

archivi delle emozioni

**ricerche sulle componenti emotive nella
letteratura, nell'arte, nella cultura materiale**

**“Né fuori dalle cose,
né verso la mente”
Itinerari emotivi**

volume sei, numero uno, 2026

Direttore / Editor in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Comitato editoriale / Editors

Stefano Briguglio (Università di Torino); Thomas Kuhn-Treichel (Universität Heidelberg); Francesco Padovani (Independent Researcher); Raffaella Viccei (Independent Researcher)

Comitato scientifico / Advisory board

Francesca Romana Berno (Sapienza-Università di Roma); Giuliana Bruno (Harvard University); Marco Castellari (Università degli Studi di Milano); Lilah Grace Canevaro (The University of Edinburgh); Alberto Casadei (Università di Pisa); Alessandra Cattani (Università degli Studi di Sassari); Maria Luisa Catoni (IMT Scuola Alti Studi Lucca); Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo); Paola Del Zoppo (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo); Alessandro Grilli (Università di Pisa); Walter Lapini (Università di Genova); Leonardo Mancini (Università di Torino); Francesco Massa (Università di Torino); Paologiovanni Maione (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Karin Schlapbach (Université de Fribourg); Mario Telò (University of California, Berkeley); Massimo Tria (Università degli Studi di Cagliari); Gherardo Ugolini (Università degli Studi di Verona); Fabio Vasarri (Università degli Studi di Cagliari); Lorenzo Verderame (Sapienza-Università di Roma); Martin Vöhler (Aristotle University, Thessaloniki).

e-mail: soterafornaro@gmail.com

web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X

ISBN (online): 979-12-5609-155-3



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Corpi, cose e le loro emozioni Nota editoriale	5
 Saggi	
<i>Vasiliki Kousoulini</i> The Emotions of the Victims of Divine Rape in Euripides' Plays	8
<i>Lukas Spielhofer</i> <i>Biting Back</i> Embodiment and Affective Images in Horace's Epodes	43
<i>Carla Caputo</i> Le emozioni dei <i>Räuber</i> Il rapporto anima-corpo nelle prime opere di Schiller	68
<i>Maria Grazia Carriero</i> Oggetti come nodi di una geografia affettiva. Arte ed etnografia in <i>Storia di Lina</i>	93
<i>Tavole</i>	111

Polline

Marina Spreafico

Il partito (vinto) delle emozioni.

Considerazioni a partire da un cortometraggio 118

Massimo Fusillo

“Sono venuta al mondo dal vuoto”

Su *Primavera* di Damiano Michieletto 125

Sotera Fornaro

Corpi, cose e le loro emozioni

Nota editoriale

ABSTRACT: Bringing together textual interpretation, theoretical reflection, and artistic practice, this issue explores the interdependent worlds of bodies, things, and emotions, both represented and lived. From Euripidean victims of divine violence to contemporary cinema, from affective objects to artistic and performative practice, the essays investigate how emotions become embodied and how things preserve, shape, and transmit biographical experience, thereby challenging linear conceptions of time. The volume also inaugurates a new section, *Blüthenstaub* (*Pollen*), whose title is inspired by Novalis' collection of fragments of the same name. It is devoted to short notes, reflections, readings, and artistic practices conceived as seeds for future research and new explorations.

KEYWORDS: Bodies; Things; Francis Ponge; Novalis; Artistic Practices

Presentiamo ancora un fascicolo composito, in equilibrio tra ermeneutica dei testi e riflessione teorica, tra analisi storica e pratiche artistiche, tra generi letterari e altre forme mediali ed estetiche. Due le linee tematiche principali: da una parte il corpo delle emozioni e le emozioni del corpo, dal corpo violato dei personaggi femminili euripidei al corpo rifiutato dalla madre nel film *Primavera* di Damiano Michieletto, dal corpo dell'invettiva in Orazio al corpo attoriale e al suo dialogo con chi guarda. Dall'altra parte, gli oggetti che raccontano biografie emotive e sollecitano nuove storie attraverso relazioni visive ed aptiche. La vita come planimetria di cose, che irradiano eventi e impongono cesure emotive, in una visione non lineare del tempo e del racconto.

«Cerchiamo dappertutto l'infinito e troviamo sempre e solo cose» (*Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*), scrive Novalis nel primo dei suoi frammenti intitolati *Polline* (*Blüthenstaub*), giocando sull'assonanza dei termini tedeschi *Unbedingte*, l'Assoluto idealistico e *Dinge*, «cose». Rovesciando l'assunto di Novalis, nei saggi di Maria Grazia Carriero e nelle riflessioni di Marina Spreafico si

mostra come l'indagine debba rivolgersi proprio alle cose, che nella loro finitezza aprono spirali di mondi.

Ma qual è il rapporto tra cose e linguaggio? La percezione delle cose comincia quando il linguaggio si allontana, quando non ne detta più le regole d'uso, quando le cose smettono di essere strumenti? Bisogna forse solo guardare le cose, non lasciarle coprire e occultare dal linguaggio e dalla descrizione? O al contrario le cose non esistono se non nel linguaggio e attraverso il linguaggio? In fondo le cose parlano e raccontano. Ma di cosa? Il loro partito è quello dell'uomo o quello senza l'uomo, talora sinanche contro l'uomo? Ed è un partito che vince o che perde nella lotta con il linguaggio?

Scriva Jacqueline Risset nella prefazione alla traduzione italiana del *Partito preso delle cose* (1942) di Francis Ponge, dal quale abbiamo tratto il titolo di questo fascicolo: «Le *choses* sono impastate di parola, in maniera irreversibile: perciò, prendere il loro partito non vuol dire (sarebbe un'operazione ingenua, oltre che utopistica) separarle dall'elemento *linguaggio* subdolamente introdottosi in esse: significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati che creano in noi per ogni cosa il suo volume specifico.»¹ E dunque: «*parti pris des choses, compte tenu des mots*»²? Cose con o senza il linguaggio? Noi lasciamo qui la questione aperta, senza prendere il partito delle cose ma senza perderlo. Le riflessioni contenute in questo fascicolo proseguono in parte la ricerca sulla corporeità delle emozioni dei fascicoli precedenti di *Archivi*, e costituiscono un preludio ad almeno uno dei prossimi fascicoli che si soffermerà appunto sugli oggetti e le cose.

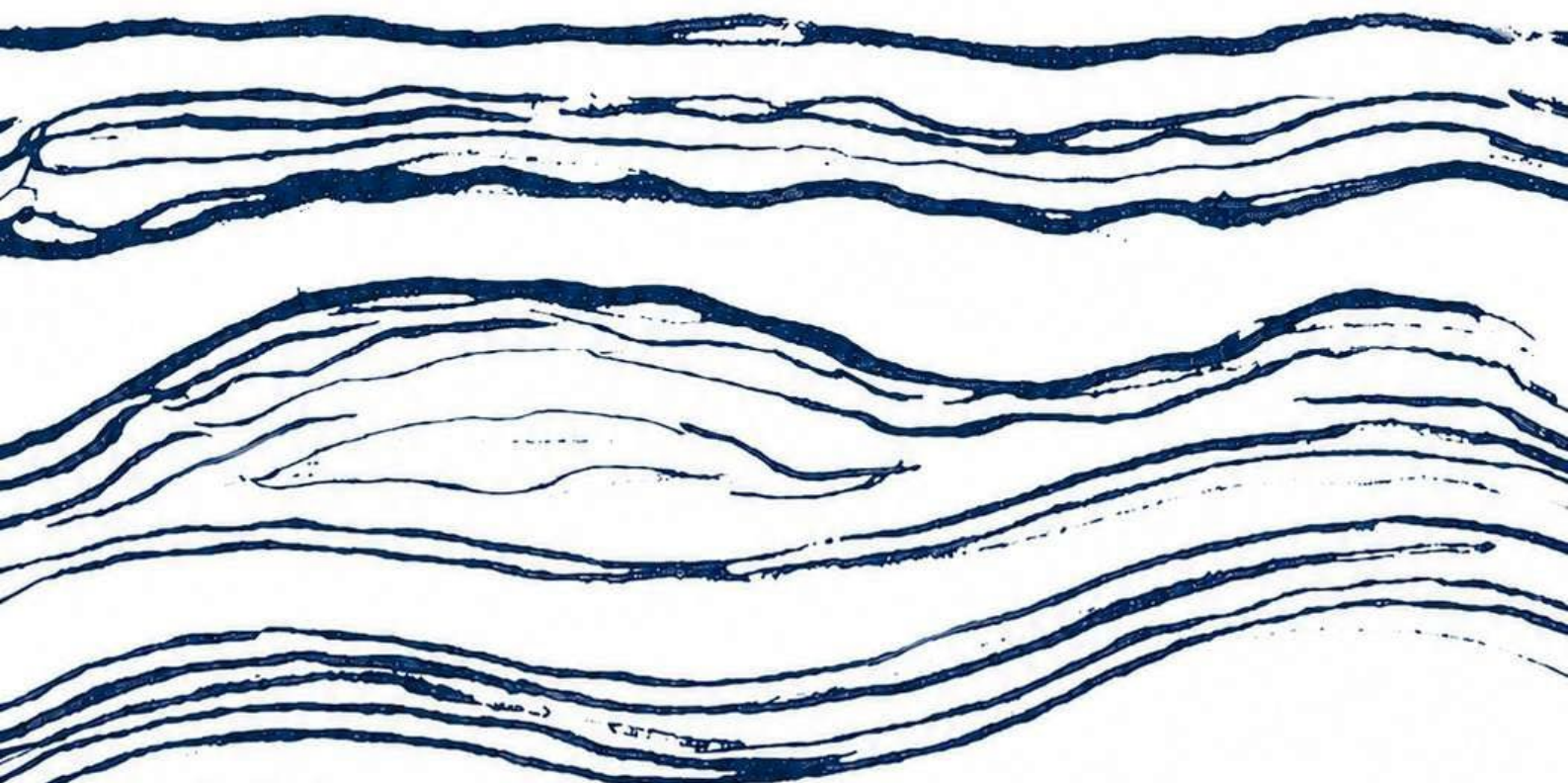
Torno infine a *Polline*, perché abbiamo adottato questo titolo della raccolta di frammenti di Novalis (titolo che invero si deve a Friedrich Schlegel) per una nuova rubrica, che predilige forme brevi o personali, note di lettura e visioni, diari di pratiche performative e artistiche, pagine che valgano come una 'semina di pensieri', secondo il motto della raccolta riportato nella pagina iniziale della sezione. «Amici, il terreno è povero, dobbiamo spargere abbondante seme / affinché possa maturare almeno un piccolo raccolto». Il motto deriva dal Vangelo di Matteo (13. 3-8 e 18-23) e allude allo pseudonimo dello scrittore, Novalis, cioè 'colui che dissoda una terra nuova'.

La metafora vegetale si adatta alla nostra ricerca e forse smodata ambizione di seminare abbondanza di pensieri, perché qualcosa di nuovo cresca, attraversando epoche, culture, esperienze.

¹ *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in: Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di J. Risset, Torino 1979, p. 10.

² *Ivi*.

SAGGI



archivi delle
emozioni
ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale

Vasiliki Kousoulini

The Emotions of the Victims of Divine Rape in Euripides' Plays

ABSTRACT: In Euripides' extant tragedies and fragments, we encounter eight victims of divine rape: Creusa, Danaë, Antiope, Alope, Auge, Melanippe, Alcmena, and Pasiphaë. In ancient Greek literature, narratives of divine rape have often been sanitised, and the victim's subjective experience and emotional trauma have been obscured or devalued. Although there has been a strong focus on the depictions of divine rape in Greek tragedy in the past, little or no attention has been paid to the expression of the emotions of the women-victims. The fact that Euripides allows his female characters to narrate their experience firsthand aids us in discerning their emotions. By allowing the victims of divine rape to present their version of the facts, Euripides treats in a unique way the divine and human emotional distance; this allows us to observe a more nuanced discussion of divine versus human emotion.

KEYWORDS: Euripides, gods, Greek tragedy, emotions, rape.

