica rende bene l'idea di confidenza, intimità e informalità.

Per approfondire il senso delle opere finora analizzate, però, non si può non tenere in considerazione un altro quadro dipinto da Vuillard nello stesso anno de *La Causette* (fig. 5).

Fig. 5 Édouard Vuillard, *Deux ouvrières dans l'atelier de couture* (1893), https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=AQS45N&titlepainting=Deux%20ouvri%C3%A8res%20dans%20l%27atelier%20de%20couture%20(Two%20Seamstresses%20in%20the%20Workroom)&artistname=Jean%20Edouard%20Vuillard

Come nelle prime ne *La Causette* e nell' *Étud pour la Causette* sono rappresentate due donne, ma in quest'opera, che fra l'altro risente molto di più degli influssi del tardo impressionismo, le due operaie stanno cucendo. A cavallo tra Ottocento e Novecento, infatti, i temi del *gossip* e della tessitura tornano spesso, come dimostra l'opera di Eugenio de Blaas, pittore italo-austriaco formatosi a Venezia e ivi docente all'Accademia di Belle Arti (fig. 6 e 7)

Fig. 6 Eugenio de Blaas *Le comari* (*The Friendly Gossips*, 1901),
https://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/eugene_de_blaas.htm

Fig. 7 Eugenio de Blaas, Conversazioni in terrazza (1901)
https://www.facebook.com/dalRinascimentoamacchiaiolieoltre/photos/eugene-de-blaas-albano-laziale-24-luglio-1843-venezia-10-febbraio-1931conversazi/2472135872867025/

Il cucito ha un'importante valenza nel contesto del *gossip*: essendo un lavoro manuale, lascia spazio alla parola. Ma è soprattutto nel concetto di "frequenza" che le attività del cucito (o della tessitura o di altri lavori del genere) e del *gossip* si compenetrano:

> La *causette* suppone, implica la discontinuità, quella dell'intimità degli esseri. Di conseguenza non si troverà necessariamente uno scopo in questo scambio, ma più probabilmente una qualche complicità. Quale? Quella del legame tra persone della stessa famiglia, dello stesso sesso, o quella della condivisione dell'attività laboriosa, del lavoro domestico? Uno stesso sesso, un compito infinito, le due cose si confondono nella storia antropologica[89].

Questa brillante considerazione trova un forte collegamento con le teorie di Dunbar: anche per l'antropologo la forza coesiva del *grooming*, – la toelettatura – da lui considerato come l'antecedente prelinguistico del *gossip*, stava proprio nella frequenza del tempo investito, seppur con possibile discontinuità, nella cura degli stessi individui. Alla luce delle riflessioni di Fraisse si potrebbe pensare, quindi, al *grooming* non tanto come antecedente diretto del *gossip* ma del cucito (*et similia*), attività (anch'essa) manuale che, per la sua natura ripetitiva e infinita (si pensi alla tela di Penelope), frammentabile nel tempo e tipicamente femminile, si presta a stimolare e a essere accompagnata da un tipo di chiacchiera apparentemente superficiale e senza scopo, ma intima e familiare, diversa dalle altre conversazioni. A questo proposito, importanti risultano le considerazioni di Jones:

> Time to gossip is usually snatched from work time, and work – in the shape of a child, a telephone, or a boiling pot – frequently intervenes. Gossip is necessarily serial and, like the knitting which often accompanies it, can be taken up and put down as opportunities permit[90].

A proposito del profondo intreccio che intercorre tra cucito e pettegolezzo anche da una prospettiva ideologica, si può prendere ad esempio il caso della

---

[89] Fraisse 2019, p. 183.

[90] Jones 1979, pp. 194-195. Tutta la riflessione sul legame tra *gossip* e tessitura assume ad oggi più un valore storico-paradigmatico che di descrizione della realtà contingente, dal momento che dagli anni '80 ai tempi contemporanei la cultura è notevolmente cambiata.

Lisistrata: quando la protagonista cerca di spiegare al Probulo perché le donne riuscirebbero ad amministrare la città meglio degli uomini, attinge al campo semantico della tessitura (vv. 567-586), dimostrando come la loro abitudine a districare i nodi (quindi i problemi) e a ricucire insieme i fili (ovvero i nemici) sarebbe stata la carta vincente per un governo pacifista. La risposta del coro dei vecchi non tarda ad arrivare, provando l'ottusità e il pregiudizio insito nella mentalità greca riguardo le parole femminili (anche quando pienamente sensate come quelle di Lisistrata): le donne non devono λαλεῖν […] οὔσας ἀσπίδος χαλκῆς πέρι[91], «ciarlare riguardo lo scudo di bronzo». L'uso del verbo λαλεῖν risponde a un discorso in cui Lisistrata dà consigli sulla guerra, ma parlando di ῥαβδίζειν καὶ τολυπεύειν («bastonare e dipanare»)[92]: per il coro dei vecchi sarebbe stato meglio se le donne avessero continuato a filare e cucire dentro casa[93] piuttosto che *tessere* «queste trame per instaurare la tirannide» (ταῦθ' ὕφηναν ἡμῖν, ἄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι)[94]. Quest'ultimo uso di ὑφαίνειν chiude magistralmente il blocco di versi incentrato sulla tessitura, portando a galla il valore simbolico di cui questa attività si è sempre rivestita nel mondo indoeuropeo, che la assimila alla parola, alla creazione di testi: Lisistrata, dicendo di voler tessere insieme i meteci, gli stranieri, i debitori dello stato e i coloni (ξαίνειν […] τούς τε μετοίκους κεἴ τις ξένος […] κεἴ τις ὀφείλῃ τῷ δημοσίῳ, καὶ […] ὁπόσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι)[95] tesse anche le trame di un discorso sovversivo (ταῦθ' ὕφηναν ἡμῖν, ἄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι). In realtà l'oggetto di ὕφηναν è un generico ταῦθ', "queste cose", che potrebbe lasciare aperte varie interpretazioni. Tessendo che cosa le donne tramano per instaurare la tirannide? Tessendo metaforicamente la lana (κάταγμα[96]) che rappresenta in senso collettivo stranieri, meteci, ecc…?

---

[91] Ar. *Lys*. 627.
[92] Ar. *Lys*. 587.
[93] Cf. Ar. *Lys*. 519-520.
[94] Ar. *Lys*. 630. La voce femminile è sicuramente una voce altra e critica (che per gli uomini sarebbe meglio zittire) a partire dalle manifestazioni della commedia. Sull'alterità come principio critico tra la commedia e la satira vd. Camerotto 2014, pp. 93-105
[95] Ar. *Lys*. 579-582.
[96] Ar. *Lys*. 583.

Oppure tessendo, nel comune significato simbolico che il termine ha assunto nelle lingue indoeuropee, parole, trame, λαλιαί[97]? Forse tutti questi significati convergono, in versi che racchiudono elegantemente il valore metaforico, simbolico e letterale di un unico verbo, ὑφαίνειν. Ciò che se ne può dedurre è che l'atto del filare (ὑφαίνειν, ξαίνειν) e l'atto del parlare (indicato dagli uomini con il verbo λαλεῖν) coincidono. In questo caso, quindi, il *gossip*, il λαλεῖν, non si accompagna alla tessitura: è la tessitura stessa.

Frequenza, affinità di condizione e di lavoro domestico, familiarità e complicità sono quindi i concetti, evidenziati in questo paragrafo basato sulle riflessioni di Fraisse, che tornano come punti chiave per una definizione antropologica del *gossip* e su cui mi concentrerò in relazione ai testi greci per mettere in luce nuovi valori di *lalein*.

1.6 Nuove categorie per un'idea antica

Una volta definita la prospettiva che intendo seguire nella mia analisi sul pettegolezzo, resta ancora da specificare che tipo di interazioni linguistiche far rientrare in questa categoria. Finora, si è accennato solo alla connotazione negativa che il *gossip* assume a livello ideologico e alla funzione positiva di creare unità e solidarietà che invece ha a livello concreto: come sintetizzato da Eckhaus e Ben-Hador, «gossip is positive, the gossipers are perceived negatively»[98]. In realtà, i pregi che può avere questo tipo di discorso sono solo parte di un prisma di significati molto più sfaccettato. Anzi, come abbiamo visto il valore positivo non era neanche concepito in origine e, ancora adesso, gli studiosi si chiedono che tipo di informazioni (negative, positive o entrambe le

[97] Cf. Bergren 1983, p. 72: «Greek culture inherits from Indo-European a metaphor by which poets and prophets define themselves as "weaving" or "sewing" words. That is, they describe their activity in terms of what is originally and literally woman's work *par excellence*». Cf. anche Durante 1960.
[98] Eckhaus-Ben-Hador 2017, p. 2.

tipologie) si debbano intendere come "pettegolezzo"[99]. Di conseguenza, anche decidere cosa comprendere all'interno di questa definizione in virtù di un'applicazione al testo antico è quantomeno arbitrario, tant'è che le ricerche degli studiosi entrano, in certi casi, in contrasto tra di loro. Ad esempio, L. McClure instaura un paragone tra il *gossip* femminile e lo «spread of *slander* in the polis[100]» a opera degli uomini, intendendo quindi i due termini come entità confrontabili ma separate, mentre V. Hunter li fa corrispondere nel suo capitolo dedicato al gossip nei tribunali ateniesi[101]. Anzi, la studiosa decide di dedicarsi esclusivamente alla forma di pettegolezzo assimilabile con l'attacco pubblico e la calunnia, che, in quanto pubblico, appunto, rimane prerogativa maschile. Le donne entrano nella sua prospettiva solo come potenziali oggetti di insinuazioni, funzionali per arrivare a colpire rivali politici. Questa scelta è motivata da Hunter con l'impossibilità di prendere in considerazione la definizione di Spacks per cui il *gossip* «exists only as a function of intimacy. It takes place in private, at leisure, in a context of trust, usually among no more than two or three people», dal momento che le uniche fonti sul pettegolezzo a nostra disposizione sarebbero quelle pubbliche[102]. Hunter sceglie quindi di non tenere in considerazione i testi letterari e, nello specifico, teatrali, su cui invece si basano ampiamente McClure e F. McHardy, e che anch'io prenderò come punto di partenza per la mia analisi[103].

---

[99] Cf. Eckhaus-Ben-Hador 2017, p. 3.
[100] McClure 1999, p. 200.
[101] Hunter 1994, pp. 96-118. White 1994, p. 75 riconosce che «In an earlier era […] gossip and scandal were linked together as phenomena of speech and control, while rumour was news that one later learned was false». La studiosa mantiene questa connessione, ma rimpiazza «scandal» con «accuse», che differisce dal gossip per il tratto di *agency*, il quale «serves to keep an individual in line when gossip no longer does the trick».
[102] Hunter 1994, p. 219 n. 3.
[103] Cf. ad es. McHardy 2018 e McClure 1999.

Collegato alla calunnia, alle delazioni[104], al discorso amoroso[105], a un tipo di conversazione informale e domestica[106], alla stregoneria[107], a un mezzo per ottenere controllo sociale, catarsi, solidarietà[108], il *gossip* è tutto questo e molto altro[109]. Tra tutti gli studi, quello che a mio parere, e per le mie finalità, riesce a cogliere lo spettro più ampio di sfumature è 'Gossip: notes on women's oral culture' di Deborah Jones[110]. La studiosa riprende le categorie usate da Ervin-Tripp per l'analisi del comportamento verbale, riadattandole allo specifico ambito del pettegolezzo. A mia volta, ritengo che la rilettura di Jones possa fornire una buona ossatura anche per lo studio dei testi antichi, con i dovuti accorgimenti che specificherò in seguito.

I cinque parametri presi in considerazione riguardano:

1. Contesto: inteso in senso fisico e figurato, è quello della restrizione propria del mondo femminile.
2. Persone partecipanti: come specificato in precedenza, ci si riferisce alle donne intese nel proprio ruolo sociale di donne, con il bagaglio di esperienza comune che ne deriva. A partire da questa considerazione Rubin parla di «linguaggio dell'intimità»[111].
3. Argomenti: temi personali[112].

---

[104] Cf. ad es. Hunter 1994.
[105] Sullo sfondo della gelosia sessuale si svolge l'analisi del pettegolezzo di McHardy 2018.
[106] McClure 1999, pp. 56 ss.
[107] Cf. ad es. Herskovits I937.
[108] Paine 1967, p. 278.
[109] Per una disamina approfondita sui significati molteplici del *gossip* e sulla percezione di esso, vd. Eckhaus-Ben-Hador 2018.
[110] Jones 1979.
[111] Rubin, 1972 p. 513.
[112] Le definizioni di Jones vanno sicuramente riadattate ai tempi: la studiosa mette in evidenza, nella costruzione dell'identità femminile che viene condivisa e discussa nel *gossip*, l'importanza del ruolo di madri e mogli. Sicuramente una specificazione del genere non si adatta perfettamente ai tempi moderni, ma ciò che si può ricavare come concetto di base, che risulta ancora valido, è proprio la tendenza a «discuss people and feelings, while men are more likely to discuss things» (Coates 1998, p. 229).

4. Aspetti formali: questa categoria, inerente ai tratti linguistici, è sicuramente la più importante ai fini del mio studio. L'allusività, che deriva dalla condivisione di un linguaggio comune, insieme alla reciprocità, espressa tramite *tag questions*, intonazione crescente e risposte minime, è elemento caratteristico di questo tipo di discorso: proprio la reciprocità e la cooperazione che emergono dall'analisi formale distinguono, secondo gran parte degli studiosi, il linguaggio delle donne da quello degli uomini.

5. Funzioni: questo parametro si apre, a sua volta, a un'ulteriore suddivisione. Il *gossip* infatti abbraccia vari aspetti della sfera privata:

- Chiacchiera domestica *(House talk)*: scambio di consigli connessi all'ambiente domestico, inteso come luogo primario dell'esperienza femminile
- Scandali *(Scandal)*: giudizi morali sui comportamenti di altri membri della comunità, soprattutto rivolti ad altre donne
- Rabbia *(Bitching)*: discorso innervato dalla rabbia connessa alla condizione sociale di inferiorità, quindi, potenzialmente, il più sovversivo. In realtà Jones precisa che a questo specifico tipo di rabbia non segue un'effettiva presa di coscienza di classe, ma solo la necessità di trovare sollievo nella comprensione da parte delle altre appartenenti alla stessa categoria sociale.
- Conversazione intima *(Chatting)*: campo dell'intima connessione e svelamento di sé all'altra in una mutua complicità.

Nel mio studio, queste che Jones definisce come "funzioni" verranno intese come tipologie concrete di conversazione da far rientrare sotto l'ampia definizione di *gossip* e che rispondono alla funzione che ho scelto di approfondire, ovvero quella di rinsaldare i legami sociali.

A questa puntuale disamina delle varie declinazioni del pettegolezzo si potrebbe aggiungere, come criterio selettivo, l'indeterminatezza della fonte, che non permette di stabilire con chiarezza assoluta la veridicità della voce. Non importa che una chiacchiera si riveli vera o falsa per essere considerata pettegolezzo o meno, ma può contare, invece, la genesi della sua diffusione.

Una diceria, quindi, potrebbe apparire nella forma di «true but indefinite rumor»[113], come nel caso delle voci che spesso motivano l'ingresso del coro in Sofocle ed Euripide, oppure rivelarsi falsa e servire comunque allo sviluppo dell'azione, anche in positivo. È questo ciò che avviene in Quinto Smirneo, quando alla falsa notizia della presenza degli dei sul campo insieme alle Amazzoni, i Troiani rispondono con un rinnovato coraggio[114]

1.7 Le parole greche del pettegolezzo

Più che come un blocco granitico e coerente, quindi, il gossip può essere più propriamente inteso come un marmo policromo, di cui le parole greche riescono a cogliere le varie sfumature. La parola del pettegolezzo è multiforme:

- È la *parola vuota*, catturata da verbi come λαλεῖν, ἀδολεσχεῖν[115], θρυλεῖν, στωμύλλειν, ὑθλεῖν, φλυαρεῖν e φληναφᾶν, che indicano in linea di massima il parlare tanto senza dire niente[116]

---

[113] Ogle 1924, p. 102.

[114] Ogle 1924, p. 98. Per la studiosa il discrimine fra ciò che si potrebbe definire *gossip* e ciò che invece si allontana da questa sfera sta proprio nella determinatezza della fonte. Riferendosi al prologo delle *Baccanti*, in cui Dioniso spiega che la sua sua ira è dovuta alle false voci su di lui messe in giro dalle sorelle della madre, Ogle sostiene che «The fact that this false saying is assigned to a definite source and that it has not, from the point of view of Dionysus at least, any element of truth in it, prevents us from interpreting it as gossip in the strictest sense of the word»: si parla di chiacchiere, di dicerie, ma secondo la studiosa il fatto che vengano da una fonte certa e concreta basta per non poterle definire pettegolezzi.

[115] L'ἀδολεσχία è descritta così da Teofrasto (Theophr. *Char*. 3. 2.1-2): Ἡ δὲ ἀδολεσχία ἐστὶ μὲν διήγησις λόγων μακρῶν καὶ ἀπροβουλεύτων («il non la smettere più è un tener discorsi lunghi e inconsiderati» trad. Pasquali 1979). I manuali di galateo ottocenteschi, volti ad insegnare alle fanciulle l'arte di conversare in modo amabile, sembrano trattare la stessa ἀδολεσχία di cui parla Teofrasto: «Si direbbe che taluni hanno la malattia, per cui sono costretti a parlar sempre. Segno di debolezza che predomina principalmente le donne (DG 87); Le fanciulle che troppo chiacchierano, facilmente sono anche pettegole (DG 20)» (vd. Fresu 2020 p. 342).

[116] Vd. Beta 2004, p. 148.

- È la *parola falsa*, ma al contempo creativa e creatrice di mondi espressa da λογοποιεῖν, in questo caso nel senso di invenzione di chiacchiere false[117]
- È anche il κλέος, che nel mondo maschile si declina come κλέα ἀνδρῶν[118], le grandi imprese degli uomini, mentre se γυναικογήρυτον, «pronunciato da donna», perde tutta la sua epicità, come nel caso di Aesch. *Ag*. 475-487:

πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου
πόλιν διήκει θοὰ
βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,
τίς οἶδεν, ἤ τι θεῖόν ἐστί πηι ψύθος;
τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,
φλογὸς παραγγέλμασιν
νέοις πυρωθέντα καρδίαν, ἔπειτ'
ἀλλαγᾶι λόγου καμεῖν;
γυναικὸς αἰχμᾶι πρέπει
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι·
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

Per il fuoco apportatore di buone novelle
una rapida fama percorre la città:
se essa è vera,
chi lo sa, oppure se è un inganno degli dei?
Chi è così bambino o così stravolto nel senno,
da infiammarsi nel cuore
per l'improvviso annunzio della scintilla,
e poi addolorarsi al mutare della notizia?
È coerente col volere di una donna
rendere grazie prima che il fatto si palesi.
Troppo facile a persuadersi, il carattere femminile
veloce si pasce di chimere: ma veloce perisce
la voce proclamata da una donna[119].

---

[117] Cf. Eidinow 2016, p. 182 e anche White 1994, p. 87 sul concetto di «myth-making». Teofrasto, nei Caratteri, così spiega la λογοποιία (Theophr. 8. 1.1): Ἡ δὲ λογοποιία ἐστὶ σύνθεσις ψευδῶν λόγων καὶ πράξεων, ὧν <πιστεύεσθαι> βούλεται ὁ λογοποιῶν («Il contar frottole è un mettere insieme discorsi e fatti immaginari, ai quali chi li mette insieme vuole che si presti fede» trad. Pasquali 1979, con alcune variazioni).
[118] Cf. ad es. Hom. *Il*. 9.189 e 524 e *Od*. 8.73.
[119] Aesch. *Ag*. 475-487 (trad. G. e M. Morani 1987). In questi versi appare anche un altro termine associato alla sfera del gossip, βάξις (cf. Larran 2010, p. 233).

Eschilo, con queste parole, lega le donne alle dicerie con un doppio filo: da un lato, ingenue prede di ogni tipo di pettegolezzo, dall'altro prime nella diffusione di voci dalla vita breve, di chiacchiere. Questo passo fa emergere una tendenza, ancora oggi attualissima, evidente negli stereotipi inerenti al tema femminile: le donne sono tutto e il contrario di tutto, ma sempre all'eccesso[120]. In questo caso il tema è il *gossip*, di cui esse sono rappresentate come principali agenti e, al contempo, vittime, ma un simile discorso andrebbe bene anche nell'ambito della sessualità, a cui le donne partecipano in qualità di bestie lussuriose e di prede sedotte[121]; paradossale è anche il fatto che le donne siano ritenute pericolose per la

---

[120]La stessa paradossalità si può ritrovare negli studi linguistici, ad esempio nella questione del conservatorismo linguistico: da un lato alle donne è imputata l'innovazione nella lingua, dall'altro un alto grado di conservatorismo (cf. Luraghi e Olita 2006, pp. 155-156).

[121] Basti pensare al divario tra lo stereotipo sulla lussuria femminile e la legge di Dracone sul reato di *moicheia*, che sanciva il diritto di uccidere l'amante colto in flagrante, ma non la donna, considerata vittima di *bia* (cf. Farioli 2021, pp. 303-304). Il paradosso sulla sessualità femminile è modernissimo e messo in luce anche dalla cultura popolare: gli stereotipi divergono fra i due poli di "santa" e "puttana", per riconvergere nell'ossimoro di insulti come "vergine meretrice", che si trova, ad esempio, nella nota opera fantascientifica *Dune*: «— È la vergine meretrice — proseguì Bijaz. — È volgare, arguta, sapiente da far paura, crudele nella gentilezza, vuota quando pensa. E quando tenta di costruire, è più distruttrice di una tempesta di Coriolis». Lo stesso insulto è usato e analizzato metalinguisticamente, nell'episodio 10 della serie animata *Bojack Horseman*, dal personaggio di Diane Nguyen: «Spero che le cheerleader non mi chiudano in un armadietto e mi scrivano "troia vergine" sulla fronte col rossetto e che quando dico che è un ossimoro non mi facciano mangiare il rossetto» (https://wq-it.wikideck.com/BoJack_Horseman). Il problema è che, prima di essere un insulto verbale, questo ossimoro richiama due categorie ben radicate nella concretezza del reale e spesso causa di violenza: basti guardare la sezione di cronaca nelle testate giornalistiche per avere un'idea della pragmaticità di tale tipo di costruzione culturale, che da sempre ha identificato le donne come oggetto di proprietà dell'uomo. Il 22/01/2022, per citare solo l'ultimo dei casi, riportato dal giornale "Il Centro" (https://www.ilcentro.it/chieti/coltellate-alla-moglie-resta-in-cella-il-giudice-pu%C3%B2-fare-ancora-del-male-1.2773856), un uomo a Torrevecchia Teatina ha accoltellato la moglie perché «era certo che lo tradisse» (ecco quindi uno dei due estremi, quello della "puttana") e *nonostante* lui avesse comunque tentato di avere un rapporto con lei, la donna si era rifiutata, dimostrandosi quindi "frigida" (il polo opposto dello stereotipo) e facendo scattare la furia omicida dell'uomo.
La giusta via di mezzo, standard a cui ogni donna dovrebbe conformarsi, è indicata, prima che dai manuali di galateo, da Luciano di Samosata, che nei Dialoghi delle cortigiane fa dire a Crobile che una donna, per essere amabile, «quando viene l'ora di andare tra le lenzuola, non si mostra né troppo fredda né troppo porcella» (Luc. *DMeretr*. 3, 17: καὶ ἐπειδὰν κοιμᾶσθαι δέῃ, ἀσελγὲς οὐδὲν οὐδὲ ἀμελὲς ἐκείνη, trad. Pellizer 1005).

loro violenza e allo stesso tempo per la loro viltà[122]. Anche sul tema della paura, analizzato precedentemente in relazione al passo di Eschilo che fa riferimento alle «voci paurose di donne» (Aesch. *Coe*. 844-846), si potrebbero fare delle considerazioni simili, anche se forse più problematiche: Lamia, Mormo, Gello ed Empusa sono delle donne mostruose, che un tempo erano fanciulle. Il paradosso potrebbe leggersi nel fatto che a essere spaventate dall'estremizzazione dei vizi femminili, su cui si regge l'essenza mostruosa di queste figure, sono solo le donne stesse, che diventano quindi soggetto e oggetto della paura. O meglio, sono le donne e i bambini ad averne paura. Lo stesso tema dell'infantilizzazione della donna, già affrontato in relazione all'etimologia di *lalein*, e, appunto, alle paure vane, torna anche in questo passo: «Chi è così bambino o così stravolto nel senno, da infiammarsi nel cuore per l'improvviso annunzio della scintilla, e poi addolorarsi al mutare della notizia?», si chiede il coro. Ancora una volta il mondo infantile è dunque assimilato a quello femminile, in relazione alla credulità. Inoltre, la descrizione della notizia, che nasce dal nulla e muore nel nulla, ricorda da vicino i *logoi* πεδάρσιοι θρώισκουσι, θνήισκοντες μάτην («che balzano nell'aria e poi muoiono nel nulla») del verso 846 delle *Coefore*. Questo parallelismo con un altro passo in cui, come abbiamo visto il significato di *logoi* è evidentemente quello di pettegolezzi, dà un'ulteriore conferma all'ipotesi per cui κλέος assuma in certi casi il valore di "chiacchiera".

- Per completare l'elenco delle sfumature del pettegolezzo, possiamo ricordare che esso è anche parola sacra, personificata nella divinità Φήμη a cui ad Atene si votavano altari, almeno se così vogliamo leggere il seguente passo di Eschine:

[122] Vd. Farioli 2021, p. 182. Cf. anche Stahel-Jakoby 2021, p.27, che riportano l'intervento di F. Schutzbach alla conferenza «Antifeminismus und Frauenhass im Netz», tenutasi all' Università di Greifswald, il 27 ottobre 2020: «l'aspetto paradossale è che questi gruppi da un lato attribuiscono una posizione di forza alle donne (accusa di «totalitarismo gender») e dall'altro le sminuiscono come sesso debole».

περὶ δὲ τὸν τῶν ἀνθρώπων βίον καὶ τὰς πράξεις ἀψευδής τις ἀπὸ ταὐτομάτου πλανᾶται φήμη κατὰ τὴν πόλιν, καὶ διαγγέλλει τοῖς πολλοῖς τὰς ἰδίας πράξεις, πολλὰ δὲ καὶ μαντεύεται περὶ τῶν μελλόντων ἔσεσθαι

Ma nel caso della vita e della condotta degli uomini, una notizia (φήμη) infallibile si diffonde di per sé in tutta la città; fa sì che l'atto privato diventi materia di pubblico dominio, e molte volte profetizza persino ciò che sta per essere[123]..

Per rimanere nell'ambito del sacro, anche il termine κληδών, oracolo, assume talvolta il senso di chiacchiera[124]. Esther Eidinow avanza questa ipotesi sulla base di due casi in cui l'associazione di questo termine profetico alla sfera del *gossip* è evidente, ovvero il caso dell'*Alcesti* di Euripide e di Andocide[125]:

μή σοί τιν᾽ αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα
ἥβης ἐν ἀκμῇ σοὺς διαςθείρῃ γάμους

Non accada che, gettandoti addosso una cattiva fama
mentre sei nel fior dell'età, rovini il tuo matrimonio![126]

In questo caso il termine κληδών fa riferimento alla reputazione della figlia di Alcesti: la donna, preparandosi al sacrificio e a lasciare il marito vedovo, vuole

---

[123] Aeschin. 127 7-11. Al 128.5-7 Eschine continua dicendo che καὶ τὸν Ὅμηρον πολλάκις ἐν τῇ Ἰλιάδι λέγοντα πρὸ τοῦ τι τῶν μελλόντων γενέσθαι· «φήμη δ᾽ εἰς στρατὸν ἦλθε» («e Omero spesso nell'Iliade, riguardo le cose che dovevano ancora a cadere, diceva "Una diceria è giunta al popolo"»), sbagliando ad attribuire questa espressione ad Omero. Secondo Ogle 1924, p. 97 da questo errore potremmo ricavare che l'uso del termine φήμη in questa accezione divenne strategia comune nell'epica, tanto da portare Eschine ad attribuirlo al padre del genere.
Su φήμη come termine legato alla sfera del pettegolezzo cf. anche Eidinow 2016, p.182, Ogle 1924, p. 99 e Larran 2010. La difficoltà in questo caso sta nel distinguere le due sfere dei "*rumours*" (traducibile come "voci") e del *gossip*, distinzione molto sfumata secondo Eidinow («Pheme is perhaps more closely related to the concept of rumour than gossip, but the two are difficult to distinguish»), ma netta per White 1994, p. 75: «Rumour and gossip, however, don't have that much in common». Difonzo (in Difonzo-Bordia-Rosnow 1994, p. 52) distingue i due concetti in questi termini «[Rumours] are speculations that arise to fill knowledge gaps or discrepancies. This function differentiates rumour from gossip, which is meant primarily to entertain or convey mores». Cf. anche Waddington-Fletcher 2005, p. 379.
[124] Cf. Larran 2010, p. 233 e Eidinow 2016, p. 184.
[125] Eidinow 2016, p. 184.
[126] Eur. *Alc*. 315–16.

assicurarsi che egli non si risposi, evitando quindi che una matrigna possa infangare il buon nome della figlia con qualche chiacchiera maligna.

Per quanto riguarda il caso di Andocide, per descrivere gli spiriti maligni che abitano in casa di Ipponico, egli dice: τοῖς παιδαρίοις τοῖς μικροτάτοις καὶ τοῖς γυναίοις κληδὼν ἐν ἁπάσῃ τῇ πόλει, «come un κληδών sulla bocca di piccoli bambini e sciocche donne per tutta la città»[127]. I diminutivi, espressi sia morfologicamente che a livello lessicale, rimandano a un tipo di linguaggio vuoto e sterile che sicuramente poco ricorda l'origine sacra e che rimanda ancora una volta (anche esplicitamente) alla correlazione tra donne e bambini. Riprendendo il significato prototipico del termine, si potrebbe instaurare un parallelo con un effettivo oracolo pronunciato da una donna. Nella *Lisistrata*, per ricondurre all'ordine le sue compagne, la protagonista pronuncia un χρησμός, un oracolo, secondo il quale le donne potranno ottenere la vittoria solo se resteranno unite[128]: si tratta di una profezia inventata a bella posta da Lisistrata per manipolare le altre donne, anche se per adempiere a un fine superiore[129]. Questi versi si abbinano bene al passaggio di Andocide, in cui un termine che nasce come sacro, se messo sulle labbra di donne e bambini, viene degradato fino al significato di voce falsa, pettegolezzo. Certamente bisogna considerare le caratteristiche della commedia, dove espedienti di tal sorta sono funzionali al genere stesso, ma il contesto rincara ulteriormente la dose: pochi versi prima di proclamare l'oracolo, Lisistrata intima alle compagne di cessarla con questi «pretesti fantasiosi»[130]. La parola usata da Aristofane è τερατευμάτων: il significato proprio di τερας è "evento prodigioso", ma per Aristofane, se associati a donne, poeti, sofisti e politici, i termini che contengono questa radice non conservano nulla di prodigioso[131]. Avendo bene in mente la scarsa affidabilità del *genos gynaikon*, Aristofane trasforma il sacro sulla

---

[127] Andoc. 1.130.
[128] Ar. *Lys*. 768-776.
[129] i.e. Ar. *Lys*. 41: κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα, «Noi tutte insieme salveremo la Grecia».
[130] Ar. *Lys*. 762.
[131] Beta 2004, p. 182.

bocca delle sue donne in frottola, in originali pretesti, immagine che potrebbe illustrare lo slittamento semantico di κληδών da oracolo a pettegolezzo. La grande inventiva delle donne in fatto di scuse potrebbe ricordare quel *logopoiein* in cui Eidinow identifica una delle caratteristiche del *gossip*[132], anche se in questo caso probabilmente ci si avvicina più alla menzogna vera e propria che al pettegolezzo (che comunque può contenere in sé anche un certo grado di falsità più o meno consapevole: le due sfere non sono nettamente distinte). Inoltre, il motivo da cui scaturisce il fantasioso oracolo, che riprende il tema dell'intera commedia, è ascrivibile anch'esso alla sfera del *gossip*: le compagne di Lisistrata inventano scuse perché hanno una «voglia matta di scopare» (βινητιῶμεν)[133]. Questa cornice, che si apre col verbo βινητιῶμεν e racchiude tutti i pretesti messi in campo dalle compagne di Lisistrata che desiderano tornare dai mariti e mettere fine all'astinenza, contestualizza le allusioni che seguono come doppi sensi sessuali:

ΓΥΝΗ Α′ οἴκαδ′ ἐλθεῖν βούλομαι.
οἴκοι γάρ ἐστιν ἔριά μοι Μιλήσια
ὑπὸ τῶν σέων κατακοπτόμενα.
Λυ. ποίων σέων;
οὐκ εἶ πάλιν;
Γυ. Α. ἀλλ′ ἥξω ταχέως, νὴ τὼ θεώ,
ὅσον διαπετάσασ′ ἐπὶ τῆς κλίνης μόνον.
Λυ. μὴ διαπετάννυ, μηδ′ ἀπέλθῃς μηδαμῆ.
Γυ. Α. ἀλλ′ ἐῶ ′πολέσθαι τἄρι′;
Λυ. ἢν τούτου δέῃ.
ΓΥΝΗ Β′ τάλαιν′ ἐγώ, τάλαινα τῆς ἀμοργίδος,
ἣν ἄλοπον οἴκοι καταλέλοιφ′.
Λυ. αὕτη ′τέρα
ἐπὶ τὴν ἄμοργιν τὴν ἄλοπον ἐξέρχεται.
χώρει πάλιν δεῦρ′.
Γυ. Β. ἀλλὰ νὴ τὴν Φωσφόρον
ἔγωγ′ ἀποδείρασ′ αὐτίκα μάλ′ ἀνέρχομαι.
ἔγωγ′ ἀποδείρασ′ αὐτίκα μάλ′ ἀνέρχομαι.

---

[132] Eidinow 2016, p. 181.

[133]Ar. *Lys*. 715. Il verbo usato da Aristofane è βινητιῶμεν, con un plurale significativo in quanto tiene dentro anche Lisistrata stessa e su cui si è recentemente pronunciato Grilli, nel suo intervento *Eroismo comico al femminile: Lisistrata fra desiderio e autocontrollo,* in occasione del Convegno di studi "La condizione femminile nel teatro antico", tenutosi a Siracusa, 22-23 ottobre 2021.

Λυ. μὴ μἀποδείρῃς· ἢν γὰρ ἄρξῃς τουτουί,
ἑτέρα γυνὴ ταὐτὸν ποιεῖν βουλήσεται

Prima donna: Voglio andare a casa.
a casa ho un gomitolo di lana di Mileto
rosicchiato dai tarli
Lisitrata: Ma di che tarli stai parlando?
Torna indietro!
Prima donna: Torno subito, te lo giuro per le due dee!
Giusto il tempo di farla sdraiare sul letto.
Lisistrata: Tu non farai sdraiare niente e nessuno. Da qui non te ne vai, assolutamente!
Prima donna: Ma la lana si rovinerà!
Lisitrata: Se è necessario che si rovini, si rovinerà.
Seconda donna: Povera me! Che disastro!
Mi sono dimenticata di scorticare il tessuto di Amorgo e l'ho lasciato a casa!
Lisistrata: Quest'altra se ne viene fuori con la scusa del tessuto d'Amorgo non scorticato.
Torna indietro!
Seconda donna: Per Ecate dea delle fiaccole,
lo scortico e torno subitissimo.
Lisistrata: Tu non scorticherai un bel niente: se cominci a scorticare tu,
ne arriva subito un'altra che vorrà fare la stessa cosa[134].

Nel caso della prima donna S. Beta e J. Henderson ipotizzano, data l'assenza del complemento oggetto, un doppio senso, confermato nel caso della seconda donna anche dallo scolio al verso 735[135]. Dopo il duro scontro col Probulo, questi versi alleggeriscono l'atmosfera: tra χρησμοί e τερατεύματα che non hanno più nulla di sacro e si trasformano in storielle inventate, e contestualizzazione del dialogo all'interno della cornice sessuale, ecco che la commedia rientra nelle modalità caratteristiche del *gossip.*

1.8 Tema erotico e romantico fra adulterio, *gossip* e oscenità

Il tema erotico è, infatti, profondamente connesso al *gossip*[136]. Anzi, secondo P. M. Spacks ne rappresenta addirittura l'essenza: infatti, partendo dal

[134] Ar. *Lys*. 728-741.
[135] Perusino-Beta 2020, p. 261 e Henderson 1991, p. 175.
[136] Cf. ad esempio Vaillancourt 2013.

presupposto che il sesso e le emozioni siano gli argomenti più battuti, «Gossip, even when it avoids the sexual, bears about it a faint flavor of the erotic»[137]. La studiosa mette in luce quanto il *gossip* si regga sul voyerismo, ovvero sul sottile piacere di intrufolarsi con le parole nella vita privata altrui, ingaggiando conversazioni informali che non abbiano pretese di veridicità. I segreti e le supposizioni, le storie costruite e condivise sono la linfa che innerva la rete di pettegolezzi; e cosa di più segreto e privato del sesso.

Inoltre, prendendo in considerazione la funzione di "conversazione intima" messa in luce da D. Jones, non si può non tenere in conto il profondo coinvolgimento emotivo che questo tipo di discorsi suscita: lo svelamento del sé più intimo apre una comunicazione privilegiata, basata sulla fiducia e sulla complicità.

Il tema erotico trova nel genere comico il terreno più fertile per quanto riguarda il discorso femminile: le donne si ritrovano in spazi privati e parlano (anche) di sesso, ma situazioni del genere non erano solo il frutto di fantasia teatrale.

Per contenere l'irrazionale che serpeggia in ogni ordinata società sono necessari riti e feste, che permettano uno sfogo violento e controllato in termini di tempo e spazio: come a Carnevale i servi diventano padroni, una settimana di dominio in cambio di una vita di sottomissione, così durante le feste delle donne in Grecia veniva liberata l'energia femminina repressa in cambio di una rinnovata fertilità. L'*aischrologia*, lo scherzo scurrile, era uno dei momenti fondamentali delle feste in onore di Demetra, ovvero le Stenie, le Aloe e le Tesmoforie. È uno scolio a Luciano a rendere espliciti i collegamenti che alle orecchie di un Greco dovevano sembrare evidenti:

ἐν ταύτῃ καὶ τελετή τις εἰσάγεται γυναικῶν ἐν Ἐλευσῖνι καὶ παιδιαὶ λέγονται πολλαὶ καὶ σκώμματα. μόναι δὲ γυναῖκες εἰσπορευόμεναι ἐπ' ἀδείας ἔχουσιν ἃ βούλονται λέγειν· καὶ δὴ τὰ αἴσχιστα ἀλλήλαις λέγουσι τότε, αἱ δὲ ἱέρειαι λάθρᾳ

[137] Spacks 1985, pp. 15-16.

προσιοῦσαι ταῖς γυναιξὶ κλεψιγαμίας πρὸς τὸ οὖς ὡς ἀπόρρητόν τι συμβουλεύουσιν. ἀναφωνοῦσι δὲ πρὸς ἀλλήλας πᾶσαι αἱ γυναῖκες αἰσχρὰ καὶ ἄσεμνα.

In questo giorno c'è anche una festa delle donne che si svolge a Eleusi, alla quale molti vengono detti molti scherzi e scherni. Le donne ci vanno sole e dicono quello che vogliono senza paura: e infatti dicono le cose più vergognose le une alle altre. La sacerdotessa di nascosto si avvicina alle donne e sussurra segreti sull'adulterio alle loro orecchie, come fosse un segreto. Tutte le donne gridano cose vergognose e irriverenti le une alle altre[138].

Le donne vengono lasciate libere di parlare, senza uomini, *e infatti* (καὶ δὴ) dicono le cose più vergognose (τὰ αἴσχιστα) le une alle altre. Lo scoliasta si inserisce così nella consolidata tradizione che associava il discorso non controllato delle donne alla licenziosità sessuale[139]. Già nel VII secolo a.C., fra i vari improperi che Semonide riserva al γένος γυναικῶν nel suo Giambo contro le donne, serpeggia anche l'accusa di fare *gossip*. Precisamente, il poeta parla di ἀφροδισίους λόγους, ma non in un contesto di attacco diretto, bensì di lode: sopra la marmaglia animalesca fino a quel punto descritta si staglia lei, la donna ape, l'unica a cui «non piace sedere tra le amiche quando fanno insieme chiacchiere d'amore»[140], l'unica a cui «non siede accanto il biasimo»[141]. Quindi, la donna ape è l'unica ad andare contro natura, contravvenendo alla massima del Pedagogo di Antigone per cui φιλόψογον δὲ χρῆμα θηλειῶν ἔφυ («le

---

138 Schol. in Luc. *DMer*. VII, 4 12-19 Rabe.

139 Vd. McClure 1999, p. 48

140 Sem. fr. 7. 90-91 W.: ἐν γυναιξὶν ἥδεται καθημένη / ὅκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους. In pratica la versione antica del motivetto odierno "tu non sei come tutte le altre". A questo proposito, colgono nel segno le parole di Murgia 2020, p. 65 «Per nutrire la favola delle donne nemiche tra di loro il patriarcato ama molto la tattica di sceglierne una e additarla come modello esemplare, lodandola al solo scopo di poter meglio marginalizzare tutte quelle che non si conformano. Queste figure femminili vengono definite "donne vere" o addirittura "femministe vere", contrapposte alle donne e alle femministe che invece sarebbero false, giacché chi compie questa operazione di arroga spesso anche il diritto di certificazione. Non stupisca che ci siano donne che si prestano a essere usate dal sistema maschilista come corpi contundenti contro tutte le altre. Il patriarcato distribuisce sempre un piccolo potere alle donne che non lo disturbano, e anche se poi lo fa pagare caro, a qualcuna evidentemente basta». Cf. anche *ibidem* p. 60.

141 Sem. fr. 7.84 W.: κείνῃ γὰρ οἴῃ μῶμος οὐ προσιζάνει.

donne sono amanti del biasimo per natura») precedentemente riportata. Anche Ermione, nell'*Andromaca* di Euripide, suffraga la tesi per cui le donne prediligono le parole d'amore:

> *Αν.* νέα πέφυκας καὶ λέγεις αἰσχρῶν πέρι.
> *Ερ.* σὺ δ' οὐ λέγεις γε, δρᾶις δέ μ' εἰς ὅσον δύναι.
> *Αν.* οὐκ αὖ σιωπῆι Κύπριδος ἀλγήσεις πέρι;
> *Ερ.* τί δ'; οὐ γυναιξὶ ταῦτα πρῶτα πανταχοῦ;
>
> *Andromaca:* Sei giovane e dici cose oscene
> *Ermione:* Tu non le dici, ma le fai a più non posso, alla faccia mia
> *Andromaca:* Non vuoi proprio soffrire in silenzio le tue pene d'amore?
> *Ermione:* Perché? L'amore non è la cosa più bella per le donne di ogni parte del mondo?[142]

L'affermazione di Ermione, che risponde all'accusa di Andromaca di dire cose oscene, vale su due piani, quello linguistico e quello extralinguistico: le donne amano fare l'amore e parlare d'amore. Traslando quest'affermazione dalla finzione scenica alla storia, suonerebbe più come: gli uomini sono ossessionati dalla paura che le donne facciano l'amore e parlino d'amore. Il perché è facilmente deducibile dal commento dello scoliasta di Luciano, che associa subito gli αἰσχρά, le cose oscene, ai segreti sull'adulterio (κλεψιγαμίας … ἀπόρρητόν): i mariti hanno il terrore che le loro mogli possano tradirli. La paura dell'adulterio era tale in Grecia da perdonare, unico fra i reati di sangue, il reato di uccisione per *moicheia*[143]: questo vuol dire che il reato di adulterio doveva mettere a rischio non solo il singolo ma la società tutta, che si basava su un'ordinata riproduzione sessuale[144]. Per quanto relegate ai margini della società, le donne per natura (stavolta in senso proprio) svolgono il ruolo principale nella riproduzione, che gli

[142] Eur. *Andr*. 238-241.
[143] In Italia, le disposizioni sul delitto d'onore sono state abrogate il 5 agosto del 1981, 40 anni fa.
[144]Cf. Cantarella 1989 e Farioli 2021, p. 304.

uomini si sforzavano (e si sforzano) di controllare ai fini della salvaguardia dell'*oikos* da prole illegittima e dispersione delle risorse economiche[145].

A livello personale, invece, un tradimento poteva mettere a rischio la reputazione del marito, che sarebbe potuto diventare oggetto di *gelos*[146]. Quando Esiodo consiglia di sposare una vergine, μὴ γείτοσι χάρματα γήμῃ[147], «affinché non sia di gioia ai vicini», secondo gli studiosi potrebbe riferirsi alla risata che si abbatterebbe sul marito in caso di adulterio, oppure all'adulterio commesso con i vicini stessi[148]. Il pettegolezzo, quindi, si lega alle chiacchiere d'amore su più piani: gli uomini possono essere scherniti per il comportamento sessuale delle loro mogli, le donne sono da una parte oggetto del *gossip*, dall'altro soggetto che ha sempre sulle labbra gli *aphrodisious logous*.

Il discorso erotico e privato femminile, nell'ottica degli uomini greci, era quindi da porsi sullo stesso piano dell'azione, e perciò doveva essere necessariamente

---

[145] Cf. Pomeroy 1997, p. 173, che definisce l'adulterio «un'ingiuria alla collettività: la sua conseguenza poteva infatti essere l'introduzione di un bambino che non aveva alcun legame di parentela col marito e poteva anche essere figlio di un non Ateniese – nella sua casa, nei culti del gruppo dei parenti, negli elenchi dei cittadini ateniesi». Oltre a quello sulla legittimità della prole, l'altro fondamentale motivo per temere l'adulterio era di matrice economica, dovuto alla paura che il *moichos* potesse in qualche modo arrivare alle finanze della donna (Pomeroy 1997, p. 174). Bergren 1983, p. 74 lega l'abilità femminile di conoscere il vero e il falso, rappresentata in figure mitologiche come le Sirene e le Muse, e di sapere in che misura pronunciarlo alla possibilità di mentire sul frutto del proprio ventre. Il suo ragionamento parte dall' ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα («sappiamo dire molte menzogne simili alla realtà» trad. Ricciardelli 2018) delle Muse esiodee (Hes. *Theog*. 24), passa per la *metis* vista come capacità mimetica di adattarsi al nemico per sconfiggerlo, e arriva alla *metis* di Rea che sostituisce Zeus con una pietra da dare in pasto a Cronos. Per riassumere: «In Pandora as source of both false words and true offspring and in Rhea's metis as both substitute child and sign of true sovereignty over sub- stitution, we have detected an analogy between the (re-)production of legitimate or only apparently legitimate children and the utterance of true or only apparently true» (p. 75)

[146] Vd. Farioli 2021, p. 301 «L'ossessione per l'adulterio nella commedia è davvero ben rappresentata; su di essa si innesta il tema dell'eterna paura dell'uomo greco verso il *gelos*, assai potente in un contesto in cui la credibilità sociale è componente fondamentale dell'identità individuale». Sul concetto di *gelos* come attacco, cf. Cozzo 2018.

[147] Hes. *Op*. 699-701.

[148] Cf. Farioli 2021, p. 96 n. 327.

impedito: come i corpi rinchiusi dentro casa, anche le lingue dovevano essere serrate nella bocca. Plutarco sottolinea l'importanza di questa restrizione combinata, e per farlo non si serve di un termine generico come *legein*, ma sceglie di utilizzare *lalein*. Così facendo attinge a un ordine di idee ben definito e sancisce l'equazione che lega il *gossip* al disvelarsi di un sé privato e privo di pudore, in senso linguistico e insieme materiale:

> δεῖ δὲ μὴ μόνον τὸν πῆχυν ἀλλὰ μηδὲ τὸν λόγον δημόσιον εἶναι τῆς σώφρονος, καὶ τὴν φωνὴν ὡς ἀπογύμνωσιν αἰδεῖσθαι καὶ φυλάττεσθαι πρὸς τοὺς ἐκτός·
> ἐνορᾶται γὰρ αὐτῇ καὶ πάθος καὶ ἦθος καὶ διάθεσις λαλούσης.

> Di una donna onesta, invece, non solo il braccio non deve essere per tutti, ma neanche la parola, ed è bene che abbia pudore della sua voce come se stesse spogliandosi e se ne guardi quando è in presenza di estranei, perché chiacchierando lascia trasparire sentimenti, carattere e disposizione interiore[149].

L'intento di limitare le donne il più possibile in termini di spazio e suono, per prevenire qualsiasi catastrofe che la loro esistenza non gestita avrebbe potuto causare, spiega i vari ammonimenti e le rappresentazioni tragiche e comiche, che esorcizzano l'immagine della donna pettegola e adultera, accentuandola al massimo e legando strettamente questi due aspetti aberranti.

1.9 Baubo prende il tè con le amiche: oscenità rituale e *lalein* dai misteri eleusini a *Donne che corrono coi lupi*

Per comprendere meglio l'associazione fra discorso erotico e λαλεῖν si può prendere a esempio il caso di Iambe, nota per aver fatto ridere Demetra con battute licenziose:

> ἀλλ' οὐ Δημήτηρ ὡρηφόρος ἀγλαόδωρος
> ἤθελεν ἑδριάασθαι ἐπὶ κλισμοῖο φαεινοῦ,
> ἀλλ' ἀκέουσα ἔμιμνε κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα,
> πρίν γ' ὅτε δή οἱ ἔθηκεν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα

[149] Plut. *Mor*. 142 C-D (trad. Lelli 2017). Cf. McClure 1999, p. 60 «Garroulness or loose talks is often equated in fifth-century drama with sexual promiscuity or adultery».

πηκτὸν ἕδος, καθύπερθε δ' ἐπ' ἀργύφεον βάλε κῶας.
ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην·
δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιημένη ἧστ' ἐπὶ δίφρου,
οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπεϊ προσπτύσσετο οὔτε τι ἔργῳ,
ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος
ἧστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός,
πρίν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα
πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἁγνὴν
μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἵλαον σχεῖν θυμόν·

Ma Demetra, portatrice di stagioni e doni perfetti,
non voleva sedersi sul letto luminoso,
ma rimaneva in silenzio gettando a terra lo sguardo,
fino a che la solerte Iambe piazzò
una stabile seduta e vi gettò sopra un vello argentato.
Poi sedendosi tenne il velo tra le mani:
per lungo tempo stette seduta sul suo seggio senza parlare a causa del suo dolore,
e senza rivolgere cenni gentili a nessuno,
ma sedeva, senza ridere e senza toccare cibo o bevande,
struggendosi nel desiderio di sua figlia dalla bella cintura,
finché la solerte Iambe, con scherzi e molte battute
rivolse la sacra signora al sorriso e alla risata e calmò il suo cuore[150].

Come evidenziato da L. McClure[151], l'uso di χλεύης e παρασκώπτουσ' rimanda a insulti rivolti ad un'altra persona, anche se in questo passo non è specificato di che tipo di scherzi si parla. Iambe si attesta però chiaramente nella tradizione come una vecchia che, con i suoi discorsi osceni, fece ridere Demetra[152], e in questo senso forse si potrebbe spiegare l'aggettivo λάλος con cui la descrive Filico in età ellenistica[153]. Per la precisione, è col nome di Baubo che, nelle versioni più tarde, lo stesso personaggio assume tratti esplicitamente osceni:

ὣς εἰποῦσα πέπλους ἀνεσύρατο, δεῖξε δὲ πάντα
σώματος οὐδὲ πρέποντα τύπον· παῖς δ' ἦεν Ἴακχος,
χειρί τέ μιν ῥίπτασκε γελῶν Βαυβοῦς ὑπὸ κόλποις·
ἡ δ' ἐπεὶ οὖν μείδησε θεά, μείδησ' ἐνὶ θυμῷ,
δέξατο δ' αἰόλον ἄγγος, ἐν ᾧ κυκεὼν ἐνέκειτο

[150] H. Hom. *h.Cer.* 192-204.
[151] McClure 1999, pp. 48-51.
[152] Cf. ad es. Apollod. 1. 5. 1 e Diod. Sic. 5.4.7.
[153] Suppl. Hell. 680, 59. Cf. Scarpi 1976, p. 150.

Avendo così parlato, si sollevò le vesti, e mostrò
tutta quella forma del corpo che è improprio nominare, e il giovane Iacco, che era lì,
ridendo, slanciò la mano sotto il seno di Baubo.
Sorrise per ciò la dea, sorrise entro il suo cuore
E ricevette la coppa scintillante in cui c'era il κυκεὼν[154].

L'atto dell'*anasyrma*, consistente nell'alzare le vesti per mostrare gli *aidoia*, ha un valore più connotato rispetto agli *skommata* (v. 203 παρασκώπτουσ') – intendibili più genericamente come "motteggi"[155] – a cui fa riferimento l'Inno omerico; anzi è proprio la caratterizzazione di Baubo a suggerire che gli *skommata* avessero un valore osceno.

La vicenda di Baubo diventa archetipo della sessualità sacra femminile, sacra perché capace di provocare una risata «diversa dalla risata per cose più insipide»[156]. La psicanalista e scrittrice C. Pinkola Estés, parlando della vicenda di Baubo, afferma che «la risata "sessuale" pare raggiungere le profondità della psiche, scuotendo tutto quanto è sciolto». Forse è proprio in questo senso che Demetra «rise nel cuore» (μείδησ' ἐνὶ θυμῷ)[157], meravigliosa espressione usata nell'Inno orfico per indicare una risata che riporta alla vita.

Analizzando la storia di Baubo, Pinkola Estés sottolinea come le donne sentano talvolta la necessità di allontanare gli uomini, per «stare insieme e poter parlare

---

[154] Clem. Al. *Protr*. Il. 21, 1-5.
[155] Cf. Scarpi 1975, p. 154. L'*anasyrma* è un gesto di svelamento che deve il suo profondo significato proprio alla sorpresa che genera nel mostrare ciò che solitamente è coperto: proprio in virtù di questo si capisce perché sia un atto considerabile esclusivamente femminile. Il fallo maschile, che anatomicamente non è nascosto come i genitali femminili, non ha bisogno di essere svelato perché è sovente mostrato nelle rappresentazioni visuali, come le statue o i travestimenti comici (cf. Dutsch-Suter 2015, p. 21). Secondo Dutsch e Suter, la linguaccia della Gorgone avrebbe lo stesso significato dell'*anasyrma* di Baubo.
[156] Pinkola Estés 2018, p. 370. A pag. 373 l'autrice continua: «Possiamo pensare al sessuale e all'irriverente come qualcosa di sacro? Sì, specie quando sono medicamentosi».
[157] Clem. Al. *Protr*. Il. 21, 4. In *Donne che corrono coi lupi*, Pinkola Estés scrive, a proposito degli effetti che le storie "sessuali" avevano sulle sue pazienti, «È il corpo che ride». Queste parole segnano un rapporto profondo con le storie antiche: la risata "oscena" salva Demetra e, a sua volta, il racconto di questa storia diventa risata che rinvigorisce altre donne.

con le viscere»[158]. Esiste un detto che in spagnolo suona come "*Ella habla por en medio en las piernas*", parla con quel che ha tra le gambe: «quel "parlare con la vagina" è, simbolicamente, parlare con la prima materia, il più fondamentale, sincero livello di verità, la *os* vitale»[159]. La figura di Baubo è talmente tanto rappresentativa di tale concetto da perdere le fattezze umane nelle raffigurazioni, tanto che ciò che rimane di lei è letteralmente una vulva parlante (fig. 6):

Fig. 8 Baubo, LIMC p. 67 n. 1f,
https://iridedilucecoeva.wordpress.com/2018/08/31/baubo-dea-della-gioia/

C'è un elemento, presente nella vicenda di Baubo, che torna anche in un'altra storia ascoltata e raccontata da Pinkola Estés nel capitolo sulla sessualità sacra femminile: la scrittrice ricorda di aver sentito, da piccola e di nascosto, le donne

[158] Pinkola Estés 2018, p. 366.
[159] Pinkola Estés 2018, p. 364.

della sua famiglia che, mentre gli uomini erano a pesca, si raccontavano delle storie sconce, ridendo a crepapelle. Nello specifico riporta una barzelletta chiamata "Un viaggio in Ruanda"[160], che terminava con le donne di un villaggio ruandese che, essendo abituate a girare nude, avevano ricevuto l'ordine di coprirsi per la visita del generale Eisenhower. Al suo passaggio il generale, con enorme sorpresa, «vide una donna dopo l'altra, a seno nudo, tirare su la gonna per coprirsi la faccia»[161]. Di nuovo, quindi, una risata rigeneratrice, tutta femminile, provocata dall'*anasyrma.* Anche Erodoto e Diodoro Siculo[162] menzionano l'atto dell'*anasyrma*, in relazione a riti compiuti proprio dalle donne africane: sarebbe interessante rivedere nel racconto dei due storici l'antecedente religioso del gesto compiuto nella barzelletta, anche se non azzardo ipotesi in tal senso.

Ciò che accomuna queste storie (e anche le azioni che danno origine alle narrazioni) e molte altre simili, oltre al lato "osceno", è il fatto che vengano raccontate (o compiute) solo tra donne, in una segretezza che diventa rituale – durante le Tesmoforie infatti c'era un tempo dedicato all'*aischrologia* – e che perdura in varie forme nel corso della storia: Pinkola Estés afferma che secondo lei «il tè delle signore non sia che un resto di un antico rituale femminile per stare insieme e poter parlare con le viscere, dire la verità, ridere a crepapelle, sentirsi rianimate e poi tornare a casa, dove tutto va meglio»[163]. Il tè delle signore sarebbe quindi il discendente borghese delle Tesmoforie (borghesi anch'esse). Iambe/Baubo diventa l'archetipo della donna amica che "parla con le viscere", della vecchia λάλος, come la definisce Filico.

---

[160] Pinkola Estés 2018, pp. 372-373.
[161] Pinkola Estés 2018, p. 373. La differenza in questo caso è che l'atto è rivolto a un uomo, probabilmente in segno di sfida o beffa. Anche nella letteratura greca è evidente come lo stesso gesto, «performed in front of women, it is beneficial; in fron of men, shaming and discomfting» (Dutsch-Suter 2015, p. 26).
[162] Hdt. 2. 60. 2 e Diod. 1. 85. 3.
[163] Pinkola Estés 2018, p. 366.

Come nel caso delle commedie di Aristofane, su cui mi soffermerò nel prossimo paragrafo, ci troviamo dunque di fronte a un personaggio caratterizzato dall' età avanzata che utilizza probabilmente un linguaggio scurrile (se teniamo per buona l'interpretazione degli *skommata* pronunciati da Iambe nell'Inno omerico come oscenità[164]), percepito e descritto in età ellenistica come *lalia*. La connessione tra il discorso osceno e il *lalein* è quindi evidente.

[164] Scarpi 1976, p. 157.

2. IL *GOSSIP* IN ARISTOFANE: IL CASO DELLA *LISISTRATA*

2.1 Mimesis

I motivi per cui ho scelto di focalizzarmi sul *gossip* in Aristofane riguardano sia la quantità di versi riservati nelle sue commedie al dialogo femminile che la possibilità, intrinseca al genere comico, di affrontare ampiamente tematiche connesse all'*eros* e al discorso osceno. È necessario però sottolineare che parlando di "linguaggio delle donne" non mi riferisco direttamente alle donne intese come soggetti storici, ma alla loro rappresentazione mediata dalla creazione di personaggi teatrali. Vari studiosi hanno notato in Aristofane una certa attenzione alla *mimesis* della lingua, o meglio delle lingue, effettivamente parlate[165]. Forse, almeno nel caso delle parole delle donne, sarebbe più opportuno parlare di una particolare sensibilità del commediografo nella restituzione di linguaggi diversi in base al genere del parlante, dato che le ragioni per caratterizzare i suoi personaggi femminili in un determinato modo travalicano sicuramente i confini della semplice imitazione e rispondono a un immaginario collettivo di stereotipi e ammonimenti, oltre che alle finalità stesse della rappresentazione comica. Considerato, quindi, il

[165] Cf., tra gli altri, Del Corno 1994. Colvin 1999, p. 25 specifica che il linguaggio comico, per funzionare, conteneva sia l'elemento connotativo (con funzione di marcatore che si basa sullo stereotipo, quindi è il prodotto della psicologia della comunità), sia quello denotativo, più realisticamente descrittivo. L'importanza della funzione mimetica al fine di recuperare forme colloquiali nei documenti antichi è messa in luce da Zangrado 1997, p. 190. Secondo la studiosa l'attenzione di Aristofane per la lingua parlata è evidente in alcune tendenze, come l'uso frequente della formazione in *-ikos* per gli aggettivi (parodiando i sofisti) e in *-sis* e *-ma* per i sostantivi (cf. anche López Eire 1996 p. 23). Anche l'uso che il commediografo fa del diminutivo denota una ricercata imitazione dell'oralità: come nella lingua parlata, infatti questa forma viene usata non solo in funzione referenziale per indicare piccolezza, ma anche in senso affettivo e peggiorativo, tanto da perdere in alcuni casi il suo significato denotativo (p. 201) il meccanismo comico scaturito dalle parlate diverse doveva sfruttare meccanismi noti allo spettatore per risultare comprensibile. Cf., infine, Rodríguez Adrados 1981, p. 313, che sottolinea come i vari tipi di linguaggio letterario si possano situare ai poli opposti rispetto alla lingua parlata, di distanza o di profonda vicinanza, come nel caso della commedia.

taglio del mio studio non è tanto importante stabilire in che grado una certa *mimesis* linguistica del reale fosse presente, quanto appurare se l'autore volesse marcare e in che modo la differenza di genere nel discorso. E il commediografo stesso dimostra una coscienza quasi metalinguistica di ciò, come si può dedurre dal frammento 706 K.-A.:

διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως
οὔτ' ἀστείαν ὑποθηλυτέραν
οὔτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικοτέραν

La sua lingua è il dialetto medio della città,
né l'accento un po' effemminato dell'alta società
né la pronuncia grossolana un po' da bifolchi da aggiungere[166].

La stessa consapevolezza è ravvisabile, nelle sue commedie, anche in relazione al suono della voce: nelle *Tesmoforiazuse*, Agatone si rivela infatti essere il più adatto a infiltrarsi tra le donne proprio per la sua voce, che imita perfettamente quella femminile (il termine usato da Aristofane in *Th*. 192 è γυναικόφωνος). Proprio le *Tesmoforiazuse* rappresentano una sorta di dichiarazione poetica di Aristofane, che in vari passi lascia emergere il suo concetto di *mimesis*, in questo caso messa in atto verso il linguaggio femminile: ἢν λαλῇς δ' ὅπως τῷ φθέγματι/ γυναικιεῖς εὖ καὶ πιθανῶς («Ma quando parli, devi fare la voce da donna, e in maniera convincente»[167]). Già solo prospettando l'ipotesi che Mnesicolo riesca a imitare la voce femminile, Euripide anticipa il suo parente sul piano della finzione mimetica e non usa il verbo *legein*, ma *lalein*, più appropriato al discorso femminile. Ci si potrebbe chiedere su che livello πιθανῶς possa essere letto: «convincente» rispetto alle reali donne ateniesi, alle *personae* comiche o rispetto all' «atteggiamento del poeta che passa automaticamente nella natura e negli

[166] Ar. fr. 706 K.-A (trad. Pellegrino 2015).
[167] Ar. *Th*. 268.

atteggiamenti dei suoi personaggi»[168]? Forse le parole di Agatone potrebbero aiutare a rispondere:

> χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
> ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.
> αὐτίκα γυναικεῖ' ἢν ποιῇ τις δράματα,
> μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.
>
> Secondo il dramma che sta per creare,
> il poeta deve adattare i suoi modi.
> E se compone il dramma di una donna,
> anche la sua persona deve partecipare dei costumi femminili[169].

G. Paduano sostiene che il concetto di *mimesis* in questo passo sia spiegabile solo ipotizzando un rapporto di identità tra arte e realtà esterna («una realtà particolarissima, che coincide con la persona empirica dell'artista[170]»): intendere la *mimesis* in Aristofane come uno specchio diretto della natura dell'autore permette di approcciarsi a quel linguaggio privato delle donne che Hunter considerava inattingibile perché, appunto, privato[171]. Questo presuppone uno spostamento del *focus* da un realismo storico pressocché impossibile da ricostruire a un realismo inteso in termini di coincidenza con la percezione dell'autore.

2. 2 Strumenti

A questo punto è utile riprendere le riflessioni messe in gioco finora al fine di un'applicazione ai testi di Aristofane. Una buona prospettiva di partenza sarà lo schema di S. Ervin-Tripp riletto da D. Jones[172], di cui però bisogna modificare le premesse alla luce di quanto appena evidenziato: non tratterò

---

[168] De Sanctis, 2018, p. 36 parlando di quella che lui definisce «fenomenologia della μίμησις che agisce su ambiti molteplici», in riferimento a Ar. *Ach*. 407-479.
[169] Ar. *Th*. 149-152.
[170] Paduano 2011, p. 91.
[171] Hunter 1994, p. 219 n. 3.
[172] Vd. p. 12.

dell'oralità di un gruppo sociale concretamente descrivibile, ma delle dinamiche interne a testi che riflettono l'immaginario dell'autore.

1. *Contesto*

Per quanto riguarda il contesto, primo parametro di Jones ed Ervin-Tripp, prenderò in considerazione lo spazio dedicato da Aristofane all'azione femminile: non l'ambiente domestico, quindi, ma luoghi altri e sovversivi. Come persone partecipanti all'atto intenderò sicuramente le donne come agenti del loro ruolo sociale, lette, quindi, in virtù della loro appartenenza a una categoria culturalmente e ideologicamente determinata. Come già specificato in precedenza, questo parametro è funzionale all'analisi di un genere discorsivo che risponde a dinamiche di allusività e fluidità attuabili solo da chi condivide lo stesso *background*, almeno in termini di costruzione dell'identità di genere.

2. *Partecipanti*

Analizzare il *lalein* delle donne aristofanee intese nel loro ruolo sociale vuol dire innanzitutto definire questo ruolo sociale, e quindi necessariamente muoversi sul piano dell'ideologia che lo costruisce. In altre parole, quelli che oggi consideriamo *topoi* e stereotipi misogini saranno le lenti attraverso cui guardare al genere femminile.

3. *Temi*

La definizione data da Jones di "tematiche personali" si adatta al tipo di *gossip* che intendo analizzare. Nello specifico, dedicherò particolare importanza al tema erotico e ai riferimenti domestici ed estetici, che si addicono perfettamente alla sfera semantica femminile. Infatti, da un lato questi ambiti erano (e sono) percepiti come vuoti, banali e frivoli, come il *lalein* e come le donne stesse: è la stessa

Calonice che chiede a Lisistrata come potranno essere proprio le donne a salvare la Grecia, le stesse donne che se ne stanno sedute a casa, tutte imbellettate e truccate[173]. Dall'altro lato, però, erano effettivamente questi gli spazi che caratterizzavano la vita di una donna, definendone il ruolo sociale, e a cui Lisistrata riesce a dare un significato totalmente nuovo.

4. *Funzioni*

Come sottolineato in precedenza, da una prospettiva antropologica le funzioni del *gossip* a livello sociale possono essere svariate: si va dal fine individualistico di ottenere informazioni evidenziato da Paine[174], a quello di rinforzare e perpetuare le norme sociali messo in luce da Abrahams, a quello di rinsaldare la coesione del gruppo studiato da Gluckman, Dunbar e Hannerz[175]. Ed è proprio su quest'ultima finalità che focalizzerò il mio studio, dal momento che il piano antropologico può essere letto in parallelo a quello linguistico: infatti, anche le strutture formali riscontrabili in questo tipo di comunicazione, che analizzerò nel prossimo paragrafo, rispondono a regole di cooperazione e solidarietà linguistica.

Inoltre, a livello tematico, Aristofane dedica particolare attenzione al concetto di cooperazione nelle sue commedie al femminile. Lisistrata condensa questo principio in poche parole: Ἢν δὲ ξυνέλθωσ' αἱ γυναῖκες ἐνθάδε/ αἵ τ' ἐκ Βοιωτῶν αἵ τε Πελοποννησίων/ ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα («Se ci riuniamo tutte insieme noi, le donne della Beozia e quelle del Peloponneso, insieme salveremo la Grecia»). Come ingranaggi di questo meccanismo ritengo funzionino bene le categorie identificate da Jones come «*chatting*» e «*bitching*», che implicano rispettivamente un intimo racconto di sé e rabbia sociale. La cosiddetta

---

[173] Ar. *Lys*. 41-45.

[174] Coates 1998, p. 229 mette in luce l'androcentrismo presente in questa interpretazione: «In public discourse, the exchange of information is an important goal. Male speakers in our culture are socialised into public discourse, while female speaker are socialised into private discourse […]. In private discourse, the exchange of information is not the chief goal».

[175] Vd. Paine 1967, Abrahams 1970, Gluckman 1963 e Hannerz 1967.

«*house-talk*», in cui si affronta la comune esperienza dell'attività domestica, potrà essere la chiave di lettura per considerare come Lisistrata e Prassagora si servano diversamente dell'orizzonte domestico. Infine lo «*scandal*» non sarà funzionale in quest'ambito della mia analisi in quanto ingloberò le allusioni a comportamenti sessuali all'interno del tema erotico.

5. *Aspetti formali*

Fra tutte, però, la categoria più significativa per il mio tipo di studio è sicuramente quella linguistica, essendo lo strato più evidente in un'analisi testuale, e partendo dalla quale potranno essere messi in luce tutti gli aspetti precedenti. Gli antichisti che si sono occupati della lingua delle donne, come anche i linguisti moderni hanno messo ripetutamente in evidenza le strutture cooperative, che sembrano molto più marcate nei dialoghi tra donne che in quelli fra uomini. Questo tratto è sentito come distintivo del dialogo femminile in generale, ma è anche specificato come caratteristico del *gossip* nello schema di Jones. Ed è forse in questo nuovo significato, esteso e positivo, che il λαλεῖν potrebbe quasi combaciare, di nuovo ma in modo del tutto diverso, con i θηλειῶν ἔπη.

2. 3. Caratteristiche della lingua femminile in Aristofane in relazione al *gossip*

Sul piano formale, gli studiosi che si sono occupati del linguaggio femminile in Aristofane hanno notato alcuni strumenti linguistici usati frequentemente dalle donne, fra cui[176]:

1. Interrogative e esclamative
2. Espressioni affettive
3. Diminutivi
4. Dativi etici
5. Vocativi
6. Litoti
7. Costruzioni perifrastiche
8. Domande rafforzative (le cosiddette "*tag questions*")
9. Particelle
10. Ottativo con doppio *an*
11. Battute che si accavallano

Questi dati sono stati spiegati alla luce di quattro linee di tendenza: le donne parlerebbero in modo più emotivo (interrogative ed esclamative, espressioni affettive, diminutivi, dativi etici, vocativi), meno assertivo (litoti, costruzioni perifrastiche, *tag question*, particelle, ottativo con doppio *an*) e più vacuo (particelle) rispetto agli uomini. Questi tre aspetti si legano strettamente con le dinamiche del *gossip* nell'accezione che ho scelto di approfondire, ovvero quella positiva di strumento di coesione sociale:

---

[176] Ho scelto di concentrarmi sui tratti a mio parere più significativi in relazione al tema del *gossip* (che comunque rappresentano la maggior parte delle caratteristiche del linguaggio femminile evidenziate dagli studiosi), lasciando da parte ad esempio la questione del conservatorismo o innovatività linguistica, su cui gli studiosi hanno a lungo dibattuto (anche riguardo le lingue moderne); lo studio su cui mi baserò principalmente è quello di Willi 2003, che mi sembra il più completo nella categorizzazione degli elementi linguistici. Altri studiosi che hanno dedicato particolare attenzione alla lingua delle donne in Aristofane e di cui prenderò in considerazione le opere sono López Eire 1986, Sommerstein 1995, Redondo 1997, Mcclure 1999, e Nieddu 2001.

- *Gossip ed emotività*: come evidenziato in precedenza in relazione all'importanza del tema romantico-erotico, il *gossip* si configura anche come un tipo di conversazione privata e intima, che implica quindi un coinvolgimento emotivo. Anzi, secondo alcuni studi moderni[177], l'azione del fare *gossip* di per sé funzionerebbe come mezzo per organizzare e gestire le emozioni in ambienti di lavoro particolarmente stressanti.
- *Gossip e non-assertività*: alla sfera dell'emotività nel pettegolezzo, inoltre, è molto vicina quella della mancata assertività, che, come si vedrà, gioca un ruolo importante nella costruzione di un dialogo più cooperativo ed empatico: attenuare la forza espressiva significa infatti limitare le possibilità di scontro e aumentare quelle di confronto pacifico.
- *Gossip e vacuità*: l'idea stessa che gli argomenti considerati tipicamente "femminili" siano proprio quelli più futili tradisce il preconcetto (*bias*) misogino insito nelle società patriarcali. La connotazione di vacuità implica infatti un giudizio non scevro dagli stereotipi che l'ideologia dominante porta da sempre con sé: proprio per questo l'analisi di tale categoria si rivelerà utile al fine di motivare alcuni fatti linguistici che gli autori antichi (nello specifico, Aristofane) potevano, inconsciamente o meno, percepire come propri dei discorsi femminili e perciò inserire nelle loro opere.

Da ciò ne deriva che molti dei tratti evidenziati dagli studiosi come pertinenti al linguaggio femminile, si possano leggere e contestualizzare alla luce delle caratteristiche concrete e ideologiche del *gossip*.

[177] Cf. ad es. Waddington-Fletcher 2005, Ashkanasy-Härtel-Zerbe 2000, Fineman, 1993.

2.4 Un confronto con le lingue moderne: R. Lakoff si sbagliava del tutto?

Il confronto con le lingue moderne rivela che gli stessi elementi formali messi in luce dagli studiosi nella lingua greca dominano anche il dibattito attuale sul linguaggio femminile.

Nel 1975 R. Lakoff evidenziò alcune peculiarità che, secondo la studiosa, caratterizzavano i discorsi delle donne, fra cui[178]:

- Attenuatori di assertività (*hedges*) come "credo, penso, immagino…".
- Formule perifrastiche di cortesia come "Vorresti per favore…".
- Particelle.
- Diminutivi.
- *Tag questions.*
- Emozioni molto marcate tramite, per esempio, il tono di voce.
- Aggettivi leziosi come "divino, adorabile…".
- Lessico specializzato.

Salta subito agli occhi la somiglianza con le caratteristiche individuate nella lingua greca, che potrebbe essere spiegata su più livelli.

Da un lato bisogna considerare che gli antichisti, non essendo estranei ai risultati della sociolinguistica contemporanea, hanno potuto trarre da questa alcuni spunti di ricerca da applicare ai testi greci (infatti A. Willi cita studiose come Lakoff, Cameron e Coates). Dall'altro, però, è dimostrato che molti stereotipi sul femminile riscontrati nel mondo greco sono ancora attualissimi: le ricerche di M. Berretta confermano che, almeno a livello di immaginario collettivo, il "linguaggio femminile" coincide con quello descritto da Lakoff[179], che a sua volta sembra avere

---

[178] Lakoff 1975.

[179] Berretta 1983 sottopose a un campione di 349 persone una serie di domande sull'opinione del parlante riguardo la lingua di uomini e donne e, successivamente, un *corpus* di testi scritti da persone che gli intervistati dovevano riconoscere come uomini o donne, motivando la risposta. Il risultato di tale indagine confermò che le aspettative collettive corrispondevano alle caratteristiche del linguaggio femminile descritte da Lakoff:

molti tratti in comune con la percezione che gli autori greci avevano dei θηλειῶν ἔπη. Si può quindi affermare che l'idea di "linguaggio femminile" antica e moderna sia, sotto molti aspetti, similare.

Dal punto di vista pratico, però, le teorie di Lakoff sono state ampiamente criticate per due ragioni: la prima concerneva la scarsità di dati empirici utilizzati, mentre la seconda riguardava l'interpretazione di tali dati, identificati dalla studiosa come il segno linguistico della posizione subordinata delle donne rispetto agli uomini.

Dal mio punto di vista, è stata proprio l'interpretazione in chiave di ruoli di potere e la conseguente assegnazione alle donne dello *status* di vittime anche nella lingua, a causare a Lakoff le critiche a cui la sua opera è spesso legata, anche ingiustamente per certi versi. Infatti, nonostante sicuramente il metodo della studiosa non possa essere considerato sistematico, scartare quasi a prescindere alcuni dati da lei proposti mi pare avventato. Ad esempio, C. Bazzanella e O. Fornara sostengono che:

> «A partire dalle prime posizioni di chi (cfr. Lakoff 1975, Attili-Benigni 1979, ecc.) ha sostenuto, impressionisticamente, una ipotesi di correlazione forte tra linguaggio femminile e uso di forme attenuative, negli studi successivi, basati invece su dati quantitativi, la variabile 'genere' non è più considerata variabile determinante, e viene analizzata in relazione ad altre variabili e parametri coinvolti nell'interazione comunicativa: la posizione sociale, lo stereotipo culturale e sociale ad essa relativi, l'interazione con altre variabili sociolinguistiche, le modalità di interazione, altri tratti pragmatici»[180].

Sicuramente le altre variabili messe in luce dalle due studiose sono essenziali nella formulazione di un giudizio complessivo, ma a mio parere il genere rimane la categoria più produttiva in termini di differenziazione di linguaggio. La stessa Coates, a cui Bazzanella e Fornara rimandano in nota come esempio tra gli «studi successivi», afferma che «more recent sociolinguistic work […] keeps the non-

---

vennero infatti attribuiti a scrittrici donne testi con un abbondante uso di diminutivi, di aggettivi considerati come superflui, ecc…

[180] Bazzanella-Fornara1995, p. 73.

linguistic variables of gender and social status apart»[181]. Per provare la sua affermazione, la studiosa fa a sua volta riferimento ai lavori di C. West e N. Woods, che portarono ad esempio rispettivamente conversazioni tra dottori/dottoresse e pazienti e fra colleghi e colleghe di lavoro, di *status* differente: nel primo caso risultò che fossero i dottori/esse a gestire le interazioni, interrompendo regolarmente il/la paziente, tranne in una situazione, ovvero quando da un lato c'era una dottoressa e dall'altro un paziente maschio e bianco. Soltanto in quel caso, infatti, erano i pazienti a interrompere e cercare di gestire la conversazione. Anche N. Woods seguì la stessa scia, studiando le conversazioni tra capi e sottoposti: risultò che lo *status* si dimostrava importante ma non essenziale, visto che erano gli uomini a dominare le conversazioni, sia che occupassero un ruolo di rango superiore che inferiore rispetto alle colleghe donne.

Le stesse Bazzanella e Fornara arrivano alla conclusione che «il maggior numero di segnali discorsivi proporzionalmente usati dalle donne corrisponde ad un maggior coinvolgimento presente nelle interazioni femminili», mettendo in discussione quindi più l'interpretazione lakoffiana che i dati in sé[182].

Inoltre, appurato che l'idea collettiva sul discorso femminile corrisponda ai parametri di Lakoff, bisogna anche tenere in conto che la percezione popolare, anche se stereotipica, può diventare aspettativa linguistica, più o meno implicita. Da un lato, infatti, tutti i galatei prodotti nell'Ottocento sono il lampante esempio di come lo stereotipo si trasformi in prescrizione dichiarata[183]; dall'altro, il fatto che gli uomini evitino certe forme linguistiche perché tradizionalmente associate alle

---

[181] Coates 2013, p. 109.

[182] Dalla loro analisi risulta infatti che le donne utilizzano più segnali discorsivi (fatismi, modulatori…) degli uomini, ma le autrici stesse decidono di scorporare questo risultato, conteggiando questi segnali in base alle "funzioni" tradizionalmente definite come femminili, quindi ad esempio l'insicurezza e la richiesta di attenzione (in questo modo il dato viene letto non di per sé ma in base a una previa interpretazione). Mi pare quindi che i dati non siano, o almeno non del tutto, contrari a quelli ricavati da Lakoff ma che sia più che altro l'interpretazione a cambiare.

[183] Vd. Fresu 2020.

donne indica, di converso, che la *folklinguistic* può avere un ruolo attivo, anche quando non esplicitamente prescrittivo, nel forgiare le preferenze linguistiche di maschi e femmine[184]. Ne consegue che almeno un certo grado di concordanza col reale nello studio di Lakoff non sia totalmente escludibile, anche se sicuramente sulla sua interpretazione dei dati gli studiosi hanno avuto e hanno ancora ottime ragioni per obiettare – ragioni diverse anche a seconda del contesto storico.

Infine, non si può negare che anche gli stessi studi apparentemente contrari alle teorie lakoffiane possano essere soggetti a varie interpretazioni: si può considerare, fra gli altri, il contributo di W. M. O' Barr e B. K. Atkins 'Women's language' or 'powerless language'', che Bazzanella e Fornara portano ad esempio tra le ricerche che si basano su buoni dati quantitativi. Studiando alcuni elementi considerati tipici del discorso delle donne (intensificatori, modulatori, esitazioni, uso di tono interrogativo in frasi che dovrebbero essere enunciative, gesti, forme di cortesia, uso dell'appellativo «Sir»), gli studiosi sembrano riscontrare un numero di elementi "femminili" più elevato nei discorsi maschili: in realtà dalla tabella riportata si evince che soprattutto su una categoria, quella dell'uso di «Sir», che O' Barr e Atkins interpretavano come indice di cortesia, gli uomini mantengono una frequenza maggiore, mentre in altre categorie, come quella dell'uso di moderatori, i numeri nel discorso femminile risultano nettamente superiori.

Si può quindi affermare che le caratteristiche della lingua femminile evidenziate da Lakoff, notevolmente vicine a quelle messe in luce nello studio della lingua greca, vadano ricontestualizzate e reinterpretate, riconoscendo, però, che le sue ricerche rappresentarono sicuramente un punto di svolta negli studi di genere in linguistica. Moltissimi lavori successivi, infatti, partirono proprio da un confronto

[184] A questo proposito Kramer 1975, p. 53 riporta il caso di uno studente che affermò che se avesse sentito dire «cute» a un ragazzo, avrebbe messo in dubbio la sua mascolinità. Inoltre, Coates 2013, p. 159 evidenzia come i bambini comprendano e interiorizzino molto presto le aspettative della società sul modo di parlare "da maschi" e "da femmine".

con i suoi risultati, che in molti casi vennero, almeno nelle premesse, confermati[185], aprendo così interessanti possibilità di confronto tra la lingua antica e moderna; un confronto che permette di svelare nuove interpretazioni e letture sulla questione del genere nella lingua greca e di provare, anche in campo linguistico, interessanti somiglianze fra antico e moderno.

2.5 Il caso della *Lisistrata*

2.5.1 Discorso vuoto: le particelle

Passando agli esempi sui testi di Aristofane, ritengo che la *Lisistrata* sia un'ottima base di analisi, in quanto si rivela una delle commedie più significative sia a livello puramente linguistico che tematico. I primi 253 versi risultano particolarmente densi di spunti: le donne si riuniscono, senza uomini, e Lisistrata espone loro il suo piano prima di lasciare la scena al coro dei vecchi. Già le prime parole della protagonista si prestano a interessanti considerazioni:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ Ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.
νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή·
πλὴν ἥ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται.
χαῖρ', ὦ Καλονίκη.

Lisistrata: Ma se qualcuno le avesse invitate, le donne, a una festa in onore di Bacco,
o alla grotta di Pan, o al tempio di Afrodite Coliade, o al santuario delle dee Genetillidi,
non si potrebbe passare a causa del rumore dei tamburi.

[185] Ad esempio, riguardo l'uso di moderatori di assertività, Coates 2013, p. 88 afferma «Surprisingly few researchers have carried out empirical work designed to investigate Lakoff's claims. The few studies there have shown that in some situations women do use more hedges, but suggest that we need to be sensitive to the different functions of hedges, and also need to query the (androcentric) assumption that more frequent use of hedges is a weakness». Il problema, quindi, si rivela ancora essere l'interpretazione del dato linguistico e non il dato in sé.