1. Divine rape in Euripides

Although in ancient Greece there is no explicit term for what we might call rape¹, the non-appearance of a lexeme does not automatically imply the absence of a conceptual/semantic distinction such an action would have marked.² As many modern scholars have noted, the expressions used to describe sexual assaults of any kind convey the idea of violence and force, such as βιασμός or βία.³ This emphasis on violence leaves open the possibility that at least the residents of classical Athens believed that rape was a painful somatic experience for the victim.⁴ Terms such as ὑβρις and ὑβρίζω place emphasis on the sexual dishonouring of the victim within the context of sexual assault and are used to describe the effects on the sufferer and, above all, the societal consequences for the person who has been violated.⁵ It seems that the ancient Greeks believed that a victim of rape had suffered an outrage, an insult, and should

¹ See Cole 1984; Scafuro 1990, p. 128; Omitowaju 2002, pp. 17-21.

² See Lauriola 2022, p. 15.

³ See Omitowaju 2002, pp. 51-71; Lauriola 2022, pp. 16, 22.

⁴ See Gardner 2012, p. 123; Weiberg 2018, p. 19.

⁵ See Omitowaju 2002, pp. 29-50; Lauriola 2022, pp. 20-21.

the victim be a woman, this insult dishonoured her *kyrios*, that is, her husband or her father⁶. Similar terms place further emphasis on the insult to the honour of a woman, such as *αἰσχύνω* ('to shame', 'to dishonour')⁷ and *φθείρω* (in this context, 'to corrupt' the value of the woman within the community).⁸ Other terms are neutral or belong to a language borrowed from the marital context.⁹

Virgins and gods or demigods often meet and mingle in ancient Greek literature. Nonetheless, these encounters between young women and divine creatures are rarely consensual¹⁰; the use of force is sometimes an essential part of the story. Modern scholars have long attempted to describe stories of encounters between gods and young women and have coined various terms to do so, such as "heroic rapes", "heroic abductions", "the girl's tragedy"¹¹, or simply "seductions".¹² In this paper, I prefer the term "divine rapes", one also employed by other scholars¹³, as an umbrella term for all instances of coerced sexual intercourse or non-consensual sexual intercourse between a divine being and a mortal woman. I include cases that entail the use of force, where the absence of consent is evident,¹⁴ as well as ambiguous cases of sexual encounters between mortal women and gods, such as rape in disguise or rape by proxy. I also adopt the premise that, due to cultural expectations or religious piety, engaging in intercourse with a divine being, with or without consent, was not optional for women in Greek myth.

Euripides' treatment of these encounters between gods or demigods and women has been regarded as the source of the rape motif appearing in New Comedy.¹⁵ Nonetheless, New Comedy recasts the motif of rape as a conventionalized narrative

⁶ See Harris 2006, pp. 299, 330; Rabinowitz 2011, p. 11, n. 58; Karamanou 2019, pp. 42-45; Lauriola 2022, p. 21. Gibert 2019, pp. 13, 16 notes that the child is often viewed as a stain to the family's honour.

⁷ In many societies, the honour of the male family members depends on the sexual purity of the women in their family, making it their responsibility to safeguard it. See Wachsmann 2020, pp. 23-25 with bibliography. For honour as a concept tied to female chastity, see Bowman 2006, pp. 21-22. On how ancient Greek and Roman women reacted to the dishonour caused by rape in ancient Greek and Latin literature, see Wachsmann 2020, pp. 30-32, 47-53. Karamanou 2019, p. 42 notes that in Euripidean tragedy, the supposed seduction of these girls is perceived as a disgrace brought upon the *oikos*.

⁸ See Lauriola 2022, p. 21.

⁹ See Karakantza 2004, p. 38.

¹⁰ See Sommerstein 2006, pp. 235-237; Lape 2010, pp. 120-121 with n. 85 for sexual consent in ancient Greek tragedy.

¹¹ See Burkert 1979, pp. 6-7.

¹² See Lefkowitz 1993; cf. Deacy 1997, esp. pp. 44 and 57. See also Lauriola 2022, pp. 2, 61, 62, n. 15.

¹³ See Karakantza 2003, p. 12; 2004, p. 39, n. 42; De Boer 2017.

¹⁴ As Sommerstein 2006, p. 233 argues, the difference between consensual and non-consensual sexual acts was important to the Athenians of the classical age.

¹⁵ See Rosivach 1998, p. 42-45. Pierce regards Euripides' *Ion* as the earliest surviving literary instance of this motif. See Pierce 2017, p. 163.

device that mitigates male culpability through marriage and social reintegration.¹⁶ Euripides treats the same subject differently. In Euripides' extant tragedies and fragments, we encounter eight victims of divine rape: Creusa, Danaë, Antiope, Alope, Auge, Melanippe, Alcmene, and Pasiphaë. The starting point and central focus are the birth, exposure, and rescue of the newborn, his arrival at the threshold of maturity, and his meeting with his biological parents.¹⁷ In ancient Greek literature, narratives of divine rape have often been sanitised, and the victim's subjective experience and emotional trauma have been obscured or devalued.¹⁸ Euripides, however, depicts sexual violence from the perspective of the female victim, thereby creating a female discourse about rape.¹⁹ In his tragedies, we often encounter the following pattern: (1) a virgin has sexual relations with a god or hero; (2) she conceals the deed and her subsequent pregnancy and exposes the newborn infant;²⁰ (3) her father discovers his daughter's sexual activity, or her pregnancy, or her infant; (4) he disbelieves her story of divine impregnation and punishes her, as well as her infant if already born.²¹ In some of these plays, after the disclosure of the daughter's experience, the *kyrios* of the *oikos* often imprisons her, using spatial confinement as a means of reasserting his control over her.²² Keeping their rape a secret is the only way maidens can escape the punishment for their misfortune.²³ Although there has been a strong focus on the depictions of divine rape in Greek tragedy in the past,²⁴ little or no attention has been paid to the expression of the emotions of the women-victims. The fact that Euripides allows his female characters to narrate their experience firsthand aids us in discerning their emotions. Verbal narratives, especially in embodied, dramatic forms, provide ample opportunities for great emotional expression. As we will see, by allowing the victims of divine rape to present their version of the facts, Euripides treats in a unique way the divine and human emotional distance; this allows us to observe a more nuanced discussion of divine versus human emotion. But what,

¹⁶ For rape in New Comedy see, for example, Fantham 1975; Konstan 1995: 141-152; Rosivach 1998; Lape 2001; Pierce 2017; James 2020.

¹⁷ See Gibert 2019, p. 9.

¹⁸ See Lauriola 2022, p. 10. The main forms of trauma are typically identified as threats of death, injury, and sexual assault (American Psychiatric Association 2013). See James 2020, pp. 49-70 and Wise 2020, pp. 71-91 on the female trauma resulting from sexual violence. Herzog 2015 analyses *Ion* using the framework of psychological trauma.

¹⁹ Scafuro 1990, p. 150 regards Creusa's monody in *Ion* as an example of the female perspective on sexual violence in ancient Greece. Swift 2008, p. 96 notes that Euripides in *Ion* presents rape as something dark and problematic.

²⁰ Gibert 2019, pp. 8-9 observes that the story pattern of the demigods who were exposed, rescued and raised in exile or obscurity was sparsely attested in Greek myth before Attic Drama. On this story pattern in Euripides, see also Huys 1995.

²¹ See Scafuro 1990, p. 126.

²² See Seaford 1990, pp. 81, 84; Karamanou 2005, p. 78.

²³ See Karakantza 2004, p. 33, n. 16.

²⁴ See, for example, Kovacs 1987; Scafuro 1990; Karamanou 2003; Karakantza 2004; Rabinowitz 2011; Kearns 2013; Finglass 2020.

then, are the emotions that a victim of divine rape might experience, and how are these emotions performed by the heroines and staged by Euripides?

2. The victims of divine rape and their emotions

According to Herzog, a long line of tragic women was placed into positions of unusual intimacy with the gods and must have struggled to navigate those new roles within both the social and divine spheres. Women could be understood as granted privileged access to the divine but this intimacy could entail broader violent repercussions.²⁵ Euripides stages the divine rapes of the heroines mentioned above as embodied experiences, that is, experiences shaped by the primary ways in which the human organism interacts with and makes sense of its environment.²⁶ The tragedian's focus seems to be the comprehension of these emotions by the audience of these plays. The subjective experiences of these women are described in terms familiar to the audience, in ways that can profoundly affect them. The symptoms of these negative emotions are more intense when these women think of themselves as members of a community. Euripides' staging of the emotions of the victims of divine rape ensures that the audience will be affected as well.

The described experiences of these women are performed narratives. The actors' stage-actions, costumes, and gestures can enhance embodied experiences described in ancient Greek theatre. We only have one self-description of such an action. Although the fragmentary nature of most of these plays prevents us from reaching safe conclusions, we know that at least Creusa sings to reveal her emotional condition; that is, she performs an embodied action. Creusa sheds tears and accompanies this action with an emotion metaphor (876-877). Descriptions of lyric performances and the use of lyric metres also have great affective power and captivate the audience of a theatrical performance.²⁷ In archaic and classical Greece, song and dance were closely linked with other forms of embodied action, including gestures.²⁸ We do not know if all these women, besides Creusa, used lyric metres to express their emotions, but we do know that Auge was a suppliant to Athena's temple. We should safely assume that she performed all the gestures that form part of a supplication ritual. Furthermore, our heroines are caught up in rhetorical debates and must have conducted a series of gestures (hand and bodily gestures and posturing) to accompany their speeches. They must have found ways to regulate their vocal pitch, timbre, and pace to sound more

²⁵ See Herzog 2015, p. 62.

²⁶ See Cairns 2020, p. 120 and introduction (pp. 1-2).

²⁷ See, for example, Meineck 2018, pp. 120-153; Olsen 2020, pp. 2-22, 29-35.

²⁸ See Olsen 2020, p. 7.

convincing.²⁹ These emotions were expressed in a way that must have sounded compelling, especially to a male audience that was familiar with courts.

Recently, Hall argued that there was an epistemic injustice in ancient Greek thought towards women. This epistemic injustice seems to have influenced Euripides' writing.³⁰ Women are believed to be unreliable witnesses and custodians of truth. According to Hall, the ancient reception of Phaedra's act in *Hippolytus* by Aristophanes (*Ran.* 1043-1044) and Plato (*Rep.* 395d-e) is part of a sophisticated discussion of the relationship between art and life.³¹ Men at the age of Euripides had a "gap in collective understanding" or, in other words, "a hermeneutical lacuna" preventing them from adequately accessing the accusations of sexual assault, allegations that the women of classical Athens were not allowed to bring to court.³² According to Hall, Euripides' *Hippolytus* reaffirmed men's beliefs about women's credibility.³³ Hall sees the reception of Euripides' depiction of Phaedra as involved in early Greek philosophical debate. Still, Dutch goes a step further and argues that one of the victims of divine rape, Melanippe, defends herself against epistemic injustice against female speakers and knowers. According to Dutch, the concept of epistemic injustice towards women due to identity prejudice may not have been alien to the ethical culture of classical Athens.³⁴ Both tragedies with Melanippe as a protagonist engage with the view that women suffer ethical-epistemic wrongs due to male prejudice; these women need to be acknowledged as knowers in the name of fair treatment. As Dutch underlines, however, Melanippe was not the only clever and articulate Euripidean woman to have suffered rape, a father's cruelty, or enslavement.³⁵ Our examination confirms this argument and would further suggest that by allowing these women to narrate their experiences and by highlighting their emotions in his own unique manner, Euripides seems to thematise the question of justice and make his audience reflect on contemporary debates. These may not just be female discourses about rape but also female discourses about divine and human justice, morality, epistemology, and the distance between human and divine emotions.

²⁹ On the importance of gestures and vocality in ancient Greek rhetorical speeches, see, e.g., Serafim 2017a, 2017b; Worthington 2017; Gagarin 2024. For the relationship between ancient Greek drama and rhetoric, see Sansone 2012.

³⁰ For the concept of epistemic injustice, see Fricker 2009.

³¹ See Hall 2021, pp. 23-24.

³² Athenian women could not appear as litigants. They were usually represented by their *kyrios*. See, e.g., Schaps 1998, pp. 166; Goldhill 1994, p. 360. For the roles that women could have played in the Athenian justice system, see also Kapparis 2021.

³³ See Hall 2021, p. 26.

³⁴ See Dutch 2024, p. 60.

³⁵ See Dutch 2024, pp. 61-65, 68.

2.1. Creusa: Inhibition of Shame and Silence

The violation of Creusa by Apollo in *Ion* appears to have been an invention on the part of Euripides.³⁶ The only source that mentions Ion's ancestry, Stephanus of Byzantium (s.v. Ἴωνία), does not refer to the nature of the mingling of Apollo and Creusa. In *Ion* appears what has been called the “symbolic topography of stories of rape”³⁷. In her monologue, the heroine herself reveals how she was picking flowers in a blossomed meadow before being taken by Apollo, who makes a symbolic gesture of marriage (χείρ ἐπὶ καρπῶ) and grabs her by the wrist and leads her to a cave (888-892).³⁸ Creusa's frightened scream and attempt to escape can be taken as signs of a lack of consent (κραυγὰν ὦ μᾶτέρ μ' αὐδῶσαν, 893: “hearing me call on my mother”),³⁹ and other speakers confirm her claims. In the prologue, Hermes speaks of the forced union between Apollo and Creusa employing a term that denotes rape (βίᾳ, 11) after the traditional formula of marriage (ἔζευξεν γάμοις, 10) to describe this involuntary union. The same word (βίᾳ, ‘force’) is also used in lines 437-438 by Ion to charge Apollo with violent assaults against women.

Creusa and her attendants enter the stage at 235, and she engages in a dialogue with Ion. It should be noted that, as van Emde Boas has shown, Euripides constructs conversations to shape the characters.⁴⁰ She experiences a physical reaction upon witnessing Apollo's oracle, but her initial emotional reaction is conveyed without words. Instead, Ion articulates her behaviour to the audience: Creusa is crying, her eyes closed and her cheeks wet (lines 241-243).⁴¹ Her reaction is not only unusual but also potentially offensive to the god and his worshippers. For Apollo in particular dislikes sorrow (e.g., *Ion* 639, *Suppl.* 289-290, *IA* 1488-1490).⁴² In the following lines, Creusa herself admits that this sight triggered her sorrow (247-251), sparking a memory of her homeland, and she experiences a flashback, an ‘ancient memory’ (μνήμην παλαιάν, 250). Nonetheless, she evades explaining this memory and its connection to Apollo's oracle and immediately corrects herself in the subsequent lines of the play (252-254), stating that it is not only herself that has suffered but all

³⁶ The genealogy of Ion differs greatly from his genealogy in early sources such as the Hesiodic *Catalogue of Women* (fr. 10a.20-24 M.-W.). See Martin 2018, p. 13-17; Gibert 2019, pp. 4-8.

³⁷ See Karakantza 2004, pp. 32-36.

³⁸ For this gesture see Jenkins 1983, p. 142; Oakley and Sinos 1993, pp. 33, 45, 141.

³⁹ For *Ion*, I use the translation of Potter (in Oates and O'Neil 1938) and the text of Murray 1913. The shouting of a woman at the time of her violation was regarded as important evidence that she was an unwilling participant in the intercourse. See Finglass 2020, p. 108, with more examples.

⁴⁰ See van Emde Boas 2017.

⁴¹ Because the actors wore masks, the tragedians had to make explicit textual references to this emotional expression. See Cairns 2011a for the tragedian's use of various media to stage crying. On the impact of the mask on the text and the presentation of ancient plays, see also Meineck 2011, pp. 113-158.

⁴² See Martin 2018, p. 201.

womankind because of Apollo's shameless acts (τολμήματα) and injustices (ἀδικίαις). As Vyridis underlines, Apollo, a god who was primarily associated with justice in Aeschylus' *Eumenides* (*Eum.* 85), is directly accused by Creusa for his injustice.⁴³ This comes at a sharp antithesis with all we know about Apollo. Creusa feels destroyed (δλούμεθα) by the actions of the gods against women in general. Ion wants to make her speak, but she urges him not to ask her anything further, which results in silence (256-257). Finglass argues that many of the tragic victims of rape result in silence on stage and that this behaviour often creates problems in communication.⁴⁴ In *Ion*, silence is a non-verbal clue of Creusa's shame about her rape.⁴⁵

At 336, Creusa begins to narrate the story of a "friend" to Ion,⁴⁶ using a term denoting shame in ancient Greek (αἰδούμεθα, 'but shame prevents me')⁴⁷ and relating a false story about her "friend's" mingling with Apollo using a relatively neutral verb (μιγῆναι, 338). Creusa omits any implications of violence and makes the birth of her "friend's child" the focus of the narrative. At 340, she claims that her "friend" bore a child without the knowledge of her father. Ion shows great disbelief at this and suggests that she had intercourse with a man outside of marriage (341), bringing great shame (οὐκ ἔστιν· ἀνδρὸς ἀδικίαν αἰσχύνεται, 341: "it is not so; she is ashamed of a man's wrong"). Creusa denies this accusation and claims that her wretched "friend" has suffered (342). Ion, instead, focuses on the act of divine rape and states that the woman would have had no choice if a god chose her to be his bedmate, rendering her blameless (343). According to Creusa, however, this mingling with the god had terrible consequences: her "friend" suffered because she had to expose the child, again reverting the focus of the story from the act of rape to the birth of her son. As Martin notes, Creusa focuses on herself and her emotions and not on the fate of her child (342: καὶ πέπονθεν ἄθλια).⁴⁸ As Creusa remarks, Apollo took his pleasure but without the appropriate consequent action of saving the boy (358)⁴⁹. At 364, she characterises her "friend" as a wretched woman and compares her suffering to sickness (νοσεῖ), with Ion finally also blaming Apollo for the rape at 365. At 367, Ion draws attention to

⁴³ See Vyridis 2025, p. 142.

⁴⁴ See Finglass 2020.

⁴⁵ See Scafuro 1990, p. 141.

⁴⁶ Gibert 2019, p. 181 notes the similarities with Melanippe's story of an unmarried girl who had intercourse with a god. See also Scafuro 1990, p. 140.

⁴⁷ In classical times, the terms αἰδώς and αἰσχύνη denoted this emotion. Nonetheless, there was a slight distinction between them. αἰδώς is an inhibitory emotion based on sensitivity to and protectiveness of one's self-image: see Cairns 1993, p. 2. αἰσχύνη, on the other hand, seems to retain both a prospective and a retrospective dimension; that is, both meanings of shame coexist in the term αἰσχύνη in classical Greek: see Konstan 2003, pp. 1040-1041. We can assume that the revelation of the truth will cause Creusa's shame.

⁴⁸ See Martin 2018, p. 226.

⁴⁹ See Martin 2018, p. 228.

shame again, placing emphasis this time on the god's dishonour (*αἰσχύνεται*) for impregnating Creusa's "friend".⁵⁰

He interprets Apollo's absence and silence as a reaction to a shameful act but still warns Creusa not to condemn the go.

Ion believes that Apollo does not wish to speak about this topic and has every right to choose this approach (369-381). This leads to a second attempt on Creusa's part to talk about her rape. Before Xuthus' first entrance, Creusa addresses Apollo by speaking of the god's injustice against her "friend" (line 384); he has not saved his child nor informed her of the son's whereabouts (384-389). Creusa speaks of the gods' iniquity. However, she stops talking about the god's ambiguous injustice⁵¹ and corrects her behaviour (390-391). At 392-400, she suddenly seems satisfied with Ion's proposal to let Apollo conceal what must be hidden and asks for Ion's cooperation and silence regarding the matter in Xuthus' presence. She is concerned that she will be disgraced (*αἰσχύνην*, 395) if her husband learns about her "friend's" misfortune, which should be kept a secret (*σίγα*, 395; *κρυπτά*, 396).

In the second episode, Creusa learns from the Chorus that the oracle proclaimed that Xuthus should be given a son, who turns out to be Ion, and that Creusa will remain childless forever. Her sympathetic old Tutor further ignites her emotions by portraying her husband as a great deceiver and Ion as an intruder in her house, suggesting that both her husband and his son be killed (843-846). Creusa has fallen from grace, as both the Tutor and the Chorus interpret Ion's arrival at her house as denoting a change in her status. The Chorus's choice of words to describe Creusa's future underscores that they consider her to have already lost her honour, but that this could be regained if she takes action as suggested by her Tutor (lines 857-858). Creusa breaks her silence and sings an astrophic monody addressed to Apollo, composed of lyric anapaests, a metre that often provides a sense of a deliberate halting, an "un-flowing" mode of lyric utterance.⁵² This context conveys that Creusa is overburdened by choking emotions that need expression. Even though she previously perceived her silence as a means of winning what she calls 'a contest of virtue' (*πρὸς τίν' ἀγῶνας τιθέμεσθ' ἀρετῆς*; 863) in an effort to retain her status, she is now unable to remain silent (*ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω*; 859). Creusa experiences two conflicting emotions: her shame and the urge to speak out. As Martin notes, the anaphoric rhetorical *πῶς* 'how can I' (859, 860) implies that neither speaking nor staying silent

⁵⁰ The reactions of the internal audience of a tragedy to the narratives of the trauma of a heroine are important because this genre situates the survivor's trauma within a sociocultural environment represented onstage by the Chorus and other characters. See on this Weiberg 2018, p. 21.

⁵¹ On the ambiguity of her words, see Scafuro 1990, p. 141.

⁵² See Lourenço 2011, pp. 46-47.

seems possible.⁵³ She can temporarily let go of the shame that prevented her from fully communicating her experience (αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ; 361).⁵⁴

Creusa starts describing her experience in front of her Tutor and the Chorus, initially still employing neutral words to describe the union with Apollo (γάμος, 868). Her words gradually take on more sinister connotations, with the union now becoming a σκοτίας εὐνάς (860-861). Euripides often employs this adjective to refer to clandestine unions and not a lawful marriage (e.g., *Tro.* 44, 252).⁵⁵ The heroine's silence is broken, and Creusa swears that she will reveal this union (874-875).

In lines 881-906, Creusa narrates her rape in detail and conveys her experience and feelings through the use of sensual language.⁵⁶ Her description aims to captivate the senses of the audience: she refers to Apollo's sight, his touch, her voice, and perhaps the smell of the flowers she was carrying (887-892):

Κρ. ἡλθές μοι χρυσῶ χαιτάν
μαρμαίρων, εὖτ' ἐς κόλπους
κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον,
ἀνθίζειν χρυσανταυγῇ.
λευκοῖς δ' ἐμφύς καρποῖσιν
χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας.

Cr. You came to me, your hair glittering with gold, when I was plucking into the folds of my robe yellow flowers to bloom with golden light; grasping my white hand in yours, you led me to the bed in the cave.

This is not a faithful account of the events but only part of Creusa's memory of the incident, hence the dream-like quality of the description.⁵⁷ As in other epiphanies, Apollo appears as a dream-like figure, his hair shining like gold. Apollo appeared to Creusa as a flash of light. As Barlow argues, the momentary image of Apollo's beauty contrasts with the brutality of what follows.⁵⁸ Creusa uses a metaphor and describes Apollo's bed as the lair of a wild beast (εἰς ἄντρου κοίτας, 892) inside a cave.⁵⁹ This imagery reflects her perception of her own victimisation as a target of Apollo's predatory behaviour. The heroine aims to prove her innocence using evidence as it would be applied in court, indicating that she screamed for her mother at the moment

⁵³ See Martin 2018, p. 360.

⁵⁴ See also Scafuro 1990, p. 144.

⁵⁵ See LSJ, s.v. σκοτίας.

⁵⁶ See Chong-Gossard 2008, p. 49.

⁵⁷ See Scafuro 1990, p. 145.

⁵⁸ See Barlow 2008, p. 49.