Ma adesso qui di donne non ce n'è nessuna.
Anzi, a dire la verità almeno una ce n'è: ecco qui la mia vicina che esce fuori di casa.
Buongiorno, Calonice![186]

Solo la prima parola basterebbe a far scorrere fiumi di parole. Come sottolineato da A. López Eire[187], infatti, ἀλλά a inizio di frase si usa per segnalare il prolungarsi di una frase (o situazione) precedente. Dato che il senso di questo avverbio si esplica sul piano del canale comunicativo (di cui, in questo caso specifico, ἀλλά segna l'apertura), si può dire che ἀλλά abbia qui una funzione fatica, ovvero quella che per Jakobson ha lo scopo di stabilire, verificare, interrompere e prolungare il contatto tra il mittente e il destinatario[188]. Nella stessa battuta di Lisistrata, al v. 5, troviamo un altro elemento sintattico che svolge la stessa funzione: la particella γε, il cui apporto al discorso è esclusivamente quello di rendere più fluente la comunicazione[189].

Già dai primi versi si possono evidenziare, quindi, dati molto significativi nel quadro del discorso femminile: alcuni elementi, fra cui soprattutto le particelle, non hanno la piena portata semantica dei sostantivi e, per questa ragione, una loro presenza massiccia nel testo potrebbe marcare un discorso sentito come superfluo. Essendo materiale linguistico in apparenza vuoto, ma che in realtà da un lato lega e struttura al meglio la sintassi della conservazione e dall'altro marca una costante attenzione verso l'interlocutore e la sua partecipazione al discorso, le particelle (o, in alcuni casi, gli avverbi) mettono in atto perfettamente un tipo di chiacchiera, il *gossip*, percepita come superficiale e banale ma che in realtà stringe e rinsalda le dinamiche sociali. La funzione fatica stessa mi sembra significativa in questo contesto perché rispetto alle altre non veicola materiale concreto e necessario per costruire la conversazione, ma ha l'importante scopo di verificarne la buona

[186] Ar. *Lys*. 1-6.
[187] López Eire 1986, p. 259. Cf. Denniston 1954, p. 7.
[188] Jakobson 2002, p. 188.
[189] Cf. López Eire 1986, p. 262.

riuscita. *Gossip*, funzione fatica e particelle, per certi versi si rispecchiano tra loro, quindi, come in un grande frattale.

Forse non è un caso che la *Lisistrata* sia l'unica commedia antica aperta con *ἀλλά* e che in Aristofane si registri una concentrazione di particelle maggiore nei discorsi femminili che in quelli maschili. Inoltre, in base all'analisi di Y. Duhoux[190], la particella più usata dalle donne risulta essere τοί. Quest'ultima ha principalmente il ruolo di «establish, in fact, a close rapport between the mind of the speaker and the mind of another[191]», e per questo risulta vicina al valore fatico[192].

A mio parere, quindi, sebbene le particelle in generale siano da un certo punto di vista materiale meno significativo dei sostantivi e per questo possano essere stereotipicamente considerate più pertinenti alla lingua femminile[193], ve ne sono alcune – quelle che rendono la funzione fatica – che mi sembrano ancora più appropriate nella connotazione del discorso femminile come "vuoto", in quanto contribuiscono ancora meno di altre particelle a definire il senso dell'enunciato, ma esplicitano un interesse nel mantenere la conversazione viva e scorrevole. Le particelle avversative, invece, hanno l'importante compito di organizzare le opposizioni argomentative sul piano sintattico, quindi un loro uso abbondante non dovrebbe essere inteso come futile e superfluo. Anche queste, però, che risultano molto usate nei discorsi delle donne, si prestano a un'analisi poco positiva: secondo Sommerstein, infatti, sono proprio particelle come γε μέντοι, γε μὴν, καὶ μὲν δὴ, etc.… a caratterizzare il discorso femminile, mettendo in luce la presunta incoerenza dei pensieri femminili[194].

---

[190] Duhoux 2004, p. 141.
[191] Denniston 1954, p. 537.
[192] Cf. Morales Harley, p. 106.
[193] Molti studiosi hanno evidenziato l'uso abbondante di particelle come tratto distintivo del linguaggio femminile: cf. ad es. Willi 2003 pp. 182-183.
[194] Sommerstein 1995, p. 81.

Un'altra particella di tipo fatico che appare in grande concentrazione nei versi femminili è γοῦν[195]. Sempre nei primi versi della *Lisistrata* torna due volte nell'arco di sei versi:

Κα. ἡ **γοῦν** Θεογένους
ὡς δεῦρ' ἰοῦσα θοὐκάτειον ἤρετο.
ἀτὰρ αἵδε καὶ δή σοι προσέρχονταί τινες.
Λυ. αὗται δ' ἕτεραι χωροῦσί τινες.
Κα. ἰοὺ ἰού,
πόθεν εἰσίν;
Λυ. Ἀναγυρουντόθεν.
Κα. νὴ τὸν Δία·
ὁ **γοῦν** Ἀνάγυρός μοι κεκινῆσθαι δοκεῖ.

Calonice: Per forza!
Prima di venire qui la moglie di Teagene avrà voluto interrogare la statua di Ecate!
Ma ecco che da qui ne arriva qualcuna
Lisistrata: E da qui ne arrivano altre.
Calonice: Che puzza! Ma da dove arrivano?
Lisistrata: Dal demo di Anagiro.
Calonice: Per Zeus!
Meglio girare al largo allora…[196]

C'è soltanto un'altra commedia in cui γοῦν mantiene una concentrazione così alta, ovvero le *Rane*, in cui si ripete quattro volte nell'arco di 161 versi[197]. Il personaggio che pronuncia questa particella è Xantia, non a caso, un servo. Ancora una volta, quindi, la lingua collega le donne agli schiavi. Considerato quanto detto sulle particelle, la ripetizione di γοῦν potrebbe valere a riprova del fatto che il parlare di donne e di schiavi fosse sentito come *lalein*, come un insieme di suoni vuoti e privi di effettivo significato.

Anche nelle lingue moderne sembrerebbe che le donne usino più particelle, per lo stesso scopo di facilitare la conversazione, anche se il tema è dibattuto[198]. Alle particelle si potrebbero assimilare – in relazione alla funzione fatica di assicurarsi

[195] Cf. Willi 2003, p. 184 n. 112.
[196] Ar. *Lys*. 63-68.
[197] Ar. *Ra*. 159, 289, 293, 320. Cf. Willi 2003, p. 184.
[198] Cf. Lakoff 1975, p. 50 e Brown 1998 per uno studio sulle particelle nella lingua Tzeltal, una lingua maya.

la buona riuscita della conversazione, vigilando sull'apertura del canale comunicativo – le cosiddette "risposte minime" (dall'inglese *minimal responses*), ovvero quelle forme verbali come *mmmh, sì, certo, assolutamente,* ecc… che esplicitano l'attenzione di chi ascolta rispetto al discorso del parlante. Il fatto che questi espedienti siano molto più frequenti nei discorsi delle donne è unanimemente riconosciuto[199], mentre gli uomini, quando se ne servono, tendono a fornire le risposte minime in ritardo o comunque con un tempismo non azzeccato: questa strategia solitamente non invoglia il parlante a continuare il discorso[200].

2.5.2 Discorso non assertivo (o cooperativo?): particelle, litoti, perifrasi, *tag question*, termini specifici

Prendendo di nuovo come riferimento i primi versi della commedia, oltre all'uso abbondante di particelle con valore fatico, possiamo notare una costruzione particolare del periodo ipotetico:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ Ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων

Lisistrata: Ma se qualcuno le avesse invitate, le donne, a una festa in onore di Bacco,
o alla grotta di Pan, o al tempio di Afrodite Coliade, o al santuario delle dee Genetillidi,
non si potrebbe passare a causa del rumore dei tamburi.

Ciò che spicca è la costruzione dell'apodosi, che si regge su un doppio ἂν. Occorrenze del genere sono solitamente motivate da periodi troppo lunghi, che il parlante spezza in modo da aiutare l'interlocutore a processare le informazioni; in questo caso, però, ci troviamo di fronte a una proposizione che si estende su un solo verso, per cui bisogna trovare una spiegazione più esaustiva. Secondo Willi,

[199] Cf. Coates 2013, p. 87.
[200] Cf. Zimmerman e West 1975, pp. 121-122.

quest'uso quasi ridondante della particella servirebbe ad attenuare l'assertività della supposizione. Nelle tre commedie femminili, 14 casi su 16 in cui viene usato questo tipo di costruzione sono pronunciati da donne[201].

Questo espediente è solo uno dei tanti identificati dagli studiosi come "moderatori di assertività". Ad esempio, al verso 14, Lisistrata dice di aver richiamato le donne a raccolta per prendere decisioni su «un affare non di poco conto» (οὐ περὶ φαύλου πράγματος): l'uso della litote, che ritorna con molta più frequenza nei versi femminili che in quelli maschili[202], si deve principalmente all'intenzione di smorzare la forza delle parole pronunciate. È lo stesso principio dell'eufemismo: la lingua ha un proprio valore performativo, la parola è in parte magica, tanto da evocare i concetti che esprime[203]. Per questa ragione l'uso di perifrasi serve a frapporre un velo fra il parlante e le parole pronunciate, mitigandone il significato: anche dagli studi moderni risulta che gli uomini utilizzano più parole tabù rispetto alle donne[204].

Un'altra forma di perifrasi, che Aristofane fa pronunciare solo alle donne, agli schiavi o a personaggi maschi che non dirigono l'azione[205], è *boulei* o *boulesthe* + congiuntivo, formula che potrebbe essere rimpiazzata dall'uso, più diretto, di un solo verbo: al verso 821 della Lisistrata, ad esempio, la corifea chiede al corifeo: «Vuoi che ti prenda a pugni sulla faccia?» (τὴν γνάθον βούλει θένω;). Preoccuparsi della volontà dell'interlocutore in un contesto del genere suona come una richiesta ironica, ma ciò non toglie che lo stesso concetto avrebbe potuto essere

---

201 Willi 2003, pp. 181-182.
202 Cf. Willi 2003, p. 184.
203 Classico è l'esempio della parola "orso", la cui radice indoeuropea *ŕkÞos – mantenuta in greco, sanscrito, armeno, albanese, irlandese e latino – si perde nelle lingue slave, germaniche e baltiche. Il motivo va ricercato nella sacralità che tale animale aveva per le popolazioni di origine indoeuropea, che preferivano usare perifrasi piuttosto che nominare direttamente la creatura (nel caso delle lingue slave la perifrasi usata è *medv-ědĭ*, "mangiatore di miele", mentre l'inglese *bear* e il tedesco *Bär* tradiscono la derivazione delle lingue germaniche dall'aggettivo *bheros*, "castano, bruno").
204 Coates 2013, pp. 97-98.
205 Cf. Willi 2003, p. 179.

espresso, come effettivamente avviene due versi dopo, da un solo termine (ἀλλὰ κρούσω τῷ σκέλει; «Devo prenderti a calci in culo?»)[206]. Una costruzione di questo tipo denota nello specifico, oltre alla carenza di assertività messa in luce anche nei precedenti esempi, una spiccata cortesia.

Anche nelle lingue moderne molti mezzi linguistici usati per moderare l'assertività ed esprimere cortesia sono rintracciabili con maggiore frequenza nel discorso femminile. Questo non è un caso né uno stereotipo: essendo un fenomeno riconosciuto nelle lingue vive, l'affermazione che le donne parlino in maniera più coadiuvante e meno assertiva rispetto agli uomini non sembra essere, quindi, solo il frutto della percezione maschile[207]. Ovviamente questa tendenza non è indice di differenze strutturali tra i sessi ma sintomo di un'educazione linguistica (e non) diversa: i bambini infatti vengono incoraggiati fin dalla più tenera età ad assumere un atteggiamento deciso e aggressivo, mentre le bambine vengono inquadrate in un sistema valoriale differente, il cui perno è costituito dalla docilità e dalla grazia[208]. A questo proposito è tristemente interessante lo studio degli anni '80 condotto da M. e D. Sadker sul sessismo nelle aule di scuola[209]: dalle loro ricerche risultò che, nonostante le regole fossero teoricamente uguali per maschi e femmine, i primi non venivano sempre sanzionati nel caso di un'infrazione di esse, mentre le seconde venivano riprese con più facilità. Uno degli esempi forniti mostrava come, data la regola di non prendere parola senza prima alzare la mano, i bambini interrompessero l'insegnante, non alzando la mano, con l'unico effetto di generare nuovi dibattiti, mentre le bambine subissero un rimprovero per non aver rispettato la regola.

In un caso risulterà quindi favorito il piano personale dell'intraprendenza e della determinazione, mentre nell'altro il piano relazionale dell'empatia e della

---

[206] Ar. *Lys*. 823.
[207] Anche Coates 1998, p. 249 afferma che la nozione di "cooperatività" nei discorsi tra sole donne non è un mito.
[208] Murgia 2020, p. 41.
[209] Sadker-Sadker 1985.

collaborazione[210]. J. B. Gleason dimostrò come, nonostante i genitori insegnassero ugualmente ai figli e alle figlie l'uso di formule di cortesia, i bambini recepissero poi esempi diversi dai genitori: le madri, infatti, adoperavano più formule di cortesia rispetto ai padri[211].

Tutto questo si riflette nella vita da adulti, e, di conseguenza, nel mondo lavorativo: in un sistema in cui la *leadership* viene espressa come «carisma muscolare, capacità di controllo dominante e come un'attitudine essenzialmente bellicosa, […] le cosiddette *soft skills* – le competenze morbide, cioè la capacità di fare rete con gli altri, motivare ed esortare, dirimere i conflitti ed empatizzare – sono ascritte alla categoria del servizio e non del comando»[212]. Ciò crea un circolo vizioso per cui le posizioni di potere sono con più facilità assegnate agli uomini, e dall'altra parte l'abitudine a vedere i ruoli più importanti occupati da uomini contribuisce ad alimentare la percezione per cui essi siano i più adatti a ricoprirli[213].

---

[210] Cf. Santiago 2019, p. 145. L'opposizione tra il piano relazionale (pertinenza delle donne) e quello dell'intraprendenza individuale (tipico degli uomini) in relazione alla diversa educazione è spiegato con sagacia e ironia da Strömquist 2021, pp. 16-27.

[211] Gleason 1980, p. 26.

[212] Infatti, come sottolineato da Cameron 1992, p. 78, è opinione ancora tristemente comune che «women make poor leaders and high-pressure salespersons because of their lack of assertiveness, whereas they make good carers (nurses, home helps and so on) because of their sensitivity to the needs of other people in conversation». È importante considerare che le "competenze morbide" – probabilmente più utili nell'ottica di una crescita lavorativa sostenibile e positiva – non sono riconosciute economicamente quanto quelle "dure" ritenute necessarie per il comando. Le *soft skills* sono infatti associate al lavoro domestico di cura, non retribuito perché naturalizzato nell'indole femminile. Per questo, secondo i dati forniti dall'Università Luiss, «a livello globale, le donne guadagnano in un anno solo il 57 per cento di quanto guadagnano gli uomini» (https://open.luiss.it/2020/05/10/disuguaglianza-di-reddito-perche-il-genere-e-rilevante/). Sempre *se* guadagnano.

[213] A parità (o superiorità) di titoli accademici, quindi, si presuppone, di competenze, secondo i dati forniti da Openpolis (http://minidossier.openpolis.it/2017/03/Trova_intrusa.pdf), ancora solo il 30% delle donne occupa posizioni apicali in politica: «Man mano che si guarda in alto emerge la tendenza alla rarefazione degli incarichi conferiti alle donne. Ma non si tratta solo di un problema della politica. Quest'anno infatti è stata presa in considerazione anche la crescita del numero di amministratrici delle società quotate in borsa. Le donne sono entrate in quantità degna di nota nei consigli di amministrazione. Ma sono giusto una manciata le amministratrici delegate: 17 in tutto, appena il 2,5% delle figure femminili. È vero che solo

Il paradosso sta nel fatto che quando la donna si appropria delle modalità discorsive convenzionalmente ritenute maschili viene bollata come aggressiva (in senso negativo), mentre l'uomo rimane semplicemente assertivo[214]. D'altronde anche in questo caso non c'è nulla di nuovo rispetto al pensiero greco. Aristotele esplicita chiaramente il cosiddetto "doppio *standard*" di giudizio applicato su uomini e donne:

> ὥσπερ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἑτέρα σωφροσύνη καὶ ἀνδρεία (δόξαι γὰρ ἂν εἶναι δειλὸς ἀνήρ, εἰ οὕτως ἀνδρεῖος εἴη ὥσπερ γυνὴ ἀνδρεία, καὶ γυνὴ λάλος, εἰ οὕτω κοσμία εἴη ὥσπερ ὁ ἀνὴρ ὁ ἀγαθός.
>
> Infatti, se il coraggio di un uomo fosse pari a quello di una donna coraggiosa, egli sembrerebbe vile, e, d'altra parte, una donna, se mostrasse il senso della misura di un uomo di valore, apparirebbe *pettegola*, perché nella casa il compito della moglie è differente da quello del marito[215].

Dalla linguistica moderna, inoltre, emerge l'utilizzo di due strumenti formali, tradizionalmente associati alla mancanza di assertività, che si ritrovano anche nel

---

pochi anni fa la situazione era desolante, ma è anche vero che per il miglioramento va ringraziato l'obbligo introdotto dalla legge 120/2011 di aumentare progressivamente le nomine femminili negli organi di amministrazione e controllo delle società quotate. Tuttavia val la pena sottolineare che si tratta di conquiste incomplete se appena si guarda con un minimo di attenzione si vede che la maggior parte degli ingressi femminili è composto da incarichi non esecutivi. Una presenza dunque che è comunque una buona notizia, ma che non ha ancora in mano gli strumenti e le leve concrete del potere».

[214] Murgia 2021, p. 50. Il termine inglese che viene usato per definire le donne che si comportano (linguisticamente) da uomini è il dispregiativo "*bossy*". Secondo una ricerca di L. Mullany (vd. Coates 2013, p. 200), «a more assertive female manager, Amy, was described by her co-workers as 'bossy'», sia dai colleghi maschi che dalle colleghe. Questa precisazione non sorprende, dato che dominanti e dominate si trovano infatti a convivere nello stesso orizzonte culturale. Il paradosso sta nel fatto che, se le donne sono criticate quando assumono atteggiamenti stereotipicamente ritenuti maschili, lo sono anche quando si comportano "da donne": «But a female manager who aligns herself more with hegemonic feminine norms also attracts criticism from colleagues. Carrie has recently had time off to have a baby: one of her female colleagues criticised as unprofessional her decision to go on maternity leave at the busiest time in the company's year. Carrie herself told Mullany about a male subordinate who had acted in a 'hostile' manner towards her, accusing her of making her department too feminine». Forse l'elemento di disturbo non è tanto l'aggressività o la femminilità della *manager*, ma l'abbinamento donna-potere.
Questo è solo uno degli innumerevoli esempi del doppio standard applicato a determinati comportamenti in base al genere di chi li mette in pratica; sull'argomento cf. Valenti 2009.

[215] Ar. *Pol*. III, 1277b 20-23 (trad. Radice 2014).

greco antico: le *tag questions* e alcune espressioni tipicamente usate per attenuare il concetto espresso, quali "penso, almeno credo, mi sembra, ecc…".

Anche per quanto riguarda l'uso di questi mezzi linguistici bisogna partire dalle considerazioni di Lakoff per poi ricontestualizzarle. La studiosa, infatti, riteneva queste strategie tipiche del discorso femminile, e le considerava espressioni di incertezza e insicurezza nelle discussioni. Come per gli altri dati da lei evidenziati, mancava una base empirica; da altri studi basati su dati quantitativi, però, risultò che effettivamente nei discorsi tra donne fossero rintracciabili più forme attenuanti rispetto alle conversazioni maschili[216].

La differenza di approccio, rispetto allo studio di Lakoff è stata messa in luce dall'analisi di Holmes sulle funzioni di "*you know*": la studiosa sottolineò come le stesse espressioni avessero in contesti diversi valori completamente differenti e che nel discorso femminile l'uso di "*you know*" esprimesse confidenza sui temi trattati, piuttosto che insicurezza[217].

Cameron, invece, menziona l'uso di "*like*" come mitigatore nella lingua parlata dai più giovani, che risulta più usato dalle ragazze[218]. Il motivo di tale risultato è spiegato dalla studiosa in relazione ai temi trattati: dal momento che le ragazze tenderebbero ad affrontare più argomenti personali rispetto agli uomini, l'uso di un attenuatore servirebbe a evitare di esporsi eccessivamente e a ridurre il rischio di turbare in qualche modo l'interlocutore[219].

Nel teatro di Aristofane, la *Lisistrata* è l'unica commedia a prevedere l'uso della forma οἰῶ nella funzione di mitigatore. Si contano quattro esempi di οἰῶ, due pronunciati da Lampitò (ai versi 81 e 156) e due da uomini (l'Araldo al verso 998 e lo Spartano al verso 1256). Abbiamo infine un caso di προσδοκῶ, con cui Lisistrata

---

[216] Cf. Preisler 1986, Coates 1998, p. 245.
[217] Holmes 1986.
[218] Cameron 2013, pp. 89-90.
[219] Cf. Coates 1998, p. 245: «Where sensitive topics are discussed, epistemic modal forms are used frequently».

mitiga, almeno in parte, la certezza che le donne riusciranno a salvarsi accentuando la loro femminilità con abitini e monili vari (verso 47). Considerando che uno degli οἰῶ nelle battute di Lampitò non è incidentale ma il verbo principale dell'esclamazione μάλα γ', οἰῶ, ναὶ τὼ σιώ («Certo che lo so, per i Dioscuri!»)[220], il numero di casi tra battute femminili e maschili si equivale. Bisogna però tenere in conto che le due occorrenze della forma οἰῶ nei discorsi maschili si trovano solo nella *Lisistrata* e solo dopo che il piano delle donne è riuscito. Questo contesto si potrebbe forse paragonare con la scena delle *Ecclesiazuse* in cui, dopo l'instaurazione del nuovo regime voluto dalle donne, Blepiro viene identificato come «il marito della comandante» (τὸν τῆς στρατηγοῦ τοῦτον)[221], in un evidente rovesciamento delle formule tradizionali (e anche del lessico, visto che il termine στρατηγός non prevedeva femminili) per cui le donne erano identificate in base al nome o alla professione del marito. Nei due casi di οἰῶ pronunciati da uomini verso la fine della *Lisistrata*, quindi, si potrebbe forse rivedere lo stesso meccanismo per cui gli uomini, sconfitti dalle donne, si appropriano di modi di parlare tipicamente ritenuti femminili, anche se questa rimane una supposizione.

Per quanto riguarda le "*tag questions*", questa definizione serve a indicare una particolare costruzione dell'enunciato interrogativo che, attraverso alcuni marcatori, assume la forma di domanda retorica chiusa, che ammette solo "sì" o "no" come risposta. In inglese questa struttura è molto comune ed è ottenuta con la ripetizione dell'ausiliare, la negazione e il soggetto (ad es. *She didn't help you, did she*?), mentre in italiano lo stesso effetto si può ottenere chiudendo la domanda con un "no? Non è vero? Non credi?". Lakoff interpretò questo specifico uso delle interrogative, associandolo al discorso femminile, come una forma di titubanza e incertezza[222], legata all'implicita necessità del parlante di ottenere l'approvazione

---

[220] Ar. *Lys*. 81.
[221] Cf. anche Ar. *Eccl*. 1125-1126: ἀλλ', ὦ γυναῖκες, φράσατέ μοι τὸν δεσπότην / τὸν ἄνδρ', ὅπου 'στί, τῆς ἐμῆς κεκτημένης («Ditemi, donne, dov'è il padrone, o meglio il marito della padrona»).
[222] Lakoff 1975, pp. 48-51.

dell'interlocutore. In realtà gli studi successivi stravolsero le sue conclusioni: in primo luogo, l'uso delle *tag questions* non risultò esclusivo del linguaggio femminile, anzi, in molti casi gli uomini si dimostrarono più propensi a servirsi di questa forma linguistica[223]. In secondo luogo, le premesse di Lakoff si dimostrarono fallaci, in quanto non si può presupporre una relazione univoca tra una forma linguistica e una sola finalità ad essa legata. Holmes sottolineò, ad esempio, che, nonostante fossero gli uomini a usare più *tag questions*, erano in larga parte le donne a servirsene come mezzi per facilitare la conversazione: la studiosa parlava di un uso "affettivo" di questo strumento linguistico, volto a marcare una spiccata attenzione verso la partecipazione e l'opinione dell'interlocutore[224].

Willi partì proprio dagli studi di sociolinguistica di Lakoff, Coates e Holmes per individuare nelle *tag questions* un tratto caratteristico della lingua delle donne anche in Aristofane: a suo parere, una forma simile era riscontrabile in greco nell'uso di ὥρας / ὡρᾶτε, sintatticamente sconnesso dalla frase e semanticamente svuotato del suo significato primario di "vedere"[225]. Un esempio potrebbe essere il verso 490 delle *Tesmoforiazuse*: ταῦτ' οὐδεπώποτ' εἶφ'—ὁρᾶτ'; —Εὐριπίδης· («Euripide non l'ha mai raccontata questa, non trovate?»)[226]. A parlare è Mnesicolo, ma nel momento in cui sta già impersonando una donna.

Quindi, dalla linguistica contemporanea apprendiamo che le *tag questions*, come ogni altro mezzo linguistico, non rimandano a un solo atteggiamento comunicativo (come l'incertezza e il bisogno di conferme a cui Lakoff le associava), ma devono essere contestualizzate tramite una prospettiva sociologica per rivelare il loro effettivo significato nell'atto linguistico.

Infine, le finalità a cui i mezzi identificati tradizionalmente come "attenuatori" linguistici si collegano potrebbero non essere pensate in termini di categorie nette

---

[223] Cf. Dubois e Crouch 1975.
[224] Holmes 1986, pp. 2-3.
[225] Cf. Ar. *Th*. 490, 496, 556 e *Eccl*. 104 e Willi 2003, p. 185.
[226] Trad. Paduano 2011 (con qualche modifica).

e separate: ad esempio, il tratto di mancata assertività potrebbe anche essere messo in relazione all'assenza di aggressività e, come risultato finale, a un tipo di discorso più cooperativo e costruttivo[227].

Le *tag questions*, proprio per questa ragione, sono state identificate da Jones come una delle caratteristiche linguistiche del *gossip*[228], in quanto raccolgono quei valori di informalità, vicinanza e attenzione all'interlocutore che sono tipici delle "chiacchiere fra donne". Spezzare il proprio discorso con queste forme interrogative permette, inoltre, una presenza partecipativa degli interlocutori, che possono introdursi nel dialogo con risposte minime ma anche trovare lo spazio per agganciarsi a qualche tema toccato e prendere parola. Infine, questo tipo di domande retoriche può anche avere il senso di controllare il buon funzionamento della cooperazione nel dialogo (su cui si basa il *gossip*), accertandosi che ciò che si dice è sostenuto dall'accordo di tutto il gruppo[229].

2.5.3 Discorso cooperativo: accavallamento di battute e uso della I pers. plur.

Proprio la sovrapposizione dei discorsi è, a mio parere, il tratto linguistico che rende meglio l'idea del *gossip* come chiacchiera intima e privata che costruisce vicinanza e solidarietà all'interno di un gruppo.

Tutti gli elementi formali messi in luce finora rivelano un comune denominatore, ovvero l'attenzione del parlante verso l'interlocutore; lo scambio serrato di battute esplicita questa tendenza e segna le tappe di un percorso

---

[227] Anche Cameron 1997, pp. 55-56 associa la funzione più propriamente "attenuante" di alcuni marcatori linguistici a quella di creare coinvolgimento e consenso, dal momento che moderare la forza assertiva significa anche minimizzare le occasioni di conflitto e favorire invece una crescente complicità. Secondo Pilkington 1998, p. 261. «Even when they disagree, the women do so in an indirect way consistent with their cooperative and generally supportive approach to interaction».

[228] Jones 1979, p. 196.

[229] Si veda ad esempio la conversazione riportata da Coates 1998, p. 248, con le relative considerazioni.

condiviso che porta alla costruzione di un pensiero comune. Inoltre, l'accavallamento degli interventi nei contesti di pettegolezzo è un'ulteriore dimostrazione della molteplicità di significati che ogni struttura linguistica può avere: l'interruzione, tradizionalmente intesa come la prevaricazione di un parlante sull'altro, può anche essere usata per manifestare una partecipazione attiva al dialogo.

Si può avere una prova di come le interruzioni possono adempiere a scopi diversi osservando il comportamento linguistico degli uomini: J. Pilkington analizzò, appunto, le conversazioni tra uomini, notando come queste, diversamente dalle chiacchiere tra donne, fossero caratterizzate da silenzi più frequenti, mancanza di risposte minime, più monologhi che dialoghi e, infine, dall'espressione diretta di disaccordo[230]. Questa differenza nelle abitudini linguistiche può sfociare in fraintendimenti comunicativi: M. Talbot registrò, ad esempio, il racconto di un viaggio di coppia narrato dal marito[231], a cui la moglie partecipava con frequenti commenti e piccole annotazioni. Ad un certo punto l'uomo sbottò in un «I wish you'd stop interrupting me!»[232]: quella che la moglie vedeva come una partecipazione attiva e costruttiva al racconto del *partner*, era sentita dal marito come una forma maleducata di intrusione nel suo monologo.

Il dato più interessante, però, emerge dallo studio di Cameron sul *gossip* maschile: la studiosa analizzò alcune conversazioni, basate ad esempio sullo sport

---

[230] Pilkington 1998, pp. 262-269. La studiosa si spiega il comportamento linguistico maschile, volto alla sfida più che alla cooperazione, alla luce della «ritualized violence», che «signal their allegiance to their mateship group»: il «verbal sparring» sarebbe una «verbal form of this same game». Questo modo di porsi non è però sentito dai parlanti come «unfriendly», ma interpretato come «supportive and appropriate». La conclusione è che «these differing models of supportive interaction then could be one source of miscommunication betwees the sexes».

[231] Talbot 1992, 461-465.

[232] Talbot 1992, p. 463. Al contrario, Pilkington 1998, p. 257 notò come nei gruppi di sole donne difficilmente la persona parlante pronunciava più di 30-35 parole senza essere interrotta, anzi, più interessanti le altre donne trovavano gli argomenti, più davano il loro contributo. Questo prova come l'intervento nel discorso altrui non siano sentiti dalle donne come un'interruzione poco rispettosa ma come un modo di partecipare attivamente.

o sulla derisione dei coetanei, in cui i parlanti uomini si mostravano particolarmente coinvolti. In quelle occasioni, le pause fra un intervento e l'altro, registrate comunemente nel discorso maschile, diminuivano in favore di interruzioni che non implicavano una prevaricazione linguistica, ma una cooperazione positiva.

Ciò che si può dedurre da questo studio è, da un lato, che quando fanno *gossip* gli uomini tendono a servirsi di strategie comunicative solitamente riscontrate con maggiore frequenza nei discorsi delle donne e, dall'altro, che in determinati contesti l'interruzione e l'accavallamento degli interventi marcano non la volontà di imporsi sull'altro ma l'intenzione dei parlanti di cooperare alla costruzione di idee condivise: a questo proposito è significativa l'osservazione di Coates che, registrando alcune conversazioni avvenute in gruppi di sole donne, sottolineò come «no one attempts to make a substantive contribution untili it is clear that A finished her turn». È chiaro quindi come le interruzioni operate in contesti di cooperatività abbiano esclusivamente uno scopo di supporto e non indichino la volontà di sottrarre la parola al parlante.

In questo tipo di conversazione l'individualità si sfuma nella coralità: un procedimento dialogico del genere si trova spesso nei primi 253 versi della *Lisistrata*. G. Nieddu analizza a tal proposito i versi 102-106 della commedia [233]:

Κα. ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὦ τάλαν,
ἄπεστιν ἐπὶ Θρᾴκης φυλάττων Εὐκράτη.
Μυ. ὁ δ' ἐμός γε τελέους ἑπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ.
Λα. ὁ δ' ἐμός γα καΐ κ' ἐκ τᾶς ταγᾶς ἔλση ποκά,
πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπτάμενος ἔβα.

Calonice: Hai proprio ragione! Quel disgraziato di mio marito è via da cinque mesi, in Tracia, a sorvegliare Eucrate.
Mirrina: E il mio, invece, ha appena finito di passare il suo settimo mese a Pilo.

[233] Nieddu 2001, p. 210. A p. 211 continua notando che «La triplice ripetizione dello stesso modulo iniziale […] è un procedimento che viene reiterato nei vv. 113-18, dove sempre Calonice. Mirine e Lampitò, con ignaro trasporto, si affrettano a proclamare la loro totale adesione al progetto di Lisistrata, anche a costo dei più pesanti (e stravaganti) sacrifici».

Lampitò: E il mio, invece, anche se gli capita per una volta di lasciare l'esercito e tornare a casa, deve subito imbracciare lo scudo e volarsene via[234].

Questi versi esprimono sotto molti aspetti l'essenza del *gossip*. Innanzitutto, come suggerisce Nieddu, le tre donne sembrano «togliersi vicendevolmente la parola», ansiose di condividere il loro malessere riguardo un problema comune. Battute accavallate (per quanto riguarda l'aspetto formale), espressione del proprio intimo disagio (per quanto riguarda l'aspetto tematico) dovuto a un problema che tutte le donne in quanto tali potevano comprendere (per quanto riguarda l'aspetto del ruolo sociale): questo dialogo si può inscrivere facilmente nella descrizione del *gossip* fornita da Jones. Inoltre, l'uso delle particelle fatiche γοῦν e γε (con la versione dorica γα) marca ulteriormente la partecipazione attiva di tutte e tre le donne ad una conversazione in cui, sia sul piano formale della ripetizione della formula iniziale che su quello tematico della condivisione della stessa esperienza, l'individualità si perde in un sentire comune.

Anche in questo caso è interessante notare come le strutture linguistiche esprimano le dinamiche dell'azione: tra tutte le commedie di Aristofane si può dire, infatti, che quelle femminili (in particolar modo la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*, le cui trame si svolgono dal punto di vista delle donne protagoniste, mentre la focalizzazione delle *Tesmoforiazuse* è esterna al gruppo di donne) siano le più "collettive", in cui protagonista e coro fanno parte della stessa categoria e cooperano per raggiungere il risultato finale. L'unica differenza che distingue Lisistrata e Prassagora dal resto delle compagne, che devono superare qualche comica difficoltà iniziale prima di riuscire a dare un apporto positivo all'azione[235], è la loro intelligenza appresa dagli uomini[236]; per il resto le due eroine

---

[234] Ar. *Lys*. 102-106.

[235] Nel caso delle *Ecclesiazuse*, le donne hanno difficoltà a imparare l'eloquio maschile (ad esempio, giurano in nome delle due dee e non di Apollo al v. 155), mentre nella *Lisistrata* devono superare la fase di sconforto iniziale per aver scoperto che il piano di Lisistrata prevedeva di «rinunciare al cazzo» (ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους al v. 124).

[236] Dopo aver finito la sua orazione, Prassagora rivela alle compagne, sbalordite dal suo talento, di aver appreso l'arte retorica dagli oratori della Pnice in Ar. *Ecc*. 243-244: ἐν ταῖς

rappresentano le donne nella loro totalità e portano avanti istanze utili a tutto il gruppo femminile, che sulla scena è rappresentato sia dal coro che dai personaggi principali.

Anche lessico e morfologia provano che l'azione delle donne sia di carattere più collettivo rispetto a quella maschile: lo si può dedurre da termini come ξυνέλθωσ' (v. 39), κοινῇ (v. 41) e ξυνδοκεῖ (v. 167) e dal fatto che le donne usino molto più degli uomini il pronome di prima persona plurale. A questo proposito, riporto la tabella di C. Meluzzi[237], in cui le percentuali si riferiscono alla totalità dei pronomi pronunciati dai personaggi maschili e femminili:

	I pers. sing. (ἐγώ, ἐμου/μου, ἐμοι/μοι, ἐμέ/με)		**I pers. plur**. (ἡμεῖς, ἡμῶν, ἡμῖν, ἡμᾶς)	
	Personaggi maschili	Personaggi femminili	Personaggi maschili	Personaggi femminili
Lisistrata	55,4% (83)	42,2% (111)	3,3% (5)	9,9% (26)
Tesmoforiazuse	56,4% (111)	26,4% (28)	0% (0)	26,4% (28)
Ecclesiazuse	58,9% (86)	45,6% (92)	4,1% (6)	9,4% (19)

Il fatto che le donne siano più facilmente rappresentate come collettività affonda le sue radici in Esiodo, e in quel γένος γυναικῶν che distingueva la razza delle

φυγαῖς μετὰ τἀνδρὸς ᾤκησ' ἐν Πυκνί, / ἔπειτ' ἀκούουσ' ἐξέμαθον τῶν ῥητόρων («Durante la migrazione, abitavo con mio marito nella Pnice; e qui ascoltavo gli oratori e imparavo»). Allo stesso modo Lisistrata (Ar. *Lys*. 1124-1127), parlando ad Ateniesi e Spartani, giustifica i suoi discorsi spiegando di aver sentito molti discorsi dal padre e da altri uomini più vecchi di lui: ἐγὼ γυνὴ μέν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι / αὐτὴ δ' ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω, / τοὺς δ' ἐκ πατρός τε καὶ γεραιτέρων λόγους / πολλοὺς ἀκούσασ' οὐ μεμούσωμαι κακῶς. («Io sono una donna, è vero, ma il cervello ce l'ho. / Non sono priva di buon senso e, / avendo potuto ascoltare molti discorsi pronunciati da mio padre e da coloro che erano più vecchi di lui, / ho ricevuto un'educazione tutt'altro che scadente»). Lisistrata legittima la dignità del suo intervento riconducendo la sua intelligenza a un sapere maschile, e lo fa con parole che suonano particolarmente femminili per l'uso di due litoti quasi consecutive (οὐ κακῶς torna al v. 1125 e al v. 1127).

[237] Meluzzi 2013, p. 169.

donne dall'essere umano in generale: così, se gli eroi comici sono caratterizzati dal loro essere giudici creduloni, giovani viziati, contadini pacifisti e così via, l'azione delle eroine dipende solo dal loro essere donne, e quindi madri e mogli. Se nella *Lisistrata* le donne portano avanti istanze pacifiste è perché, dice Lisistrata, πλεῖν ἢ τὸ διπλοῦν αὐτοῦ φέρομεν. Πρώτιστον μέν γε τεκοῦσαι / κἀκπέμψασαι παῖδας ὁπλίτας («Siamo noi a portare il peso della guerra, più del doppio. Partoriamo i nostri figli e li mandiamo a fare gli opliti»)[238]. Se nelle *Ecclesiazuse* vogliono convincere gli uomini di essere capaci di gestire una nuova forma di governo è perché ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὖσαι μητέρες / σῴζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία / τίς τῆς τεκούσης θᾶττον ἐπιπέμψειεν ἄν; («Sono madri e cercheranno in tutti i modi di salvare la vita dei nostri soldati. E nel pensare agli approvvigionamenti chi sarà più sollecito di una madre?»).

Il fatto che nella concezione antica (e non solo) le donne vengano considerate per natura propense all'accudimento e all'accoglienza, all'essere collettività piuttosto che individualità, si traspone, quindi, anche in forme linguistiche più inclusive e partecipative, come l'uso frequente della prima persona plurale e l'accavallamento concitato di battute.

Una perfetta dimostrazione di come la struttura formale della sovrapposizione rifletta il contesto extralinguistico in cui è inserita si può trovare ai versi 32-53, che rappresentano anche il cuore della commedia a livello tematico:

Λυ. ὡς ἔστ' ἐν ἡμῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα,
ἢ μηκέτ' εἶναι μήτε Πελοποννησίους—
Κα. βέλτιστα τοίνυν μηκέτ' εἶναι νὴ Δία.
Λυ. Βοιωτίους τε πάντας ἐξολωλέναι—
Κα. μὴ δῆτα πάντας γ', ἀλλ' ἄφελε τὰς ἐγχέλεις.
Λυ. περὶ τῶν Ἀθηνῶν δ' οὐκ ἐπιγλωττήσομαι
τοιοῦτον οὐδέν· ἀλλ' ὑπονόησον σύ μοι.
ἢν δὲ ξυνέλθωσ' αἱ γυναῖκες ἐνθάδε,
αἵ τ' ἐκ Βοιωτῶν αἵ τε Πελοποννησίων
ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα.
Κα. τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίατο

[238] Ar. *Lys*. 589-590.

ἢ λαμπρόν; αἳ καθήμεθ' ἐξηνθισμέναι,
κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι
καὶ Κιμβερίκ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας
Λυ. ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κἄσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ,
τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα χαὶ περιβαρίδες
χἤγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια.
Κα. τίνα δὴ τρόπον ποθ';
Λυ. ὥστε τῶν νῦν μηδένα<ς>
ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν αἵρεσθαι δόρυ—
Κα. κροκωτὸν ἄρα νὴ τὼ θεὼ 'γὼ βάψομαι.
Λυ. μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν—
Κα. Κιμβερικὸν ἐνδύσομαι.
Λυ. μηδὲ ξιφίδιον.
Κα. κτήσομαι περιβαρίδας.

Lisitrata: Sappi che nelle mani di noi donne è riposto il destino della nostra città,
l'esistenza stessa degli Spartani, –
Calonice: Sarebbe meraviglioso se gli Spartani non esistessero più!
Lisistrata: – la morte di tutti i Beoti, –
Calonice: No, ti prego, di tutti i Beoti no! Della Beozia salva almeno le anguille!
Lisistrata: Sulla sorte di Atene non voglio fare nessuna previsione
Ma cerca di capirmi ciò che ti voglio dire[239]:
se le donne verranno qui, quelle della Beozia, quelle di Sparta
e noi, tutte insieme salveremo la Grecia.
Calonice: Ma come potrebbero le donne fare qualcosa di sensato
O di meraviglioso, noi che ce ne stiamo sedute a casa con le mani in mano,
tutte imbellettate e truccate, con gli abiti trasparenti color zafferano,
i vestiti importati dall'Oriente, le ciabattine a punta –
Lisistrata: E non lo capisci? Sono proprio queste le cose che ci salveranno – almeno credo: gli abitini color zafferano, i profumi, le ciabattine a punta,
il trucco, i vestiti trasparenti
Calonice: E come?
Lisistrata: Vedrai, non ci sarà più nessun soldato greco
Disposto a puntare la lancia contro un altro soldato greco
Calonice: Per le due dee, vado subito in casa a tingere l'abito di giallo…
Lisistrata: – a prendere lo scudo, –
Calonice: … vado a mettermi il vestito che ho fatto venire dall'Oriente…
Lisistrata: – a brandire la spada, –
Calonice: … vado a comperarmi un paio di ciabattine…[240]

Questo passaggio racchiude elementi molto significativi dal punto di vista della lingua e dei temi trattati: la particella *toi* in funzione fatica (verso 46), l'uso di

[239] Riporto ancora la traduzione di Beta 2020, modificando esclusivamente questo verso per mettere in risalto la presenza di un dativo etico.
[240] Ar. *Lys*. 32-53.

προσδοκῶ per attenuare le considerazioni fatte (verso 46) – analizzate nei precedenti paragrafi – l'uso di forme diminutive (περιβαρίδες, κροκωτίδια e χιτώνια ai versi 44, 47 e 48) e di un dativo etico (μοι al verso 38) – su cui mi soffermerò nel prossimo paragrafo. Il tutto racchiuso in due momenti di sovrapposizione degli spunti discorsivi tra Lisistrata e Calonice, che a loro volta incorniciano i cardini della commedia a livello tematico.

I versi 32-36 presentano questa struttura:

1. Lisistrata dice all'amica che nelle loro mani è riposto il destino della città e l'esistenza stessa degli Spartani (vv. 32-33);
2. Calonice rincalza con un commento che costruisce sulla prima affermazione di Lisistrata, ammettendo che sarebbe meraviglioso se gli Spartani non esistessero più (v. 34);
3. Lisistrata, non sentendosi interrotta da questa affermazione, si riaggancia al suo discorso prefigurando la morte di tutti i Beoti nel caso di un fallimento del loro piano (v. 35);
4. Calonice conclude agganciandosi a quest'ultima ipotesi e manifestando la sua preoccupazione per la potenziale scomparsa delle anguille della Beozia (v. 36).

Questo dialogo intrecciato esemplifica perfettamente il concetto di collaborazione linguistica espresso da Cameron: «Participants are building on one another's contributions so that ideas are felt to be group property rather than the property of a single speaker». I commenti di Calonice, che si inseriscono nella trama del discorso di Lisistrata, non mirano, quindi, a interrompere il discorso della protagonista per prendere la parola ma potrebbero essere definiti, usando le parole di Tannen, «overlap-as-enthusiasm»[241].

[241] Tannen 2005, p. 77.

Dal verso 49 al verso 53, invece, assistiamo a una sovrapposizione di frasi più concitata, che esprime benissimo l'idea di movimento implicata nelle azioni di vestirsi e imbracciare le armi. In questo caso Calonice non argomenta sulle parole di Lisistrata come nei versi precedenti, dando il suo punto di vista su ogni concetto esposto dalla protagonista, ma ribalta in ogni frase l'orizzonte semantico toccato da Lisistrata: alle lance (non prese dai soldati greci) al verso 50, Calonice risponde con l'abitino giallo (v. 51), e la stessa struttura vale per la coppia scudo-vestito orientale (v. 52) e spada-ciabattine (v. 53). In particolare negli ultimi due versi l'intreccio di sintassi e campi semantici fra le parole di Lisistrata e quelle di Calonice è reso anche dalla struttura metrica: l'ἀντιλαβή chiude, infatti, questo scambio di battute, in un meraviglioso esempio del discorso accavallato tipico del pettegolezzo.

Anche sul piano tematico questo passaggio si rivela particolarmente significativo, sia in relazione al *gossip* che nella prospettiva generale della commedia. Jones indica come una delle possibili declinazioni del pettegolezzo la "chiacchiera domestica", ovvero un tipo di chiacchiera incentrato non tanto sulle emozioni (come nel caso della categoria "rabbia" o della "conversazione intima"), né sui fatti (come lo "scandalo"), quanto sulle funzioni della donna in casa, quindi sulla manifestazione concreta di uno specifico ruolo sociale. In questo scorcio che Aristofane ci offre sulla prima esposizione del piano di Lisistrata, che precede l'arrivo di Mirrina e delle altre donne, vengono già chiariti gli obiettivi e la strategia che la protagonista intende mettere in atto: il fine ultimo è salvare la Grecia (v. 41: σώσομεν τὴν Ἑλλάδα) e per farlo le donne dovranno essere unite (v. 39: ξυνέλθωσ'; v. 41: κοινῇ) e accentuare la loro femminilità: ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κἄσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ, / τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα χαὶ περιβαρίδες /χἤγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια. Davanti a un'incredula Calonice, che si chiede «come potrebbero le donne fare qualcosa di sensato» (v. 42 τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίατο) Lisistrata rivela che saranno proprio gli abitini color zafferano, i profumi, le ciabattine a punta, il trucco e le vesti trasparenti a

salvare la Grecia, e così dicendo la protagonista fa qualcosa di rivoluzionario: da un lato, instaura una complicità con Calonice, portando al centro del dialogo alcuni degli aspetti concreti e materiali che le definivano in quanto donne – e in questo senso le sue parole si possono leggere alla luce della categoria di «chiacchiera domestica» di Jones – e dall'altro ribalta completamente l'uso che della femminilità fa Prassagora. Nelle *Ecclesiazuse*, infatti, torna lo schema per cui la Prima Donna mostra diffidenza riguardo alle potenzialità femminili, chiedendosi, come aveva fatto Calonice prima di lei, «come potrà una congrega di donne arringare il popolo» (vv. 110-111 καὶ πῶς γυναικῶν θηλύφρων ξυνουσία/ δημηγορήσει;)[242], con la differenza che in questo caso le donne non dovranno accentuare la loro femminilità, ma rinunciare a ciò che le rende tali, indossare le tuniche da uomo e appiccicarsi alla faccia barbe posticce[243]. Il messaggio intrinseco che Prassagora fa passare è che, per riuscire a compiere un'azione che abbia qualsivoglia impatto a livello sociale le donne debbano *diventare uomini*, concetto che rispecchia la mentalità del tempo. Basti pensare alle Amazzoni, che sono caratterizzate da tratti prettamente mascolini, in un aberrante rovesciamento della realtà in cui gli eroi che entrano in contatto con loro si femminizzano[244]. Nella *Lisistrata* questo non avviene e Aristofane ci regala un'opera che suona, alle orecchie di lettori del XXI secolo, forse più moderna dei lettori stessi.

---

[242] L'endiadi γυναικῶν θηλύφρων sottolinea attraverso la ripetizione la stranezza dell'idea (cf. Taaffe, 1987, p. 121). Lo stesso concetto si ripete, seppur involontariamente, 9 versi dopo, nella battuta della Seconda Donna, che si chiede retoricamente τίς δ', ὦ μέλ', ἡμῶν οὐ λαλεῖν ἐπίσταται; (Ar. Eccl 120: «Ma via, chi di noi non è capace di parlare?»): usando il verbo λαλεῖν al posto di δημηγορεῖν, la donna, che apparentemente afferma di credere nella capacità retorica delle donne, in realtà scredita il discorso femminile, riducendolo a una vuota chiacchiera.

[243]Cf. ad es. Ar. *Eccl*. 73-75 e 99-101.

[244] Cf. Romani 1995.

2.5.4 Discorso emotivo: dativo etico, interrogative, espressioni affettive al vocativo, diminutivi

Dativo etico

Un concetto vicino all'importanza dell'azione collettiva e dell'attenzione verso l'altro, nel mondo linguistico e pragmatico delle donne, è quello dell'espressione dell'emotività. Come si è detto riguardo all'assertività, più incoraggiata nei bambini maschi, ancora oggi (o almeno fino a pochissimo tempo fa) persiste la tendenza a lasciare che le bambine esprimano la loro emotività (se questa non include sentimenti aggressivi), mentre dai maschietti ci si aspetta che controllino i loro sentimenti, soprattutto quelli connessi alla paura o alla fragilità. Ancora una volta ci troviamo di fronte a retaggi del pensiero greco e, nello specifico, aristotelico, per cui l'uomo era l'unico essere pienamente razionale[245]: anche la lingua, antica e moderna, sembra esprimere lo stesso principio.

All'inizio del Novecento Jespersen scriveva: «while the typical form of long feminine periods is that of co-ordination, one sentence or clause being added to another on the same plane and the gradation between the respective ideas being marked not grammatically, but emotionally, by stress and intonatio»[246]. Cosa intendesse con il concetto di sintassi "emotiva" non è chiarissimo, ma sicuramente non doveva distanziarsi molto dal pensiero greco. Stereotipi a parte, gli studi moderni dimostrano che effettivamente le donne parlano più di emozioni e di argomenti personali, mentre gli uomini mancano di un'educazione in tal senso[247].

---

[245] Aristot. *Pol*. 1253b 4-12.

[246] Jespersen 1922, p. 251.

[247] Seidler 1989, pp. 61-63, fa una considerazione molto interessante e stimolante: «We had learnt how to depend upon our relationships with women for emotional support, but this was very different from negotiating as equals with our partners. It was as if we had got used to women interpreting our needs, desires and feelings for us in this emotional realm, so that we never had to find words and a language of desire and needs for ourselves […]. As men we often had to stop 'explaining' the situations and experiences of others, and learn to work from a more honest and direct expression of our own individual needs and emotions. This often proved almost impossible[…]. Increasingly, men began to realize that we did not have an emotional language in which to share ourselves […]. But this is crucially

È significativo che, per sopravvivere in ambienti lavorativi tradizionalmente destinati agli uomini, le donne adottino strategie linguistiche convenzionalmente ritenute maschili, come quella di evitare argomenti personali che coinvolgano emozioni[248].

Nella lingua greca, uno degli elementi attraverso cui si potrebbe dedurre una più marcata emotività nel linguaggio femminile è il dativo etico. Al verso 65 della *Lisistrata* Calonice dice: ἀτὰρ αἵδε καὶ δή σοι προσέρχονταί τινες («Ma ecco che da qui *te* ne arriva qualcuna»). Il dativo σοι, che Willi identifica, appunto, come un dativo etico[249], risulta interessante in quanto, come le particelle, non apporta nessun ulteriore significato all'enunciato, ma al contempo rivela molto sull'espressività del parlante. Nonostante la difficoltà che può sussistere nel distinguere il dativo etico dal dativo di interesse, i primi 253 versi della *Lisistrata*, ovvero quelli esclusivamente femminili che precedono l'arrivo del coro dei vecchi, presentano almeno 5 casi di dativi etici[250].

La discussione sulla funzione del dativo etico riguarda anche l'italiano, dal momento che questo tipo di costruzione è ancora vitale. Studiando i clitici pronominali di natura grammaticale, F. Masini identifica quattro tipi di costruzioni verbo-pronominali intensive in italiano:

1. Tornarsene, andarsene, starsene vs. tornare, andare, stare.
2. Farsi una passeggiata vs. fare una passeggiata.
3. Mangiarsi le unghie vs. mangiare le proprie unghie.
4. Non mi ti far bocciare! vs. Non ti far bocciare!
5. Entro nel bar e sai chi ti vedo? vs. Entro nel bar e chi vedo?

---

because of men's relationship to language and the ways we have learnt to use our language to set a safe distance from our felt experience». Cf. anche Coates 2013, p. 186.

[248] Cf. McElhinny 1998 sulle donne che lavorano in polizia.

[249] Willi 2003, p. 180.

[250] Willi 2003, pp. 180-181, identifica i seguenti casi: Ar. *Lys*. 38, 65, 125, 172, 202.

Il tipo 4 (Non mi ti far bocciare!) è spiegato come dativo etico ed esemplificato da frasi di questo tipo:

a. Non mi bere il caffè in quel modo!
b. Luca mi ha visto le montagne
c. Luca mi pedala male
d. Luca mi è caduto
e. Luca mi si è ammalato
f. Luca mi mangia troppo

Sicuramente da questi esempi si può desumere una grande partecipazione emotiva del parlante agli eventi descritti, riguardanti pragmaticamente un'altra persona. Infatti al dativo etico, rispetto alle altre costruzioni verbo-pronominali intensive analizzate, Masini assegna il grado di coinvolgimento («*affectedness*»[251]) più alto (insieme al dativo discorsivo, su cui mi soffermerò in seguito). Ritengo che una tale partecipazione, che implica quasi una traslazione di parte dell'attività descritta sul parlante – sebbene questo non sia il vero agente – possa adattarsi bene al caso in cui un genitore parla del proprio bambino, delle cui azioni, ancora non del tutto autonome, potrebbe considerarsi partecipe. Per questa ragione, data la tradizionale assegnazione della cura dei bambini alle madri (anche se adesso la situazione inizia a mutare) costruzioni di questo tipo potrebbero essere ancora maggiormente associate al discorso femminile, anche se non sono venuta a conoscenza di studi in merito.

A questo proposito un caso esemplare è costituito dal verso 55 del XV Idillio di Teocrito, ovvero *Le Siracusane*. Apprestandosi ad uscire con l'amica Gorgo, Prassinoa ordina alla serva Frigia ti badare al bambino e farlo divertire in sua assenza (vv. 42-43); parlando al bambino, la donna adotta degli stratagemmi poco diversi da quelli che userebbero anche i genitori (in particolare le mamme)

[251] Masini 2008 (CD Rom).

moderni: prima usa una sintassi elementare (v. 16)[252] e dice al figlio di non poterlo portare con lei perché fuori Μορμώ, δάκνει, «Mormo morde» (v.40). L'uso di questo spauracchio, comunemente usato dalle madri come minaccia per non far fare i capricci ai figli[253], è molto significativo perché rimanda a quelle storie "da vecchie pettegole", che spaventavano solo donne e bambini, di cui parla Patera e a cui si è già accennato riguardo alle "vane e infantili" paure femminili[254]. Quindi, in un momento in cui l'orizzonte linguistico di Prassinoa combacia con quello infantile del figlio, l'uso di un dativo etico al verso 55 appare colmo di valore: presa dall'ansia della folla che si accalca sulla strada del palazzo di Arsinoe, Prassinoa esclama ὠνάθην μεγάλως, ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον («Per fortuna che il bambino *mi* è rimasto a casa»). È evidente quindi che il dativo etico si addica perfettamente a un linguaggio fatto di emozioni e cura, che coincide perfettamente con quello della madre nei confronti dei figli.

Nello specifico caso del verso 65 della *Lisistrata* preso in considerazione, però, l'identificazione di σοι col dativo etico proposta da Willi si potrebbe forse specificare maggiormente, alla luce dello studio di linguistica contemporanea di Masini. Infatti il tipo 5 di costruzione verbo-pronominale, dalla studiosa definito come «dativo conversazionale» (ovvero il tipo «Entro nel bar e sai chi ti vedo?») sembra descrivere bene il verso 65: si tratta di un dativo realizzato esclusivamente dal clitico di seconda persona, avente la funzione di «attirare l'attenzione dell'interlocutore e soprattutto coinvolgerlo emotivamente nell'evento

---

[252] Theoc. *Id*. XV, 16: πάππα, νίτρον καὶ φῦκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδειν («Babbo, al mercato comprami del nitro e del belletto», trad. Palumbro Stracca 2008).

[253] *Schol*. in Aristid. *Panath*. 102,5 16-21 Dindorf: ἡ δὲ Μορμὼ Κορινθία ἦν, ἣ καταφαγοῦσα αὐτῆς τὰ παιδία ἐν ἑσπέρᾳ ἀνέπτη κατά τινα πρόνοιαν. καὶ τοίνυν ὅτε βούλονται τὰ σφῶν παιδία αἱ γυναῖκες φοβῆσαι, ἐπιβοῶσι Μορμώ. φησὶ δὲ καὶ Θεόκριτος „Μορμὼ δάκνει." ἐντεῦθεν δὴ παρήχθη καὶ τὰ μορμολύκια τὰ φόβητρα («Mormo era una donna di Corinto che, dopo aver divorato i suoi figli una sera, volò via di proposito. Così quando le donne vogliono spaventare i loro bambini invocano Mormo. Teocrito dice: "Mormo morde". Da ciò deriva il significato di *mormolykeia* come spauracchi»). Vd. Farioli 2021, p. 496.

[254] Patera 2015, p. xxvi. Cf. anche Heat 2011, pp. 84-86.

descritto»[255]. Come nel caso delle particelle, si tratta di un elemento finalizzato a rinforzare l'apertura del canale comunicativo, richiamando, appunto, l'attenzione dell'interlocutore. Una sorta di fatismo, quindi, che però si carica di un ulteriore valore rispetto alle particelle, in quanto "aggancia" tutto l'evento descritto all'interlocutore (espresso dal clitico). Rispetto alle prime tre tipologie, ovvero quelle riflessive (del tipo *tornarsene, farsi una passeggiata, mangiarsi le unghie*), sia il dativo etico che il dativo conversazionale esprimono un coinvolgimento non fisico ma emotivo della persona indicata col pronome clitico. Per questa vicinanza semantica in alcune lingue questi due tipi di dativo non sono distinti (ad esempio nelle lingue slave esiste una costruzione simile a quella conversazionale che viene chiamata dagli studiosi "dativo etico")[256].

In generale quindi, il dativo etico (anche nella funzione conversazionale) si potrebbe descrivere come un elemento senza il quale il senso della frase rimarrebbe lo stesso, e che ha esclusivamente lo scopo di marcare il coinvolgimento emotivo del parlante: essendo materiale linguistico superfluo dal punto di vista referenziale e legato all'espressione di emotività, il dativo etico si potrebbe inserire a pieno titolo nelle strutture formali del *gossip*.

Interrogative

Ai versi 21-23 Calonice incombe su Lisistrata con quattro interrogative una di seguito all'altra:

Κα. τί δ' ἐστίν, ὦ φίλη Λυσιστράτη,
ἐφ' ὅ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας ξυγκαλεῖς;
τί τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τι;

Calonice: Ma si può sapere, cara la mia Lisistrata,
che cos'è che ti ha spinto a convocare noi donne?
Qual è l'oggetto di questa convocazione? Quanto è importante?

[255] Masini 2008 (CD Rom).
[256] Per esempio da Gurevich 2006, p. 21. Cf. Masini 2008 CD Rom.

J. Redondo nota come le interrogative rette da τί siano tipiche della lingua femminile in Aristofane[257]: secondo lo studioso, un linguaggio ricco di esclamative e interrogative è espressione di una forte passionalità.

Un confronto con la sociolinguistica contemporanea, però, può nuovamente aiutare a comprendere come anche in questo caso non ci sia una corrispondenza univoca tra il mezzo linguistico e la finalità sottesa, e che ogni contesto d'uso nasconde un'intenzione diversa. Ad esempio, in alcune situazioni porre domande è indice di potere, dal momento che l'interlocutore si trova costretto a dover fornire una risposta: S. Harris si occupò della lingua nei tribunali, in cui il concetto di potere implicato nel domandare è evidente[258].

Dagli studi moderni non risulta che le donne usino più interrogative rispetto agli uomini, ma ancora una volta è stata riscontrata una differenza nelle modalità di utilizzo: secondo Cameron gli uomini si servono di più interrogative "antagonistiche", di sfida al parlante; domande, motivate dalla richiesta di informazioni specifiche, frequenti quando qualcuno nella conversazione riveste il ruolo dell'"esperto", ovvero di colui che, informato sull'argomento, si profonde in spiegazioni. Al contrario, secondo la studiosa le donne si servono meno di questo tipo di interrogative dal momento che, nelle conversazioni amichevoli, tendono a evitare i monologhi da "esperte". Le domande più frequenti nei dialoghi femminili sarebbero, invece, quelle atte a introdurre nuovi temi, a approfondire le storie ascoltate e il punto di vista degli interlocutori[259]: in breve, domande di supporto e partecipazione attiva alla discussione. Queste scelte linguistiche hanno una relazione con i temi trattati: gli uomini tenderebbero, infatti, a evitare i temi personali, preferiti invece dalle donne, che solitamente vengono esposti usando

---

[257] Redondo 1997, p. 328. Nei primi 200 versi troviamo ben 14 interrogative rette da τί, ai versi 7, 21, 22, 23, 42, 70, 125, 126, 127, 128, 136, 157 e 181.
[258] Harris 1984.
[259] Sulle interrogative usate dalle donne per spingere il parlante ad approfondire i temi trattati e continuare il discorso, cf. Pilkington 1998, p. 260 e Coates 1998, p. 246.

strategie linguistiche di cooperazione, supporto e attenuazione delle proprie considerazioni[260].

Rapportando queste riflessioni al testo di Aristofane, ritengo che i versi 21-23 presi in considerazione facciano parte di un passaggio particolarmente interessante. Alle prime quattro domande introdotte da τί, che richiedono delle informazioni precise sul piano di Lisistrata, seguono altre domande di Calonice che, a mio parere, hanno perlopiù uno scopo di supporto:

Λυ. μέγα.
Κα. μῶν καὶ παχύ;
Λυ. νὴ τὸν Δία καὶ παχύ.
Κα. κᾆτα πῶς οὐχ ἥκομεν;
Λυ. οὐχ οὗτος ὁ τρόπος· ταχὺ γὰρ ἂν ξυνήλθομεν.
ἀλλ' ἔστιν ὑπ' ἐμοῦ πρᾶγμ' ἀνεζητημένον
πολλαῖσί τ' ἀγρυπνίαισιν ἐρριπτασμένον.
Κα. ἦ πού τι λεπτόν ἐστι τοὐρριπτασμένον.
Λυ. οὕτω γε λεπτὸν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος
ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία.
Κα. ἐν ταῖς γυναιξίν; ἐπ' ὀλίγου γ' ἄρ' εἴχετο

Lisistrata: È grande.
Calonice: E grosso?
Lisistrata: Certo, per Zeus, è grande e grosso.
Calonice: Se è davvero grande e grosso come dici tu, allora come mai non siamo venute?
Lisistrata: Non è grande e grosso nel modo che pensi tu: se fosse così, saremmo venute immediatamente. Ma è un affare che io ho esaminato
e dibattuto nel corso di molte notti insonni.
Calonice: E a forza di batterla e dibatterla, questa cosa non ha forse finito per assottigliarsi?
Lisistrata: È diventata talmente sottile che la salvezza di tutta la Grecia
è messa nelle mani delle donne.
Calonice: Messa nelle mani delle donne? Allora è proprio messa male…[261]

---

[260] Cameron 2013, pp. 94, 130, 133. Leet-Pellegrini 1980 evidenzia il modo diverso in cui donne e uomini gestiscono il ruolo dell'"esperto": gli uomini "esperti" mettono in atto più strategie di "potere" nella conversazione, zittendo gli interlocutori e mantenendo la parola per più tempo, mentre le donne si servirebbero comunque di strutture linguistiche più cooperative come, le risposte minime di assenso (del tipo *mmh-mmh, sì, esatto*…). Il femminismo contemporaneo ha coniato una parola per indicare la tendenza degli uomini ad assumere il ruolo dell'"esperto" anche nei casi in cui altre donne partecipanti alla conversazione sono evidentemente più informate sull'argomento: il termine in questione è "*mansplaining*", coniato tramite l'unione di "*man*" ed "*explaining*", e tradotto in italiano con "minchiarimento".
[261] Ar. *Lys*. 23-31.

Sembrerebbe che Calonice, più che ricercare effettivamente informazioni, imbecchi Lisistrata con domande abbastanza scontate e prevedibili, offrendole la possibilità di approfondire meglio il concetto: quando la donna chiede se a forza di batterla e dibatterla, «questa cosa» non abbia forse finito per assottigliarsi[262], la particella πού, descritta da Denniston come segno di incertezza[263], dà quasi un valore retorico alla domanda, che permette a Lisistrata di assentire e specificare definitivamente quale sarà il *focus* del suo piano («la salvezza di tutta la Grecia è messa nelle mani delle donne»)[264].

Sicuramente questo procedimento dialogico ha anche il fine di produrre doppi sensi e di rispondere a necessità comiche[265], ma in generale l'effetto ottenuto è di partecipazione attiva da parte di Calonice, espressa attraverso interrogative che hanno funzione costruttiva per il discorso di Lisistrata.

Espressioni affettive al vocativo

Due scolî a Platone sottolineavano come alcune espressioni di affettività al vocativo (ὦ τάλαν, ὦ τάν, ὦ μέλε e ὦ οὗτος) fossero divenute esclusivamente femminili[266].

Anche se questa considerazione non si rivela del tutto corretta, dal momento che solo ὦ τάλαν è pronunciato esclusivamente da donne, dimostra una

---

262 Ar. *Lys*. 28.
263 Denniston 1954, pp. 490-495.
264 Ar. *Lys*. 30.
265 Secondo Aloni 1995, pp. 96 e 97 questo scambio potrebbe essere analizzato alla luce della categoria comica dello "svelamento".
266 Schol. in Pl. *Tht*. 156 178e Cufalo; Schol. in Pl. *Ap*. 35 25c Cufalo; cf. McClure 1999, p. 39. I casi di ὦ τάλαν nelle commedie di Aristofane sono 3, tutti rintracciabili nelle commedie al femminile: Ar. *Lys*. 102, Ar. *Th*. 644, Ar. *Eccl*. 1005, mentre ci sono più attestazioni di ὦ τάν e ὦ μέλε, anche nei discorsi maschili, e una sola di ὦ οὗτος in Ar. *V*. 1364.

sensibilità, per niente scontata nella percezione antica, nel notare alcune differenze tra il modo di parlare degli uomini e quello delle donne.

Un altro aggettivo interessante è γλυκύς, traducibile come "dolcezza", che Aristofane usa 14 volte in riferimento a persone (non a cose): 7 volte è messo in bocca a personaggi femminili e 7 a personaggi maschili[267]. La differenza sta di nuovo nelle modalità d'uso, dato che i personaggi maschili se ne servono sempre in riferimento alle donne e per indicare desiderio sessuale (tranne nel caso di Diceopoli in *Ach*. 462, 467, 475), mentre le donne usano l'aggettivo semplicemente in segno di affetto nei confronti dell'interlocutore (che soltanto in *Eccl*. 985 è un uomo, in *Lys*. 889 e 890 è un bambino e negli altri quattro casi viene rivolto ad altre donne)[268]. In particolare, al verso 970 della *Lisistrata* è usato nella forma rafforzata παγγλυκερά:

> Χο. Γυ. μὰ Δί', ἀλλὰ φίλη καὶ παγγλυκερά
> Coro vecchie: Non è vero, per Zeus! È una donna affettuosa, molto dolce.

Questo verso è tradizionalmente attribuito a Cinesia che, dopo essere stato eccitato da Mirrina rimane solo e a bocca asciutta. Secondo Sommerstein e Beta[269], questi versi sarebbero da attribuire al coro di donne proprio in virtù dell'utilizzo di termini come φίλη e παγγλυκερά, eccessivamente affettuosi e tipicamente femminili. A mio parere, anche se la battuta fosse pronunciata da Cinesia, sarebbe in linea col contesto: nel corso della scena con Mirrina, infatti, Cinesia adotta un linguaggio particolarmente affettuoso, al fine di arrivare al suo scopo di giacere con la moglie. Ad esempio, usa i diminutivi vezzeggiativi Μυρρίον («Mirrinuccia», al verso 906) e χρυσίον («tesoruccio», al verso 930) e, soprattutto l'espressione ὦ γλυκύτατον Μυρρινίδιον («Mirrinuccia dolcissima»), che mette

[267] Cf. Sommerstein 1995, p. 68, che analizza anche i casi degli aggettivi τάλας e δύσμορος come espressioni di affettività usate prevalentemente da donne.
[268] Ar. *Eccl*. 124, 241 e *Lys*. 79 e 970.
[269] Perusino-Beta 2020, p. 282 e Sommerstein 1995, p. 68.

insieme il diminutivo con l'aggettivo γλυκύς[270]; ma è soprattutto l'esclamazione di Mirrina μὰ τὸν Ἀπόλλω a dare la chiave di lettura di questa scena. Soltanto gli uomini giuravano su Apollo, mentre le donne erano solite giurare su Afrodite (o in generale su divinità femminili), come effettivamente avviene qualche verso dopo:

Κι. μὰ τὸν Ἀπόλλω μὴ 'μέ γε.
Μυ. νὴ τὴν Ἀφροδίτην, ἤν τε βούλῃ γ' ἤν τε μή

Cinesia: No, per Apollo, non me lo mettere
Mirrina: Sì, per Afrodite, che tu lo voglia o no[271].

Il giuramento maschile che esce dalla bocca di Mirrina esplicita il rovesciamento comico che in questa scena avviene tra maschile e femminile; in quest'ottica, anche il verso di dubbia attribuzione potrebbe contribuire a marcare la "femminilizzazione" di Cinesia, vittima del piano delle donne.

L'aggettivo γλυκύς, quindi, in Aristofane viene usato dagli uomini solo in riferimento a donne o in situazioni paradossali, ma mai come appellativo fra pari, a differenza di quanto avviene nel discorso femminile. Per converso, le donne non si rivolgono mai agli uomini utilizzando questo aggettivo, tranne in un caso: nelle *Ecclesiazuse* una delle due vecchie che pretendono di ricevere le attenzioni del giovane ragazzo lo chiama ὦ γλύκων[272], ovvero «dolcezza».

Anche in questo caso, il confronto con la sociolinguistica moderna appare parecchio stimolante: secondo Cameron, infatti, «Women – like children – tend to be called by their first names where men would not be[273]; and they are also

---

[270] Questa strategia si può considerare, secondo Meluzzi 2013, p. 171 una *captatio benevolentiae*, dello stesso genere che «si riscontra anche nelle *Ecclesiazuse*, ad esempio al v. 1000, e ancora in 1003, quando il Giovane si rivolge a una donna anziana per convincerla a lasciarlo andare dall'amata e la chiama gentilmente γρᾴδιον 'vecchietta'».
[271] Ar. *Lys*. 938-939.
[272] Ar. *Eccl*. 985.
[273] Questo è un fenomeno evidente soprattutto negli articoli di giornale, che spesso menzionano le donne solo per nome (mentre gli uomini per cognome o nome e cognome) o in funzione del loro ruolo sociale (mamma, moglie…). Altre ancora non vengono neanche

recipients of endearment terms like *love, dear, honey, pet, hen* and so on. Of course women use these terms too - with each other and with men. But if a woman calls a man *dear* she is normally either older than him or intimate with him»[274].

Le donne anziane, quindi, sembrano poter ancora godere di più libertà linguistica rispetto alle più giovani. Sicuramente, aggiunge Cameron, le donne usano questi appellativi soprattutto rivolgendosi le une alle altre; è evidente quindi come anche l'uso di determinate espressioni sentite come "intime" non abbia una sola funzione, e che anche in questo caso si possa ancora notare una differente finalità in base al genere del parlante: il fatto che gli uomini utilizzino queste espressioni affettuose nei confronti di donne e bambini e quasi mai rivolgendosi ad altri uomini, denota un atteggiamento paternalistico, legittimato dal genere o dall'età dell'interlocutore (un ulteriore esempio dell'infantilizzazione delle donne a livello linguistico).

Un atteggiamento simile sembra, quindi, riscontrabile anche nei testi greci e le considerazioni di Sommerstein sulle «forms of address» al diminutivo sembrano confermarlo[275].

---

chiamate, rimangono anonime "donne". Alcuni esempi da *Repubblica*: 'Una donna per costruire il futuro del Messico' https://www.repubblica.it/esteri/2021/12/01/news/continental_breakfast_lena_el_pais_citta_del_messico-328410953/; da *Il Tirreno* 'La scelta di Angelica, lavorare alle cave a 24 anni: «Questi monti sono la mia passione»' https://iltirreno.gelocal.it/massa/cronaca/2021/11/25/news/la-scelta-di-angelica-lavorare-alle-cave-1.40960295,; da *Il Gazzettino*: 'Francesca, mamma di 34 anni, si schianta al primo volo col parapendio alle Canarie: lascia due bambini'. https://www.ilgazzettino.it/nordest/padova/mamma_morta_schianto_parapendio_canarie_francesca_palliotto_giovanni_meneghini_due_bambini_oggi_1_novembre_2021-6294403.html#:~:text=CITTADELLA%20%2D%20Francesca%20Palliotto%2C%2034%20anni,Era%20al%20suo%20primo%20lancio. Di norma, invece, gli uomini vengono menzionati citando nome, cognome e professione.

[274] Cameron 1992, pp. 105-106.

[275] Sommerstein 1995, pp. 76-77. Sulle «forms of address» cf. Dickey 1995 e 1996.

Diminutivi

Il discorso sui diminutivi è particolarmente controverso. M. Gilleland evidenzia come i commentatori antichi fossero soliti attribuire alle donne un uso maggiore di tale forma[276]: Ὁ ὑποκορισμὸς ὄνομά ἐστι μικρότητος ἐμφαντικόν καὶ κόραις ἐοικός. Λαμβάνεται δὲ ἕνεκεν τοῦ πρέποντος, ὡς παρ' Ἀλκμᾶνι † κόραι γὰρ αἱ λέγουσαι («I sostantivi al diminutivo sono indicativi della piccolezza e si addicono alle ragazze. Sono usati per la loro appropriatezza, come in Alcmane le ragazze dicono…»)[277]. Allo stesso modo la *folklinguistics*, a partire dagli studi di Jespersen e poi di Lakoff, ha canonizzato il diminutivo come una delle caratteristiche del linguaggio femminile, ed effettivamente questa considerazione corrisponde alle aspettative collettive: da alcuni questionari sottoposti nel 2006 a un *target* di uomini e donne è risultata una netta preferenza femminile per questa forma linguistica[278]. Questo significa che le donne pensano, metalinguisticamente, di preferire l'uso del diminutivo rispetto agli uomini, quando in realtà a livello quantitativo non sono state riscontrate differenze sostanziali tra il discorso maschile e quello femminile.

Da alcune ricerche condotte sul greco moderno negli anni '80, però, risultò effettivamente una propensione nel parlato delle donne all'uso di forme sia diminutive che aumentative, risultato che venne spiegato considerando il maggiore coinvolgimento femminile nella cura dei bambini e il conseguente uso di un linguaggio più "infantile"[279]. È più probabile, quindi, che sia l'interlocutore, più che il sesso dei parlanti, a influenzare l'uso di diminutivi[280].

Anche per Aristofane, il numero effettivo delle occorrenze di forme diminutive non sembra confermare la percezione dei commentatori sull'uso dell'ὑποκορισμὸς ὄνομα: nella Lisistrata si contano 11 diminutivi pronunciati da

---

[276] Gilleland 1980, p. 181.
[277] *Anecd. Graeca* II 855 Bekker.
[278] Bazzanella, Fornara e Manera 2006, p. 157.
[279] Daltas 1985, p. 86. Cf. Sifianou 1992, p. 167.
[280] Cf. Brouwer-Gerritsen-De Haan 1979, p. 46.

donne e 6 da uomini, ma nelle *Tesmoforiazuse* sono ben 17 i diminutivi presenti nei discorsi maschili e 6 quelli attestati tra le parole delle donne, mentre nelle *Ecclesiazuse* gli uomini ne usano 6 e le donne 4[281].

Per quanto riguarda nello specifico le «forms of address», Sommerstein evidenzia che soltanto gli uomini e i bambini usano il diminutivo indirizzato all'interlocutore, con l'eccezione del verso 891 delle *Ecclesiazuse*, in cui una donna si rivolge al flautista chiamandolo φιλοττάριον αὐλητά (lett. «amoruccio flautista»)[282], che fra l'altro è uno dei pochi diminutivi in -άριο- pronunciati da donne[283]. Considerando questi due dati in combinazione l'uso di questa espressione sulla bocca di una donna potrebbe marcare la situazione di rovesciamento comico data dalla nuova forma di governo. Anche in questo caso, comunque, è una vecchia a rivolgersi al presumibilmente giovane flautista con un'espressione che suona allo stesso tempo intima, vezzeggiativa ma anche paternalistica, in quanto addolcisce il comando espresso dall'imperativo προσαύλησον (σὺ δέ, / φιλοττάριον αὐλητά, τοὺς αὐλοὺς λαβὼν /ἄξιον ἐμοῦ καὶ σοῦ προσαύλησον μέλος, «E tu, amoruccio flautista, prendi il flauto e intona un'aria degna di te e me»)[284]. Come nel caso di γλυκύς evidenziato da Sommerstein, bisogna ricordare che nel discorso degli uomini l'uso di forme

---

[281] Cf. Meluzzi 2013, p. 170. Questo significa che gli uomini pronunciano, nel caso della *Lisistrata*, il 35.2% dei diminutivi, nel caso delle *Tesmoforiazuse* il 73.9% e nel caso delle *Ecclesiazuse* il 60%. Considerando le percentuali di versi femminili nelle tre commedie calcolata da Sommerstein (1995, p. 62 n. 4), ovvero rispettivamente il 58.1%, 57.5% e 53.8%, si nota come, tranne nel caso della *Lisistrata*, gli uomini pronuncino la stragrande maggioranza di diminutivi (basti pensare che, per risultare proporzionalmente in parità riguardo al numero di diminutivi pronunciati nelle *Tesmoforiazuse*, considerato che le donne proclamano il 57.5% dei versi, gli uomini avrebbero dovuto pronunciare il 42.5% dei diminutivi, e invece ne pronunciano il 73.9%).

[282] Sommerstein 1995, pp. 76-77.

[283] Gli altri casi, almeno nelle commedie che ci arrivano per intero, sono: Ar. *Th*. 447 (παιδάρια), 537 (δουλάρια), *Pl*. 416 (ἀνθρωπαρίω, con valore dispregiativo). L'ultimo caso è rappresentato da νηττάριον, che la Vecchia ricca pronuncia al verso 1011 del *Pluto*. In questo caso, però, sta solo ripetendo i vezzeggiativi con cui il Giovane la chiamava prima di allontanarsi da lei. Il verso è commentato da Didimo, che osserva che diminutivi del genere, come νιττάριον e νεόττιον, erano solitamente rivolti a donne.

[284] Ar. *Eccl*. 890-892.

"affettuose" (come ad esempio i diminutivi usati da Cinesia per conquistare Mirrina) è spesso connesso al desiderio sessuale nei confronti di una donna. Nel caso di questi versi delle *Ecclesiazuse* il contesto gioca un ruolo fondamentale: la Vecchia ordina al flautista di intonare un'aria per sfidare la Giovane, dimostrandole di essere più desiderabile di lei (grazie alla sua maturità sessuale). È una situazione in cui le donne non sono prede d'amore, ma cacciatrici, e in quanto tali non è improbabile che si approprino di strategie di seduzione maschili.

Un'altra occorrenza di diminutivo usato da una donna per rivolgersi a un interlocutore è il verso 889 della Lisistrata in cui Mirrina chiama il figlio τεκνίδιον («figlioletto»), che però non è annotato da Sommerstein. Lo studioso sottolinea come in Menandro questa formula venga utilizzata anche dalle donne, ma solo nei confronti di schiavi o ex schiavi: ciò potrebbe portare a dedurre che l'uso da parte di adulti del diminutivo come *form of address* implichi, insieme alla connotazione affettiva, anche una superiorità gerarchica e che, per questo, le donne siano comunque da intendere in relazione al diminutivo (usato come appellativo), ma come oggetti e non soggetti.

Per quanto riguarda invece i diminutivi riferiti alle cose e non alle persone, la maggior parte delle forme usate nella *Lisistrata* è pronunciata dalla protagonista nella prima scena, in cui deve convincere le compagne ad aderire allo sciopero sessuale: il senso sarebbe quindi quello di coinvolgere emotivamente le interlocutrici[285]. Un coinvolgimento, però, non fine a sé stesso, ma indirizzato al perseguimento di uno scopo; una *captatio benevolentiae*, insomma, volta a ottenere la partecipazione di tutte le donne dell'Ellade al suo piano.

[285] Cf. Meluzzi 2013, p. 170.

2.6 Il tema dell'emotività: dalla rabbia infantile al coraggio dell'azione

Considerato il contesto d'utilizzo di interrogative, dativi etici, espressioni affettive, la lingua delle donne sembra effettivamente assestarsi su un piano più emotivo rispetto ai discorsi maschili, confermando ulteriormente la vicinanza tra le "parole di donne" e il pettegolezzo; infatti, se inteso nella finalità positiva di rinsaldare i legami su cui ho scelto di concentrarmi, il *gossip* appare proprio come un tipo di discorso intimo basato anche sullo svelamento di sé e delle proprie emozioni (fra cui la rabbia), che assumono senso in un orizzonte di valori condiviso. Ma che significato ha nel mondo greco affermare che il discorso delle donne è strettamente legato alle emozioni?

La lingua greca, come abbiamo visto, rispecchiava il principio per cui le donne erano considerate più emotive degli uomini, o meglio emotive in maniera incontrollata: anche agli uomini era proprio provare emozioni – ma solo quelle eroiche – ed esprimerle –ma solo entro certi parametri. Appartenere al genere femminile implicava invece essere vittima delle passioni, anche delle più lievi, e non riuscire a contenersi nella manifestazione di esse[286]. Quest'indole era spiegata biologicamente in relazione – poca sorpresa – al ciclo mestruale: secondo l'autore del trattato περὶ παρθενίων, parte del *Corpus Hippocraticum*, era proprio il sangue, che non trovando una via di uscita riempiva il cuore e il diaframma, a causare l'eccessiva emotività femminile[287]. L'autore proponeva una cura, che ebbe particolarmente fortuna nella storia della medicina: il matrimonio, con annessa gravidanza[288].

---

[286] Cf. Allard-Montlahuc 2018 e Munteanu 2013.

[287] Hp. *Virg*. 14-17: ὁκόταν οὖν τὸ στόμα τῆς ἐξόδου μὴ ᾖ ἀνεστομωμένον, τὸ δὲ αἷμα πλέον ἐπιῤῥέῃ διά τε τὰ σιτία καὶ τὴν αὔξησιν τοῦ σώματος, τηνικαῦτα οὐκ ἔχον τὸ αἷμα ἔκρουν ἀναΐσσει ὑπὸ πλήθεος ἐς τὴν καρδίην καὶ ἐς τὴν διάφραξιν. Cf. Flemming-Hanson 1998.