⁵⁹ See LSJ, s.v. κοίτη.

of her abduction (893). Besides, she has already framed this speech within the context of proclaiming her innocence as if in court (see ἀποδείξω, 878).

Subsequently, Creusa faces the repercussions of this rape, bearing a son she then had to abandon because she was afraid of her mother (897-900). Although she changes the subject from rape to childbirth and exposure, she again seizes the opportunity to speak about her union with Apollo, describing that she left the child in his marriage bed, a bed of sorrows (λέχεσι μελέαν μελέοις, 900) where she, the sorrowful and unhappy girl (τὰν δύστανον, 901) had been yoked by the god. She appears unable to forget the physical aspect of their union and keeps mentioning Apollo's role in this divine rape: he was a wicked lover (κακὸς εὐνάτωρ, 912). Her victimhood is stressed by the self-characterisation as suffering in δύστανος, μέλεος, φρίκα, οἶμοι.⁶⁰

The Chorus and Creusa's Tutor have learned the truth for the first time, and the latter asks her to confirm the details of what she has sung in a *stichomythia* between the two (925-965). Following her lyric outburst, Creusa feels again compelled to hide certain aspects of her union with Apollo. Nonetheless, she is truthful about the circumstances of Ion's birth despite her shame (αἰσχύνομαι μέν σ', ὦ γέρον, λέξω δ' ὅμως, 934). Every word she now utters aims to prove that she has been the unwilling victim of Apollo. She strives to demonstrate that she remembers details of the events, for example, the exact location where this took place (οἶσθα Κεκροπίας πέτρας / πρόσβορρον ἄντρον, ἃς Μακρὰς κυκλήσκομεν; 936-937: "You know the cave to the north of the Cecropian rocks, which we call Macrai?"), states that she struggled with 'a dreadful contest' (ἐνταῦθ' ἀγῶνα δεινὸν ἡγωνίσμεθα, 939) against Apollo and underlines that the unhappy union had taken place without her consent: "unwillingly" (ἄκουσα, 941). Both Creusa and the Tutor focus on the aftermath of the rape (947-965) and the secrecy surrounding the birth of her son (νόσον κρυφαίαν ἡνίκ' ἔστενες λάθρα; 944: "you were secretly mourning a hidden disease?"; καὶτ' ἐξέκλεψας πῶς Ἀπόλλωνος γάμους; 946: "And then how did you conceal Apollo's rape?").

The fourth time Creusa speaks about her rape is near the end of the play, during her recognition duet with Ion, composed in dochmiacs (1439-1509).⁶¹ Ion is afraid of being the son of an unmarried girl, and Creusa clarifies that his father is a god (1468-1509). In the exchange that follows, Creusa once again tells the story of her mingling with Apollo, and her language becomes ambiguous. She does not speak directly about Apollo's actions. Her shame returns,⁶² an emotion that makes it difficult for her to communicate the whole truth. She initially tells her son that her union had not been a regular one and that her wedding had included no torches or dancing according to custom (1474-1476). This is not the first time in ancient Greek literature

⁶⁰ See Martin 2018, p. 372.

⁶¹ Most of Creusa's lines are sung and most of Ion's lines are spoken.

⁶² See Scafuro 1990, p. 146.

that a description of rape usurps the language of marriage.⁶³ Ion does not believe Creusa, as he initially did not believe the story of her “friend”,⁶⁴ and Creusa has no choice but to engage in a ritual act. She takes an oath to render her story credible (1477-1485)⁶⁵ and calls upon Athena’s rock, the same place where the rape took place, and the virgin goddess who is invoked as a witness because she is the patron goddess of the polis and of the acropolis where the rape occurred⁶⁶ to the conception of Ion, using lyric metres to swear to the truth of his paternity. Creusa reveals what occurred at this location; that is, Apollo secretly led her to his bed (κρυπτόμενον λέχος ηὔνασθην, 1484: “Led me in secret to his bed”). Creusa uses words that are also employed to describe a formal union between a man and his wife,⁶⁷ and a relatively neutral verb to describe her rape by the god. The secrecy surrounding this act is emphasised (1484: κρυπτόμενον λέχος; 1487: κρύφιον ὠδῖνα). In the following lines, Creusa again makes Ion’s birth and not Apollo’s actions the focus of attention.⁶⁸ Finally, her son rejoices and is proud to be the offspring of a god (1485-1488).

It should be noted that Creusa’s outbursts of shame occur in front of an audience. Her emotions clearly have an embodied nature. Firstly, she cries; that is, Creusa has a somatic reaction in front of Ion (241-243), while in lines 874-875 the heroine does not name her emotions. She feels shame and conveys this using emotion metaphors.⁶⁹ She has a burden (ἐμπόδιον κώλυμα), and something heavy presses on her breast (ὡς στέρνων / ἀπονησαμένη ῥάων ἔσομαι). Creusa’s shame that exists only inside her mind seems to have almost taken a concrete and vivid form; it is an agent that presses on her breast. When she breaks her silence, she declares that the shame that is being lifted from her breasts has a somatic effect: “I will no longer conceal this bed, so that I may cast off this load from my breast and be at ease” (οὐκέτι κρύψω λέχος, ὡς στέρνων / ἀπονησαμένη ῥάων ἔσομαι, 874-875). She describes the emotion in terms of a body ache, revealing the physical symptoms of her shame. This symptom, a physical response to an emotional condition, is a metonym for a holistic emotional reaction. The symptom of shame stands for the emotion.

⁶³ See Karakantza 2003, pp. 14-15, 20.

⁶⁴ See Scafuro 1990, p. 146.

⁶⁵ As Chong-Gossard 2008, pp. 50-51 observes, in Euripides’ recognition duets, the woman must convince her male kin of some truth about herself in order for the plot to continue.

⁶⁶ See Chong-Gossard 2008, pp. 50-51.

⁶⁷ See LSJ, s.v. λέχος.

⁶⁸ Scafuro 1990, p. 148 attributes the brevity of this story to the return of Creusa’s shame: “a brief account of a sexual union, abbreviated not by lapse of memory but by the return of shame”.

⁶⁹ For the theory of emotion metaphors, see Lakoff and Johnson 1980; for its application in literature, see Lakoff and Turner 1989. For the application of this theory in classical literature, see Cairns 2013, 2014, 2016, 2017, 2020. For the importance of conceptual metaphors for the study of early Greek psychology, see also Peliccia 1995, pp. 34-35.

Creusa draws the attention of the audience to the fact that she is crying and speaks of her intense suffering and its physical connotations: “Tears fall from my eyes, my soul is in pain” (στάζουσιν κόραι δακρύοισιν ἐμαί, / ψυχὴ δ’ ἀλγεί, 876-877). The verb ἀλγεί emphasises the physical symptoms of the pain experienced by Creusa.⁷⁰ This verb usually describes a somatic pain. Creusa’s ψυχὴ is an entity that stands for the whole living person and can feel pain. This metaphor underlines the somatic aspect of Creusa’s emotional hurt. She has already addressed her ψυχὴ (859) and spoke of her inability to continue to be silent. As Cairns argues, the etymology of ψυχὴ, cognate with ψύχος and ψυχρός, suggests an original reference to the cold breath of death. Nonetheless, even at the earliest traceable stage of its historical development, ψυχὴ is primarily a metaphorical concept. ψυχὴ in Greek poetry is implicated in a vast network of metonymies and metaphors.⁷¹ This network encompasses social and cultural notions of life, personality, death, and post-mortem survival.⁷² By the time of Euripides, ψυχὴ is considered an entity that has undergone metonymic extension from its putative original, minimal, physical meaning. Anger fights Creusa’s shame away and instills in her the courage to unravel her trauma and plot her revenge.

Creusa also describes her fear using a word that has physical connotations (φρίκα).⁷³ Creusa’s φρίκα (φρίκα ματρός, 898) is ignited at the thought of her mother learning about Ion’s birth. Φρίκα or φρίκη, used by Creusa, underlines the somatic aspect of fear. The term refers to an involuntary bodily movement, a physical symptom.⁷⁴ φρίκη is a subjective experience with an external, visible aspect, and it is this external, visible aspect that allows us to relate to that person’s visible shudder. In this case, the physical symptom of fear stands in as a metonym for the emotion.⁷⁵ Creusa shudders at the thought that a member of her family will learn the truth about her condition; that is, she is terrified.

2.2. Danaë and Alcmene: Blame, Fear, and Bribery

Another narrative of divine rape is encountered in Euripides’ fragmentary play, *Danaë*. In his alleged summary of Euripides’ play (*Chronicles* 2.11 Thurn), John Malalas uses the verb φθείρω (φθαρείσαν ὑπὸ Διός) to describe the sexual union between Zeus, who transformed himself into gold, and Danaë, resulting in the birth of

⁷⁰ See Konstan 2006, p. 17.

⁷¹ For a discussion of ψυχὴ as a conceptual metaphor for the human mind, see Zanker 2019, pp. 165-200.

⁷² See Cairns 2014.

⁷³ See Cairns 2016, pp. 2-7.

⁷⁴ See Cairns 2013, 2016, pp. 2-7.

⁷⁵ See Cairns 2013, p. 85.

Perseus. Unfortunately, none of the extant parts of the tragedy concern the act of rape itself.

A part of the *agon* survives, quite possibly a trial-debate with Acrisius as plaintiff and Danaë as defendant. According to Karamanou, the debate may have ended with Acrisius' condemnation of Danaë's illicit motherhood and his possible decision to eliminate Perseus, which may have incited Danaë's plea in fr. 323. Fr. 324 likely marks the beginning of the *agon* and frs. 322, 326, and 325 are probably spoken by Acrisius and come from the same part of the play.⁷⁶ In fr. 320, uttered by Acrisius upon discovering Danaë's impregnation and subsequent childbirth, the king blames women for being difficult to guard.⁷⁷ They all extolled the power of gold over people, a prerequisite for love and marriage, which confirms Acrisius' false assumption about Danaë's "seduction" due to bribery.

Danaë speaks only in frs. 327, 328, and 323, with the first two passages deriving from her counter-speech. The heroine belittles richness and praises prudence, good sense, and the self-control of less privileged people, refuting the previous arguments about the power of money over everything. Additionally, four lines are expressed by the Chorus, who comprises women who support Danaë (frs. 319 and 329). In fr. 329, they state that they admire someone's courage and that "someone" is likely Danaë: "Oh! The noble are everywhere distinguished by an excellent character for courage" (φεῦ· τοῖσι γενναίοισιν ὡς ἀπανταχοῦ πρέπει χαρακτήρ χρηστός εἰς εὐψυχίαν).⁷⁸ We do not know if Danaë confessed to what happened between her and Zeus before, during, or after the debate with her father, or whether something stopped her from doing so.

Alcmene was married to Amphytrion, but would not let her husband consummate their marriage until he had avenged the deaths of her brothers. Amphytrion accomplished this, but upon returning, Zeus had already slept with his wife after disguising himself as her husband. Alcmene became pregnant with Heracles by Zeus and with Iphicles by her husband at the same time. The story of this union is well-known from other sources.⁷⁹ It is almost certain that this encounter is the subject of Euripides' *Alcmene*, in which (fr. 88) we learn that, although Alcmene's divine rape took place within the palace, Zeus may have caused ivy to enclose her chamber while he visited her. This implies that not only did Zeus coerce sexual contact in disguise using guile, but also briefly transformed a civic space into a non-civic space, reflecting the symbolic topography of stories of rape.⁸⁰ The play's plot was set the day after

⁷⁶ See Karamanou 2005, pp. 23, 26, 105-108.

⁷⁷ See Collard and Cropp 2008, p. 324.

⁷⁸ See Collard and Cropp 2008, p. 337. I follow the text and the translation of Collard and Cropp.

⁷⁹ See, e.g., Hom. *Il.* 14.323-324, 19.95-99; *Od.* 11.266-268; Hes. *Theog.* 943-944; [Sc.] 1-56 M.-W.; Eur. *Heracl.* 718-719.

⁸⁰ See Karakantza 2004, pp. 32-36.