[288] Hp. *Virg*. 41-43: Κελεύω δ' ἔγωγε τὰς παρθένους, ὁκόταν τὸ τοιοῦτον πάσχωσιν, ὡς τάχιστα ξυνοικῆσαι ἀνδράσιν· ἢν γὰρ κυήσωσιν, ὑγιέες γίνονται. In epoca moderna, Philippe Pinel, tra gli altri, propose come causa dell'isteria proprio il sangue mestruale e come rimedio il matrimonio (cf. Pinel 1797).

Le emozioni, quindi, avevano un genere: le paure femminili erano, ad esempio, vane e sciocche come quelle dei bambini, come già evidenziato; la rabbia, invece, se sperimentata dagli uomini portava alla forza politica, all'azione sociale, mentre se provata dalle donne ne legittimava l'esclusione dalla sfera sociale, in quanto segno della loro incapacità a controllarsi[289]. In quest'ottica, anche la rabbia contro gli schiavi, che in linea teorica sarebbe stata l'unica consentita alle donne, veniva strumentalizzata in modo da risultare un ulteriore segno della debolezza di carattere femminile[290]. Alla luce di ciò, si può facilmente concordare con la tesi di E. Spelman, per la quale «members of subordinate groups are expected to be emotional, indeed to have their emotions run their lives, their anger will not be tolerated»[291].

La propensione all'ira (non motivata) si inserisce quindi tra i vari stereotipi legati all'irrazionalità femminile. Già Semonide, il canonizzatore dei vizi femminili, parlava dell'umoralità della donna proveniente dal mare, un giorno serena e un altro inavvicinabile:

τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἣ δύ' ἐν φρεσὶν νοεῖ·
τὴν μὲν γελᾶι τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην·
ἐπαινέσει μιν ξεῖνος ἐν δόμοις ἰδών·
"οὐκ ἔστιν ἄλλη τῆσδε λωΐων γυνὴ
ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν οὐδὲ καλλίων"·
τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν
οὔτ' ἄσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε
ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων,
ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κἀποθυμίη
ἐχθροῖσιν ἶσα καὶ φίλοισι γίνεται·
ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμὴς
ἔστηκ', ἀπήμων, χάρμα ναύτησιν μέγα,
θέρεος ἐν ὥρηι, πολλάκις δὲ μαίνεται
βαρυκτύποισι κύμασιν φορεομένη
ταύτηι μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνὴ
ὀργήν· φυὴν δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει.

---

[289] Sulla paura cf. Patera 2013, p. 111, sul doppio standard connesso alla rabbia vd. Allen 2003, p. 87: le donne, per la loro irrazionalità, non avrebbero saputo direzionare la loro rabbia verso giuste azioni politiche, a differenza degli uomini.
[290] Cf. Harris 2003, p. 139.
[291] Spelman 1989, p. 264.

Un'altra dal mare, e ha due indoli diverse:
un giorno ride ed è tutta lieta,
e la loderebbe un ospite che la vedesse in casa:
"non c'è donna migliore di questa
né più bella in tutto l'universo".
Ma un altro non si può sopportare né di guardarla,
né di andarle vicino; e allora è furente
e inavvicinabile come una cagna che difende i cuccioli.
Implacabile e odiosa con tutti,
è uguale con i nemici e gli amici.
Come il mare spesso è tranquilla,
non fa danni, è grande gioia per i marinai
nel tempo estivo; ma spesso si infuria,
si agita con onde che rimbombano cupe.
Al mare soprattutto assomiglia questa donna
nell'ira, ché mutevole è l'indole del mare[292].

Nella mentalità greca, le donne, i bambini e i barbari erano facili all'ira[293], un'ira intesa quindi più come un capriccio, come un immotivato mutamento di umore: come nel caso della paura, quindi, infantilizzata. D'altronde un tipo diverso di rabbia non sarebbe stato neanche concepibile, in quanto, avrebbe presupposto la capacità razionale di giudicare il comportamento altrui[294].

In commedia, come nella realtà politica, la rabbia era ciò che spesso muoveva l'azione del protagonista, finalizzata a sovvertire lo *status quo*. A questo proposito, però, anche Lisistrata dimostra di avere qualcosa da dire:

Λυ. ἀλλὰ τί γὰρ ᾤου; πότερον ἐπὶ δούλας τινὰς
ἥκειν ἐνόμισας, ἢ γυναιξὶν οὐκ οἴει
χολὴν ἐνεῖναι;

Lisistrata: Ma che cosa credevi? Pensavi di avere a che fare
Con un esercito di schiave? Confessamelo: non avevi mai pensato che una donna
Potesse avere dentro quella rabbia che stimola il coraggio?[295]

---

[292] Sem. fr. 7. 27-42 W.
[293] Cf. Harris 2003, 130.
[294] Sulla teoria che la rabbia sia in sé una forma di giudizio (e che quindi presupponga la capacità razionale di giudicare), cf. Spelman 1989, pp. 265-270.
[295] Ar. *Lys*. 463-465. F. Perusino (Perusino-Beta 2020, p. xx) commenta il passo sostenendo che «Dichiarandosi libere [*eleuthera gar eimi* al v. 379], le donne sovvertono un luogo comune secondo il quale il sesso femminile, dominato dalle emozioni e dalle passioni, indulgente con sé stesso, manca di razionalità e di autocontrollo che sono prerogativa degli

Lisistrata, come ogni eroe comico (maschio) che si rispetti, dimostra di provare non una rabbia futile e fine a sé stessa, ma proprio quel tipo di rabbia capace di muovere all'azione, di instillare coraggio nell'animo: le donne si appropriano infatti del termine θράσος, che il coro maschile utilizza contro di esse nel senso negativo di "spregiudicatezza" al verso 379, e lo risemantizzano come "coraggio" al verso 546b[296]:

ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι
μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἕνεχ', αἷς
ἔνι φύσις, ἔνι χάρις,
ἔνι θράσος, ἔνι δὲ
σοφόν, ἔνι φιλόπολις
ἀρετὴ φρόνιμος

Voglio affrontare ogni difficoltà
insieme a queste donne valorose:
dentro di loro c'è forza di carattere, c'è fascino
c'è una coraggiosa improntitudine
c'è la sapienza, c'è la saggia virtù
che prova amore per la sua città

In questi versi, che non hanno paragoni nelle commedie maschili[297], è racchiusa la forza della solidarietà delle donne, il coraggio dato dall'essere collettività, la stima reciproca che, nonostante gli intoppi che capitano nel corso dell'azione (il ritardo iniziale delle donne, i tentativi di fuga…), percorre tutta la commedia:

Non conta che Ismenia sia tebana, ella è comunque una cara, nobile fanciulla (v. 697 φίλη παῖς εὐγενὴς). E anche se l'amica beota non è che la comica personificazione

uomini: dunque "schiave" nel senso che le donne hanno le caratteristiche degli schiavi». La χολή provata dalle eroine sarebbe in questo caso un sentimento più "razionale", legato all'azione, quindi più vicino al mondo maschile e necessario per la "liberazione" delle donne.

[296] Ar. *Lys*. 379: Χο. Γε. ἤκουσας αὐτῆς τοῦ θράσους; («*Coro dei vecchi*: Ma l'hai sentito quanto è insolente questa donna?»). Ar. *Lys*. 545-548: («»). Il significato diverso della parola è reso evidente dal contesto: nel primo caso di sfida tra i due semicori, nel secondo di lode interna al semicoro delle vecchie. Cf. Melis-Fresu 2021, p. 173.

[297] I complimenti sono una prerogativa femminile, come ricorda Willi 2003, p. 190.

dell'anguilla, le qualità che le vecchie del Coro le attribuiscono rientrano pur sempre tra i mezzi espressivi con cui esse sono solite mostrare benevolenza.[298]

Davanti alla manifestazione di un sentimento forte e eroico, il Probulo non può fare altro che svilire la χολή della protagonista:

Πρ. νὴ τὸν Ἀπόλλω καὶ μάλα
πολλήν γ', ἐάνπερ πλησίον κάπηλος ᾖ.

Probulo: Molta rabbia, per Apollo, sì.
Soprattutto se vicino c'è un'osteria.

Con questa battuta il commissario allude al ruolo essenziale del vino nelle rare dimostrazioni femminili di coraggio; in questo modo, non solo ridicolizza le sue avversarie servendosi del vecchio stereotipo delle donne ubriacone, ma ne sminuisce l'azione seguendo un'altra tendenza, messa in luce precedentemente nel corso della trattazione, ovvero l'associazione agli schiavi. Pochi versi prima, infatti, aveva rimproverato un servo che cercava con lo sguardo un'osteria (καπηλεῖον σκοπῶν[299]).

Ma non sono questi i primi versi in cui Lisistrata parla della propria rabbia: già nella sua seconda battuta ammette di essere arrabbiata con le donne, tanto da avere il cuore in fiamme:

Λυ. ἀλλ', ὦ Καλονίκη, κάομαι τὴν καρδίαν,
καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι,
ὁτιὴ παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα
εἶναι πανοῦργοι.

Lisistrata: Ma se tu sapessi, Calonice, quanto mi sento bruciare dentro…
Odio le donne, ce l'ho a morte con noi donne perché gli uomini ci ritengono
capaci di tutto[300].

[298] Melis-Fresu 2021, pp. 168-169.
[299] Ar. *Lys*. 427. Cf. Perusino-Beta 2020, p. 217.
[300] Ar. *Lys* 6-12.

Lisistrata dice di odiare le donne non perché ἐσμεν πανοῦργοι, come specifica al verso dopo Calonice, ma perché παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα εἶναι πανοῦργοι: sono gli uomini a ritenerle capaci di tutto.

Questa affermazione può essere analizzata da due prospettive: da un lato potrebbe mettere in luce quanto anche i sentimenti che le donne (intese sempre come personaggi teatrali) provavano nei confronti di loro stesse risultassero filtrati dall'ottica maschile; in quest'ottica le parole di Lisistrata espliciterebbero il meccanismo per cui i dominati introiettano l'ideologia dei dominanti. L'altra interpretazione riguarda il fatto che, come ricorda Harris, «a wife could not now and again express some annoyance, χαλεπότης, towards her husband»[301]; forse, quindi, esprimere un odio in apparenza diretto alle donne ma semanticamente legato a un pensiero degli uomini, poteva essere un modo attenuato di manifestare disappunto verso la categoria maschile. Quest'interpretazione potrebbe risultare decontestualizzata, se consideriamo che la rabbia di Lisistrata viene approfondita due versi dopo e legata al ritardo delle compagne, ma considerando il senso generale della commedia, in cui la colpa dello *status quo* è attribuita interamente agli uomini, potrebbe non rivelarsi del tutto fuori luogo.

Inoltre, il discorso sulla rabbia assume senso anche in relazione alle dinamiche del pettegolezzo. Jones identifica, infatti, nella condivisione tra donne di una rabbia comune (da lei definita *bitching*), una delle finalità del *gossip*. La studiosa si riferisce a un sentimento dovuto alla condizione di inferiorità delle donne nel sistema patriarcale, quindi tratta di una rabbia connessa alla costruzione sociale dei ruoli di genere. Ovviamente queste considerazioni devono essere adattate per poter funzionare su una commedia scritta nel V sec. a.C., ma quella che manifesta Lisistrata è comunque una rabbia legata all'essere donna, che proprio per questo poteva essere compresa solo da altre donne[302]. Una rabbia connessa agli stereotipi

---

[301] Harris 2003, p. 138.

[302] Secondo Pinkola Estés 2018, p. 400 «Esiste il fenomeno della ferita di gruppo […] La rabbia collettiva è egregiamente utilizzata quale motivazione per cercare o offrire sostegno,

di genere – che la protagonista stessa ha introiettato – ma rivolta in parte anche alla percezione che gli uomini avevano del genere femminile, quindi, indirettamente, anche agli uomini stessi.

Nonostante condivida appieno il pensiero di Lisistrata, Calonice fa un'osservazione interessante:

> Κα. ἀλλ', ὦ φιλτάτη,
> ἥξουσι· χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.
> ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,
> ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον
> κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.
>
> *Calonice*: Verranno, mia cara, verranno…
> Per le donne non è facile uscire di casa:
> una si dà da fare, piegata in due, col marito;
> un'altra sveglia il servo, una mette a nanna il figlio,
> una lo lava, una gli dà da mangiare[303].

Calonice sembra giustificare il ritardo delle donne, supponendo che questo non fosse dovuto tanto alla pigrizia (Lisistrata aveva invece dato per scontato che dormissero[304]) ma alle incombenze derivanti dal loro ruolo di madri e mogli[305]. In questo modo sembra attenuare, come in parte aveva fatto Lisistrata dicendo di odiare le donne in quanto *ritenute dagli uomini* πανοῦργοι, la rabbia nei confronti del genere femminile. Sicuramente questo non significa che le donne aristofanee avessero sviluppato una sorta di coscienza di classe, che le portasse a riconoscere le ingiustizie subite, ma conferma il fatto che la *Lisistrata* seppure nella più classica

---

o per richiedere responsabilità, progresso, miglioramenti. Sono processi che ben si attagliano alla presa di coscienza delle donne, all'attenzione che dedicano a quanto per loro è importante e fondamentale».

[303] Ar. *Lys*. 15-19.

[304] Ar. *Lys*. 15: εὕδουσι κοὐχ ἥκουσιν, «e loro dormono e non vengono».

[305] La stessa spiegazione è data in Ar. *Ecc*. 54-56 dalla Terza Donna a Prassagora: καὶ πάνυ ταλαιπώρως ἔγωγ', ὦ φιλτάτη,/ ἐκδρᾶσα παρέδυν. ὁ γὰρ ἀνὴρ τὴν νύχθ' ὅλην/ ἔβηττε, τριχίδων ἑσπέρας ἐμπλήμενος. («Ho fatto una fatica, cara Prassagora, / a sgusciare fuori di casa! Ieri sera mio marito / si era rimpinzato di sardine, e ha tossito tutta la notte»). Si noti l'uso di forme tipicamente femminili come ἔγωγ' e φιλτάτη (cf. Willi 2003, pp. 183, 186 e 187).

visione del ruolo delle donne nella società (non dimentichiamo che esse fanno la guerra solo per ottenere il ritorno dei mariti a casa e potersene stare quiete), abbia in sé alcuni elementi davvero rivoluzionari.

In ogni caso, sia che la rabbia di Lisistrata e Calonice si abbattesse del tutto o solo in parte sul genere femminile, in questi versi le due compagne possono condividere un'emozione forte, di rabbia, proprio in quanto agenti dello stesso ruolo sociale: in questo senso, quindi, questo dialogo potrebbe rientrare nella funzione del *gossip* definita da Jones *bitching*.

Il discorso privato e intimo prosegue nei versi successivi, tutti giocati sul doppio senso tra il πρᾶγμα che Lisistrata ha «dibattuto nel corso di molte notti insonni» (ἀνεζητημένον πολλαῖσί τ' ἀγρυπνίαισιν ἐρριπτασμένον[306]); allusione erotica che contribuisce a contestualizzare il dialogo nell'atmosfera del pettegolezzo.

2.7 Il tema erotico

Come si è evidenziato precedentemente, il tema erotico gioca un ruolo importante nel contesto del *gossip*. D. Tannen, studiando le dinamiche di alcuni gruppi femminili, dimostra come puntare su temi amorosi sia una strategia funzionale per creare coesione: stuzzicando le compagne con battute e allusioni riguardo la sfera romantica ed erotica, anche le ragazze marginalizzate riuscivano a integrarsi maggiormente nel gruppo[307]. Questo perché l'interesse per i ragazzi risultava, nella sua ricerca, essere un'esperienza condivisa e, proprio in virtù di ciò, pienamente condivisibile a parole.

La commedia è sicuramente un terreno molto fertile per lo studio del discorso osceno e scurrile: doppi sensi a sfondo sessuale e battute esplicite si ritrovano in

[306] Ar. *Lys*. 26-27.
[307] Tannen 1993, pp. 19-30.

abbondanza sia nei discorsi maschili che in quelli femminili[308]. Studiare le occorrenze delle varie forme di oscenità ci svela, però, una marcata caratterizzazione di genere, espressa principalmente in tre aspetti[309]:

1. L'uso di oscenità primarie e secondarie.
2. La diatesi attiva o passiva.
3. La presenza di membri dell'altro sesso.

1. Oscenità primarie e secondarie

Henderson e Sommerstein identificano nei termini scatologici e in quelli che si riferiscono direttamente agli organi sessuali forme di oscenità primarie, mentre negli eufemismi, nei doppi sensi e nei termini scientifici oscenità secondarie[310]: ciò che risulta dall'analisi delle tre commedie al femminile di Aristofane è che le donne pronunciano poche oscenità primarie, sicuramente meno degli uomini, e quasi esclusivamente in loro assenza.

1. Diatesi attiva o passiva

Un altro aspetto che distingue il discorso erotico maschile da quello femminile è la diatesi dei verbi indicanti l'atto sessuale, ovvero quella attiva per gli uomini e quella passiva per le donne[311]. Secondo Bain, «the only known instance of βινῶ

---

[308]Lo scolio al v. 32 (Schol. in Eur. *Andr*. 32.11 Schwartz) dell'*Andromaca* del cosiddetto *defensor Euripidis* fa intuire che un tipo di discorso sboccato e aggressivo in commedia fosse sentito come pertinente anche per i personaggi femminili (vd. Melis 2019, pp. 48-49): κεκρυμμένοις· οἱ φαύλως ὑπομνηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμῳδίαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι· γυναικῶν τε γὰρ ὑπονοίας κατ' ἀλλήλων καὶ ζήλους καὶ λοιδορίας καὶ ἄλλα ὅσα εἰς κωμῳδίαν συντελεῖ, ταῦτα ἁπαξάπαντα τοῦτο τὸ δρᾶμα ἀπειληφέναι, ἀγνοοῦντες, «"(Ermione dice infatti che con veleni) segreti": coloro che scrivono commenti in maniera superficiale criticano Euripide asserendo che egli ha imposto tratti comici a personaggi tragici. Ad esempio, i sospetti reciproci, le invidie e le ingiurie delle donne e tutte quelle altre caratteristiche che sono proprie della commedia, queste dicono essere tutte quante contenute in questo dramma».

[309] Vd. McClure 1999, pp. 206-215.

[310] Henderson 1991, p. 35; Sommerstein 1995, p. 79 n. 52.

[311] McClure 1999, p. 209. Bain 1991, 55.

being uttered by a woman speaking *in propria persona*»[312] è il P. Oxy 413, in cui occorre insieme a κύσθος, considerata da Henderson e Sommerstein un'oscenità primaria. Abbiamo quindi una doppia infrazione della "regola" per cui le donne usano la diatesi passiva e una terminologia meno volgare di quella maschile. Considerando che il frammento faceva parte dell'anonimo mimo comunemente noto come "*L'adultera*", è possibile che ancora una volta l'ossessione per l'adulterio (o, peggio ancora, per l'adulterio seguito dal tentativo di avvelenamento del coniuge, come in questo caso)[313] portasse, per esorcizzare e redarguire, a mettere in correlazione la mostruosità dell'atto con l'aberrazione linguistica, in espressioni non sentite come proprie della sfera femminile. Questa associazione tradisce la paura antica che le donne potessero uscire, anche solo con le parole, dalla sfera di controllo maschile e spiega la grande fortuna dell'assimilazione tra le parole di donne e il discorso erotico, che tanto spesso le fonti intendono o lasciano intendere.

Non per tutte le donne, però, le restrizioni linguistiche sembrano applicarsi allo stesso modo: le vecchie, come sottolinea Bowie[314], avevano infatti più libertà delle vergini e delle spose. Nei loro discorsi, quindi, si ritrovano anche delle oscenità primarie: al verso 440 della Lisistrata, una delle vecchie grida «εἰ τἄρα νὴ τὴν Πάνδροσον ταύτῃ μόνον / τὴν χεῖρ' ἐπιβαλεῖς, *ἐπιχεσεῖ* πατούμενος» («Per Pandroso, se provi soltanto a mettere le mani su Lisistrata, ne prenderai così tante che ti cagherai addosso!»[315]). Il Probulo rimane sbigottito davanti a un'imprecazione tanto volgare e attacca a sua volta: ἰδού γ' ἐπιχεσεῖ. ποῦ 'στιν ἕτερος τοξότης; ταύτην προτέραν ξύνδησον, ὁτιὴ καὶ λαλεῖ. («Cagarsi addosso?! Roba da matti! Un'altra guardia, presto! Lega prima questa vecchia, così la smette di ciarlare»[316]). Questi versi si ritrovano, come il Probulo stesso, imprigionati al

[312] P. Oxy 413 *verso* Coll. II 108: με βεινήση (il soggetto è lo schiavo Esopo)
[313] Il frammento parla, appunto, di una donna che, innamoratasi dello schiavo Esopo, tenta di avvelenare il marito.
[314] Bowie 1993, p. 266.
[315] Ar. *Lys*. 439-440 (trad. Beta 2020 con qualche modifica).
[316] Ar. *Lys*. 442.

centro di una catena di solidarietà linguistica e fisica: dal verso 435 al 449, infatti, Aristofane propone una struttura quadripartita di botta e risposta, che vede prima Lisistrata e poi due vecchie, tirare fuori gli artigli per difendersi dal nemico.

Λυ. εἰ τἄρα νὴ τὴν Ἄρτεμιν τὴν χεῖρά μοι
ἄκραν προσοίσει, δημόσιος ὢν κλαύσεται.
Πρ. ἔδεισας, οὗτος; οὐ ξυναρπάσει μέσην
καὶ σὺ μετὰ τούτου χἀνύσαντε δήσετον;
ΓΡΑΥΣ Α΄ εἰ τἄρα νὴ τὴν Πάνδροσον ταύτῃ μόνον
τὴν χεῖρ' ἐπιβαλεῖς, ἐπιχεσεῖ πατούμενος.
Πρ. ἰδού γ' ἐπιχεσεῖ. ποῦ 'στιν ἕτερος τοξότης;
ταύτην προτέραν ξύνδησον, ὁτιὴ καὶ λαλεῖ.
ΓΡΑΥΣ Β΄ εἰ τἄρα νὴ τὴν Φωσφόρον τὴν χεῖρ' ἄκραν
ταύτῃ προσοίσεις, κύαθον αἰτήσεις τάχα.
Πρ. τουτὶ τί ἦν; ποῦ τοξότης; ταύτης ἔχου.
παύσω τιν' ὑμῶν τῆσδ' ἐγὼ τῆς ἐξόδου
ΓΡΑΥΣ Γ΄ εἰ τἄρα νὴ τὴν Ταυροπόλον ταύτῃ πρόσει,
ἐγὼ 'κποκιῶ σου τὰς στενοκωκύτους τρίχας.
Πρ. οἴμοι κακοδαίμων· ἐπιλέλοιφ' ὁ τοξότης[317].

Lisistrata: (*al probulo, riferendosi alla prima guardia*) Per Artemide, se mi sfiora anche con la punta della mano, anche se è pubblico ufficiale lo sentiremo piangere.
Probulo: (*alla prima guardia*) Non mi dirai mica che hai paura? Afferrala alla vita! (*alla seconda guardia*) E tu aiutalo a legarla, presto! (*Entra in scena una vecchia*)
Prima vecchia: (*alla seconda guardia*) Per Pandroso, se provi soltanto a mettere le mani su Lisistrata, ne prenderai così tante che ti cagherai addosso!
Probulo: Cagarmi addosso?! Roba da matti. Un'altra guardia, presto! (*alla terza guardia*) Lega questa vecchia, così la smette di ciarlare
Seconda vecchia: (alla terza guardia) Per Ecate dea delle fiaccole, se la sfiori anche solo con la punta della mano, avrai bisogno di una ventosa per curarti l'occhio nero!
Corifea: (alla quarta guardia) Per Artemide Tauropolia, se solo ti avvicini a lei ti strapperò i capelli a uno a uno – e poi li sentiremo, i tuoi lamenti!
Probulo: Che disastro! Non me ne va bene una! Mi sono finite le guardie.

Aristofane ci regala una bellissima rappresentazione del potere statale isolato e schiacciato da una pletora di donne agguerrite. Ciò che porta il Probulo alla sconfitta è proprio il suo stato di isolamento: per ogni guardia chiamata c'è una donna pronta a combattere, mentre le guardie a un certo punto si esauriscono. A livello linguistico la coesione è resa evidente da uno schema che si ripete quasi invariato nei primi tre scambi: εἰ τἄρα + divinità invocata (rigorosamente

[317] Ar. *Lys*. 435-449.

femminile) + χείρ declinato in base al contesto[318]. Anche la battuta della corifea si apre con la stessa ipotetica e invocazione, ma manca il riferimento alla mano. È un tipo di intervento corale, a cui il Probulo non può che rispondere sminuendo l'impeto di queste parole con un ὁτιὴ καὶ λαλεῖ, «così la smette di blaterare». L'uso di *lalein* risponde all'ἐπιχεσεῖ proferito dalla prima vecchia, ma cerca anche di spezzare un discorso comune e solidale di donne, denigrandolo in un'assimilazione alla chiacchiera vana.

Quello di ἐπιχεσεῖ è un caso doppiamente eccezionale: in primo luogo, è uno degli unici due casi in cui il termine scatologico χέζω viene messo in bocca a una donna. In secondo luogo, è una delle pochissime occorrenze in cui un'oscenità primaria viene pronunciata davanti a un uomo.

Questa scena sembra preparata un centinaio di versi prima dalle prime battute che il coro delle vecchie e quello dei vecchi si scambiano:

Χο. Γε. τουτὶ τὸ πρᾶγμ' ἡμῖν ἰδεῖν ἀπροσδόκητον ἥκει·
ἑσμὸς γυναικῶν οὑτοσὶ θύρασιν αὖ βοηθεῖ.
Χο. Γυ. τί βδύλλεθ' ἡμᾶς; οὔ τί που πολλαὶ δοκοῦμεν εἶναι;
καὶ μὴν μέρος γ' ἡμῶν ὁρᾶτ' οὔπω τὸ μυριοστόν. *(355)*
Χο. Γε. ὦ Φαιδρία, ταύτας λαλεῖν ἐάσομεν τοσαυτί;
οὐ περικατᾶξαι τὸ ξύλον τύπτοντ' ἐχρῆν τιν' αὐταῖς;

Coro dei vecchi: Non mi sarei mai aspettato di vedere qualcosa di simile!
Uno sciame di donne che viene a dare manforte alle donne asserragliate dietro le porte dell'acropoli.
Coro delle vecchie: Perché scorreggiate? Avete paura di noi? Non crederete mica che siamo tante…

[318] Per un'altra analisi di questa scena dal punto di vista della solidarietà (linguistica e non) cf. Melis-Fresu 2021, p. 132. Come ricordato dalle due studiose, la scena ha un parallelo in *Th*. 569-570, quando Mnesiloco minaccia una delle donne che sta per saltargli addosso: Κη. πρόσθες μόνον, κἀγώ σε νὴ τὴν Ἄρτεμιν / Μι. τί δράσεις; / Κη. τὸν σησαμοῦνθ' ὃν κατέφαγες, τοῦτον χεσεῖν ποιήσω («*Mnesiloco*: Avvicinati soltanto, e io per Artemide ti…/ *Mica*: Che vuoi fare? / *Mnesiloco*: La focaccia di sesamo che ti sei mangiata, te la faccio cacare!»). In questo caso la struttura è in parte rovesciata, poiché la raccomandazione di stare alla larga e la conseguente minaccia sono pronunciate da un uomo, che però sta fingendo di essere una donna. L'utilizzo del termine scatologico χεσεῖν potrebbe essere visto come uno scivolone linguistico nella performance di Mnesiloco.

Sappiate che la parte di noi che state vedendo non è che la millesima parte delle nostre forze

Coro dei vecchi: O Fedria, dovremo lasciare che dicano tutte queste stupidaggini? Bisognerebbe prenderle a legnate e spaccar loro la testa[319]

I vecchi sono terrorizzati alla vista di questo stuolo di donne combattive, e le vecchie li attaccano immediatamente con le parole: τί βδύλλεθ' ἡμᾶς, chiedono loro, «perché scorreggiate a vederci?»: la derivazione da βδεῖν, scorreggiare, connota il termine in senso volgare. Pur non essendo questi termini inseriti nell'elenco delle oscenità primarie di Henderson (fra cui invece si annovera il verbo πέρδομαι), il riferimento scatologico pronunciato da una donna apre uno stretto parallelismo con il passo precedentemente analizzato, parallelismo che viene sancito dai versi successivi. La reazione del coro maschile a quest'insulto è praticamente la stessa del Probulo: il senso è che bisognerebbe agire con la forza (in questo caso non legandole, come ordinava il Probulo, ma prendendole a legnate) per non lasciarle λαλεῖν, «dire stupidaggini». Ancora una volta di fronte a un'oscenità non inquadrata nei canoni del discorso femminile, gli uomini rispondono banalizzando e svuotando la forza dell'atto, riducendolo a un λαλεῖν.

Dopo un'ulteriore minaccia fisica avanzata dal coro dei vecchi, i quali riprendono l'immaginario giambico richiamando la vicenda di Ipponatte e Bupalo, le donne arrivano, esasperate, a ciò che oggi sarebbe definito *splatter*, ovvero alla descrizione (testuale o visiva) di una violenza eccessivamente ostentata e dettagliata[320]:

Χο. Γυ. καὶ μὴν ἰδού· παταξάτω τις· στᾶσ' ἐγὼ παρέξω,
κοὐ μή ποτ' ἄλλη σου κύων τῶν ὄρχεων λάβηται.

Coro vecchie: Provaci! Vediamo se c'è qualcuno che ha il coraggio di colpirmi… Io sto qua ferma, in piedi. Non ci sarà più nessun'altra cagna che ti potrà strappare i testicoli – perché te li avrò già strappati io![321]

---

[319] Ar. *Lys*. 352-357 trad. Beta 2020 con qualche modifica.
[320] Cf. Melis-Fresu 2021, p. 167.
[321] Ar. *Lys*. 362-363.

L'immagine, già macabra di per sé, dei testicoli strappati risulta ancora più incisiva se consideriamo che questa è l'unica occasione in cui il termine ὄρχις viene pronunciato da labbra femminili[322]

I versi 364-367 chiudono questo scambio:

Χο. Γε. εἰ μὴ σιωπήσει, θενών σου 'κκοκκιῶ τὸ γῆρας.
Χο. Γυ. ἅψαι μόνον Στρατυλλίδος τῷ δακτύλῳ προσελθών.
Χο. Γε. τί δ' ἢν σποδῶ τοῖς κονδύλοις; τί μ' ἐργάσει τὸ δεινόν;
Χο. Γυ. βρύκουσά σου τοὺς πλεύμονας καὶ τἄντερ' ἐξαμήσω.

Coro dei vecchi: Se non te ne stai zitta, ti strapperò di dosso quella pellaccia come se fosse la buccia di una melagrana.
Coro delle vecchie: Prova solo a toccare Stratillide con un dito, e vedrai che cosa ti succede.
Coro dei vecchi: E che cosa succede se ti riduco in polvere a forza di pugni? Che cosa mi farai mai di così terribile?
Coro delle vecchie: Ti morderò i polmoni e ti strapperò le budella dalla pancia.

Insulto scatologico, denigrazione del linguaggio femminile tramite l'uso del verbo *lalein* e alleanza tra donne che minacciano (quattro volte) di rispondere alla violenza maschile con altra violenza: lo stesso schema si ripete, molto simile, contro il coro dei vecchi prima e contro il Probulo poi. Seppur in una dimensione ironica e paradossale, Aristofane fa emergere un concetto davvero sovversivo. Se prima, alle imposizioni di silenzio da parte dei mariti la risposta era κἀγὼ 'σίγων, «e io me ne stavo zitta», adesso all'intimazione di tacere (v. 364 εἰ μὴ σιωπήσει) il coro delle donne continua a parlare, anzi ad attaccare e insultare, guadagnandosi così l'attributo di ἀναιδές: οὐδὲν γὰρ ὧδε θρέμμ' ἀναιδές ἐστιν ὡς γυναῖκες («non esiste al mondo nessun animale che sia più svergognato delle donne»[323]). Questo è il potere della lotta collettiva.

C'è ancora un altro verso in cui entrambi Aristofane mette in bocca a un personaggio femminile un'oscenità primaria pronunciata davanti a un uomo, che rivela un contesto ancora più particolare: nelle *Ecclesiazuse*, con la messa in atto del

[322] Melis-Fresu 2021, p. 167.
[323] Ar. *Lys*. 369.

nuovo programma di governo, i giovani si trovano costretti a giacere con le vecchie e così, quando uno di loro avanza scuse intestinali per tornare a casa, la vecchia gli risponde θάρρει, βάδιζ'· ἔνδον χεσεῖ («Sbrigati, te l'ho detto. Cagherai dentro»[324]). Il soggetto, anche in questo caso, è una vecchia, ma l'universo circostante è quello già invertito dalla rivoluzione delle donne; non è un caso che gli altri due casi di oscenità primarie pronunciate davanti agli uomini si collochino proprio in questa situazione[325].

Anche nelle *Tesmoforiazuse* le donne usano un termine volgare in un contesto di rovesciamento, quando al verso 538 minacciano di ταύτης ἀποψιλώσομεν τὸν χοῖρον («radere la figa») a Mnesicolo, che in quel momento sta però fingendo di essere una donna. Questa minaccia, come ricorda Paduano[326], potrebbe rimandare alla pena inflitta agli adulteri: di nuovo vediamo un lessico scabroso associato al tema dell'adulterio e delle chiacchiere vuote e maligne, visto che la morale che le donne vogliono impartire è quella che γυνὴ γυναῖκας οὖσα μὴ κακῶς λέγειν[327], «una donna non deve parlare male di un'altra donna». In questo caso non viene usato un termine specifico per indicare il pettegolezzo, ma anche λέγειν, se unito ad avverbi o aggettivi che lo connotano in tal senso, rende perfettamente l'idea[328].

Per quanto riguarda la diatesi, un'eccezione all'uso della forma passiva, oltre che nel frammento delle *Adultere* analizzato precedentemente, potrebbe essere rintracciata nel βινητιῶμεν pronunciato da Lisistrata al verso 715 dell'omonima commedia. Il verbo è coniugato in forma attiva, ma il significato si rivela abbastanza complesso: secondo Bain, il termine potrebbe essere riscritto come βούλομαι βινεῖσθαι, forma usata da donne e uomini penetrati.

---

[324] Ar. *Eccl*. 1062.
[325] Ar. *Eccl*. 706 e 709 (rispettivamente βινεῖν e δέφεσθαι).
[326] Paduano 2011, p. 131 n. 72.
[327] Ar. *Th*. 539.
[328] Cf. Ogle 1924, p. 99, che nota che «in this sense, however, λόγοι or φάτις are more commonly used, as in Aesch. *Ch*. 839, Soph. *Aj*. 978, Eur. *Hipp*. 129».

Ma βινητιῶμεν non è l'unica oscenità pronunciata da Lisistrata: al verso 124, infatti, rivelando alle donne il suo piano, la protagonista dice ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους, «dobbiamo rinunciare al cazzo». L'uso della parola πέους non lascia molti dubbi: si tratta sicuramente di un'oscenità primaria, dal momento che «il termine non compare mai all'interno della poesia e della prosa elevata, è estraneo ai trattati filosofici, storici e anche all'ambito stesso della medicina»[329]. Posto in posizione focale nella frase, il πέους sigilla la richiesta sorprendente di Lisistrata: le donne sono così scioccate che scappano di qua e di là, tanto che la nostra eroina le richiama con cinque interrogative consecutive, cercando di ricostruire (linguisticamente) un legame con loro. Subito dopo la sua frase ad effetto, infatti, Lisistrata chiede τί μοι μεταστρέφεσθε; «Perché (*mi) vi voltate?», utilizzando un dativo etico mirato, probabilmente, a sottolineare quel legame affettivo che, nonostante la richiesta azzardata, doveva continuare a persistere al fine di mettere in atto il piano.

In questo caso la scelta di Lisistrata di usare un termine così connotato in senso scurrile, πέους, potrebbe spiegarsi sia in virtù dell'effetto comico di stravolgimento che una parola talmente inaspettata in fine di frase riesce a produrre[330], sia in ragione della centralità del messaggio veicolato dalla protagonista, che viene pertinentemente sottolineato dall'uso di un linguaggio "di rottura" rispetto alla norma[331]. Norma che prevedeva, come si è visto, l'uso di un linguaggio più "decoroso" da parte dei personaggi femminili. Dieci versi dopo, invece, lo stesso termine è ripreso in chiave esclusivamente comica anche da un'altra donna, in un passaggio in cui l'attribuzione dei versi è dibattuta: secondo Perusino (che segue G. Mastromarco)[332] la battuta è da assegnarsi a Mirrina, mentre altri studiosi la ritengono più appropriata a Calonice, dal momento che l'uso dell'appellativo *teknon*, con cui quest'ultima si rivolge a Lisistrata al verso 7,

---

[329] Cappelli 2017, p. 9.
[330] Per quanto riguarda l'*aprosdoketon* in Aristofane, vd. Napolitano 2007.
[331] Cappelli 2017, p. 31.
[332] Mastromarco 1995.

potrebbe far pensare a Calonice come a un personaggio di età avanzata; di conseguenza, un discorso più sboccato stonerebbe meno se pronunciato da lei piuttosto che da una fanciulla nel fiore degli anni come Mirrina. Ma forse è proprio alla luce di questa evidente stonatura che si potrebbe avallare l'assegnazione del verso a Mirrina: al fine della resa del comico, infatti, l'effetto di straniamento provocato dal turpiloquio in bocca a personaggi femminili doveva risultare talmente marcato da assicurare una facile risata nel pubblico. Ancora una volta, risulta particolarmente interessante il confronto con l'attualità: come sottolineato da V. Melis e R. Fresu[333], l'uso del turpiloquio come meccanismo comico si attesta come strategia maschile fino a tempi molto recenti[334]. Anzi, fino a poco tempo fa le donne erano considerate estranee a qualsiasi forma di comicità[335] e ancora oggi scontano i retaggi di questo stereotipo: nella conferenza "Le amiche di Lisistrata. Continuità linguistica tra antico e moderno negli stereotipi di genere", tenutasi online il 28 Gennaio 2022, Melis e Fresu hanno evidenziato una persistenza nell'utilizzo dell'autodenigrazione come principale modalità comica delle donne[336], unico mezzo per inserirsi in un ambito a loro ostile. Come i personaggi

---

[333] Cf. Melis-Fresu 2021.

[334] Questo perché la lingua femminile è sempre stata virata, in forma più o meno esplicita (ad esempio tramite i galatei ottocenteschi), verso le *hypercorrect grammar* e le *superpolite forms*, come le definiva Robin Lakoff (1975, p. 55 n.6 e n.7; cf. Melis-Fresu 2021, p. 28). Anche secondo Platone (Pl. *Cra*. 418, c) le donne parlavano in modo più conservativo: Ἐγώ σοι ἐρῶ. οἶσθα ὅτι οἱ παλαιοὶ οἱ ἡμέτεροι τῷ ἰῶτα καὶ τῷ δέλτα εὖ μάλα ἐχρῶντο, καὶ οὐχ ἥκισταί γυναῖκες, αἵπερ μάλιστα τὴν ἀρχαίαν φωνὴν σῴζουσι. νῦν δὲ ἀντὶ μὲν τοῦ ἰῶτα ἢ εἶ ἢ ἦτα μεταστρέφουσιν, ἀντὶ δὲ τοῦ δέλτα ζῆτα, ὡς δὴ μεγαλοπρεπέστερα ὄντα («Te lo dirò. I nostri vecchi usavano i suoni ι e δ; e così pure le donne che tendono a conservar la pronuncia tradizionale. Oggi invece di δ si adoperano alternando ε oppure η e invece di δ lo ζ; si ritengono suoni che danno più importanza»). Il passo è abbastanza controverso in quanto quelle che Platone ritiene essere le varianti più antiche sono in realtà le più moderne (cf. Willi 2003, p. 162), ma non mi soffermerò sulla spinosa questione per motivi di spazio.

[335] Melis-Fresu 2021, pp. 13-15, prendono come riferimento per approfondire il concetto il trattato di Giovanni Battista Ughetti dal titolo *L'umorismo e la donna. Deficienza dell'umorismo e del senso comiso nel sesso femminile*, che raccoglie tutti gli stereotipi possibili inerenti alla naturale mancanza di senso dell'umorismo (sia attivo – ovvero l'incapacità di produrre comicità – sia passivo – ovvero l'impossibilità di goderne) delle donne.

[336] Meloni-Mibelli 2021, p. 145, riferendosi ai corpi grassi, definiscono l'autodenigrazione come capacità di adattamento ad una società che permette a coloro che "deviano" dalla

femminili delle commedie di Aristofane[337], anche molte comiche moderne si servono dello stesso strumento, in una sorta di *captatio benevolentiae* finalizzata, dice Fresu, ad «attenuare la portata dirompente di una comicità che fa ancora paura».

In conclusione, l'uso di un linguaggio sboccato, che Aristofane non mette mai in bocca alle donne non vecchie se in presenza di uomini, insieme agli altri tratti finora evidenziati come l'affettività e la non-assertività, dimostra che tutto il prologo della Lisistrata si svolge secondo le modalità tipiche del *gossip*. L'allusività, l'intimità e il *background* culturale comune che, come si è evidenziato precedentemente, non possono sussistere in gruppi di genere misto[338], tornano come concetti chiave per definire questo tipo di situazioni conversazionali.

---

norma di avere una voce soltanto dopo aver essersi "scusati di esistere" facendo ironia su sé stessi.

[337] Si pensi al passo delle *Tesmoforiazuse* in cui le donne si lamentano del fatto che Euripide avesse portato in scena i loro vizi non perché non si riconoscevano in tali rappresentazioni ma semplicemente per paura che i loro mariti, dopo aver assistito alle tragedie euripidee, le avrebbero tenute sotto stretta sorveglianza (vv. 383-432); o ancora all'orazione di Prassagora nelle *Ecclesiazuse (*Ar. *Eccl*. 224-225), che porta come argomentazioni in favore di un governo delle donne il fatto che queste «rompono le scatole agli uomini […], si tengono in casa l'amante […], amano il vino pretto […]», anche se questo caso è particolare in quanto Prassagora sta imitando un uomo.

[338] Vd. Sommerstein 1995, p. 79, McClure 1999, p. 208. A pag 48 McClure cita Erodoto, che riporta il caso delle feste in onore di Damia e Auxesia, specificando che le donne non rivolgevano accuse rituali agli uomini ma solo ad altre donne.