Zeus' visit to Alcmena.⁸¹ Upon his return, Amphytrion discovers that his wife has slept with someone else and refuses to accept her explanation that she has been deceived and decides to kill her. Alcmena takes refuge at an altar, at which her husband has logs piled in a bid to burn them and force her out. Zeus, however, intervenes by causing a storm to extinguish the fire and save his pregnant lover.⁸² Amphytrion likely learned and accepted the truth through a divine speech at the end of the play. But what about Alcmena's emotions in this fragmentary tragedy?

The drama almost certainly included a dialogue scene between Alcmena and Amphytrion, in which the latter accused Alcmena of taking a bribe to sleep with someone else.⁸³ In fr. 92, 95, and 96, someone extols the power of gold over people. We also hear Alcmena defending herself against her husband's accusations in fr. 88a⁸⁴, where she speaks of fearing for her life, an emotion that arose only after the secret of her rape was revealed:

Ἀλκ. ὁ φόβος, ὅταν τι<ς> σώματος μέλλῃ πέρι
λέγειν καταστὰς εἰς ἀγῶν' ἐναντίον,
τό τε στόμ' εἰς ἐκπληξιν ἀνθρώπων ἄγει
τὸν νοῦν τ' ἀπείργει μὴ λέγειν ἃ βούλεται.
{τῷ μὲν γὰρ ἐνὶ κίνδυνος, ὁ δ' ἀθῶος μένει.}
ὅμως δ' ἀγῶνα τόνδε δεῖ μ' ὑπεκδραμεῖν.
ψυχὴν γὰρ ἄθλα τιθεμένην ἐμὴν ὀρώ.

Alc. When someone is about to speak in defence of his life and has entered into a trial face to face, fear makes him tongue-tied before his audience and hinders his mind from saying what it wants to. {For he is at risk, while his opponent remains unaffected.} Nevertheless, I must get safely through this trial, for I see that in it my own life is at stake.

The imagery Alcmena applies to describe her fear has strong somatic connotations. Fear affects her body and mind by making her tongue-tied and unable to process her thoughts. Alcmena's symptoms of fear are aggravated when she speaks in front of an audience. Alcmena names her emotion using the word φόβος. She does not explicitly mention her φόβος, but describes the fear of someone about to speak in front of an

⁸¹ See Collard and Cropp 2008, p. 101.

⁸² We can assume Zeus was interested in saving the life of his unborn child.

⁸³ See Collard and Cropp 2008, p. 102.

⁸⁴ Some scholars attribute this fragment to *Alcmaeon* (e.g., Nauck 1889, 381; van Looy 1964, p. 93; Walker 2020, p. 3). Others, along with Collard and Cropp, attribute it to *Alcmena* (e.g., Matthiae 1829, p. 32; Engelmann 1900, p. 60; Séchan 1967, p. 247).

audience to defend her life, and claims that she belongs to the same category. The young woman's fear has taken a concrete and vivid form and becomes an agent that causes her a series of physical and mental symptoms. Alcmene's fear makes her tongue-tied (τό τε στόμ' εἰς ἐκπληξιν ἀνθρώπων ἄγει) in front of an audience and hinders her from saying what she wants⁸⁵. While φόβος refers to something that scares you and causes you to run away, the term ἐκπληξίς has a much stronger bodily effect, since it means 'shock' or 'astonishment'.⁸⁶ Her bodily symptoms stand in metonymically for her emotion. In the surviving lines, we do not hear Alcmene speak about her anger.

It is almost impossible to locate any reference to an embodied emotion in *Danaë* and *Alcmene*. The anger of the heroines, ignited by the accusations of a male relative, which allowed them to have the courage to defend themselves, is never described in detail in the surviving fragments. In fr. 329, it is possible that Danaë has already displayed her courage in front of the Chorus. We do not hear much about Alcmene's shame, but the heroine in fr. 88a refers to her fear that has an embodied nature.

2.3. Antiope and Melanippe: Exposition and Recognition

In *Antiope*, we encounter the story of Zeus and the eponymous heroine. Zeus, disguised as a satyr, impregnates Antiope and, upon discovering this, Nycteus, Antiope's father, wishes to punish his daughter. Antiope runs away to Sikyon, where she marries Epopeus, the king of Sikyon. Lycus, Antiope's uncle, captures Antiope and takes her back to Thebes following Nycteus' suicide. On the way home, she gives birth to Amphion and Zethos at the foot of the mountain Cithaeron and is forced to abandon them. Antiope is given to Dirce, Lycus' tyrannical wife, in Thebes as a house-slave. Eventually, she manages to escape and returns to the site where her sons had been abandoned.

This narrative forms the background of Euripides' *Antiope*, but we are not in a position to know how others have approached the same material, since the most complete accounts of Antiope's story were written much later than Euripides' tragedy (e.g., Clem. Al. *Recognitions* 10.22). Later sources do not conceal the nature of this union, and John Malalas, referring to Euripides' version of Antiope's story, uses a verb that likely connotes rape (*Chronicles* 2.49 Thurn: Ζεὺς εἰς σάτυρον μεταβληθεὶς ἔφθειρε τὴν Ἀντιόπην). The very fact that Zeus chose to disguise himself as a satyr is an indication that this union was not consensual, since satyrs are figures that are not

⁸⁵ Even though the argument is put in masculine terms, we should suppose that she is the speaker, as such generalisations usually are put in masculine terms. See Collard and Cropp 2008, p. 107, n. 1.

⁸⁶ See Nagy 2010, pp. 30-34. For a discussion on fear (φόβος), see Konstan 2006, pp. 129-155.

often portrayed as participating in consensual intercourse with women.⁸⁷ Did Antiope ever narrate the story of the conception of her twins?

In fr. 210, part of a *stichomythia* between the twins and Antiope is preserved. Antiope had presumably recounted the story of the birth of her twins and the circumstances of their conception at a previous stage of the action. Most likely, Amphion disbelieved Antiope and remained unconvinced that Zeus had taken the shape of an evil beast (θηρὸς κακούργου σχήματ' ἐκμιμούμενον) to come to her bed secretly.⁸⁸ κακούργος, the term Amphion uses to characterise Zeus, was part of the legal language of Attica and was used to identify a specific category of criminals, including thieves, murderers, and 'adulterers' (μοιχοί).⁸⁹ His words imply that he believes that Antiope has had intercourse with a man and tried to blame Zeus. As Biga argues, what Amphion seems to find difficult to believe is not that a god had sex with a mortal but that he took the shape of a satyr to accomplish what he desired.⁹⁰ Additionally, frs. 206-209 appear to have been part of Antiope's initial effort to convince her twins that she was an unfortunate woman telling the truth, and based on Amphion's answer, we can assume that this included the story of Zeus' metamorphosis. In fr. 207, Antiope relates how she gave birth. Furthermore, fr. 206 may initially have come from the start of Antiope's speech to her twins. Even though we do not witness an *agon* scene, Antiope attempts to speak like an orator and provide facts to her audience. However, one of her sons disbelieves her and is likely to have asked for more proof, to which Antiope replies (τὰ πράγματα).

Antiope also delivers gnomic phrases and generalisations about the human fate during her *stichomythia*. In fr. 209, she extolls the αἰδώς that we must all have and, likely, addresses a member of the female Chorus by presenting herself as part of the human race who experiences suffering and laments the pain of being aware of this misery (frs. 204-205). In the same fragment, there is also a reference to φθόνος. According to the speaker, we must guard ourselves against this emotion. As Biga observes, although the word φθόνος has a variety of meanings, here it can signify the reaction to an excess on the part of humans or the gods.⁹¹ Then, the heroine refers to a specific misfortune, that is, having been made a captive and forced to give birth on the road and thus, to expose her children (fr. 207). These details might have been followed by her story of Zeus' rape, as indicated by the aforementioned reaction of Amphion (fr. 210). To Amphion's disbelief, Antiope responds passively, almost ex-

⁸⁷ See Lauriola 2022, p. 204.

⁸⁸ I follow the text and the translation of Collard and Cropp 2008.

⁸⁹ See Scafuro 1990, p. 137; Lauriola 2022, p. 206, n. 293.

⁹⁰ See Biga 2014, pp. 609-610.

⁹¹ See Biga 2014, p. 603. For the concept of divine envy in Greek religion, see Mikalson 1991, pp. 50-55. On divine φθόνος in archaic poetry, see Lanzillotta 2010.

culpating Zeus, and even tries to rationalise the event according to a prevalent belief at the time, that is, that she and her twins were part of the “unfortunate” portion of humankind.⁹² In the scarce fragments that survive, her emotions do not seem to have an embodied nature. Nonetheless, since Antiope had to defend herself against an audience, we can suppose that she at least should have conducted a series of gestures (hand and bodily gestures and posturing) to accompany her speech.

Melanippe, the daughter of Aeolus, secretly gave birth to the twins Aeolus and Boeotus, whose father was Poseidon.⁹³ She hid them from her father in a barn with cows. Upon their discovery, they were considered monsters that had to be killed. To protect her children, Melanippe confessed to being their mother, and, as a result, her father subsequently locked her up and abandoned the children. Childless Theano, the wife of King Metapontus, found them and passed them off as her children. As soon as Theano had her children, she attempted to eliminate Melanippe’s children to no avail. Aeolus and Boeotus discovered their true origins and freed their mother. In *Melanippe the Wise*, Euripides deals with the first part of this myth and the twins’ rescue from her father. The *Captive Melanippe* focuses on Theano’s planned but failed murder of the twins and the liberation of Melanippe.

In fr. 481 of *Melanippe the Wise*, the heroine delivers the prologue. Ioannes Logothetes, quoting this fragment, attests that Melanippe recounted her union and impregnation by Poseidon and uses a neutral verb to describe this act: *μυγείσα* (“has had intercourse with”).⁹⁴ A rhetorical confrontation between father and daughter using a similar focus to other tragedies is almost all that is left of *Melanippe the Wise*. In fr. 485, it is Melanippe who speaks in the third person, presenting a generalising story about a “friend” and using a word that generally denotes rape: “but if a girl exposed the children because she had been raped and was in fear of her father, will you then commit murder?” (*εἰ δὲ παρθένος φθαρείσα ἐξέθηκε τὰ παιδιά καὶ φοβουμένη τὸν πατέρα, σὺ φόνον δράσεις*). Melanippe’s arguments on behalf of her children were presumably voiced when her father or grandfather ordered her to prepare the infants to be burned as monsters born from cows. At this point, we must assume that she is trying to make the strongest case possible to save the lives of the infants. Nonetheless, we do not know Melanippe’s exact words; she is possibly protesting her innocence in fr. 487 and taking an oath.⁹⁵ According to Montemurro, her *rhetoric* must have been stuffed with philosophical elements.⁹⁶ In fr. 497, which can likely be attributed to

⁹² See Lauriola 2022, pp. 208-209.

⁹³ The language used in other sources, such as Hyginus (*Fab.* 186) and Dionysius of Halicarnassus (*Rhet.* 9.11), hints at the fact that this mingling was not consensual.

⁹⁴ For the *Melanippe* plays, I follow the text and the translation of Collard and Cropp 2008.

⁹⁵ See Collard and Cropp 2008, p. 570.

⁹⁶ See Montemurro 2019; 2020, p. 6.

Melanippe the Wise, someone appears to advise Aeolus to discipline his daughter for her misconduct, arguing that female malice spreads to other women when it remains unpunished.⁹⁷ It is not necessary to assume, along with Sommerstein, that Melanippe in this tragedy was not presented as an innocent victim of divine rape.⁹⁸ Any woman who was violated was considered guilty, at least to a certain degree. In fr. 494 of *Melanippe the Captive*, an unnamed speaker eloquently defends all womankind. The speaker is likely Melanippe herself, and she may be responding to her son Boeotus, who is perhaps the misogynistic speaker in fr. 498, recalling the hostility of Zethus towards his mother in *Antiope*.⁹⁹ According to Montemurro, the heroine makes a strenuous defence of the role of women in society, claiming that women had a superior moral integrity to men and a privileged place in the management of oracles and the relationship with the divinity.¹⁰⁰ The same applies to both Melanippe plays. No sign of an embodied emotion can be found in the surviving lines. Nonetheless, this woman takes part in debates and also takes an oath.