2. *NEMESI*. INDAGINE AL TEATRO OLIMPICO.

Il linguaggio delle donne sulla scena classica contemporanea

Nel quadro dello studio teorico finora delineato, ho avuto la possibilità di approfondire anche l'aspetto pratico della ricerca sui discorsi femminili e sulla loro messa in scena. Nell'ambito del progetto di ricerca "Classici Contro", insieme a Giovanni Paladini, sono stata infatti inviata in missione al Teatro Olimpico di Vicenza, luogo utopico di creazione e condivisione di cultura, classica e insieme moderna. La stagione autunnale di settembre-ottobre 2021, presentataci in anteprima e con dovizia di particolari dal direttore artistico Giancarlo Marinelli, ha visto protagoniste donne di tutte le carature morali, dall'adultera Fedra all'irreprensibile Antigone. Sotto l'occhio vigile di Nemesi, divinità in nome della quale si sono svolte le rappresentazioni (il titolo della stagione è stato, appunto, *Nemesi*, con l'enigmatico sottotitolo *Ogni viso avrà diritto alle carezze*), il mito ha danzato davanti ai nostri occhi, "rivivificato", come direbbe Giampiero Borgia, regista di *Eracle l'invisibile*.

Molto spazio è stato quindi dedicato alle donne mitiche (Fedra, Antigone, le Muse, le Sirene e la biblica Ester) e a quelle reali, con attrici che hanno dato vita ai molti personaggi femminili, ma non solo: Ivana Monti si è infatti impadronita di un ruolo per natura maschile, quello di Creonte, per una scelta di *gender-blind cast* che ha permesso alla regista dell'*Antigone* Giovanna Cordova di mettere in luce, pur mantenendo una forte aderenza al testo antico, un nuovo significato dei legami familiari.

Queste scelte si inseriscono perfettamente nella tendenza attuale di strappare il velo del silenzio che per tanto tempo ha nascosto le storie delle donne, che emergevano di tanto in tanto solo come esempi da non seguire o banalità da disprezzare. Il vaso di Pandora è ormai aperto: meglio, è stato distrutto.

Analizzare tre delle tragedie presentate durante la stagione teatrale mi ha dato la possibilità di toccare (in relazione a *Sirene. Ultimo incanto*) un altro tipo di discorso considerato tipicamente femminile, quello persuasivo. Il tema è sicuramente amplissimo e per ragioni si spazio e di opportunità mi limiterò a fare qualche riflessione scaturita dalla visione dello spettacolo e dalla conversazione con Anna Zago, non approfondendo la bibliografia in merito.

Inoltre, trattando della *Fedra* e dell'*Antigone*, ho avuto la possibilità di approfondire un aspetto del *gossip* che non avevo ancora trattato, ovvero quello dell'importanza del silenzio in un tipo di comunicazione basata anche sull'allusività e sul non detto.

3.1 Fedra e Antigone: due voci diverse sul silenzio

3.1.2 *Fedra*

Nel primo capitolo sul *gossip* si è visto come due o più donne che parlano da sole siano preludio di eventi pericolosi: le parole private sono subito ricondotte a discorsi erotici (si pensi, ad esempio, allo scoliasta di Luciano che associava il discorso non controllato delle donne alla licenziosità sessuale[339] e agli ἀφροδισίους λόγους a cui fa riferimento Semonide[340]), e i discorsi erotici all'adulterio. Peggio ancora, all'adulterio seguito da avvelenamento, come nel caso dell'anonimo mimo *L'adultera*[341]. Ciò a cui non si è ancora fatto cenno, invece, è che anche il silenzio può essere pericoloso.

Lungi dall'essere soltanto imposto, il silenzio alle volte può anche essere messo volontariamente in atto. Per complicità, per senso del dovere (nel caso, ad esempio, in cui ci si vincoli a un giuramento, come Ippolito) o semplicemente per

[339] Schol. in Luc. *DMer*. VII, 4 12-19 Rabe.
[340] Sem. fr. 7 W.
[341] P. Oxy 413 *verso*.

noncuranza. Tannen riporta le considerazioni di alcune donne che lamentavano una scarsa partecipazione dei loro mariti alle conversazioni[342]: in casi come questi, in cui negli scambi linguistici "fra pari" da una parte si registra una spinta propositiva al dialogo e dall'altra l'innalzamento di un muro, infrangibile nonostante le frequenti interrogative, si può parlare di silenzio come strategia di potere (nello specifico, J. Sattel parla di una forma di potere solitamente esercitata dagli uomini sulle donne)[343].

Ma il silenzio è prima di tutto una strategia comunicativa che vale tanto quanto il parlato: per dirla con le parole di M. Foucault[344], «together speech and silence form discourse; speech or silence alone do not». Affinché una conversazione abbia una buona riuscita bisogna che si fondi su un equilibrio di silenzi e parole funzionale, ovvero retto su un sistema di regole condiviso dagli interlocutori.

Se uno dei parlanti risponde col silenzio alla richiesta di informazioni da parte dell'altra (o delle altre) persone coinvolte nel dialogo allora la conversazione si inceppa, perde di fluidità. Questo solitamente non avviene nel *gossip*, che come evidenziato nel primo capitolo, si basa proprio sulla piena cooperatività dei parlanti e, soprattutto, sull'allusività data dalla condivisione dello stesso *background* sociale: il non-detto in questo caso diventa prova della vicinanza e della reciproca comprensione fra i partecipanti. Se parte del messaggio è conoscenza condivisa, non c'è bisogno di esplicitare. Anzi, nell'ambito del *gossip* ciò che rimane implicito ha quasi più significato di ciò che viene detto. Tenendo a mente gli studi di Dunbar, questo concetto si spiega facilmente: per l'antropologo infatti le tante ore spese facendo *grooming* (ovvero spulciando altri membri del gruppo, attività da lui intesa come parallelo nel mondo animale del *gossip*) avevano l'effetto di consentire l'individuazione immediata dei cosiddetti «free-riders», ovvero gli "opportunisti" che fingevano di essere parte del gruppo per sfruttarne i vantaggi

[342] Tannen 1993, pp. 176-177.
[343] Sattel 1983.
[344] Foucault 1987, pp. 20-27.

(la locuzione in italiano si riferisce a chi trae egoisticamente vantaggio da un bene pubblico). Anche nel regno della parola, la comprensione immediata di informazioni o dinamiche che per i membri di un dato gruppo non necessitano di essere esplicitate, permette di identificare chi non è parte integrante di esso.

In questo quadro di silenzi e non detti si gioca la trama della *Fedra* portata in scena al Teatro Olimpico con la regia di Patrick Rossi Gastaldi, a cui io e Giovanni Paladini abbiamo potuto fare qualche domanda inerente alla messa in scena del testo di Racine, su cui la rappresentazione è basata.

L'epica raciniana, però, è orientata su coordinate completamente diverse da quelle di Euripide e Seneca, e il segno del cambiamento viene piazzato dal regista proprio sul palco del Teatro: un inginocchiatoio, unico protagonista di una scenografia molto sobria.

Fig. 9 Teseo (Fabio Sartor) sull'inginocchiatoio al Teatro Olimpico.

Infatti, se la Fedra antica poteva sperare di sfuggire all'ira di Teseo, quella moderna, interpretata da Marianella Bargilli, è già rovinata in partenza: Rossi Gastaldi, raccontandoci dei concetti guida individuati per la costruzione dello spettacolo, ha marcato molto il tema del senso di colpa. Un senso di colpa tutto cristiano che porta Fedra alla consapevolezza e all'accettazione del suo destino di

morte fin dalla prima scena, mentre l'intero peso dell'ambiguità morale viene scaricato su Enone, la nutrice interpretata sul palco vicentino da Paila Pavese. La protagonista, pur nel suo peccato mostruoso, rimane per certi versi pura, decisa, desiderosa di accogliere l'unica forma di redenzione, la morte. Come pura appare, nelle parole di Rossi Gastaldi, anche Aricia, personaggio aggiunto alla trama da Racine per dare a Ippolito (personaggio assegnato a Matteo Cremon) una caratterizzazione meno monolitica. Nell'opera raciniana, infatti, il giovane principe non odia l'intera stirpe femminile, o meglio, odia l'intera stirpe femminile eccetto una donna, Aricia (fig. 11), proprio colei che è tenuta prigioniera dal padre Teseo (ovvero Fabio Sartor, almeno nello spettacolo in questione).

Secondo Rossi Gastaldi, se Fedra rappresenta la parte bestiale dell'essere umano, che si fa vincere dall'ossessione sessuale che diventa patologica, Aricia (Silvia Siravo) incarna invece l'aspetto intellettuale, e proprio per questo viene scelta da Ippolito e innalzata al di sopra della razza delle donne. Entrambe, però, risultano attratte dalla verginità del giovane, come sottolinea il regista, attrazione che sfocerà per Fedra nella più bieca gelosia quando scoprirà che in realtà il figliastro non è puro come vuole far credere, ma è anch'egli stato vinto dai vincoli dell'amore.

Fig. 10 Fedra (Marianella Bargilli) insieme a Ippolito (Matteo Cremon). Foto di Roberto De Biasio.

Fig. 11 Aricia (Silvia Siravo). Foto di Roberto De Biasio.

Ma le considerazioni più interessanti in relazione al taglio del mio studio riguardano il rapporto tra Fedra e Enone, dalla cui collaborazione (più o meno riuscita, a seconda delle versioni) si sviluppa l'intera trama. Per il regista

dell'Olimpico, la storia tra le due racconta di una complicità ricercata ma fallita, al punto da concludersi non con uno ma con due suicidi.

La loro cooperazione (tentata) si basa, in ogni versione del dramma, su un equilibrio tra parole e silenzio. Un silenzio che, o per colpa della nutrice o per colpa di Fedra stessa, a seconda dell'opera di riferimento, viene rotto, mandando in rovina l'intera la casa di Teseo. L'aspetto interessante di tutte e tre le versioni (quattro, considerando l'adattamento italiano di Rossi Gastaldi come opera a sé stante) è che in nessun caso la scelta di parlare o tacere è motivata da malizia o tornaconto personale, ma al contempo in nessun caso le scelte operate dai personaggi si rivelano essere quelle giuste.

Nell'ambito della rappresentazione antica, probabilmente la scoperta del segreto di Fedra non doveva essere una sorpresa per gli uomini ateniesi: d'altronde, era prevedibile che, lontano dalle orecchie maschili, le donne non avrebbero potuto parlare d'altro se non di passione erotica e conseguente adulterio. Il linguaggio che Euripide usa, proprio dell'ambito della magia, conferma la paura collettiva che gli uomini greci avevano di essere traditi dalle mogli, le quali, se avessero avuto la possibilità di parlare fra loro in privato, avrebbero sicuramente tramato inganni ai danni dei poveri mariti: Enone, infatti, offre a Fedra ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι[345], «incantesimi e parole che persuadono» come rimedio per curare la sua malattia (τῆσδε φάρμακον νόσου[346]). L'ambiguità dei versi si costruisce sui possibili significati attribuibili a questi termini, che da un lato potrebbero indicare dei filtri che la nutrice sarebbe disposta a fornire a Fedra per guarirla, ma dall'altro il riferimento potrebbe essere diretto alle parole persuasive, magiche in tal senso, con cui Enone avrebbe di lì a poco

[345] Eur. *Hipp*. 477.
[346] Eur. *Hipp*. 479.

cercato di persuadere Ippolito, sperando di giovare in questo modo alla salute della sua padrona[347].

La licenziosità del discorso euripideo fra Fedra ed Enone è preannunciata dal «loosening of [Fedra's] body and of her veil»[348]:

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.
βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Alza il mio corpo, tieni la mia testa eretta!
Le mie membra sono sciolte.
Prendete le mie belle braccia, servi!
È doloroso avere questo copricapo sulla testa.
Toglietelo, stendete le mie trecce sulle mie spalle![349]

Per spiegarci la consequenzialità che collega questa scena al seguente delirio di Fedra, è bene ricordare il passo di Plutarco già menzionato nel primo capitolo:

δεῖ δὲ μὴ μόνον τὸν πῆχυν ἀλλὰ μηδὲ τὸν λόγον δημόσιον εἶναι τῆς σώφρονος, καὶ τὴν φωνὴν ὡς ἀπογύμνωσιν αἰδεῖσθαι καὶ φυλάττεσθαι πρὸς τοὺς ἐκτός·
ἐνορᾶται γὰρ αὐτῇ καὶ πάθος καὶ ἦθος καὶ διάθεσις λαλούσης.

Di una donna onesta, invece, non solo il braccio non deve essere per tutti, ma neanche la parola, ed è bene che abbia pudore della sua voce come se stesse spogliandosi e se ne guardi quando è in presenza di estranei, perché chiacchierando lascia trasparire sentimenti, carattere e disposizione interiore[350].

Allo scioglimento delle chiome di Fedra segue infatti, come descritto da Plutarco, un discorso spudorato, lussurioso e delirante.

L'associazione tra restrizioni corporali e verbali non è esclusiva del pensiero greco: nei manuali di galateo ottocenteschi prodotti in Italia, i precetti linguistici

---

[347] Cf. Farioli 2021, p. 364. I due significati, come si vedrà nel prossimo paragrafo, potrebbero non essere così distinti.
[348] Goff 1990, p. 7.
[349] Eur. *Hipp*. 198-202.
[350] Plut. *Mor*. 142 C-D.

andavano di pari passo con le prescrizioni riguardanti la cinesica. Come dice R. Fresu, «il silenzio della parola, enfatizzato per il parlante di sesso femminile, è anche un "silenzio" del corpo»[351]. Alla fine del suo delirio febbricitante, reso bene dal tragediografo greco tramite un passaggio immediato dall'ottativo (vv.209-211), all' imperativo (215), al presente e al futuro (215, 219), per tornare all'ottativo desiderativo (230)[352], Fedra sembra rinsavire, chiedendosi:

δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι.

Me disgraziata! Che ho mai fatto?
Come ho fatto a sviarmi dal buon senso?
Ho delirato. Un dio mi ha fatto cadere[353].

Contemporaneamente, Enone le ripone il velo sulla testa: si torna momentaneamente all'ordine, al silenzio di Fedra (questo in Euripide e Racine, mentre in Seneca il primo monologo di Fedra svela già le premesse erotiche del suo sconvolgimento).

Ciò che però farà andare avanti la trama è proprio la rottura di quest'ordine naturale per cui γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει[354], «il silenzio è il migliore ornamento per una donna». Sovvertire questo schema vuol dire, per una donna, attirarsi addosso il marchio dell'infamia, ovvero della cattiva *fama*: *haud te, fama, maculari sinam*, dice la Fedra di Seneca al verso 252, «non consentirò, o fama, che tu sia offuscata»; τὸ μέντοι πρᾶγμ' ἐμοὶ τιμὴν φέρει, «questo fatto [di mantenere il silenzio] mi porta onore», dice la Fedra di Euripide; «Muoio per non svelare

[351] Sulla fisicità del corpo e sulla gestione di esso ci sarebbe ancora molto da dire. Alle donne è sempre stato insegnato a occupare poco spazio, mentre per l'"espansione" nello spazio dei corpi maschili è stato addirittura coniato un termine, *menspreading*, in riferimento alla tendenza degli uomini a occupare sui mezzi pubblici, allargando le gambe, molto più spazio delle donne, ritratte in molte foto schiacciate ai margini delle loro sedute, a gambe incrociate.
[352] Cf. Goff 1990, p. 34.
[353] Eur. *Hipp*. 239-241.
[354] Aesch. fr. 470 *TGF*.

questo nodo funesto», dice coraggiosamente la Fedra di Racine-Gastaldi. Il pettegolezzo diventa qui strumento di repressione e contenimento di ogni devianza dalla norma, anche questa una funzione del *gossip* riconosciuta a livello antropologico[355]. Ed è ancora la paura delle dicerie a spingere Enone, nella versione raciniana, a fermare Fedra dal suo tentativo di suicidio seguito allo svelamento della sua passione a Ippolito: nel testo adattato da Rossi Gastaldi la nutrice dice, infatti, «O Dei! Che cosa fate? / Ma viene gente. Niente testimoni. / Evitate lo scandalo. Fuggite».

A far desistere Fedra dal suo "buon proposito" di mantenere il silenzio, rischiando quindi di attirarsi addosso le voci maligne, è soltanto l'insistenza di Enone, che continua a chiedere alla sua padrona di rivelarle il proprio segreto nonostante le rimostranze di quest'ultima, che nell'adattamento di Gastaldi assumono la forma di un monito terribile: «Se rompo il mio silenzio tremerai d'orrore». Il messaggio sotteso è che un'alleanza tra donne non potrà mai portare a nulla di buono, in primo luogo perché, confidandosi tra loro, tautologicamente queste rompono l'ideale di silenzio a cui gli uomini le volevano legate: in questo senso si spiegano le parole dell'Ippolito euripideo, che dice:

χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν,
ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη
θηρῶν, ἵν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα
μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν.
νῦν δ' †αἱ μὲν ἔνδον δρῶσιν αἱ κακαὶ† κακὰ
βουλεύματ', ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι.

Le serve non dovrebbero avere adito alle padrone:
fossero mute quelle bestie feroci che coabitano con loro!
Così non potrebbero interpellarne nessuna
Né ricevere risposta da loro.
Ora le donne malvage concepiscono piani malvagi,
e le serve li portano a compimento[356].

[355] Cf. Abrahams 1970.
[356] Eur. *Hipp*. 645-650.

Se due donne si confidano lontano dagli uomini, se rompono l'ordine del silenzio e creano uno spazio privato di parola, privo di tabù e restrizioni – lo spazio del pettegolezzo insomma, inteso però nella sua funzione positiva di creare complicità finora analizzata – allora ne verrà fuori qualcosa di osceno, di adultero.

Ciò che causa il dramma, almeno nella versione di Euripide (nelle altre due invece non si trova un accorato richiamo al silenzio, dato che sarà Fedra stessa a rivelare tutto a Ippolito, sebbene su consiglio di Enone), non è tanto la passione incestuosa di Fedra, ma proprio la rottura del patto di silenzio che avrebbe dovuto vigere tra la padrona e la sua nutrice:

Τρ. πάντ' ἂν φοβηθεῖσ' ἴσθι. δειμαίνεις δὲ τί;
Φα. μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσῃς τόκωι.
Τρ. ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

Nutrice allora dovresti aver paura di tutto. Di cosa ti spaventi?
Fedra: che tu riveli qualcosa al figlio di Teseo.
Nutrice: Non preoccuparti, figlia. Sistemerò le cose per bene[357].

La richiesta di silenzio da parte di Fedra a Enone è rovesciata nel testo messo in scena all'Olimpico: è la nutrice, che per Racine si rivela l'unica vera colpevole del dramma, a chiedere alla sua padrona di mantenere il silenzio e permetterle, così, di portare avanti il suo piano: «Basta il vostro silenzio al mio progetto. / Sarò io a parlare». Questo cambiamento di prospettiva mette in luce come nella versione antica la colpa di Fedra fosse intrinsecamente connessa alle conseguenze del suo folle amore, mentre in Racine il peccato della protagonista non stesse tanto nelle ripercussioni causate dallo svelamento della passione incestuosa ma nel sentimento in sé.

La scelta che Enone fa nella tragedia euripidea di rompere il patto di complicità e raccontare tutto a Ippolito, sebbene motivata dalla volontà si salvare la sua padrona, si configura come un vero e proprio tradimento, tanto che il coro esclama

[357] Eur. *Hipp*. 519-521.

ὤμοι ἐγὼ κακῶν· προδέδοσαι, φίλα. / τί σοι μήσομαι; /τὰ κρυπτὰ γὰρ πέφηνε, διὰ δ' ὄλλυσαι / αἰαῖ ἒ ἔ, πρόδοτος ἐκ φίλων («Ahimè che disgrazia: sei tradita, cara. / Cosa posso fare per te? / Il segreto è stato svelato, sei perduta. / Ahimè, tradita da persona amica»). Non solo un tradimento nei confronti di Fedra ma anche una contraddizione nei confronti di ciò che ai versi 293-296 Enone stessa aveva dichiarato:

κεἰ μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν,
γυναῖκες αἵδε συγκαθιστάναι νόσον·
εἰ δ' ἔκφορός σοι συμφορὰ πρὸς ἄρσενας,
λέγ', ὡς ἰατροῖς πρᾶγμα μηνυθῆι τόδε.

Anche se soffri di un male che non si può dire,
queste sono donne, pronte ad aiutarti a rimetterti in sesto;
se invece il tuo malanno si può dire agli uomini
parla, perché si possa sottoporre ai medici[358].

Con queste parole la nutrice aveva stabilito la divisione netta tra spazio femminile, privato e segreto, e spazio maschile, aperto e pubblico, alla luce della quale si può leggere l'intera tragedia. D'altronde il concetto di solidarietà femminile, seppure colorato di tinte negative agli occhi degli uomini, non è estraneo ad Euripide, che fa dire a un personaggio dell'*Alope* γυνὴ γυναικὶ σύμμαχος πέφυκέ πως, «una donna è per natura alleata di un'altra donna»[359]. Il regno delle donne è quello del segreto: il silenzio che le unisce diventa quindi una forma di resistenza.

Una resistenza iniziata e fallita con Enone, ma andata a buon fine con il coro:

ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι,
τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένηι·
σιγῆι καλύψαθ' ἁνθάδ' εἰσηκούσατε.
Χο. ὄμνυμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.

E voi, nobili figlie di Trezene,
concedetemi quello che vi chiedo:

[358] Eur. *Hipp*. 293-296.
[359] Eur. fr. 198 *TGF*.

di coprire col silenzio quello che avete ascoltato qui.
Coro: Giuro per l'augusta Artemide, figlia di Zeus,
di non svelare mai nessuna delle tue disgrazie[360].

Quello della solidarietà col coro è un tema particolarmente significativo in relazione a quanto detto finora: «in the entire tragic corpus, only feminine choruses offer their silence to help the accomplishment of a plan»[361]. Essendo i coreuti sempre in scena, gli strumenti che i drammaturghi hanno a disposizione per permettere ai personaggi di parlare in privato sono due[362]: o fare allontanare il coro oppure legarlo a un patto di silenzio. Non è un caso che il primo stratagemma sia preferito nel caso di cori maschili e il secondo nel caso di cori femminili[363]. Inoltre, con l'eccezione delle *Coefore* (vv. 581–582) e dello *Ione* (vv. 666-667)[364], in cui a richiedere il silenzio del coro sono rispettivamente Oreste e Xuto, in tutte le altre tragedie sono figure femminili a chiedere alle loro compagne di coprire quanto sentito sotto il velo del silenzio[365]. Addirittura nell'*Ifigenia in Tauride* Oreste chiede a sua sorella di «trovare parole persuasive» per convincere il coro a coprire il loro piano col silenzio:

Ορ. καὶ μὴν νεώς γε πίτυλος εὐήρης πάρα.
ἑνὸς μόνου δεῖ, τάσδε συγκρύψαι τάδε·
ἀλλ' ἀντίαζε καὶ λόγους πειστηρίους
εὕρισκ'· ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.

Oreste: La nave è pronta a salpare.

---

360 Eur. *Hipp*. 710-714.
361 Montiglio 2010, p. 252.
362 Montiglio 2010, pp. 252-253.
363 L'unica eccezione è Eur. *Hel*. 386, in cui il coro di donne esce all'arrivo di Menelao.
364 Il caso dello *Ione* è doppiamente particolare in quanto il coro decide di non rispettare l'imposizione di silenzio, rompendo così la convenzione scenica per cui non poteva intromettersi nelle vicende modificandone il corso. Vd. Eur. Ion 695-696: φίλαι, πότερ' ἐμᾶι δεσποίναι / τάδε τορῶς ἐς οὖς γεγωνήσομεν («Amiche, glielo diciamo alla padrona/ sussurrandoglielo chiaramente alle orecchie?»). Il *topos* della complicità femminile in questo caso consente di cambiare le regole del gioco: cf. Eur. *Ion* 707-709, τὸ δ' ἐμὸν εἴσεται/ <ὅσον ἀμᾶς ἔφυν>/ τυραννίδος φίλα («Quanto a me, si vedrà/ se sono amica della padrona»).
365 Soph. *Tr*. 596–597; El. 469; Eur. *Hel*. 1387–1389; *Hipp*. 711–712; *IT* 1063; *Med*. 259–263. Sulla complicità tra protagoniste e coro e, in generale, tra donne, cf. anche Farioli 2021, p. 272.

Ho bisogno solo di una cosa: che loro tacciano
Pregale, trova argomenti persuasivi:
la donna ha il potere di commuovere[366].

Quando Ifigenia si rivolge al coro, non chiede alle donne di nascondere la verità al re Toante in quanto anche loro greche in terra straniera, ma semplicemente in quanto donne[367].

Il silenzio è il segno della complicità tra donne che aleggia come spettro in gran parte delle tragedie (e commedie, come si è visto) con personaggi femminili[368]. Dall'altra parte invece, il mondo maschile è il mondo della parola scoperta, limpida: τά τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν, «le cose belle è meglio dirle in pubblico»[369], afferma Ippolito. La stessa opposizione di sfere semantiche si riscontra anche nelle parole dell'Ippolito senecano (*Ambigua uoce uerba perplexa iacis: /effare aperte*, «Pronunci parole ambigue con voce oscura, / parla apertamente»[370]), che vengono riprese circa 200 versi dopo da Teseo che si rivolge alla nutrice: *Perplexa magnum uerba nescioquid tegunt / effare aperte* («Le tue oscure parole nascondano qualcosa di grave/ parla apertamente»). Anche nella Fedra di Racine Teseo manifesta la sua ostilità al silenzio con cui credeva che Fedra avrebbe voluto coprire le presunte malefatte di Ippolito, chiedendo incredulo a Enone (con le parole di Gastaldi): «E a farlo punire Fedra esitava? Col silenzio/ voleva, Fedra, risparmiarlo?».

---

366 Eur. *IT*. 1052-1054.
367 Eur. *IT*. 1056- 1062: Ιφ. ὦ φίλταται γυναῖκες, εἰς ὑμᾶς βλέπω / καὶ τἄμ' ἐν ὑμῖν ἐστιν ἢ καλῶς ἔχειν / ἢ μηδὲν εἶναι καὶ στερηθῆναι πάτρας / φίλου τ' ἀδελφοῦ φιλτάτης τε συγγόνου/ καὶ πρῶτα μέν μοι τοῦ λόγου τάδ' ἀρχέτω·/ γυναῖκές ἐσμεν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος,/ σώιζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται («*Ifigenia*: Donne mie carissime, mi rimetto a voi. / nelle vostre mani è il successo dell'impresa/ o il suo fallimento: resterei priva della patria/ dell'amato fratello e dell'adorata sorella. / E queste parole per prime siano l'esordio del mio discorso: / Siamo donne, razza che si tiene la parte/ e custodi fedeli del comune interesse»).
368 A proposito di ciò cf. Eur. *Hec*. 884-885: Εκ. δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλωι τε δύσμαχον. / Αγ. δεινόν· τὸ μέντοι θῆλυ μέμφομαι γένος («*Ecuba*: Terribile è la massa e, unita all'inganno, invincibile/ *Agamennone*: Terribile. Ah, la razza delle donne!»)
369 Eur. *Hipp*. 610.
370 Sen. *Phaedr*. 639-640.

La contrapposizione tra la parola pubblica e onesta maschile e quella oscura e privata femminile torna anche nelle *Ecclesiazuse*, dove però la capacità di mantenere i segreti femminile viene letta in positivo, mentre la tendenza a dire tutto apertamente degli uomini diventa marchio di inaffidabilità:

> κοὔτε τἀπόρρητ' ἔφη
> ἐκ Θεσμοφόροιν ἑκάστοτ' αὐτὰς ἐκφέρειν,
> σὲ δὲ κἀμὲ βουλεύοντε τοῦτο δρᾶν ἀεί.
>
> Non vanno tutte le volte a spifferare i segreti
> delle Tesmoforie,
> come facciamo sempre io e te con i segreti del consiglio[371].

3.1.3 *Antigone*

L'idea centrale che ricaviamo dalla vicenda di Fedra, oltre che dalle altre tragedie menzionate, è quindi quella del *topos* della complicità femminile, spauracchio per gli uomini, che si basava proprio sul patto di silenzio, volto a coprire le trame e le malefatte di volta in volta escogitate dalle donne: il silenzio, come il *gossip*, poteva essere quindi strumento di repressione delle categorie più deboli oppure strumento di resistenza che caratterizza le alleanze tra donne. Antigone rifiuta di giocare secondo queste regole e al silenzio preferisce la voce.

Per il ciclo di *Nemesi,* la regia dello spettacolo di *Antigone* è stata affidata a Giovanna Cordova, che dirige il gruppo di teatro "Tema Cultura". La particolarità del lavoro portato avanti dalla regista consiste nell'aver formato un gruppo di giovani e giovanissimi, che per la preparazione dello spettacolo hanno vissuto letteralmente in un mondo "altro" rispetto alla quotidianità scolastica/universitaria. Gli attori e le attrici, infatti, di età comprese dai 10 ai 25 anni (senza contare la partecipazione straordinaria di Ivana Monti nel ruolo di Creonte), hanno provato per un anno in un'idilliaca villa nei pressi di Mogliano

---

[371] Ar. *Eccl*. 442-444. Cf. Th. 4471-72: ὅμως δ' ἐν ἀλλήλαισι χρὴ δοῦναι λόγον· / αὐταὶ γάρ ἐσμεν, κοὐδεμί' ἔκφορος λόγου («Però tra noi bisogna parlar chiaro: / siamo sole e le nostre parole non usciranno di qui»).

Veneto, passandovi anche giornate intere. Il risultato è stata una tragedia incentrata, usando le parole di Cordova, sugli "affari di famiglia".

La centralità dell'intreccio familiare è resa a livello linguistico dall'uso di un linguaggio quotidiano, poco epico (a differenza della *Fedra* di Rossi Gastaldi che è in versi), che raggiunge picchi di dolcezza e intimità nella scena tra Antigone e Emone, ma anche di gioiosa intensità nell'ode alla vita che fa la protagonista in risposta alle accuse della sorella:

Ismene: Quindi non hai voglia di vivere, tu?
Antigone: Voglia di vivere… chi si alza per prima, al mattino, solo per sentire l'aria fredda sulla sua pelle nuda? Chi andava a dormire per ultima solo quando non ne poteva più di fatica, per vivere ancora un po' della notte? Chi piangeva, già quand'era piccolissima, pensando Testo terza stesura 11 che c'erano tante bestioline, tanti fili d'erba nel prato e che non avrei mai potuto prenderli tutti?

Di contrasto all'immediatezza della lingua parlata dai personaggi, il coro femminile mantiene l'uso del greco antico: l'originario coro di Tebani viene infatti scisso da Cordova in tre cori, dal contrasto cromatico ben definito. Il coro di donne, bianco, ha il compito di rappresentare l'interiorità delle protagoniste (incomunicabile, come suggerisce l'utilizzo di una lingua non più parlata); il coro di semidei, rosso (fig. 12), serve al contrario per offrire un commento distaccato (letteralmente, i ragazzi non erano legati dai lacci che intrappolavano la famiglia tebana) e a tratti sarcastico sulle vicende familiari; il coro di guardie, nero, ha infine il ruolo di "tenere i fili" della vicenda, portando Antigone incatenata davanti a Creonte (fig. 15)

Fig. 12 Coro di semidei. Foto di Roberto De Biasio.

Il concetto chiave di "affari di famiglia", su cui si è svolta la rivisitazione del testo antico, è stato infatti restituito dalla regista anche visivamente, in una fitta rete di "fili" (in realtà lunghe stoffe) , rappresentanti il groviglio di legami familiari a dir poco "complicati" della famiglia labdacide: «nessuno più di un fratello sa tutto di noi perché è da sempre e sin dal mio inizio ha condiviso le gioie ed i dolori della vita, perché tiene tra le sue mani l'altro capo del *filo che ci lega tutti assieme* in incroci comprensibili solo da noi», dice l'Antigone interpretata da Paola Zuliani.

Fig. 13 Coro di donne dell'Antigone (foto di Roberto De Biasio).

Gli stessi fili sono cappi (come quello a cui si impiccherà Antigone) e collane: «non è questo il mio pensiero. Quando siamo entrati in quella caverna vediamo lei appesa con un cappio fatto di fili di lana, questo sembrava, quasi una collana, quelle che fanno le bambine per gioco». Con queste parole il Messaggero, annunciando la morte di Antigone, esplicita il duplice significato dei fili, con cui si apre e chiude la tragedia. All'inizio della rappresentazione, infatti l'arpista di nove anni Quim Rovida Camacho ripone attorno al collo di un maestoso rinoceronte (realizzato dall'artista veneziana Gigi Bon in bronzo fuso a cera persa) una collana di fili alquanto pericolosa, dato che il riferimento è alla collana di Armonia indossata da Giocasta (fig.14).

Fig. 14 L'arpista Quim Rovida Camacho pone attorno il collo del rinoceronte realizzato da Gigi Bon la collana di fili (foto dalla pagina Facebool di Tema Cultura https://www.facebook.com/TemaCultura/photos/a.4586280208070748/5230562640309165/)
.

La collana, infatti, era stata donata da Efesto ad Armonia, frutto del rapporto adultero tra Afrodite e Ares, nel giorno del suo matrimonio con Cadmo, fondatore e re di Tebe. L'oggetto aveva apparentemente il potere di donare eterna giovinezza a chiunque la indossasse, nascondendo però la maledizione a cui Efesto l'aveva legata. Da Armonia dunque, che fu trasformata in serpente insieme al marito, la collana passò a Semele, che venne bruciata dall'immane potenza di Zeus, e poi a Giocasta, che finì suicida per avere sposato il figlio, prima di entrare in possesso di Polinice e così fino ad Acarnano e Anfotero, che la dedicarono al Tempio di Atena Pronaia di Delfi. Nessun oggetto avrebbe potuto quindi rappresentare meglio il filo mai scisso delle tragedie familiari tebane, il filo della memoria che passa attraverso le donne della famiglia; la stessa memoria di cui è simbolo il rinoceronte, scelto dalla regista in qualità di unico animale rimasto uguale dalla preistoria ai nostri giorni.

In chiusura, la stessa collana, che nel frattempo era diventata cappio mortale per Antigone, è sollevata da Ismene, che se la pone al collo e si getta tra le braccia di Creonte. In questo finale, concluso con il sospiro struggente di Ivana Monti-Creonte, si vede la profonda rilettura e il lavoro della regista sul testo originale: Ismene, che in Sofocle, sembra più un pallido contraltare di Antigone che un personaggio a sé stante, assume sul palco vicentino un'identità completamente nuova, ben rappresentata da Matilde Bellotto, che la porta non solo a esistere indipendentemente da Antigone, ma addirittura a ricucire tutti i fili che erano stati strappati (la protagonista verso la fine della rappresentazione si scioglie dai lacci che erano divenuti per lei catene, fig. 15), non come nuove catene ma in un tenero nodo di reciproca comprensione con Creonte (fig. 16)[372].

Fig. 15 Antigone (Paola Zuliani) e Creonte (Ivana Monti) al Teatro Olimpico. Foto di Roberto De Biasio.

[372] Per una storia delle rivisitazioni sul tema Antigone-Ismene nell'ambito del teatro italiano del Cinquecento, cf. Farnetti 2021.

Fig. 16 Ismene (Matilde Bellotto) abbraccia Creonte (Ivana Monti) alla fine della rappresentazione. Foto di Roberto De Biasio.

Nel mondo classico, Antigone è un personaggio monolitico, deciso fin dall'inizio a portare avanti il suo piano, senza ripensamenti, molto più simile ai grandi eroi del mito che alle ingannevoli eroine. Da questo punto di vista si potrebbe assimilare a personaggi come Elettra: entrambe rifiutano l'assimilazione all'orizzonte concettuale femminile, solo che quest'ultima lo fa in maniera piuttosto esplicita: trama per uccidere la madre (o, in Euripide, la uccide addirittura lei stessa) e vendicare così l'onore del padre, sancendo la vittoria dell'ordine portato dalle divinità olimpiche (nello specifico Apollo, divinità maschile e razionale per eccellenza, a cui il fratello Oreste era legato) su quelle ctonie invocate (e, per certi versi, rappresentate) da Clitennestra; similmente Antigone, rifiutando di nascondere le sue azioni sotto il velo di silenzio offertole dalla sorella Ismene, rifiuta di far parte di quella rete "segreta" di complicità che segna gran parte delle rappresentazioni femminili[373]. Chiedendo, anzi, che la sua

[373] L'autoreferenzialità di Antigone, che rifugge dalla coralità alla luce della quale in tragedia e in commedia vengono quasi sempre letti i personaggi femminili, è marcata da

impresa venga proclamata a gran voce, Antigone chiede di essere riconosciuta al pari dei grandi eroi maschi[374]:

> Ισ. ἀλλ' οὖν προμηνύσῃς γε τοῦτο μηδενὶ
> τοὔργον, κρυφῇ δὲ κεῦθε, σὺν δ' αὔτως ἐγώ.
> Αν. οἴμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔσῃ
> σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τάδε.
>
> *Ismene*: Almeno non rivelare a nessuno il tuo piano,
> ma tienilo nascosto, come farò io
> *Antigone:* No, gridalo alto: tanto più mi sarai odiosa
> col tuo silenzio, se non lo proclamerai davanti a tutti![375]

Ismene incarna quel mondo femminile che ad Antigone sta stretto e che viene definito da confini ancora più netti nell'adattamento teatrale di Cordova: «Antigone! Ti supplico! Va bene per gli uomini credere a delle idee e morire per esse. Tu sei una ragazza. La tua felicità è là davanti a te, e non hai che da prenderla. Sei fidanzata, sei giovane, sei bella…».

Così, respingendo l'aiuto della sorella, la protagonista si separa dalla donna a lei più vicina in termini di sangue (come fa Elettra con Clitennestra), rinnegando la sua natura femminile e scegliendo di giocare secondo le regole degli uomini[376]. «No Ismene, io non sono bella, è diversa la luce dei miei occhi», dice Antigone al Teatro Olimpico, sottolineando l'incolmabile divario che la separa dalla sorella e che viene riconosciuto anche da quest'ultima: «Allora va, io non sono come te, ti ricordi? "Piccola Edipo" ti chiamavamo, vi assomigliavate, io no, non ho mai avuto

---

Sofocle con frequenti composti di auto- nel testo, come evidenzia Beltrametti 2021, p. 14. Molto interessante la prospettiva adottata nel volume (a cura di S. Fornaro e R. Viccei), in cui il mito di Antigone viene riletto anche alla luce della recente pandemia di Covid-19, come spiegato nella nota introduttiva (pp. 7-10). Avendo ben presente l'importanza dell'aderenza alla legge in virtù del bene comune, l'*autonomia* di Antigone perde la sua (pur dibattuta) connotazione positiva, colorandosi di una sfumatura di negazionismo.

[374] Cf. Montiglio 2010, p. 253: «But Antigone, who wants to die with manlike glory, rejects this feminine contribution and instead wishes that her gesture be proclaimed out loud to the entire city, as publicly as Creon's edict: "Proclaim it. You are much more hateful to me with your silence than if you announce my action to everyone" (86–87)».

[375] Soph. *Ant*. 84-87 (trad. Ferrari 1997).

[376] Farnetti 2021, p. 118 sottolinea come nel pensiero greco la libertà per una donna è fondata su una cooperazione almeno duale.

il tuo coraggio e la tua impudenza. Ricordati, comunque che, nonostante tutto anch'io sono tua sorella». Ismene sottolinea così un legame che, nell'adattamento vicentino, è profondamente sentito anche dalla protagonista: «Quello che è successo noi ce lo portiamo dentro, nelle ossa e nella testa, anche tu perché fai parte di noi, guardami: è dentro ai mie occhi e ai tuoi»[377].

Nonostante la radicata coscienza del legame familiare con Ismene, come nell'originale greco, anche l'Antigone vicentina preferisce l'unione col fratello nella morte piuttosto che con la sorella nella vita, rispondendo a un senso di appartenenza impresso da Sofocle nella potente espressione φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, «Cara a lui che mi è caro giacerò»[378]. La scelta della protagonista è sancita definitivamente al verso 546 della tragedia sofoclea, in cui Antigone intima alla sorella: μὴ 'μοὶ θάνῃς σὺ κοινά, «non condividere la mia morte». Così facendo l'eroina pone un confine invalicabile tra i due opposti orizzonti ideologici, relegati addirittura in due mondi diversi: quello dei vivi per Ismene e la sua femminilità e quello dei morti per Antigone e il suo eroismo "maschile".

La morte nobile è infatti il segno della rivendicazione della protagonista del *kleos* riservato agli eroi:

> καίτοι πόθεν κλέος γ' ἂν εὐκλεέστερον
> κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ
> τιθεῖσα;
>
> Eppure, come acquistare fama più illustre
> che dando sepoltura
> a mio fratello?[379]

---

[377] È proprio alla luce di questo "nuovo" concetto di «affari di famiglia» (come si legge nel copione) che le tradizionali relazioni tra i personaggi vengono risemantizzate, fino al culmine dell'abbraccio tra Ismene e Creonte, unici sopravvissuti di una tragedia che entrambi rivivono l'uno negli occhi dell'altra.
[378] Soph. *Ant*. 73 (trad. Ferrari 1997).
[379] Soph. *Ant*. 502-504 (trad. Ferrari 1997).

Antigone si riferisce a una fama che per natura non può essere coperta del silenzio, né condivisa con chi quel silenzio gliel'aveva offerto in segno di complicità. È invece proprio per la sua fermezza morale e la volontà esplicita di non nascondere le proprie imprese (v. 443: καὶ φημὶ δρᾶσαι κοὐκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή, «Sì, sono stata io e non lo nego») che la protagonista guadagna il *kleos* prima ancora di morire:

ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,
τὴν παῖδα ταύτην οἷ' ὀδύρεται πόλις,
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιωτάτη
κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει·
ἥτις τὸν αὑτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναῖς
πεπτῶτ' ἄθαπτον μήθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν
εἴασ' ὀλέσθαι μήθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος·
οὐχ ἥδε χρυσῆς ἀξία τιμῆς λαχεῖν;
τοιάδ' ἐρεμνὴ σῖγ' ὑπέρχεται φάτις.