2.4. Alope and Pasiphaë: Shame, Blame, and Litigation

The basic story of *Alope* is known from Hyginus, who implied that the heroine had been raped (*Fab.* 187). In the guise of a kingfisher, Poseidon mated with Alope, his granddaughter through Cercyon, and from their union, she gave birth to Hippothoon. Alope left the infant out in the open to die of exposure, but a passing mare suckled the child until shepherds found it. Cercyon ordered Alope to be imprisoned and put to death, and that her child be exposed again. Once more, however, the child was found and fed in the same manner as before, and the shepherds called him Hippothoon.

According to Collard and Cropp, Euripides likely focused on Alope's imprisonment and Hippothoon's exposure in his rendition of the myth/in his play. The speakers remain unidentified in most of the surviving fragments, and the fate of the heroine is uncertain in this tragedy. If Alope is the speaker in fr. 106, likely a prologue narrative delivered by the heroine or a Nurse,¹⁰¹ she speaks of having fallen pregnant by the god, 'heavy with god-sown child' (γέμουσαν κύματος θεοσπόρου).¹⁰² In fr. 107, someone explains that Poseidon concealed his identity from Alope (πλήσας δὲ νηδὺν

⁹⁷ Melanippe's behaviour is considered a crime that poses a serious social threat. See Karamanou 2019, p. 42. See also Collard and Cropp 2008, p. 605 for this fragment.

⁹⁸ Sommerstein argues that the heroine was depicted as a fallen woman in *Melanippe the Wise* and as a victim of rape in *Melanippe Captive*. See Sommerstein 2006, pp. 240-241.

⁹⁹ See Collard and Cropp 2008, p. 589.

¹⁰⁰ See Montemurro 2019, p. 86.

¹⁰¹ See Collard and Cropp 2008, p. 116.

¹⁰² For *Alope*, I follow the text and the translation of Collard and Cropp 2008.

οὐδ' ὄναρ κατ'εὐφρόνην φίλοις ἔδειξεν αὐτόν, “having filled her womb he [Poseidon] did not show himself to his loved one even as a dream in the night”). This implies that even if Poseidon did not act violently, he used guile and forced Alope into a coerced union. A speaker refers to the Nurse’s assistance in fr. 108 using a gnomic phrase.

Even though only scanty fragments of this tragedy remain, the father-daughter confrontation appears to have been one of the climactic points of the dramatic action.¹⁰³ Likely within the context of an *agon*, Cercyon harshly condemns Alope for bringing disgrace upon her family in fr. 109-111.¹⁰⁴ In fr. 109, he blames her for not respecting him (οὐ μὴν σύ γ' ἡμᾶς τοὺς τεκόντας ἠδέεσσω, “yet you showed no respect for us, your own parents”),¹⁰⁵ that is, for her lack of αἰδώς. In fr. 110, Cercyon makes a general statement about children, stating that they should consider it fair to obey their father. This is what Alope did not do. In fr. 111, Cercyon again generalises and comments on the futility of safeguarding a woman’s virtue.¹⁰⁶ His words and arguments bring to mind the reaction of Acrisius to what he regarded as Danaë’s misconduct in the eponymous play discussed above. Alope should have conducted a series of gestures to accompany her speech, as the other Euripidean heroines did.

Minos claimed the kingship of Crete. To confirm his right to rule, he asked Poseidon for a sign, and the god sent him a snow-white bull from the sea to be sacrificed. Minos sent the bull to his herds and substituted it for another, inferior bull for the sacrifice. Enraged, Poseidon had Aphrodite curse Pasiphaë, his wife, causing her to fall in love with the bull. She persuaded Daedalus to build her an artificial cow, inside which she put herself and mated with the bull. She subsequently gave birth to the Minotaur, a half-man, half-bull creature.¹⁰⁷ Modern scholars have called this union a bestial¹⁰⁸ or a divine rape.¹⁰⁹ This act can also be considered rape by proxy: Pasiphaë’s lust is god-sent, and the bull is associated with Poseidon. In ancient Greek literature, bulls served as metaphors for fertility and virility,¹¹⁰ and gods metamorphosed into these animals to mate with mortal women. This particular animal is so closely linked to Poseidon that a claim can be made for it to have served as a proxy for the god. This is the story behind Euripides’ *Cretans*, a tragedy set in

¹⁰³ See Karamanou 2005, p. 77.

¹⁰⁴ Karamanou 2019, p. 42 notes that Alope’s supposed sexual misconduct is perceived as a disgrace brought upon her *oikos*.

¹⁰⁵ The Greek plurals may be singular ‘me’ or ‘your father’. See Collard and Cropp 2008, p. 123.

¹⁰⁶ Cercyon considers that Alope’s behaviour is a sign of female uncontrolled sexuality. The same is true for Acrisius in *Danaë* fr. 320. See Karamanou 2019, p. 42.

¹⁰⁷ For a reconstruction of this myth see Cozzoli 2001, pp. 11-18.

¹⁰⁸ See Robson 1997, pp. 81, 87.

¹⁰⁹ See Reckford 1974, p. 321.

¹¹⁰ See Lauriola 2022, p. 66 with bibliography. Reckford 1974, p. 320, n. 16 also notes: «The bull symbolism is crucial. Minos himself was begotten by Zeus who carried off Europa as a bull. Already in *The Cretans* the bull may stand for sexuality as against purity».

Minos' palace in Crete, which likely began with the discovery of the Minotaur's birth.¹¹¹

The central episode of this play must have been the confrontation between Minos and Pasiphaë. Pasiphaë's counterattack to Minos' accusations in fr. 427e has been considered a piece of law-court rhetoric, although it remains uncertain whether it belonged to a fully developed *agon*.¹¹² The queen has to defend herself against Minos and the Chorus. As Medda notes, this scene pushes further the limits of female discourse in Euripides' plays. Pasiphaë has to explain why she had sex with an animal.¹¹³ Pasiphaë admits that she had sex with the bull, her main argument being that what happened had been inflicted on her by a god in the form of a kind of madness (9, 21, 25-26, 30). The reason for her madness was a divine attack upon her (9: ἐκ θεοῦ γὰρ προσβολῆς ἐμηνάμην). As Medda argues, in Greek tragedy, the term *προσβολή* was used to describe a hostile action of a divine being towards a mortal (e.g., Aesch. *Ch.* 283; Aristoph. *Pax* 39-40).¹¹⁴ Hence, the evil done was regrettable, to be sure, but involuntary (10: ἔστι δ' οὐχ ἐκο[ύσ]ιον κακόν), and she should not be blamed. She uses an appeal to *eikos* as proof of her innocence, for what happened makes no sense in rational term.¹¹⁵ According to Cozzoli, her speech might reflect the contemporary philosophical debate on the limits of what could or could not be assigned to *ἐκούσιον*.¹¹⁶ Pasiphaë bases her defence on the fact that the bull could not have attracted her sexually either by his appearance or by the prospect of marriage and children. She dedicates many verses to describe the bull's good looks. It is like the heroine expects that she would be blamed by others for being sexually attracted to the appearance of the bull. It is true that in other Euripidean tragedies heroines, have been blamed for mingling with men because they found them sexually attractive. As Kornarou observes, in *Trojan Women* (987-992), Hecuba accuses Helen of being fascinated by Paris' glittering appearance.¹¹⁷ The heroine then shifts the blame to Minos, stating that Poseidon took revenge on him and that she was afflicted due to her husband's mistake. In doing so, she uses the vocabulary of shame (12: αἰσχίστη νόσῳ; 28: αὐτὸς τὰδ' ἔρξας καὶ καταισχύνας ἐμέ).¹¹⁸ At 28, the heroine blames Minos for 'bringing this shame upon her'. Her shame derives not only from sleeping with the bull but also from the exposure of her secret (27-33). She did the right thing by

¹¹¹ See Collard and Cropp 2008, p. 530.

¹¹² See Collard and Cropp 2008, p. 532, with more bibliography.

¹¹³ See Medda 2020, p. 92.

¹¹⁴ See Medda 2020, p. 94.

¹¹⁵ See Reckford 1974, p. 319.

¹¹⁶ See Cozzoli 2001, pp. 33-35.

¹¹⁷ See Kornarou 2018, p. 99 with note 15.

¹¹⁸ Battezzato 2020, p. 191 notes that, although she does not mention shame as her emotion, there are indications that she condemns her past actions. For the *Cretans*, I use the text and the translation of Collard and Cropp 2008.

keeping this act a secret, as the Chorus advised her to do (2-3)¹¹⁹, and Minos should be blamed for making it public.¹²⁰ As Battezzato notes, after Minos' revelation, Pasiphaë's primary emotion is dishonour.¹²¹ Minos embarrasses her further by revealing her secret, which she had fought hard to keep, and dishonouring her. She also uses a word to describe her current emotional state: she is in pain (ἀλγῶ, 10). Pasiphaë uses the rhetorical device of ἀντικατηγορία (counter-attack), and from being the defendant, she becomes the accuser and blames Minos for his impiety.¹²² As Battezzato argues, Pasiphaë can dissociate herself entirely from her past actions by appealing to divine intervention, the role of her husband, Minos, and an understanding of human morality and motivation that is rooted in hedonistic principles. She also employs evaluative words that make her shame evident regarding her past state of mind and actions. Pasiphaë does not seem to have any memory of the reasons that caused her actions.¹²³ Besides trying to convince her husband in front of an audience, she also addresses the rhetorical questions to herself. She wonders why she acted the way she did. She is a new person, unable to remember or understand what had happened.

At 11-12, Pasiphaë uses an emotion metaphor when she says that her θυμός was defeated by shame: "what did I see in a bull to have my heart eaten away by a most shaming affliction" (ἐς τί γὰρ βοὸς / βλέψας' ἐδήχθην θυμὸν αἰσχίστη νόσῳ). θυμός is a "mental organ". According to Cairns, θυμός is also cognate with the Latin *fumus* and, like ψυχή, can be presented as a kind of breath.¹²⁴ In its most literal sense, θυμός can be thought of as a kind of gas that one can believe in or feel with. θυμός metonymically describes a mental process in terms of a physical process that is supposed to support it. As Cairns notes, θυμός can be much more metaphorical than that, since it is also thought of as a creature that must be tamed or restrained or an opponent to which one can yield.¹²⁵ According to the Hippocratic *corpus*, disease was an outside force generated by the environment (Hippoc. *Hum.* 15).¹²⁶ This terrible shame is presented as an external force, an agent that resides outside Pasiphaë that attacks her body. Pasiphaë's shame literally bites her θυμός, but θυμός is not only a physical organ; it is also considered a living thing with a concrete form. She also uses the verb ἀλγῶ (10)

¹¹⁹ If the Chorus is the speaker of these lines. See Cozzoli 2001, p. 105.

¹²⁰ See Kornarou 2018, p. 100.

¹²¹ See Battezzato 2020, pp. 191-192.

¹²² See Kornarou 2018, p. 100.

¹²³ See Battezzato 2020, pp. 181, 191.

¹²⁴ See Cairns 2014 with examples and bibliography. As Hippocrates regards, when the *pneuma* in the *phrenes/thumos* is 'unclean', it can cause disease: Hippoc. *Hum.* 23-25, *Morb. Sacr.* 7, 16 with discussion in Lloyd 2007.

¹²⁵ See Cairns 2014.

¹²⁶ See the discussion in Craik 2015, pp. 129-134.

to describe the effects of Minos' behaviour. With its physical connotations, Pasiphaë's use of this verb brings to the audience's mind the fact that the queen is an embodied human, living in the same world as them, capable of feeling pain, and not the monster that Minos claims her to be. This is a complex web of metaphors; an emotion becomes a concrete entity that can fight with a vivified and personified physical process. As a result, the heroine feels pain. All these terms express complementary aspects of the same imagery applied to describe the emotional condition of the heroine. Pasiphaë blames Minos, revealing her anger towards him. We do not know if this emotion was described as an embodied experience elsewhere in this tragedy. Still, this emotion allowed the heroine to loosen her tongue and explain what happened to her.