Ma io, tenendomi nell'ombra, posso udire tutto,
e so quanto la città lamenta che questa fanciulla
debba morire di una morte così indegna per un atto così nobile,
lei che non permise che suo fratello, caduto nella lotta sanguinosa
giacesse insepolto per finire dilaniato
dai cani famelici o dagli sparvieri.
Non è degna, al contrario, dell'onore più splendido?
Queste sono le voci che si spargono oscure, in segreto[380].

Come nel caso di Fedra, che si era rifugiata nel silenzio per paura di perdere pubblicamente l'onore, il riferimento alle voci che avrebbero potuto circolare tra i Tebani serve a Emone come deterrente per cercare di impedire a Creonte di compiere azioni avventate. Il regnante però, a differenza del figlio, non sembra dare peso alle potenziali dicerie a cui avrebbe potuto dar adito la sua decisione e, anzi, vede nelle parole del figlio uno stravolgimento della gerarchia di potere tra i generi: ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον, «Che carattere snaturato, schiavo di una donna!»[381].

[380] Soph. *Ant*. 692-700 (trad. Ferrari 1997).
[381] Soph. *Ant*. 746 (trad. Ferrari 1997).

Quindi, in questo dramma personaggi diversi incarnano discorsi diversi: Ismene si muove tra i meandri del discorso privato, del silenzio che fa complici le donne, mentre Antigone costruisce la sua vita e la sua morte sul discorso pubblico, fieramente proclamato alla luce del sole, che la porta a un *kleos* che non è il γυναικογήρυτον κλέος a cui fa riferimento Eschilo parlando delle "dicerie di donne"[382], come si è visto nel primo capitolo, ma la fama declinata nel suo senso più epico. Anche Creonte ed Emone prendono parte a questo gioco di voci, il primo rifiutando di farsi intimidire da qualsivoglia potenziale diceria sul suo conto e restando immobile, come Antigone, sulle sue posizioni; il secondo accostandosi a un ordine di idee quasi femminile, agendo «nell'ombra» (v. 692 ὑπὸ σκότου) «per natura» (v. 688 πέφυκα) e ascoltando «le voci che si spargono oscure, in segreto» (v. 700 τοιάδ' ἐρεμνὴ σῖγ' ὑπέρχεται φάτις).

3.2 Il discorso persuasivo delle Sirene

Benvenuto nella mia casa straniero ... Niente è più bello che rendere lieta la giornata di un ospite. Ogni stanchezza umana se ne andrà, e ogni cattivo pensiero ti abbandonerà in pochi istanti… Sarai beato! Sei arrivato dalle Sirene, le sirene che incantano tutti gli uomini. Se uno senza sapere si avvicina e ascolta la voce delle Sirene, resterà affascinato dal canto melodioso, e quell'uomo forse non farà mai più ritorno a casa

Con queste parole le tre mostruose e meravigliose Sirene interpretate da Anna Zago, Patrizia Laquidara e Stefania Carlesso richiamavano gli spettatori sul palco del Teatro Comunale di Vicenza dal 13 al 17 ottobre 2021. In uno spazio mistico e altro (e in un'alterità dettata anche dalle regole della pandemia) rispetto alla maestosa scena dell'Olimpico, le tre attrici (con la regia di Zago) hanno frammentato il tempo e lo spazio e l'hanno restituito agli spettatori in una miriade di riflessi visivi e sonori: in un gioco di specchi e di echi, infatti, le Sirene hanno portato in scena più che un'opera teatrale una sensazione, che a mio parere non

[382] Aesch. *Ag*. 487.

doveva essere troppo dissimile da quella provata da Odisseo una volta ritrovatosi al cospetto delle maliarde creature (fig. 17).

Fig. 17 Le Sirene al Teatro Comunale di Vicenza (foto di Roberto de Biasio).

Sirene. L'ultimo incanto, insieme a *Eracle l'invisibile*, è stato uno dei due spettacoli a tema classico non basati su una specifica opera antica ma su un mito in generale: seppur riportando alcuni versi dell'*Odissea* (in greco antico), la *performance* è stata infatti il frutto di percorsi diversi e complementari, conversi in un risultato privo di antecedenti. Allo studio musicale sull'incanto portato avanti da Laquidara si è infatti intersecato il lavoro di Zago sulle donne del mito: la regista-attrice aveva già portato in scena *Clitennestra. I morsi della rabbia* e, prima di approdare alle Sirene, aveva in mente di proseguire il suo percorso riproponendo la figura di Elena. Nonostante il progetto fosse stato momentaneamente accantonato, il filo rosso che lega Clitennestra a Elena e alle Sirene è evidente: mostruose e affascinanti allo stesso tempo, queste figure femminili fanno del discorso persuasivo e ingannatore il loro segno caratterizzante.

Nel XII canto dell'Odissea, così Circe mette in guardia Odisseo dal pericolo rappresentato dalle Sirene:

Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἵ ῥά τε πάντας
ἀνθρώπους **θέλγουσιν**, ὅτίς σφεας εἰσαφίκηται.
ὅς τις ἀϊδρείῃ πελάσῃ καὶ **φθόγγον** ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ **θέλγουσιν ἀοιδῇ**,
ἥμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἀμφ' ὀστεόφιν θὶς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.
ἀλλὰ παρὲξ ἐλάαν, ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἑταίρων
κηρὸν δεψήσας μελιηδέα, μή τις ἀκούσῃ
τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἴ κ' ἐθέλῃσθα,
δησάντων σ' ἐν νηῒ θοῇ χεῖράς τε πόδας τε
ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω,
ὄφρα κε **τερπόμενος** ὄπ' ἀκούσῃς Σειρήνοιϊν.

Dapprima giungerai dove sono le Sirene, che ammaliano
tutti gli uomini, chiunque sia che da loro arrivi.
Chiunque, non sapendo, a loro si accosti e oda la voce
delle Sirene, mai più ritorna a casa, né giulivi
la moglie e i teneri figli gli si mettono accanto.
Le Sirene lo ammaliano con il loro canto armonioso,
stando in un prato. Intorno c'è un gran mucchio di ossa
di uomini in putrefazione: sulle ossa si disfa la pelle.
Ma tu passa oltre, e sulle orecchie dei compagni spalma,
ammollita, dolce cera, perché nessuno ascolti
di loro. E se tu stesso vuoi ascoltare,
ti leghino per le mani e i piedi sulla nave veloce,
ritto, alla base dell'albero, e ad esso si annodino le funi,
affinché tu ascolti, godendone, la voce delle Sirene[383].

«Le Sirene ammaliano gli uomini, chiunque sia che da loro arrivi». L'uso del verbo θέλγειν ai versi 40 e 44 definisce immediatamente l'immaginario a cui Circe si sta riferendo: si tratta dell'orizzonte dell'incantamento, della persuasione

[383] Hom. *Od*. 12. 39-53 (trad. Di Benedetto 2010). Ogni parola di questo passo aprirebbe la strada a una folta messe di studi e valutazioni, che purtroppo non riuscirò ad approfondire in questa sede. Mi limiterò quindi a sfiorare alcune tematiche legate nello specifico allo spettacolo teatrale e all'argomento della mia tesi, riservandomi di sviluppare meglio le questioni qui accennate in ulteriori studi.

tipicamente femminile (personificata in Πειθώ)[384] che a livello mitico sconfina nella magia, mentre a livello realistico nella seduzione erotico-retorica. In realtà, cercare di distinguere queste forme di "ammaliamento" sarebbe un'operazione alquanto fittizia, considerato che anche sul piano lessicale delle lingue moderne il mondo della magia e quello della seduzione combaciano: si pensi a verbi come stregare, ammaliare, *ensorceler, to bewitch, to charm, embrujar, enfeitiçar*, etc.[385]… Anche nella lingua greca, il verbo θέλγειν, insieme a τέρπειν (v. 53) e a sostantivi come φάρμακον, φίλτρον, θελκτήριον, si situa proprio al confine tra la sfera semantica della magia e quella della seduzione[386]: ciò che se ne deduce è che, nel mondo antico come in quello moderno, la magia fosse intesa come una forma di seduzione e la seduzione come una forma di magia, ed entrambe fossero di pertinenza esclusivamente femminile.

Lungi dall'essere effettivamente messa in pratica solo dalle donne (si pensi, ad esempio, a Odisseo), la persuasione femminile era intesa come una forma di *dolos*[387]: l'episodio della *Dios apate*, in cui Era chiede ad Afrodite di concederle φιλότης, amore, e ἵμερος, desiderio[388], affinché possa παραπείθειν ἐπέεσσι[389], persuadere con le parole, è l'esempio paradigmatico dell'inganno da sempre associato alla *peitho* messa in pratica dalle donne, in questo caso evidentemente retorica ed erotica.

Al contrario di Era con Zeus, le Sirene non ammaliano Odisseo in senso erotico, anzi, le raffigurazioni più antiche giunte fino a noi le ritraggono come esseri mostruosi, addirittura barbuti (fig. 18), e sicuramente più uccelli che donne[390]: è

---

[384] Per i nomi *Thelxiépeia* (Incantatrice) e *Peisinòe* (Colei che persuade) assegnati alle Sirene da uno scoliasta di Omero cf. Bettini-Spina 2007, p. 99.
[385] Questi esempi sono citati in Farioli 2021, p. 383.
[386] Cf. Detienne 1977, p. 44.
[387] Cf. McClure 1999, p. 62.
[388] Hom. *Il*. 14. 198.
[389] Hom. *Il*. 14. 208.
[390] La tendenza ricondurre ogni forma di incantamento e persuasione femminile alla seduzione sessuale le porterà, nel corso dei secoli, a perdere sempre più la parte animalesca e bestiale, a vantaggio di una progressiva accentuazione del corpo di donna. Cf. Touchefeu-

invece con la promessa della conoscenza sconfinata che tentano di persuadere Odisseo[391], la stessa conoscenza rappresentata anche dalla Sfinge e dalle Muse[392]. Alla luce di ciò, le parole di Anna Zago risuonano come un monito: «La conoscenza non è piacere, è un'amara medicina, perché il frutto offerto dalla mano di una donna, fa di quella donna un mostro, metà femmina e metà uccello o pesce, un mostro sirena, mai pienamente sulla terra, mai del tutto in aria, mai completamente nell'acqua».

Meynier 1968 e Hofstetter 1990. Da creature pericolose e mostruose arrivarono addirittura a essere intese come prostitute (cf. Bettini-Spina 2007, p. 131). Cf. Canzian 2009 p. 2.

[391]Cf. Hom. *Od*. 12. 189: ἴδμεν γάρ τοι πάνθ («Noi tutto conosciamo»).

[392] Come le Sirene, anche la Sfinge perde progressivamente il suo aspetto alato e mostruoso nelle rappresentazioni; inoltre, sia la Sfinge che le Sirene sono *parthenoi*, quindi non sottomesse all'ordine maschile. Per quanto riguarda il parallelo con le Muse, Quintillá Zanuy 1996, p. 24 n. 24 cita Plutarco (*Quaest. conv*. IX 745F) che a sua volta ricorda come Platone chiamasse le Muse "Sirene" perché sia le prime che le seconde raccontavano le cose divine nell'Ade (ἀλλά μοι δοκεῖ Πλάτων (Rep. 616c ss.) ὡς ἀτράκτους καὶ ἠλακάτας τοὺς ἄξονας σφονδύλους δὲ τοὺς ἀστέρας, ἐξηλλαγμένως ἐνταῦθα καὶ τὰς Μούσας Σειρῆνας ὀνομάζειν 'εἰρούσας' τὰ θεῖα καὶ λεγούσας ἐν Ἅιδου, καθάπερ <ὁ> Σοφοκλέους (fr. 777) Ὀδυσσεύς φησι 'Σειρῆνας εἰσαφικέσθαι Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἅιδου νόμους).

Fig. 18 Sirena barbuta con alto cappello a punta, 560 a. C. ca. (LIMC VIII/2, *Seirenes* 9), Copenaghen National Museum.

Ma che tipo di conoscenza offrono le Sirene ad Odisseo? Dopo Omero, unico a menzionare effettivamente il contenuto del canto[393], le fonti antiche si sono concentrate sul suono del canto in sé, mentre in tempi più moderni la voce ha lasciato il posto al silenzio: per Pascoli e Kafka, infatti, le creature rimangono mute[394]. Proprio la fusione di questi spunti ha portato Zago a formulare la sua personale risposta al segreto della sapienza delle Sirene: la verità che potrebbero aver svelato è la coscienza dell'altro. «Io ti canterò... ti darò un altro racconto di te

[393]Cf. Hom. *Od*. 12. 189-191: ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, /ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ, («Noi tutto conosciamo, quanto nella vasta contrada di Troia / soffrirono Argivi e Troiani per volere dei numi. / E conosciamo quanto accadde sulla terra nutrice», trad. Di Benedetto 2010).

[394] Pascoli scrisse sulle Sirene nei *Poemi Conviviali* (*Poemi conviviali* XXIII, L'ultimo viaggio), mentre gli scritti di Kafka sono raccolti ne *Il silenzio delle Sirene*, edito da G. Herling e A. Lavagetto nel 1994. Per una storia della ricezione del mito delle Sirene cf. Canzian 2009, e sulla rivisitazione del tema del silenzio Bettini-Spina 2007, pp. 147-156.

tu ... raccontato da un'altra voce, visto da altri occhi»[395], dice la prima Sirena che, in un gioco di specchi reali, sceglie la voce come ultimo specchio per rimbalzare una realtà che Odisseo non vorrebbe vedere.

«Dimmi chi sono? Dillo di nuovo, dillo in un altro racconto», dice la terza Sirena alla fine della *perfomance*, parlando con le parole di Odisseo e intrecciandosi alla seconda Sirena in un coro di voci accavallate e prorompenti:

Sirena 2: "dammi un ultimo incanto "
Sirena 3: Ma In questo fragore continuo di ingranaggi e catene, di lampi e motori, tu cerchi di non sentirmi.
Sirena 2: Cerchi di restare fermo, uomo
Sirena 3: non puoi ...il mio silenzio è più assordante
Sirena 2: avvicinati, vieni...posso offrirti quella mela,
Sirena 3: l'irraggiungibile a cui tutti tendono,
Sirena 2: e sfamarti così,
Sirena 3: posso insegnarti il metro di misura del mondo
Sirena 2: per restare in equilibrio tra ciò che vuoi
Sirena 3: e ciò che sei.
Sirena 2: Avvicinati...
Sirena 3: Cedere al fascino delle sirene significa perdersi, ma resistergli è come morire.
Insieme: avvicinati ...ancora una volta, uomo e senza timore...
rinasci sul bordo del mondo e rompi il silenzio
apri la solitudine … avvicinati e chiedimi ancora…
chiedimi …Cantami o Musa!

All'inverso di Platone, che secondo Plutarco chiama le Muse "Sirene"[396], Zago chiama le Sirene "Muse": lo stato di magica sospensione prodotto dal racconto sapiente è lo stesso, e si estende anche ai canti di coloro che danno voce alle Muse, gli aedi. Quando Eumeo descrive a Penelope gli ammalianti racconti dello

[395] Nel suo *Racconto delle Sirene*, anche Maurizio Bettini (Bettini-Spina 2007, pp. 3-24) arriva a una conclusione simile, unendo il concetto di silenzio (su qualsivoglia conoscenza oggettiva) alle voci del sé che le Sirene, come specchi, riflettono e riecheggiano: Le Sirene, dissi dunque all'uomo di Bounina avvicinando le labbra al suo orecchio, le Sirene non dicevano nulla […] E invece c'è lei ad aspettarti, la morte, se scendi a terra ad ascoltare le tue voci, proprio così, perché sono le *tue* voci, quelle delle Sirene che odi, le voci che escono dalle tue stesse midolla […]
[396] *Quaest. conv*. IX 745F. Per le varie possibili genealogie delle Sirene e la relazione con le Muse cf. Bettini-Spina 2007, pp. 53-64.

"straniero", sotto le cui mentite spoglie si nasconde Odisseo, li paragona al canto di un aedo:

εἰ γάρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί·
οἷ' ὅ γε μυθεῖται, **θέλγοιτό** κέ τοι φίλον ἦτορ.
τρεῖς γὰρ δή μιν νύκτας ἔχον, τρία δ' ἤματ' ἔρυξα
ἐν κλισίῃ· πρῶτον γὰρ ἔμ' ἵκετο νηὸς ἀποδράς·
ἀλλ' οὔ πω κακότητα διήνυσεν ἣν ἀγορεύων.
ὡς δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνὴρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἐξ
ἀείδῃ δεδαὼς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὁππότ' ἀείδῃ·
ὣς ἐμὲ κεῖνος **ἔθελγε** παρήμενος ἐν μεγάροισι.

Oh se, regina, gli Achei facessero silenzio.
Per le cose che racconta, il tuo cuore ne sarebbe incantato.
Per tre notti era da me e per tre giorni l'ho trattenuto
Nel casolare: per prima cosa venne da me, quando fuggì dalla nave
Eppure non ha ancora finito di raccontare la sua sventura.
Come quando uno guarda attento l'aedo che, dagli dèi
Istruito canta cose che fanno piacere ai mortali
E insistentemente desiderano sentirlo cantare,
così costui mi incantava, seduto accanto nel casolare[397].

L'incantamento indotto in questa similitudine sia dai racconti di Odisseo che dai canti degli aedi è resa ancora dal verbo θέλγειν: l'elemento vocale appare dunque centrale nell'incanto (insieme a quello visivo)[398], tanto più se si pensa alle altre figure a cui questo verbo è ricorrentemente applicato, ovvero Circe (la stessa che mette in guardia Odisseo dal *thelgein* delle Sirene)[399] e Calipso. Le due dee, che in modi diversi cercano di astrarre Odisseo dalla sua storia, dal tempo storico dell'eroe[400], sono chiaramente definite dalla dimensione sonora: non solo entrambe

[397] Hom. *Od*. 17. 513-521 (trad. Di Benedetto 2010)
[398] Cf., fra gli altri, Farioli 2021, p. 379.
[399] Anche Bettini, nel suo racconto della storia delle Sirene (Bettini-Spina 2007, p. 21), mette in luce come la stessa Circe che metteva in guardia Odisseo sulla voce delle Sirene, avesse allo stesso tempo una voce meravigliosa: «e udivo la voce di Circe che mi diceva di tenermi alla larga dallo scoglio delle Sirene – «loro cercheranno di stregarti, hanno una voce che incanta, ma tu vai oltre, non ascoltarle; perché se ti fermerai, morirai, e anche il tuo corpo avvizzirà sulla riva del mare!» – e aveva lei stessa una voce meravigliosa, che mentre mi scongiurava di allontanarmi, mi attirava inesorabilmente verso il promontorio».
[400] Sulla pericolosità e sul significato delle isole (come Eea e Ogigia) come mondi altri e fuori dalla storia cf. Deriu 2020.

sono colte nell'atto di cantare[401], ma lo fanno anche con voce umana, *αὐδήεσσα*[402], che le rende le uniche tra le divinità a potersi accostare ai mortali senza trasfigurarsi. Il loro canto, come quello delle Sirene, ha quindi già in sé qualcosa di anomalo e ibrido, e l'attività a cui si accompagna completa il quadro, preannunciando inganni e trame squisitamente femminili: mentre cantano, Circe e Calipso tessono[403]. Anche la tessitrice per antonomasia, Penelope, riesce a incantare gli uomini, e anche nel suo caso l'azione è descritta da Omero con il verbo θέλγειν: θέλγε δὲ θυμὸν/ μειλιχίοισ' ἐπέεσσι («incantava il cuore con parole di miele»[404]). Le Sirene, esseri mostruosi, virginali, liminali, rappresentanti il rovescio della femminilità accettata, hanno quindi qualcosa in comune con una delle donne che esprime al meglio quel tipo di femminilità, e il punto d'incontro sta proprio nella capacità di incantare gli uomini, nel θέλγειν, che in qualche modo ha a che fare anche con la tessitura. Questa somiglianza nella diversità viene catturata dalle tre artiste vicentine e restituita in forma di metamorfosi sul palco: le tre Sirene, che dall'inizio della rappresentazione si muovevano sul confine tra acqua (una vasca d'acqua posta esattamente davanti al pubblico, fig. 19) e terra (nello specifico, lo scoglio delle Sirene, ricreato a guisa di prua di nave, fig. 20) approdano definitivamente alla terra, trasformandosi in Penelope e Nausicaa.

---

401 Hom. *Od*. 5.61-62; 10.221-23, 226-228, 254-255.
402 L'epiteto è associato solo a Circe, Calipso e Ino. Cf. Hom. *Od*. 5. 334, 6. 125, 10. 136, 11. 8, 12. 150 e 449.
403 Per Calipso cf. Hom. *Od*. 5. 61-62; per Circe 10. 221-223.
404 *Od*. 18, 282-283.

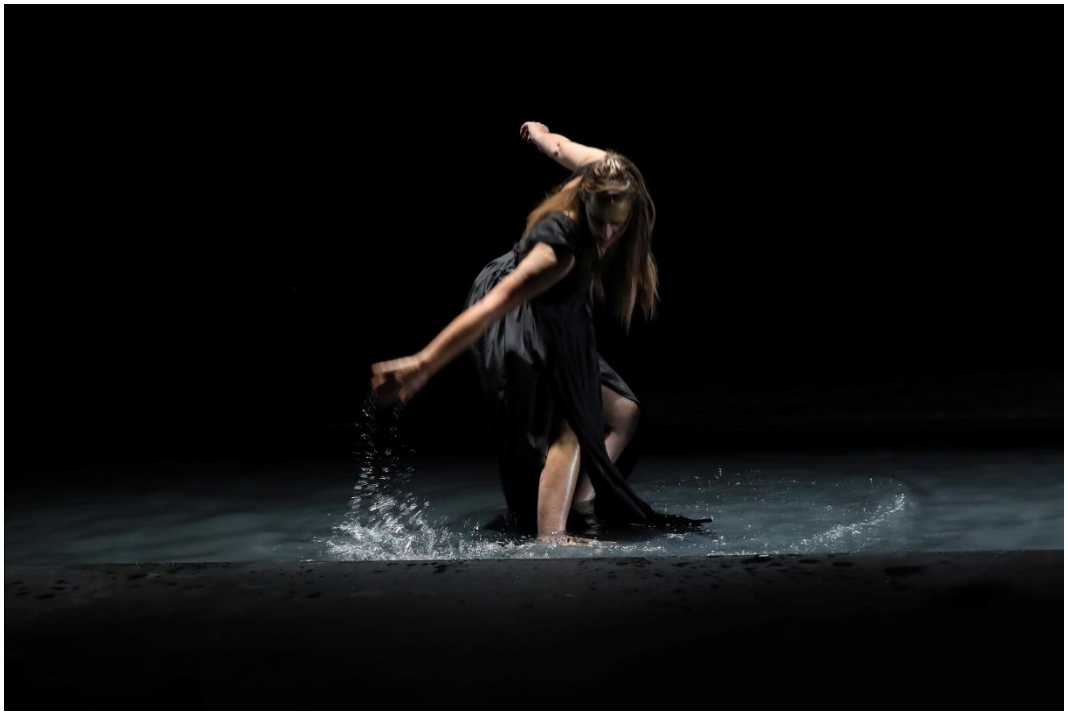

Fig. 19 Anna Zago come Sirena sull'acqua al Teatro Comunale di Vicenza. Foto di Roberto de Biasio.

Fig. 20 Anna Zago, Patrizia Laquidara e Stefania Carlesso sullo scoglio-prua delle Sirene. Foto di Roberto de Biasio.

Penelope racconta la sua storia e la sua delusione nel conoscere per la prima volta la vera essenza di Odisseo solo dopo il suo ritorno a Itaca:

Ho giocato d'astuzia per anni, l'ho fatto per mio figlio, non per te. Ho finto di tessere un sudario senza fine con la determinazione di chi sa che c'è in gioco il potere, il regno su un'isola, la solidità di una famiglia. E mi sono sentita sola per vent'anni. Forse per questo ti accolsi ancora nel mio letto, non certo perché avessi desiderio di te, vedevo solo un vecchio che puzzava di sangue e di mare e che assomigliava vagamente al ragazzo che avevo sposato, tu non eri altro che questo per me ormai. […]
Quella notte consumasti le ore parlandomi dei mostri che avevi incontrato ed io vidi il mostro che eri sempre stato. Fu la prima volta che provai veramente paura, paura di doverti restare accanto, stringevo forte la mia cintura pensando di trasformarla al più presto in un cappio, ma quando mi dissi che saresti ripartito, ho ringraziato quegli stessi dei in cui non credo. […]
Nella vita c'è sempre un prima e un dopo, prima e dopo un grande amore, prima e dopo un figlio, prima e dopo un dolore. Tra il prima e il dopo c'è una sottilissima linea invisibile che ci separa per sempre da quello che eravamo. Quella notte mi fu chiaro... Io e te non eravamo più, io e te finalmente eravamo sciolti dal nodo crudele che ci aveva costretti ad essere due riflessi dello stesso specchio.

E, raccontando, tesse. Non tesse solo una tela su un fuso, tesse sé stessa, il racconto di sé fatto delle sue stesse fibre: da un "pozzo magico" posto alla sinistra della scena, infatti, viene fuori un filo dorato, che Penelope tira a sé con la bocca, per poi cucirselo addosso, su un vestito fatto di aghi che squarciano il racconto della regina così come era sempre stato, dal punto di vista di Odisseo (fig. 21). La verità della nuova Penelope ribalta completamente l'immagine antica: «cucio spietatamente con aghi di parole guance umane, e bellezza e dolore si fondono sensualmente in un amalgama di sesso e violenza».

Fig. 21 Anna Zago e Stefania Carlesso come Nausicaa e Penelope. Foto di Roberto De Biasio.

Il binomio parola-tessitura[405], cui già si è fatto accenno nel primo capitolo si apre con Circe e Calipso, a un terzo elemento, l'inganno, in un intreccio di significati che rimane ancora esplicito nelle lingue moderne, come nell'italiano "tramare". Anche l'abilità di Pandora di tessere una tela variegata (πολυδαίδαλον ἱστὸν ὑφαίνειν[406]) potrebbe essere letta sotto questa luce, dal momento che Esiodo inserisce il verso in un passo in cui enfatizza l'ingannevolezza della prima donna[407].

Il rapporto tra donne, tessitura e inganno è talmente stretto e radicato nella mentalità greca da non rimanere solo su un piano metaforico: in più luoghi del

[405] Trattare qui l'argomento in maniera esaustiva sarebbe impossibile, vista l'immensa mole di studi merito; mi limiterò quindi a fare riferimento ad alcuni tratti più inerenti al mio discorso. Sulla tessitura come metodo per le donne di raccontare le loro storie, cf. Heat 2011. A p. 77 scrive: «Euripides seems to be linking "weaving" and "singing" with the verb κρέκειν. In its earliest appearance (Sappho 102), it takes ἱστός, "web" or "loom," as an object, and clearly refers to weaving (cf. Eur. El. 542). But two other attested meanings are "playing an instrument" and "singing to instrumental accom- paniment."».
[406] Hes. *Op*. 64.
[407] Hes. *Op*. 63-82.

mito il *dolos* insito nella natura femminile[408] si incarna nell'oggetto frutto della tessitura. Si pensi alla tunica imbevuta di *philtra* e *thelktra* con cui Deianira causa, suo malgrado, la morte di Eracle, o alle vesti a cui in Teocrito e Luciano le donne fanno ricorso per praticare incantesimi[409]. Anche nell'*Ippolito* di Euripide, dopo aver menzionato gli ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι[410], «incantesimi e parole che persuadono» per guarire la malattia della padrona, come si è visto nel paragrafo dedicato alla suddetta tragedia, Enone rivela a Fedra ciò di cui avrebbe bisogno per liberarla dalla sua malattia amorosa:

ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια
ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω,
ἅ σ' οὔτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὔτ' ἐπὶ βλάβηι φρενῶν
παύσει νόσου τῆσδ', ἢν σὺ μὴ γένηι κακή.
δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δή τι τοῦ ποθουμένου
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο,
λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.

In casa ho dei filtri amorosi.
Mi sono venuti in mente poco fa.
Ti guariranno da questa malattia senza disonorarti
Né farti male, se non ti mostri paurosa.
Bisogna prendere un simbolo dell'amato
un ciuffo di capelli o un lembo di veste,
per ottenere un buon risultato dall'unione delle due cose[411].

Θελκτήριοι sono, quindi, i discorsi (persuasivi, appunto) con cui Enone vorrebbe salvare la sua padrona, mentre con il termine θελκτήρια la nutrice indica, pochi versi dopo, i filtri d'amore utili a compiere la magia, per la quale sarà necessaria anche una veste di Ippolito. L'incantamento passa attraverso la parola e il tessuto, che, metaforicamente (e forse anche concretamente) combaciano.

Esiste un aggettivo che rappresenta una perfetta cerniera fra la sfera semantica del discorso e quella della tessitura, intesi soprattutto nel loro senso più

---

408 Non esiste, in tutta la letteratura greca, un corrispettivo di Hom. *Il*. 19. 96-97: ἀλλ' ἄρα καὶ τὸν/ Ἥρη θῆλυς ἐοῦσα δολοφροσύνῃς ἀπάτησεν («Ma Era, essendo femmina, lo ingannò con la sua furbizia»).
409 Theoc. 2. 23-25, 53 e Luc. *DMeretr*. Cf. McClure 1999, pp. 84-85.
410 Eur. *Hipp*. 477.
411 Eur. *Hipp*. 509-515.

ingannevole, prettamente femminile: ποικίλος. Nella sua stessa etimologia l'aggettivo conserva l'origine di questo doppio valore: la radice indoeuropea *poiko- indica infatti, secondo il *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*, un nome d'azione dello stesso tipo di λόγος, il cui verbo presenta la radice *peik-, che si ritrova nel sanscrito *pimsati* (confezionare, ornare) e in slavo antico *pisati* (scrivere)[412]. Una testimonianza della duplice valenza di ποικίλος si può trovare anche in Aristofane, e in particolare nella *Lisistrata*, in cui l'aggettivo qualifica dei tessuti, e nelle *Tesmoforiazuse*, in cui si riferisce ai discorsi:

Χο. στρωμάτων δὲ ποικίλων καὶ χλανιδίων καὶ ξυστίδων
καὶ χρυσίων.

Coro: bellissime coperte, eleganti manelli,
vesti, gioielli[413].

Χο. οὔπω ταύτης ἤκουσα[στρ.
πολυπλοκωτέρας γυναικὸς
οὐδὲ δεινότερον λεγούσης.
πάντα γὰρ λέγει δίκαια·
†πάσας δ' ἰδέας ἐξήτασεν,
πάντα δ' ἐβάστασε φρενὶ πυκνῶς τε†
ποικίλους λόγους ἀνηῦρεν

Coro: Mai sentito una donna
più scaltra
o più abile parlare.
Quello che dice è tutto giusto;
ha sviscerato ogni aspetto della questione;
ha ponderato tutto acutamente;
ha trovato argomenti vari e ricercati[414].

Secondo Marcel Detienne:

Dal momento che può essere Peitho o Apate, la parola nel pensiero mitico è una potenza duplice, positiva e negativa, perfettamente analoga, su questo piano, ad altre potenze

412 Chantraine 2009, pp. 890-891.
413 Ar. *Lys*. 1189-1190.
414 Ar. *Th*. 434-438. In questo passo anche il termine πολυπλοκωτέρας rimanda alla tessitura.

ambigue. Tra loro esiste in qualche modo un'equivalenza: la parola ambivalente è una donna, è il dio Proteo, è un *tessuto variegato* (corsivo mio) […][415].

Nelle parole dello studioso torna il concetto di Peitho, la Persuasione caratterizzata dall'ambivalenza (tipicamente femminile) e espressa dall'ambiguità del termine *poikilos*. Che Detienne si riferisca proprio a questo aggettivo è esplicitato dal riferimento a Pindaro e Dionisio d'Alicarnasso, che usano il termine *poikilos* per riferirsi all'opera poetica, metaforicamente intesa come "tessuto".

Ποικίλος è il πέπλος con cui Medea uccide la rivale in amore[416], ποικίλος è anche l'aggettivo con cui Agamennone nell'omonima tragedia si riferisce per ben tre volte (vv. 923, 926, 936) ai tappeti con cui Clitennestra lo accoglie:

καὶ τἄλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ
ἅβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην
χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί,
μηδ' εἵμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον
τίθει· θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών,
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.
λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ
χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων
κληδὼν ἀυτεῖ· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ὀλβίσαι δὲ χρὴ
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ.
Αγ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
Κλ. ηὔξω θεοῖς δείσας ἂν ὧδ' ἔρδειν τάδε;
Αγ. εἴπερ τις εἰδώς γ' εὖ τόδ' ἐξεῖπεν τέλος.
Κλ. τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἤνυσεν;
Αγ. ἐν ποικίλοις ἂν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ.

Agamennone: E per il resto non trattarmi con mollezza, alla maniera di una donna,
non lanciare per me dalla bocca spalancata un grido che cade a terra,
come fossi un barbaro
e non mi preparare, coprendolo con una distesa di vesti, un cammino che suscita invidia: con queste cose si devono onorare gli dei.
Camminare, essendo mortale, su vesti dalle tinte variegate, per
me e cosa che non si può fare senza timore.
Io dico di riverirmi come un uomo, non come un dio,
Ben diverso suona il presagio degli stracci per i piedi e quello dei tessuti variegati;
e l'aver mente assennata

[415] Detienne 1977, pp. 47 e 48.
[416] Eur. *Med*. 1159: πέπλους ποικίλους.

è il più gran dono della divinità. Beato si deve
ritenere chi ha terminato la sua vita nella dolce prosperità
Clitennestra: Ebbene, dimmi una cosa, senza scostarti dal tuo vero giudizio.
Agamennone: il mio giudizio sappi che non lo corromperò di certo.
Clitennestra: È per paura, forse, che hai promesso agli dèi di compiere quest'atto così?
Agamennone: Con piena consapevolezza, se mai qualcuno l'ha fatto, ho annunciato questa decisione.
Clitennestra: E cosa pensi che avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto un'impresa come questa?
Agamennone: Credo che avrebbe certamente camminato sulle stoffe variopinte[417].

Come sottolinea Laura McClure, nell'*Agamennone* si può notare una marcata attenzione per i vari tessuti[418]; in questa scena i tappeti su cui Agamennone cammina diventano nelle sue parole un ornamento che ha a che fare con la mollezza dei barbari e delle donne, che risultano accomunati nell'uso di un aggettivo che ha in sé l'essenza dell'ambiguità: ποικίλος è usato infatti sia in senso visivo (per indicare il luccichio dei metalli, la luce cangiante delle armi, il manto screziato di un cerbiatto, il dorso splendente di un serpente[419]) che in senso concettuale (ποικιλόμητις). Ciò che sta alla base è il senso della velocità e del cambiamento costante, che esprime i fenomeni di iridescenza e la velocità di una mente in perenne mutamento (e adattamento), come quella di Odisseo, ma anche di Afrodite[420].

Ποικίλος è anche lo ἱμάς κεστός che Afrodite scioglie per liberare l'amore, il desiderio, le chiacchiere intime e i propositi di seduzione (φιλότης, ἐν δ' ἵμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς /πάρφασις[421]) che serviranno a Era per ingannare Zeus nel succitato episodio della *Dios Apate*: se ποικίλος è lo ἱμάς che nasconde in sé tutti i tratti

---

[417] Aesch. *Ag*. 918-936 (trad. Medda 2017).
[418] Cf. McClure 1999, p. 84 nn. 42 e 43.
[419] Hom. *Il*. 6. 289 e 294; *Il*. 10. 75, fr. Adespota 419 *TGF*, Pi. *P*. IV. 249 (vd. Detienne-Vernant1978, p. 18).
[420]Come riportato in Detienne-Vernant 1978, p. 25 nn. 36 e 37, ποικιλομήτης o ποικιλόμητις è l'epiteto di Odisseo (Hom. *Il*. 11. 482, *Od*. 3. 163, 13. 293), di Zeus (*h.Ap.* 322), di Hermes (*h.Mer*. 155). La variante ποικιλόβουλος è applicata a Prometeo in Hes. *Theog*. 521. Αἰολόμητις, che esprime la stessa connotazione di movimento cangiante di ποικιλόμητις, è l'epiteto di Afrodite in Aesch. *Suppl*. 1037, di Prometeo in Hes. *Theog*. 555 e di Sisifo in Hes. fr. 7, 4.
[421] Hom. *Il*. 14. 216-217.

caratterizzanti dell'essere femminile, lo stesso aggettivo sembrerebbe estendersi per metonimia anche agli stessi tratti menzionati. A questo proposito interessante è il riferimento all' ὀαριστύς, la chiacchiera intima, in riferimento alla quale si può riprendere la funzione di ποικίλος come cerniera tra i discorsi e la tessitura.

Considerata ποικίλη l'ὀαριστύς con cui Era ingannerà Zeus, si può quindi facilmente concordare con McClure, quando scrive che «The adjective ποικίλος also frequently refers to speech that is tracherous and deceptive».

Proprio alla luce di questa considerazione, a cui si è giunti seguendo i significati che il verbo *thelgein* nel XII canto dell'Odissea implica, si può tornare al discorso sulle Sirene. Per fare ciò, è necessario riprendere un passo dell'*Andromaca*, già citato nel primo capitolo in relazione ai dialoghi delle donne automaticamente percepiti come *gossip*:

> κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν,
> αἵ μοι λέγουσαι τούσδ' ἐχαύνωσαν λόγους·
> Σὺ τὴν κακίστην αἰχμάλωτον ἐν δόμοις
> δούλην ἀνέξει σοι λέχους κοινουμένην;
> μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις
> βλέπουσ' ἂν αὐγὰς τἄμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη
> κἀγὼ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους
> σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων
> ἐξηνεμώθην μωρίαι.
>
> La colpa è della compagnia di donne maligne,
> che mi hanno messa su facendomi questi discorsi:
> «Tu sopporterai che la più infima delle schiave di guerra
> divida il tuo letto?
> Per Era, rubandomi il marito non sarebbe rimasta viva in casa mia».
> Ed io, ascoltando i discorsi di queste sirene,
> abili, furbe, astute, chiacchierone, fui colta dalla pazzia[422].

In questi versi Ermione, per riferirsi alle donne che l'avevano spinta con i loro pettegolezzi (in questo senso vanno intesi i λόγους del v. 931) a tramare contro Andromaca, le chiama Σειρήνων ποικίλων λαλημάτων. Considerato il *focus* della mia tesi, questa locuzione risulta particolarmente significativa, in

[422] Eur. *Andr*. 930-938.

quanto rappresenta il punto di contatto tra l'ambiguità ingannevole del canto delle Sirene, resa perfettamente dell'uso di ποικίλος[423], e quella insita nelle chiacchiere femminili, nel significato di *gossip* a cui rimanda il sostantivo λαλημάτων.

L'uso di un linguaggio metaforico ai versi 937 e 938 crea polisemia; anche λαλημάτων, se analizzato all'interno dell'orizzonte concettuale evocato da Ermione, rivela un significato in parte diverso da quello analizzato finora. Come sottolinea Sabina Crippa, l'uso di *lalein* è ben attestato nel contesto oracolare[424]. Quando Clitennestra cerca di convincere Cassandra a scendere dal carro e a seguirla nel palazzo, dice:

> Κλ. ἀλλ' εἴπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην
> ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,
> ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγω.
>
> *Clitennestra*: Ma se non parla, a guisa di rondine,
> un ignoto barbaro linguaggio,
> io voglio con parole persuaderla nell'intimo[425].

Riferendosi al linguaggio (profetico) della barbara Cassandra, quindi, usa la dizione χελιδόνος δίκην, che Esichio glossa con τοὺς βαρβάρους χελιδόσιν ἀπεικάζουσι διὰ τὴν ἀσύν[θ]ετον λαλιάν[426], ovvero «i barbari somigliano alle rondini nella loro *lalia* scomposta»:

> Questa eco, questa *lalia*, questa pluralità vociferante evoca il fenomeno della glossolalia, il linguaggio della profezia estatica, segno di una possibile comunicazione fra umano e divino. Le vocalizzazioni estatiche, glossolaliche si presentano sotto forma di suoni incoerenti, mormorii, pseudo-frasi caratterizzate dall'ecoismo e dalla primitivizzazione, dal gioco fonico[427].

Il verbo *lalein*, da cui si è sviluppato il mio studio, può avere quindi un'accezione mistica e oracolare, mantenendo comunque la caratteristica

---

[423]Ποικιλῳδὸς è anche il canto della Σφὶγξ in Soph. *OT*. 130.
[424] Crippa 1998, p. 173 n. 52.
[425] Aesch. *Ag*. 1050-1052.
[426] Hsc. X 325 Hansen.
[427] Crippa 1998, p. 172.

irrazionalità e scompostezza che definisce il linguaggio femminile e barbarico anche nel significato più "lezioso" del verbo.

Il passaggio finale, per ricollegarsi e concludere il discorso sulle Sirene, è costituito di nuovo da una glossa di Esichio, che spiega λαλῶν con φθεγγόμενος. Il verbo φθέγγομαι[428], insieme al suo sostantivo φθόγγον usato da Omero per descrivere il canto delle Sirene, è associato alle donne, ai barbari e agli uccelli (proprio come λαλεῖν), in quanto indica una sonorità acuta e indistinta, multipla[429]. Tenendo a mente questi riferimenti si spiega la polisemia del discorso di Ermione, che racchiude le derive semantiche di termini come *poikilos* e *lalia*, e dall'altra parte si può avere un'idea, seppur minima, della profondità che nasconde ogni parola del testo omerico.

Il termine φθόγγος caratterizza la descrizione della Sfinge, delle Sirene, ma anche le fanciulle di Delo[430]:

μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.
πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὺν
μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή.

Rammentando gli eroi e le donne dei tempi antichi
Intonano un inno, e incantano le stirpi degli uomini.
Di tutti gli uomini le voci e gli accenti
sanno imitare: ognuno direbbe di essere lui stesso a parlare
tanto bene si adegua il loro canto armonioso[431].