2.5. Auge: Pollution and Apology

Auge was the daughter of Aleus, the king of Tegea in Arcadia, and the virgin priestess of Athena Alea. She was raped by Heracles, her father's guest. When Aleus discovered this, he ordered that Auge be punished. However, the heroine and her son, Telephus, end up in the court of the Mysian king, Teuthras, where Auge becomes the wife (or the adopted daughter) of Teuthras, and Telephus becomes the king's adopted son and heir. In *Auge*, the eponymous character has given birth in a temple. According to the highly fragmented papyrus-*hypothesis*, Auge was raped during a festival in honour of Athena, perhaps while washing her robes at a spring near the temple. It is likely that fr. 265a and 272b derive from Heracles' apology for raping her.¹²⁷ Heracles likely admits to Aleus that his crime had been an injustice against his *oikos* (fr. 272b).¹²⁸ The *hypothesis* may also hint at the existence of the symbolic topography of rape if Auge had been depicted as performing a ritual action and being in a ritualistic environment, notably near water.¹²⁹ We can assume that the play began (like *Alope* and *Melanippe the Wise*) with a prologue speech explaining the rape, the birth and concealment of the child, the resulting pollution, and Aleus' search for its cause.¹³⁰ We do not know what the description of Auge's rape may have entailed or how many times it was presented during the play, but fr. 278 mentions an 'upright horn' that could refer to Heracles' erect penis (κέρας ὄρθιον).¹³¹ We can also be sure that the father-daughter confrontation appears to have been a climactic point in the

¹²⁷ See Collard and Cropp 2008, pp. 261-261.

¹²⁸ See Karamanou 2019, p. 42.

¹²⁹ See Karakantza 2004, pp. 35-36.

¹³⁰ See Collard and Cropp 2008, p. 260.

¹³¹ See Collard and Cropp 2008, p. 261. Huys 1989, p. 181; 1995, p. 115 argues that this fragment belongs to the context of Auge's rape. I follow the text and the translation of Collard and Cropp 2008.

dramatic action.¹³² Apart from these sections, there is nothing more to reveal the heroine's emotions.

Auge worries that her secret will be exposed. In fr. 266, she complains to Athena about the pollution, and we should assume that this occurs after the discovery of Telephus (σκῦλα μὲν βροτοφθόρα / χαίρεις ὀρώσα καὶ νεκρῶν ἐρείπια, / κοῦ μισὰ σοι ταῦτ' ἐστίν· εἰ δ' ἐγὼ τέκον, / δεινὸν τόδ' ἡγή, "you enjoy looking on spoils stripped from the dead and the wreckage of corpses; these do not pollute you. Yet you think it a dreadful thing if I have given birth?"). She seems infuriated with the goddess. In fr. 271a, Auge talks about her courage and generalises about the courage of every woman when she speaks with her Nurse after discovering her baby.¹³³ Auge should have taken part in a debate. We can assume that she accompanied her speech with suitable gestures to convince her audience.

3. Human emotions vs divine emotions

Rape is not only a violent act confronted by these heroines, but it also carries an ethical dimension. In the analysis of the plays above, it is shown that moral value is often attached to divine rape. Most people condemn these acts and believe that these rapes create a moral stain on the rapist, the woman, and her *kyrios*; that is, her father and/or husband, if not her entire family. Moreover, as Herzog observes, sexual desire between gods and mortals can cause ruptures and violations in the relationship between human and divine.¹³⁴ This moral colouring helps us to uncover the primary emotion experienced by these women: shame. Shame is a moral emotion *par excellence*. Shame is also inextricably tied to honour.¹³⁵ The heroines in these plays, as well as other characters, employ the vocabulary of shame to its fullest extent, as it was commonly used in ancient Greece, to describe this emotion, stemming from their experience of rape and/or the revelation of the truth.¹³⁶ Non-verbal clues, such as silence, miscommunication, and inaction, also communicate shame. The victims of divine rape also use several linguistic devices to distance themselves from these acts. They employ gnomic statements and generalisations concerning either womankind or humankind as distancing techniques to avoid personal commitment to an

¹³² See Karamanou 2005, p. 77.

¹³³ See Collard and Cropp 2008, p. 260.

¹³⁴ See Herzog 2015, p. 6.

¹³⁵ See Cairns 2011b.

¹³⁶ See e.g., *Ion* 288, 336, 395, 934; *Antiope* fr. 209; *Alope* fr. 109; *Cretans* fr. 427e.12 and 28.

utterance, invoke authority, and soften their allegations against the gods.¹³⁷ Both Creusa and Melanippe use a narrative technique to distance themselves from their narratives of their divine rapes. They use the third person and claim to narrate the story of a friend or an anonymous virgin. Antiope rationalises the violence she was subjected to using generalisations. Pasiphaë uses derogatory terms to describe her past acts and disassociates herself from her union with Poseidon's bull. Neither she nor the god should be ashamed. Minos is to be blamed.

The victims of divine rape also exhibit fear. We can assume that at the time of their rape, these women felt a great disturbance knowing that a future evil was near.¹³⁸ Their fear is also linked to the revelation of their union with a god, a disclosure that intensifies their suffering and trauma and compels them to articulate their emotions more clearly. That is, the threat of the revelation of their rape and pregnancy to their family and community. This revelation will bring them dishonour. In her solo song, Creusa sings about the fear she experienced immediately after giving birth to Ion (897-901). In her clash with her husband, Alcmena talks about her fear in front of an audience (fr. 88a). In her confrontation with her father, Melanippe speaks about the fear she felt after giving birth (fr. 485). The victims of divine rape use the traditional terminology associated with fear.¹³⁹

In *Ion* and the fragmentary dramas depicting victims of divine rape, the moment in which the secret of the union between gods and mortals, long concealed, is opened up and made visible to the community, becomes the centre of attention.¹⁴⁰ These women and their familiar environment assign moral value to the event; some confess to feeling diminished. The victims of divine rape must have perceived their violation and impregnation as a loss of their personal honour or the honour of their family, which is a form of social trauma, explaining why shame and fear are the primary emotions they experience. These women fear that their personal or family honour will be undermined and that their relatives will react to their personal loss of honour due to the victim's perceived sexual misconduct. Trauma may also arise from dishonour,¹⁴¹ and, since honour was a highly ranked value in classical society, it follows that reactions to dishonour brought on by rape, even divine rape, may have been equivalent to reactions brought on by combat and any other form of physical assault. These women experience the possibility of humiliation and their perceived

¹³⁷ See *Ion* 252-254; *Danaë* frs. 11-12.; *Alope* frs. 209; *Melanippe the Captive* fr. 494; *Auge* fr. 271a. For *gnomai* (or generalisations) used as distancing techniques in ancient Greek tragedy, see Van Emde Boas 2017, pp. 40-46. For the use of gnomic statements in archaic and classical Greek poetry, cf. Lardinois 1995, 1997, 2000, 2001, 2006.

¹³⁸ See Arist. *Rhet.* 1382a22-25.

¹³⁹ See *Melanippe the Wise* fr. 485: φοβουμένη; *Ion* 897: φόβος; *Alcmena* fr. 88a: ὁ φόβος, ἐκπλήξιν.

¹⁴⁰ See Herzog 2015, p. 30.

¹⁴¹ See Wachsmann 2020.

loss of honour in an intense and traumatic manner. It is not only the sexual violation that causes a series of negative emotions for the victims, but also the public (or less public) exposure of their dark and painful secrets.

The ancient Greek concept of anger is significantly different from the modern one.¹⁴² Greek definitions of anger often associate this emotion with the concept of honour.¹⁴³ We know shame and anger often fuse or co-occur as responses to public humiliation.¹⁴⁴ Anger arises when someone takes offence at something that is not deserved.¹⁴⁵ Anger then appears to overtake these women when faced with the revelation of the truth. They frequently speak about the gods' injustice and denounce their behaviour; they attempt to prove they do not deserve what happened to them. As Aristotle would later theorise, anger was often thought to inspire courage (*Eth. Nic.* 1116b23-30).¹⁴⁶ The honour of these women had been violated, and they attempted to regain it in the course of the dramas. Those who had damaged their honour were initially the ones who violated them and, thereafter, their male relatives. Remarkable displays of heroism and courage were essential for someone to regain their honour. Our heroines use legal language and logical arguments to defend themselves, display courage, and sometimes are praised for this. Anger that inspires courage was considered an essential emotion for civic life and was a tactic that men used in courts of law. Gods and demigods could not be taken to court, and the victims of divine rape could only use their rhetorical skills in their agonistic dialogues with the male members of their families. For some women, taking oaths was the only way to convince others to believe them.¹⁴⁷

The victims of divine rape experience shame, fear, and anger. The concept of honour is also of great importance. The way Euripides stages these emotions, that is, as embodied experiences, ensures the emotional involvement of the audience, as we saw above. But what about the perpetrators? Could they be regarded as honourable? Could the gods experience anything close to the emotions felt and expressed by their victims?

A lot has been written on the depiction of the gods by Euripides.¹⁴⁸ I mostly agree with Lefkowitz who argues that the gods described by the tragedians have the same characteristics as the gods described by early poets, such as Homer and Hesiod. These

¹⁴² See the discussion in Konstan 2006, pp. 41-48.

¹⁴³ See Cairns 2001, p. 23. See [Pl.] *Def.* 415e11; Arist. *Rh.* 1378a30-32, *Top.* 127b30-31, 151a15-16, 156a32-33.

¹⁴⁴ See Cairns 2001, p. 19.

¹⁴⁵ Arist. *Rhet.* 1378a30-32.

¹⁴⁶ Balot 2014, p. 18 regards anger as a "democratic" form of shame. He also argues (pp. 218-242) that courage in classical Athens was presented as informed by practical reasoning about the city's good and by normatively appropriate emotional responses to danger or foreign attack—in particular, rationally informed anger.

¹⁴⁷ See *Ion* 1483-1484; *Melanippe the Wise* fr. 487.

¹⁴⁸ See, for example, Nestle 1901; Yunis 1988; Lefkowitz 1989; Mastronarde 2002; Lefkowitz 2016.

gods are by no means perfect and exist to please themselves, not human beings.¹⁴⁹ The divine offenders in Euripides' *Danaë*, *Melanippe*, and *Alope* are absent. They have satisfied themselves, either by using violence or coercion, and have abandoned their mortal concubines and their children. There is no indication that they somehow intervene in the action of the play. Poseidon is not to be blamed in Euripides' *Cretans*, at least according to the heroine. Poseidon did not sleep with Minos' wife and had only the pleasure of taking revenge against the man who offended him. Pasiphaë had to be turned mad and forced to mingle with an animal because her husband enraged a god. In *Antiope*, there are indications that a god could have felt a negative emotion against a mortal (φθόνος). This φθόνος could have been a reaction to an excess on the part of a human or a god. We also know that Hermes, and not their father, Zeus, intervened to stop Amphion and Zethus from killing Lycus, the king of Thebes (fr. 223). Hermes confirms that they are the sons of Zeus and tells them about the honours they will receive in the future. In the same tragedy, most likely Amphion has an 'ontological' problem; he remains unconvinced that Zeus could have taken the shape of a Satyr to have sex with his mother (fr. 210). In *Alcmene*, however, we know that Zeus must have intervened by causing a storm to extinguish the fire about to burn the heroine. We are also aware that Amphitryon likely learned and accepted the truth through a divine speech at the end of the play. Plutarch, in his *Moralia*, quotes two lines and claims that Euripides was the subject of a disturbance for having written at the beginning of his drama *Melanippe the Wise* (fr. 480): "Zeus, whoever Zeus is—for I don't know this except from tradition". Plutarch says that Euripides was awarded another chorus and produced a new version of the play in which he replaced the offensive line with the inoffensive "Zeus, as it is said in truth" (fr. 481.1). As Lefkowitz argues, the first line is probably not historical, and the story was based on a scene in a comedy, because that is where the practice of juxtaposing a line from one play with a line from another began.¹⁵⁰ In *Auge*, Heracles (fr. 272b), the demigod produced by the mingling of Zeus and Alcmene, is the only being of divine origin who tries to excuse his actions and redeem himself. This depiction of Heracles opens a new road to the Athenian dramatists. But what about *Ion*? Apollo never appears but intervenes in the action of the play. The study of the depiction of the emotions of Apollo can provide us with the key to understanding how Euripides could have staged the emotions of the other divine beings encountered in the fragmentary dramas.