Come le Sirene, le fanciulle di Delo incantano (θέλγουσι) con il loro "emettere suoni" (φθέγγεσθ'), in una perfetta *mimesis* che ricorda la capacità di Elena di imitare le voci dei guerrieri Achei[432]. Per M. Bettini, che dà voce a un nuovo *Racconto delle Sirene*, anche la magia del canto delle persuasive creature del mare si

[428] Hsc. Λ 45 Latte.
[429] Cf. Crippa 1998, pp. 168-172.
[430] Cf. Crippa 1998, p. 168.
[431] *H.Ap.* 160-164 (trad. Càssola 1981).
[432] Hom. *Od*. 4. 276-279.

spiega con una *mimesis* della voce di tutte le donne amate da Odisseo, che altro non rappresentano se non la molteplicità del sé dell'eroe, racchiusa in un suono che è insieme passato, presente e futuro[433].

Lo φθόγγον è una voce indistinguibile, come quella degli animali, multipla, come quella emessa dalle corde della citara[434]: la stessa voce, acuta, metallica, fatta di sovrapposizioni ritmate, è risuonata ad ottobre sul palco del Teatro Comunale di Vicenza. Tutti i suoni magistralmente studiati e ricreati da Laquidara hanno sortito l'effetto di astrarre gli spettatori dal reale, dall'inizio fino alla fine della rappresentazione, conclusasi con una delle Sirene che suonava una sega.

Così, dando vita a uno strumento sicuramente non pensato per essere musicale, le Sirene fanno risuonare un mito, cantato nei secoli, con una potenza del tutto nuova e allo stesso tempo paurosamente vicina a quella antica e danno voce all'essenza stessa della persuasione femminile: «maestra di metamorfosi ho perso le ali, poi gli artigli e dopo ancora la coda, sulle mie spalle si poggiano i miti, sulle mie cosce gli archetipi... Io sono le mille declinazioni del tuo desiderio», recita la prima Sirena vicentina. Emblema del mimetismo, eco di una voce senza volto che riflette ciò che di sé non si vuole vedere: questo sono le Sirene del Teatro Comunale.

---

[433] Bettini- Spina 2007, pp. 20-21: «non erano più le voci delle Sirene, ma quelle di tutte le donne che avevo amato […] Nella loro voce si sente l'amore, quello passato e quello del futuro, se ancora te ne resta un po' da vivere, la gioia tutta insieme, come se il tempo non esistesse più e la morte fosse stata cancellata […] E tu, ragazzo, riesci a sentire questo voci, le mie voci, anche se non capisci quello che ti dico?».
[434] Cf. Pl. *Lg*. 812 d.

Fig. 22 La cantante-attrice-Sirena Patrizia Laquidara. Foto di Roberto de Biasio

CONCLUSIONE

In questo lavoro, ho tentato di dimostrare che il *gossip* può essere spogliato della connotazione ideologica negativa a cui da sempre si accompagna ed essere analizzato, secondo una prospettiva antropologica, come un tipo di conversazione intima, allusiva e cooperativa che ha l'importante funzione (tra le altre) di rinsaldare i legami di un gruppo. Ho messo in evidenza come questo nuovo significato "positivo" possa essere indagato anche nei testi antichi, a partire dal fatto che il concetto di *gossip* in sé è presente nella mentalità greca, anche se inesorabilmente associato ad un tipo di discorso vuoto, frivolo e tipicamente femminile (anche se estendibile ad altre categorie "deboli" nelle strutture di potere, ovvero i barbari e gli schiavi). Per analizzare la connotazione negativa affibbiata a questa forma di conversazione sono partita dall'etimologia del verbo λαλεῖν, che di per sé è già esplicativa: la ripetizione della sillaba elementare λα- delimita l'orizzonte a cui l'uso di tale verbo rimanda, ovvero quello dei primi vocalizzi dei bambini. Con modalità e ragioni diverse, infatti, sia le donne sia gli stranieri sia gli schiavi subiscono (ancora oggi) un processo di infantilizzazione, che si evince anche dall'uso – per descrivere il loro discorso – di un verbo come λαλεῖν, posto in esplicito contrasto con il verbo della parola ufficiale e maschile λέγειν (si pensi ad esempio al frammento 116 di Eupoli)[435].

Il fattore di continuità rispetto all'ideologia connessa al *gossip* emerge a livello popolare nel fatto che tutt'oggi, in base a quanto riportato da alcuni studi sociolinguistici[436], gli uomini percepiscano sé stessi come del tutto alieni alle dinamiche del pettegolezzo, ancora ritenuto ambito prettamente femminile (e perciò disprezzabile).

---

[435] Eup. fr. 116 K.-A.

[436] In particolare mi riferisco alle ricerche esposte in Eckhaus-Ben-Hador 2018.

Mi sono allora chiesta se, in termini concreti, anche gli uomini facessero *gossip*.

Sulla base di considerazioni di alcune studiose come D. Cameron – che comprendono sotto la definizione di pettegolezzo conversazioni informali e disimpegnate in cui gli interlocutori si mostrano completamente partecipi, tanto da accavallare gli interventi, in cui le pause di silenzio sono ridotte al minimo e in cui vengono affrontati argomenti (spesso in maniera allusiva) che coinvolgono totalmente l'attenzione dei partecipanti – la risposta è risultata essere affermativa.

Sono quindi arrivata alla conclusione che il discrimine fra cosa fosse percepito (adesso come nell'antica Grecia) come *gossip* e cosa no dipendesse esclusivamente dai gruppi sociali coinvolti in tale conversazione. In altre parole, solo se un certo tipo di discorso, malevolo o futile, avveniva all'interno del gruppo sociale delle donne veniva percepito come pettegolezzo, cosa che non accadeva se analoghi discorsi intercorrevano tra uomini. Nella pratica quotidiana, invece, il pettegolezzo non aveva genere: l'unica differenza consisteva nel fatto che il *gossip* maschile messo in atto nel mondo greco era di tipo "pubblico", parte del gioco politico, come evidenziato da Hunter[437], mentre quello femminile per necessità privato.

Per capire fino a che punto nell'Atene classica le parole delle donne fossero considerate attigue al *gossip* ho analizzato tre passi appartenenti rispettivamente alle *Troiane*, alle *Coefore* e all'*Andromaca*. La mia riflessione è partita dai versi 644-651 delle Troiane, in cui Andromaca esalta le sue virtù dicendo «Nelle mura domestiche non lasciavo entrare i pettegolezzi femminili». Il testo greco, tradotto nella maggior parte dei casi mantenendo l'accezione di "pettegolezzo" (in quanto il resto del passo legittima questo significato), presenta semplicemente il sintagma θηλειῶν ἔπη. Qualcosa di simile avviene anche negli altri due passi presi in considerazione, in cui Eschilo e Euripide fanno riferimento ai "discorsi delle donne" per intendere il concetto di *gossip* (γυναικῶν δειματούμενοι λόγοι al

[437] Hunter 1994.

verso 845 delle *Coefore* e Σειρήνων λόγους λαλημάτων ai versi 936-937 dell'*Andromaca*): la conclusione che ho tratto – sulla base di questi testi e sulla base del fatto che le donne, già a partire da Esiodo, sono spesso accusate di inclinare alla maldicenza – è che per i tragediografi (i cui testi per funzionare dovevano rispecchiare l'immaginario collettivo) parlare in generale di "parole di donne" potesse bastare a definire un preciso orizzonte semantico, quello del pettegolezzo, insito nella natura (e nelle parole) femminile.

Una volta raccolti questi strumenti utili a definire l'orizzonte del *gossip* sia da un punto di vista ideologico che da uno pratico, ho approntato un possibile schema d'analisi che tenesse conto di queste due prospettive.

Il nucleo della mia ricerca, esposto nel secondo capitolo, è consistito nell'applicazione di tale schema al caso della *Lisistrata* (commedia che avevo già analizzato durante il percorso triennale e che amo molto). Per quanto riguarda i riferimenti espliciti alla sfera del pettegolezzo, finalizzati a indicare consapevolmente un orizzonte di idee ben definito e connotato ideologicamente, ho tenuto in considerazione i tre casi in cui viene usato il verbo λαλεῖν: ciò che ne risulta è che in tutti e tre i casi il verbo viene usato dagli uomini per sminuire le parole delle donne, che cercano di occuparsi di guerra o che si dimostrano sostegno reciproco verbale (e fisico) in occasione dello scontro con gli uomini, facendo anche sfoggio di un vocabolario scurrile.

Nella mentalità antica, infatti, nelle conversazioni private femminili l'uso di un linguaggio osceno e l'accenno a tematiche erotiche (che per la loro segretezza e per l'interesse comune che suscitano sono per eccellenza connesse al *gossip*) erano considerati quasi sullo stesso piano dell'azione sessuale, in quanto foriere dell'adulterio stesso: due delle tre occorrenze del verbo λαλεῖν nella *Lisistrata* si potrebbero quindi spiegare anche come risposta piccata degli uomini all'impiego di termini volgari da parte delle donne (mentre l'altra potrebbe essere riferibile al

fatto che le donne osino parlare di guerra). Alcune forme di oscenità, definite da Henderson primarie[438], erano infatti usate quasi esclusivamente dagli uomini.

In secondo luogo, mi sono concentrata sul *lalein* non come riferimento "metalinguistico" usato dagli uomini (le cui battute riflettono l'ideologia del tempo) per tacciare il discorso femminile di insensatezza e frivolezza, ma come modalità di conversazione messa in atto inconsapevolmente dalle donne, che chiacchierano tra di loro senza alludere al fatto che stiano facendo *gossip* (infatti il verbo che utilizzano per descrivere la loro parola è quasi sempre *legein)*[439]. Da questa prospettiva ho voluto dimostrare come gran parte degli elementi linguistici individuati dagli studiosi come tipici dell'eloquio femminile potessero essere al contempo intesi come caratteristiche formali distintive della conversazione intima, informale e privata che è il *gossip* (nell'accezione positiva che ho scelto di analizzare in questa sezione).

Come già evidenziato nell'introduzione, ho raggruppato 11 tratti linguistici (interrogative e esclamative, espressioni affettive, diminutivi, dativi etici, vocativi, litoti, costruzioni perifrastiche, domande rafforzative o "*tag questions*", particelle, ottativo con doppio *an*, battute che si accavallano), interpretandoli secondo tre linee direttive, tutte funzionali per definire una conversazione come *gossip*:

1. la non-assertività, che implica una maggiore cooperazione e attenzione agli altri interlocutori.
2. L'emotività, messa in gioco sia a livello di profondità di temi trattati sia come interesse esplicitato nei confronti degli altri partecipanti alla conversazione.

---

[438] Henderson 1991.

[439] In un caso Lisistrata usa il verbo γρύζειν (Ar. *Lys*. 509), lamentandosi col Probulo che durante le prime fasi della guerra gli uomini non lasciavano le donne neanche «aprir bocca», sebbene esse avessero ben chiari gli errori giornalmente compiuti dai mariti circa la gestione degli affari di guerra.

3. La vacuità. Sebbene questa linea di interpretazione non derivi da un'analisi scevra di pregiudizi ma dallo stereotipo del discorso femminile come chiacchiera frivola e banale, le particelle, analizzate per approfondire questo concetto, si riveleranno tuttavia tratto fatico fondamentale per marcare l'apertura del canale comunicativo ed assicurare, quindi, fluidità al discorso (caratteristica che un tipo di conversazione allusiva come il pettegolezzo deve avere).

Infine, nell'ultima parte di questo lavoro ho cercato di portare lo studio del mondo classico fuori dalle biblioteche, facendo un'esperienza nel mondo del Teatro Olimpico di Vicenza e ricavandone alcune riflessioni che hanno costituito il terzo capitolo della mia tesi.

Collaborare con una realtà esterna all'Università mi ha dato tanto sia a livello di valutazioni messe in campo sia a livello umano: vedere il mito riscritto, ripensato e restituito come qualcosa di nuovo ma mirato a suscitare le stesse emozioni che dovevano provare gli spettatori degli agoni tragici è stata un'avventura veramente intensa. Uno dei lati più arricchenti è stata la possibilità di confrontarci con registi e registe sui temi classici, discutendo e scambiandoci le nostre versioni delle storie narrate e riproposte ormai da secoli, ma nuove in ogni rivisitazione. Le valutazioni legate ai singoli spettacoli si sono intrecciate con l'analisi del testo antico, con il risultato di poter approfondire alcuni aspetti delle tragedie da più prospettive, complementari ma figlie di epoche diverse.

La *Fedra* è stata sicuramente la tragedia che ha messo in gioco più punti di vista, in quanto la trama di partenza è quella dell'*Ippolito* di Euripide, rivisitata poi da Seneca, da Racine e infine da numerosi registi contemporanei, tra cui Patrick Rossi Gastaldi, che ha adattato il testo di Racine in italiano. Ed è proprio a partire da qui che l'esperienza nel mondo del teatro, apparentemente eccentrica rispetto all'argomento di questo lavoro, si è saldata al suo tema principale. La prima questione su cui ho incentrato la mia analisi è stato infatti il silenzio, aspetto del

gossip che non avevo toccato e che si è rivelato essere strumento di oppressione se usato dagli uomini nei confronti delle donne, ma di solidarietà se usato da queste ultime per tentare di opporsi ai dominanti, anche se non sempre in modo funzionale.

L'*Antigone* ripensata da Giovanna Cordova mi ha spinto a concentrarmi sui legami familiari dell'eroina e soprattutto sul filo del rapporto con la sorella, pesante come una catena per la fiera Antigone ma portabile come una collana per la più conciliante Ismene. Riflettere su uno spettacolo e non solo su un testo scritto dà certamente anche l'opportunità di valutare ciò che nelle rappresentazioni antiche doveva essere fondamentale e che possiamo ricostruire solo in parte, ovvero il contesto performativo. Nel caso della catena/collana il pensiero di fondo, intuibile dalle battute pronunciate da Antigone e da Ismene, è stato reso elemento visivo che ha segnato tutta la tragedia.

Anche in questo caso ho riflettuto sul tema del silenzio, concludendo che Antigone, rifiutando di aderire a questa modalità di resistenza tipicamente femminile e chiedendo che la sua impresa venga proclamata a gran voce, chieda allo stesso tempo di essere riconosciuta secondo valori maschili.

Infine, allacciandomi allo spettacolo *Sirene. Ultimo incanto*, ho avuto la possibilità di accennare a un tema vastissimo quale il discorso persuasivo, anch'esso ampiamente attribuito dalle fonti alle donne e contiguo per alcuni aspetti alla sfera del *gossip*, senza pretesa di scandagliarlo approfonditamente ma avanzando qualche riflessione sulla base di quanto visto al Teatro Comunale di Vicenza. Una sola parola basterebbe a descrivere lo spettacolo, una parola che in sé aprirebbe mille mondi: incantamento. L'incanto e l'incantamento, concetto da cui è partita Anna Zago per pensare alle *sue* Sirene, hanno segnato sia l'atmosfera dello spettacolo sia il tema della mia analisi, che ha toccato alcune "apparizioni" delle Sirene nella storia della letteratura e del teatro, da Omero a Vicenza.

BIBLIOGRAFIA

Abrahams 1970
R. D. Abraham, A Performance-Centered Approach to Gossip, *Man* 5, 1970, 290-301.

Adams 1984
J. N. Adams, Female Speech in Latin Comedy, *Antichthon* 18, 1984, 43-77.

Allard-Montlahuc 2018
J.-N. Allard, P. Montlahuc, La construction genrée des émotions dans les mondes grec et romain, *Clio. Femmes. Genre. Histoire* 47, 2018, 23-43.

Allen 2003
D. Allen, Angry Bees, Wasps and Jurors: the Symbolic Politics of ὀργή in Athens, in *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, a c. di S. Braund e G. Most, Cambridge 2003, 76-98.

Aloni 1995
A. Aloni, Strategie del comico nella *Lisistrata*, in *Sei Lezioni Sul Linguaggio Comico*, a c. di E. Banfi, Trento, 1995, 73-102.

Ashkanasy-Härtel-Zerbe 2000
N. M. Ashkanasy, C. E. J. Härtel e W. J. Zerbe, *Emotions in the Workplace: Research, Theory, and Practice*, Westport 2000.

Bain 1984
D. Bain, Female Speech in Menander, *Antichthon* 18, 1984, 24–42.

Bain 1991
D. Bain, Six Greeks Verbs of Sexual Congress, *CQ* 41, 1991, 51-77.

Bazzanella-Fornara 1995
C. Bazzanella, O. Fornara, Segnali discorsivi e linguaggio femminile: evidenze da un corpus, in *Donna & Linguaggio. Convegno Internazionale di Studi: Sappada/ Plodn*, Padova 1995, 73-86.

Bazzanella-Fornara-Manera 2006

C. Bazzanella, O. Fornara e M. Manera, Indicatori linguistici e stereotipi femminili, in *Linguaggio e genere grammatica e usi*, a c. di S. Luraghi e A. Olita, Roma 2006, 155-169.

Beltrametti 2021
A. Beltrametti, Il classico dei classici? Un classico per ripensare i classicismi?, in *Antigone. Usi e abusi dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, a c. di S. Fornaro e R. Viccei, Bari 2021, 13-32.

Berretta 1982
M. Berretta, Per una retorica popolare del linguaggio femminile, ovvero: la lingua delle donne come costruzione sociale, in *Comunicare nella vita quotidiana*, a c. di F. Orletti, Bologna 1983, 215-240.

Bettini- Spina 2007
M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2007.

Bowie 1993
A.M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.

Bergren 1983
A. L. T. Bergren, Language And The Female In Early Greek Thought, *Arethusa* 16 n. 1/2,1983, 69-95.

Beta 1999
S. Beta, La 'parola inutile' nella commedia antica, QUCC 63 n. 3, 1999, 49-66.

Beta 2004
S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane : parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004.

Brouwer-Gerritsen-De Haan 1979
D. Brouwer, M. Gerritsen e D. De Haan, Speech Differences between Women and Men: On the Wrong Track?, *Language in Society 8 n. 1*, 1979, 33-50.

Brown 1998
P. Brown, How and why are women more polite: some evidence from a Mayan community, in *Language and Gender: A Reader*, a c. di J. Coates, Oxford 1998, 81–99.

Cantarella 1989

E. Cantarella, Donne di casa e donne sole in Grecia: sedotte e seduttrici?, in *La donna nel mondo antico. Atti del II convegno nazionale di studi*, a c. di in R. Uglione, Torino 1989, 45-60.

Cameron 1997
D. Cameron, Performing gender identity: young men's talk and the construction of heterosexual masculinity, in *Language and Masculinity*, a c. di S. Johnson e U. H. Meinhof, Oxford 1997, 47–64.

Cameron 1992
D. Cameron, *Feminism and Linguistic Theory*, London 1992.

Camerotto 2014
A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano - Udine 2014.

Canzian 2009
S. Canzian, Sirene, in *Il mito nella letteratura italiana, V/2, Percorsi, L'avventura dei personaggi*, a c. di P. Gibellini, Brescia 2009, 473-510.

Cappelli 2017
F. Cappelli, *Osservazioni sul turpiloquio aristofaneo. Il caso di πέος* (tesi di laurea), Bologna 2017.

Chantraine 2009
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque Histoire Des Mots 2*, Paris 2009 (prima edizione 1968).

Coates 1998
J. Coates, Gossip Revisited: Language in All-Female Groups, in *Language and Gender: A Reader*, a c. di J. Coates, Oxford 1998, 226-253.

Coates 2013
J. Coates, *Women, Men and Language: a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, Londra-New York 1993.

Colvin 1999
C. Stephen, *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford 1999.

Crippa 1998

S. Crippa, La voce e la visione. Il linguaggio oracolare femminile, in *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione. Atti del convegno di Macerata, Norcia, Settembre 1994*, a c. di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Macerata 1998, 159-189.

Daltas 1985
P. Daltas, Some patterns of variability in the use of diminutive and augmentative suffixes in spoken Modern Greek Koine (MGK), *Glossologia 4*, 63-88.

Del Corno 1994
D. Del Corno, La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso fatti di lingua, in *Aristophane: La Langue, La Scène, La Cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, a c. di P. Thiercy e M. Menu, Bari 1994, 243-252.

Denniston 1954
J. D. Denniston, *The Greek Particles. Second Edition*, Londra 1954.

Deriu 2020
M. Deriu, *Nēsoi. L'immaginario Insulare Nell'Odissea,* Venezia 2020, Edizioni Ca' Foscari – Digital.

Detienne 1977
M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari 1977 (= *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque,* Parigi 1967).

Detienne e Vernant 1978
M. Detienne e J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Chicago 1978 (=*Les ruses d'intelligence: la Metis des grecs*, Parigi 1974).

Dickey 1995
E. Dickey, Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander, *Mnemosyne* Quarta Serie 48 n.3, 1995, 257-271.

Dickey 1996
E. Dickey, *Greek Forms of Address from Herodotus to Lucian*, Oxford 1996.

Difonzo-Bordia-Rosnow 1994
N. Difonzo, P. Bordia and R. Rosnow, Reining in rumors", *Organizational Dynamics* 23 n. 1, 1994, 47-62.

Dunbar 1997
R. Dunbar, *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*, Londra 1997.

Duhoux 2004
Y. Duhoux, Language de femmes et d'hommes en grec ancien: l'exemple de *Lysistrata*, in *Indo-European Perspectives. Studies in Honour of Anna Morpurgo Davies*, a c. di J. H. W. Penney, Oxford 2004, 131-145.

Durante 1960
M. Durante, Ricerche sulla prehistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica, in *Atti della Academia Nazionale dei Lincei (Classi de scienze morali, storiche, critiche e filologiche)* 15, 231-249.

Dutsch-Suter 2015
D. Dutsch e A. Suter, *Ancient Obscenities Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*. Ann Arborn 2015.

Eckert- McConnell-Ginet
P. Eckert – S. McConnell-Ginet, *Language and Gender*, Cambridge 2003.

Eckhaus-Ben-Hador 2017
E. Eckhaus e B. Ben-Hador, Gossip and gender differences: a content analysis approach, *Online Journal of Gender Studies*, 2017, 1-12.

Eckhaus-Ben-Hador 2018
E. Eckhaus e B. Ben-Hador, To Gossip Or Not To Gossip: Reactions To A Perceived Request To Gossip – A Qualitative Study, *Trames* 22 (72/67) n. 3, 2018, 273–288.

Eidinow 2016
E. Eidinow, *Envy, Poison, and Death Women on Trial in Classical Athens*, Oxford 2016.

Ervin-Tripp 1964
S. Ervin-Tripp, An Analysis of the Interaction of Language, Topic, and Listener, *American Anthropologist* 66 n. 6/2*: The Ethnography of Communication*, 1964, 86-102.

Farioli 2017
M. Farioli, Le dita tagliate delle donne greche. Femminile, guerra e cittadinanza, in *Classici Contro VII. Uomini contro. Tra l'*Iliade *e la Grande Guerra*, a c. di A. Camerotto, M. Fucecchi e G. Ieranò, Milano/ Udine 2017, 157-174.

Farioli 2017b
M. Farioli, Rôles sociaux et dynamiques sociales de sexe en Grèce ancienne. L'anthropologie de Nicole-Claude Mathieu et l'Antiquité grecque, in *Racisme et*

sexisme. Femmage à Véronique De Rudder, a c. di N.-C. Mathieu e C. Guillaumin, *Journal des Anthropologues* 150-151, 2017, 107-131.

Farioli 2021
M. Farioli, *L'Anomalie Nécessaire. Femmes Dangereuses et Gynécophobie à Athènes* (tesi di dottorato), Parigi 2021.

Farnetti 2021
M. Farnetti, Antigone e Ismene sulla scena del teatro del Cinquecento, in *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, a c. di S. Fornaro e R. Viccei, Bari 2021, 117-131.

Fineman 1993
S. Fineman, *Emotion in Organizations*, London 1993.

Flemming-Hanson 1998
R. Flemming e A. E. Hanson Hippocrates' "Peri Partheniôn' (Diseases of Young Girls): Text and Translation, *Early Science and Medicine* 3 n. 3, 1998, 241-252.

Fögen 2004
T. Fögen, Gender-Specific Communication in Graeco-Roman Antiquity. With a Research Bibliography, *Historiographia linguistica* 31 (2-3), 199-276.

Foley 1982
H. P. Foley, The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae, *CPh* 77, 1982, 1-21.

Foucault 1987
M. Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1. An Introduction. Translated by Robert Hurley*, New York 1987.

Fraisse 2019
G. Fraisse, *Il mondo è sessuato. Femminismo e altre sovversioni*, Milano 2019 (=*La sexuation du monde: réflexions sur l'emancipation*, Parigi 2016).

Fresu 2020
R. Fresu, Le fanciulle che troppo chiacchierano, facilmente sono anche pettegole». Lingua e genere nella letteratura di condotta tra Otto e Novecento, in *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento. Tipologia linguistica, generi testuali, modelli*

culturali della prosa educativa, a c. di R. Fresu, G. Murgia e P. Serra, Firenze 2020, 337-350.

Gheno 2019
V. Gheno, *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole*, Milano 2019.

Gilleland 1980
M. E. Gilleland, Female Speech in Greek and Latin, *The American Journal of Philology 101.2*, 1980, 180-183.

Gleason 1980
J. B. Gleason, The acquisition of social speech routines and politeness formulas, in *Language: Social Psychological Perspectives*, a c. di H. Giles, W. P. Robinson e P. M. Smith, Oxford 1980, 21–7.

Gluckman 1963
M. Gluckman, Papers in Honor of Melville J. Herskovits: Gossip and Scandal, *Current Anthropology* 4 n. 3, 1963, 307-316.

Golden 1995
M. Golden, Baby talk and Child Language in Ancient Greece, in *Lo spettacolo delle voci II*, a c. di F. De Martino e A. H. Sommerstein, Bari 1995, 11-34.

Grimm 1852
J. Grimm, Über den Ursprung der Sprache: Aus den Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften vom Jahr 1851, Berlin 1852.

Grimm 2011
J. e W. Grimm, B. Dal Lago Veneri, *Grimm. Tutte le fiabe*, Web 2011 (=*Kinder-und Hausmärchen,* Berlino 1812).

Gurevich 2006
O. Gurevich, Constructional Morphology: The Georgian Version (tesi di dottorato), Berkeley 2006.

Hannerz 1967
U. Hannerz, Gossip, Networks, and Culture in a Black American Ghetto, *Ethnos* 32, 1967, 35-60.

Harari 2014

Y. N. Harari, *Sapiens: a Brief History of Humankind*, New York 2014.

Harris 1984
S. Harris, Questions as a mode of control in magistrates' courts, *International Journal of the Sociology of Language 49*, 1984, 5–27.

Harris 2003
W. Harris, The Rage of Women, in *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, a c. di S. Braund e G. Most, Cambridge 2003, 121 -143.

Heat 2011
J. Heat, Women's Work: Female Transmission of Mythical Narrative, *TAPhA* 141 n.1, 2011, 69-104.

Henderson 1991
J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991.

Herskovits 1937
M. Herskovits, *Life in a Haitian valley*, New York 1937.

Hofstetter 1990
E. Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg 1990.

Holmes 1986
J. Holmes, Functions of You Know in Women's and Men's Speech, *Language in Society* 15 n. 1, 1986,1- 21.

Holmes 1995
J. Holmes, *Women, Men and Politeness*, London 1995.

Humboldt 1876
W. Von Humboldt, A. F.Pott e A. Vaniček, *Ueber Die Verschiedenheit Des Menschlichen Sprachbaues Und Ihren Einfluss Auf Die Geistige Entwickelung Des Menschengeschlechts. 26,2*. Berlin 1876.

Hunter 1994
V. Hunter, *Policing Athens: Social Control in Attic Lawsuits*, Princeton 1994.

Jespersen 1922
O. Von Jespersen, *Language: Its Nature, Development and Origin*, Londra 1922.

Jakobson 2002
R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 2002 (=*Essais De Linguistique Générale*, Parigi 1963).

Johnson-Finlay 1997
S. Johnson e F. Finlay, Do Men Gossip? An Analysis of Football Talk on Television, in *Language and Masculinity*, a c. di S. Johnson e U. H. Meinhof, Oxford 1997, 65-85.

Jones 1979
D. Jones, Gossip: Notes On Women's Oral Culture, *Women's Studies international quarterly* 3, 1980, 193-198.

King 1998
H. King, *Hippocrate's Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London-New York 1998.

Kramer 1975
C. Kramer, Women's Speech: Separate but Unequal?, in *Language and Sex: Difference and Dominance*, a c. di B. Thorne e N. Henley, Rowley 1975.

Munteanu 2013
D. L. Munteanu, *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, London 2013.

Lakoff 1975
R. Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York 1975.

Larran 2010
F. Larran, De kleos à phèmè. Approche historique de la rumeur et de la renommée dans la littérature grecque ancienne, d'Homère à Polybe, *Anabases* 11, 2010, 232-237.

López Eire 1986
A. López Eire, La Lengua De La Comedia Aristofánica, *Emerita* 54.2, 1986, 237-74, Web.

López Eire 1996
A. López Eire, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia 1996.

Manera 2021

M. Manera, *La lingua che cambia. Rappresentare le identità di genere, creare gli immaginari, aprire lo spazio linguistico*, Torino 2021.

Mastromarco 1995
G. Mastromarco, Problemi di interlocuzione nel prologo della "Lisistrata" di Aristofane, *Eikasmos* 6, 1995, 71-89.

Melis-Fresu 2021
V. Melis e R. Fresu, *Le amiche di Lisistrata. Lingua, genere, comicità nel tempo*, Perugia 2021.

Masini 2008
F. Masini, Costruzioni verbo-pronominali "intensive" in italiano, in *Atti del XLII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI)*, a c. di V. Bambini, P. M. Bertinetto, I. Ricci, C. Bertoncin, Pisa 2008 (CD Rom).

Mathieu 2014
N.-C. Mathieu, *L'Anatomie Politique 2. Usage, déréliction et résilience des femmes*, Parigi 2014.

McClure 1999
L. McClure, *Spoken like a woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.

McElhinny 1998
B. McElhinny, I Don't Smile Much Anymore': Affect, Gender and the Discourse of Pittsburgh Police Officers, in *Language and Gender: A Reader*, a c. di J. Coates, Oxford 1998, 309-327.

McHardy 2018
F. McHardy, The Power of our Mouths: Gossip as a Female Mode of Revenge, in *Revenge and Gender in Classical, Medieval, and Renaissance Literature*, a c. di D. Lesel e F. McHardy, Edimburgo 2018.

Melis 2019
V. Melis, Λαλεῖν e φιλοσοφεῖν. Echi della critica ai logoi dei personaggi femminili euripidei dall'età classica alla Seconda Sofistica fino all'epoca bizantina, *Lexis* 37, 2019, 27-57.

Meluzzi 2013

C. Meluzzi, Variabilità sociolinguistica e pragmatica nelle commedie femminili di Aristofane, in *La nozione di classico in linguistica. Atti del XXXVIII Convegno della Società Italiana di Glottologia*, a c. di N. Grandi, M. Nissim, F. Tamburini e M. Vayra, Bologna 2013, 167-175.

Meloni-Mibelli 2021
C. Meloni e M. Mibelli, *Belle di faccia. Tecniche per ribellarsi a un mondo grassofobico*, Milano 2021.

Michelson- van Iterson-Waddington 2010
G. Michelson, A. van Iterson and K. Waddington, Gossip in organizations: Contexts, consequences, and controversies, *Group & Organization Management* 35, 371–390.

Montiglio 2010
S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2010, Web.

Morales Harley 2017
R. Morales Harley, Conectores en griego antiguo, *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica 41/2*, 2017, 105-126.

Murgia 2020
M. Murgia, *Stai zitta*, Torino 2021.

Napolitano 2007
M. Napolitano, L'*aprosdoketon* in Aristofane. Alcune riflessioni, in *Diafonie. Esercizi Sul Comico*, a c. di A. Camerotto, Padova 2007.

Nieddu 2001
G. Nieddu, Donne e parole di donne in Aristofane, *Lexis* 19, 2001, 199-218.

O' Bar-Atkins, 1980
W. O' Barr, e B. K. Atkins, Bowman, Women's language' or 'powerless language'?, in *Women and Language in Literature and Society*, a c. di S. McConnell-Gine, R. Borker, e N. Furman, New York 1980, 93–110.

Ogle 1924
M. B Ogle, Dame Gossip's Rôle in Epic and Drama, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 55, 1924, 90-119.

Paine 1967

R. Paine, What is Gossip About? An Alternative Hypothesis, Man Nuova Serie 2 n. 2, 1967, 278-285.

Patera 2013
M. Patera, Reflections on the discourse of fear in Greek sources, in *Unveiling Emotions II*, a c. di A. Chaniotis e P. Ducrey, Stuttgart 2013, 109-134.

Patera 2015
M. Patera, *Figures Grecques De L'épouvante De L'antiquité Au Présent Peurs Enfantines Et Adultes*, Leiden 2015.

Pianigiani 1907
O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana M-Z*, Roma-Milano 1907.

Pilkington 1998
J. Pilkington, 'Don't try and make out that I'm nice!' The Different Strategies Women and Men Use when Gossiping, in *Language and Gender: A Reader*, a c. di J. Coates, Oxford 1998, 254-269.

Pinel 1797
P. Pinel, *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Parigi 1797.

Pinkola Estés 2018
C. Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Milano 2018 (=*Women Who Run with the Wolves*, New York, 1992).

Pomeroy 1997
S. B. Pomeroy, *Dee, prostitute, mogli e schiave. Donne in Atene e a Roma*, Milano 1997 (*Goddes, whores, wives and slaves. Women in classical antiquity*, New York, 1975).

Preisler 1986
B. Preisler, *Linguistic Sex Roles in Conversation*, Berlin 1986.

Quintillá Zanuy 1996
T. Quintillá Zanuy, Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma, in *La imagen de la mujer en la literatura* a c. di M.A. Calero Fernández, Lleida 1996, 13-32.

Redondo 1997

J. Redondo, Sociolecto y sintaxis en la comedia aristofànica, in *Sociedad, Politica Y Literatura Comedia Griega Antigua Actas Del 1. Congreso Internacional Salamanca*, a c. di A. Lopez Eire, Salamanca 1997, 313-328.

Rysman 1977
A. Rysman, How the "gossip" became a woman, *Journal of Communication* 27, 176–180.

Rodríguez Adrados 1981
F. Rodríguez Adrados, Sociolingüística Y Griego Antiguo, *Revista Española De Lingüística* 11, 1981, 311-30. Web.

Romani 1995
S. Romani, Donne Amazzoni nella commedia di Aristofane, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno (Pesaro 28-30 aprile 1994)*, a c. di R. Raffaelli, Ancona 1995, 131-142.

Rubin 1972
J. Rubin, Bilingual usage in Paraguay, in *Readings in the sociology of language*, a c. di A. Fishman, Mouton 1972.

Sabatini-Mariani 1987
A.Sabatini e M. Mariani, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma 1987.

Sadker-Sadker 1985
M. Sadker and D. Sadker, Sexism in the schoolroom of the '80s, *Psychology Today*, 1985, 54–7.

Saetta Cottone 2005
R. Saetta Cottone, Euripide, Il nemico delle donne. Studio su tema comico delle Tesmoforiazuse di Aristofane, *Lexis 23*, 2005, 131-156.

Santiago 2019
F. Santiago, Relazioni di genere e differenze culturali nell'educazione dell'infanzia, in *I bambini imparano. Il ruolo educativo degli adulti*, a c. di A. Infantino Milano 2019, 137-161.

Sattel 1983
J. W. Sattel, Men, Inexpressiveness, and Power, in *Language, gender and society*, a c. di B. Thorne, C. Kramarae e N. Henley, Rowley 1983, 119-124.

Saussure 1970
F. de Saussure, C. Bally, A. Riedlinger, A. Sechehaye, *Cours De Linguistique Générale*, Paris 1970.

Scarpi 1976
P. Scarpi, *Letture sulla religione classica: L'Inno Omerico a Demeter*, Firenze 1976.

Seidler 1989
V. Seidler, *Rediscovering Masculinity – Reason, Language and Sexuality*, London 1989.

Sifianou 1992
M. Sifianou, The use of diminutives in expressing politeness: Modern Greek versus English, *Journal of Pragmatics* 17, 1992, 155-173.

Sofia 2011
A.Sofia, Misoginia e femminismo nei proverbi egizi, demotici e greci. Linee di un confronto, in *Paroimiakōs. Il proverbio in Grecia e a Roma* 3, a c. di E. Lelli, Pisa-Roma 2011, pp. 155-176.

Sommerstein 1995
A. Sommerstein, The Language of Athenian Women, in *Lo spettacolo delle voci II*, a c. di A. Sommerstein e F. De Martino, Bari 1995, 61-85.

Spacks 2012
P. M. Spacks, *Gossip*, New York 1985.

Spelman 1989
E. V. Spelman, Anger and insubordination, in *Women, Knowledge and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, a c. di A. Garry e M. Pearsall, Boston 1989, 263–73.

Stahel-Jakoby 2021
L. Stahel e N. Jacoby, *Discorsi d'odio sessisti e ostili contro le persone LGBTIQ* in rete nel contesto dell'infanzia e della gioventù: fondamenti scientifici e contromisure*, Zurigo 2021.

Strömquist 2021
L. Strömquist, *I sentimenti del Principe Carlo*, Ljubljana 2021.

Suls 1977
J. M. Suls, Gossip as Social Comparison, *Journal of Communication* 27 n. 1, 164-8.

Taaffe 1987
L. K. Taaffe, *Gender, Deception, And Metatheatre In Aristophanes' "Ecclesiazusae"* (tesi di dottorato), 1987 Web.

Tannen 1993
D. Tannen, *Gender and Conversational Interaction*, Oxford 1993.

Tannen 2005
D. Tannen, *Conversational Style: Analyzing Talk among Friends*, Oxford 2005.

Thorne-Kramarae- Henley 1983
B. Thorne Levin, C. Kramarae Nancy, N. Henley, *Language, Gender And Society*, Newbury House, 1983.

Tosi 1993
R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1993.

Touchefeu-Meynier 1968
O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysséens dans l'art antique*, Parigi 1968.

Valenti 2009
J. Valenti, *He's a Stud, She's a Slut, and 49 Other Double Standards Every Woman Should Know*, New York 2008.

Vaillancourt 2013
T. Vaillancourt, Do human females use indirect aggression as an intrasexual competition strategy?, *Philosophical Transaction of Royal Society 308*, 2013, 1-7.

Vidal Naquet 1981
P. Vidal-Naquet, Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie, in *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de societé dans le monde grec*, a c. di P. Vidal Naquet, Paris 1981, 63-80.

Waddington-Fletcher 2005
K. Waddington e C. Fletcher, Gossip and Emotion in Nursing and Health-Care Organizations, *Journal of Health Organization and Management* 19 n. 4-5, 2005, 378 – 394.

White 1994

L. White, Between Gluckman and Foucault: Historicizing Rumour and Gossip', *Social Dynamics: A Journal of African Studies* 20, 75–92.

Whorf-Carroll-Chase 1976
B. L. Whorf, J. B. Carroll, S. Chase, *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge 1976.

Willi 2003
A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.

Zangrado 1997
V. Zangrado, A proposito della dimensione colloquiale nella letteratura greca, *SIFC* XV, 1997, 188-207.

Zimmerman e West 1975
D. Zimmerman e C. West, Sex Roles, Interruptions and Silences in Conversation, in *Language and Sex: Difference and Dominance*, a c. di B. Thorne e N. Henley, Rowley 1975, pp. 105–29.

SCHOLIA

Cufalo 2007
D. Cufalo, *Scholia Graeca in Platonem*, Roma 2007.

Rabe 1971
H. Rabe, *Scholia in Lucianum*, Stoccarda 1971.

Schwartz 1887
E. Schwartz, *Scholia in Euripidem. Scholia in 'Hecubam', 'Orestem', 'Phoenissas', I-II*, Berlino 1887.

EDIZIONI E TRADUZIONI

Bekker 1816
I. Bekker, *Anecdota Graeca II*, Berlino 1816.

Càssola 1981

F. Càssola, *Inni omerici*, Cles 1981.

Centanni 1995
Eschilo, *I Sette contro Tebe*, Venezia 1995.

Ciani-Avezzù 1998
M. G. Ciani ed E. Avezzù, *Iliade di Omero*, Torino 1998.

Di Benedetto 1998
V. Di Benedetto, Euripide. Troiane, Milano 1998.

Di Benedetto 2010
V. Di Benedetto, *Omero. Odissea*, Milano 2010.

Ferrari 1997
F. Ferrari, *Antigone. Edipo Re. Edipo a Colono*, Milano 1997.

Hansen 2009
A. Hansen, *Hesychii Alexandrini Lexicon IV T-Ω*, Berlino-New York 2009.

Latte 1996
K. Latte, *Hesychii Alexandrini Lexicon I-II A-O*, Copenhagen 1966.

Lelli 2017
E. Lelli, *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017.

Mastromarco-Totaro 2006
G. Mastromarzo e P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, Torino 2006.

Medda 2017
E. Medda, *Eschilo. Agamennone*, Roma 2017.

Morani 1987
G. e M. Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Torino 1987.

Musso 1980
O. Musso, *Tragedie di Euripide*, Torino 1980.

Paduano 2011
G. Paduano, *Aristofane. La festa delle donne*, Bergamo 2011.

Paduano 2013
G. Paduano, *Aristofane. Le donne al parlamento*, Bergamo 2013.

Palumbo Stracca 2008
B.M. Palumbo Stracca, *Teocrito. Idilli e epigrammi*, Milano 2008.

Pasquali 1979
G. Pasquali, *Teofrasto. I caratteri*, Milano 1979.

Pellegrino 2015
M. Pellegrino, *Aristofane. Frammenti*, Lecce-Brescia 2015.

Pellizer 1995
E. Pellizer, *Luciano. I dialoghi delle cortigiane*, Venezia 1995.

Perusino-Beta 2020
F. Perusino, *Lisistrata* (Traduzione di Simone Beta), Milano 2020.

Radice 2014
R. Radice, Aristotele. Politica Volume I, a c. di L. Canfora e R. Kraut (introduzioni), R. Radice e T. Gargiulo (traduzione), T.J. Saunders e R. Robinson (commento), Cles 2014.

Ricciardelli 2018
G. Ricciardelli, *Esiodo. Teogonia*, Cles 2018.

Susanetti 2010
D. Susanetti, *Euripide. Troiane*, Bergamo 2010.