In *Ion*, Apollo is described by the humans involved in this story as unjust. According to Ion, Creusa would have had no choice if a god chose her to be his

¹⁴⁹ See Lefkowitz 2016, p. 22.

¹⁵⁰ See Lefkowitz 2016, p. 58.

bedmate, so she is blameless (343). According to Creusa, he is a god who took advantage of her and satisfied his selfish needs without giving her back the favor (τὰ κοινὰ χαίρων οὐ δίκαια δρᾷ μόνος, 358: “unjust to enjoy alone a common right”). It is unjust for him to have shared the *charis* of Creusa and not let her know what happened to her son. He left Creusa and the child without any help. Moreover, the heroine makes clear that she tried to resist the god in every possible way (e.g., 893). Now, he has abandoned both Creusa and his child, since he is not willing to inform the heroine about her children’s whereabouts. At 367, Ion emphasizes the god’s dishonour (αἰσχύνεται) for impregnating Creusa’s “friend”. If Apollo acted like that, Ion feels that the god should be scolded for his behavior (436-439):

Ἰων νουθετητέος δέ μοι
 Φοῖβος, τί πάσχει παρθένους βία γαμῶν
 προδίδωσι; παῖδας ἐκτεκνούμενος λάθρα
 θνήσκοντας ἀμελεί;

Ion Yet must I blame the god, if thus perforce
 He mounts the bed of virgins, and by stealth
 Becomes a father, leaving then his children
 To die, regardless of them.

The young man interprets Apollo’s absence and silence as a reaction to a shameful act but still warns Creusa not to condemn Apollo (439-441). The god should have been ashamed and should have felt fear for the fate of his son and his mother, but he did not and does not. Apollo is not even angry at Creusa, besides being the recipient of her tirade against him after hearing her monody. In this tragedy, mortals are completely unable to interpret Apollo’s true feelings. Only other gods can discern the emotions and the intentions of Creusa’s divine rapist.

In the prologue, Apollo makes Hermes explain what happened before Ion was born and what he wishes to happen next. Hermes declares that the mingling leading to Ion’s birth and exposure happened just because the god wanted it (τῷ θεῷ γὰρ ἦν φίλον, 14: “such was the pleasure of the god”). He also admits that Apollo used force (11). Nonetheless, we learn that all the mortals who believe that Apollo abandoned his son are wrong. Hermes had been ordered to save the exposed child, and Apollo had promised to take care of it for the rest of its life (28-36). This child will be given to Xuthus, Creusa’s husband, because everything was ordered by Apollo (67-75). Apollo, the absent god called upon many times in this tragedy, does not appear as a

deus ex machina at the end of the play. He sends Athena to take care of everything and avert further disaster.

During the course of this play, Athena is not blamed, but we learn from Creusa that although she was present when the heroine was raped by Apollo, she just witnessed the event without intervening (ἴστω Γοργοφόνα, 1478: “be witness, thou by whom the Gorgon died”).¹⁵¹ Athena, as a dea ex machina, stops Ion, who starts marching toward the sanctuary to confront the god and force him to tell the whole truth. Athena explains that Apollo thought it best not to show himself in person lest he be blamed for what happened (ὃς ἐς μὲν ὄψιν σφῶν μολεῖν οὐκ ἤξιου, / μὴ τῶν πάροιθε μέμψις ἐς μέσον μόλη, 1557-1558: “unmeet he deems it to show himself before you, lest with blame the past be mentioned”), but sent Athena in his place to tell Ion that he is Ion’s father and Creusa is his mother. Apollo could have been reapproached, but we do not know by whom or why. As other scholars argue, Athena clouds the motive for Apollo’s absence in ambiguity, leaving unsaid who would reproach whom and whether recrimination would be justifie.¹⁵² Athena tells Ion that Apollo brought them together on purpose, to provide Ion with a proper place in a noble house. Apollo had planned for Ion to discover the truth after he went to Athens, but since the plot was discovered, he decided to reveal the secret here to prevent either of them from killing the other (1553-1605). Creusa swears that she will now praise Apollo because he never neglected Ion and now gave her son back (αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρίν, / οὖνεχ’ οὗ ποτ’ ἠμέλησε παιδὸς ἀποδίδωσί μοι, 1609-1610: “Phoebus I praise, before unpraised; my son he now restores, of whom till now I deemed him heedless”). Athena states that the gods may be slow to action, but in the end, they show their strength (1614-1615). A god could choose to please himself and satisfy his desire for a young girl. The other gods, just like Hermes and Athena, could acknowledge the fact that the god used force to entertain himself. Gods, such as Apollo in *Ion*, do not have to excuse themselves and they have every right to choose to avoid confrontation. Nonetheless, the gods provide for their offspring even if mortals fail to immediately grasp their plans. Ion’s fate has been arranged by Apollo. There are also indications, as we saw above, that other divine rapists aided their sons and their mothers (e.g., Zeus in *Antiope* and *Alcmene*). There seems to be an intricate plan behind any divine rape; this is why mortals have to honor the gods.

¹⁵¹ Athena is also blamed by Auge for not tolerating her “polluting” her temple (fr. 266).

¹⁵² See Yunis 1988, pp. 136-137; Martin 2018, p. 368.

4. Conclusions

Euripides depicts sexual violence from the perspective of the female victim, thereby creating a female discourse about rape. In Euripides' plays, the encounters between young women and divine creatures are rarely consensual. The gods or heroes use force or other means to satisfy themselves without caring about the emotions of the young girls. Sometimes, the gods even use the bodies of these women to take revenge on their families. Other divine beings acknowledge that these gods had every right to act as they did. Euripides' treatment of the stories of divine rape is radically different from the rape motif appearing in New Comedy. Emphasis is placed on the display of the emotions of the victims. Male culpability is not mitigated. The mistreated women are allowed to speak and give their own account of their stories. They are also free to express their emotions. These women perceive their divine rapes as a traumatic somatic experience and as a stain to their honour or to the honour of their families. They feel shame, fear, and anger. Moreover, it is exactly because Euripides stages these emotions as embodied experiences that these narratives of divine rape had the ability to deeply affect the audience of these tragedies. Euripides seems to thematise the question of justice and urges his audience reflect on contemporary debates. These may not just be female discourses about rape but also female discourses about divine and human justice, morality, epistemology, and the distance between human and divine emotions.

The brief but memorable intimacy with the divine does not instantly create a significant bond or a privileged relationship between the victims of divine rape and their divine perpetrators. The emotions of the gods towards these events are quite different and cannot be easily discerned. The gods tend to provide for their sons, but they completely neglect their mothers. They do not seem to feel any shame, fear, or anger against these mortal women, even if they sometimes reapproach them for their actions. What characterizes them is their indifference towards their victims. What is not just for mortals is for the gods. Euripides underlines the fact that there is a great distance between human and divine emotions. This distance cannot be bridged by any kind of physical intimacy. Humans, especially the victims of divine rape, are forced to experience intense emotions, but the gods do not feel the same. Mortals are traumatized, but the gods have other plans. Human beings have to suffer, and their divine perpetrators can just look at them from afar.

Bibliography

American Psychiatric Association 2013, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5* (5th ed).

- Balot R. K. 2014, *Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens*, Oxford-New York.
- Barlow S. A. 2008³, *The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, London.
- Battezzato L. 2020, *Fragmented Self and Fragmented Responsibility: Pasiphae in Euripides' Cretans*, in P. J. Finglass, L. Coe (eds.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, Cambridge-New York, pp. 179-197.
- Biga A. M. 2014, *L'Antiope di Euripide*, Université Charles de Gaulle-Lille III; Università degli Studi di Trento: PhD. dissertation.
- Bowman J. 2006, *Honor: A History*, New York.
- Burkert W. 1979, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley.
- Cairns D. 1993, *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Cairns D. 2001, *Anger and the Veil in Ancient Greek Culture*, «Greece & Rome» 48(1), pp. 18-32.
- Cairns D. 2011a, *Veiling Grief on the Tragic Stage*, in D. L. Munteanu (ed.), *Emotion, Gender, and Genre in Classical Antiquity*, London, pp. 15-33.
- Cairns D. 2011b, *Honour and Shame: Modern Controversies and Ancient Values*, «Critical Quarterly» 53(1), pp. 23-41. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.2011.01974.x>
- Cairns D. 2013, *A Short History of Shudders*, in A. Chaniotis, P. Ducrey (eds.), *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, and Material Culture*, Stuttgart, pp. 85-107.
- Cairns D. 2014, *Psyche, Thymos, and Metaphor in Homer and Plato*, «Les Études Platoniciennes» 11, pp. 1-37.
- Cairns D. 2016, *Mind, Body, and Metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotion*, «L'Atelier du centre de recherche historique» 16, pp. 2-18. <https://doi.org/10.4000/acrh.7416>
- Cairns D. 2017, *Mind, Metaphor, and Emotion in Euripides (Hippolytus) and Seneca (Phaedra)*, «Maia» 69(2), pp. 247-267.
- Cairns D. 2020, *Phaedra's Fantasy Other: Phenomenology and the Enactive Mind in Euripides' Hippolytus*, in M. Liatsi (ed.), *Ethics in Ancient Greek Literature: Aspects of Ethical Reasoning from Homer to Aristotle and beyond*, Berlin-Boston, pp. 117-128.
- Chong-Gossard J. H. K. O. 2008, *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden-Boston.
- Cole S. G. 1984, *Greek Sanctions against Sexual Assault*, «Classical Philology» 79 (2), pp. 97-113.
- Collard C., Cropp M. J. 2008, *Euripides Fragments: Aegaeus–Meleager*, Cambridge, MA.
- Cozzoli A. T. 2001, *Euripide, I Cretesi. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*, Pisa-Roma.

- Craik E. M. 2015, *The 'Hippocratic' Corpus: Content and Context*, London-New York.
- Deacy S. 1997, *The Vulnerability of Athena. Parthenoi and Rape in Greek Myth*, in S. Deacy, K.F. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London, pp. 43-63.
- De Boer K. R. 2017, *Pindar's Peaceful Rapes*, «Helios» 44(1), pp. 1-27.
- Dutch D. 2024, *Euripides on Epistemic Injustice? Interpreting the Fragments of Melanippe Sophe and Desmotis*, in S. Brill, C. McKeen (eds.), *The Routledge Handbook of Women and Ancient Greek Philosophy*, New York-Abington, pp. 58-73.
- Engelmann R. 1900, *Archäologische Studien zu den Tragikern*, Berlin.
- Fantham E. 1975, *Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy*, «Phoenix» 29, pp. 44-74.
- Finglass P. J. 2020, *Suffering in Silence: Victims of Rape on the Tragic Stage*, in P.J. Finglass, L. Coe (eds.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, Cambridge-New York, pp. 87-102.
- Fletcher J. 2017, *Euripides and Religion*, in L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester, UK, pp. 483-499.
- Fricker M. 2009, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford-New York.
- Gagarin M. 2024, *Nonverbal Communication in Athenian Forensic Oratory*, in A. Serafim, S. Papaioannou (eds.), *Nonverbal Behaviour in Ancient Literature: Athenian Dialogues III*, Berlin, pp. 139-150.
- Gardner H. H. 2012, *Ventriloquizing Rape in Menander's Epitrepontes*, «Helios» 39, pp. 121-143.
- Gibert J. C. 2019, *Euripides. Ion*, Cambridge-New York.
- Goldhill S. 1997, *The Audience of Athenian Tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 54-68.
- Hall E. 2021, *Goddesses, a Whore-wife, and a Slave: Euripides' Hippolytus and Epistemic Injustice toward Women*, in R. Ancona, G. Tsouvala, *New Directions in the Study of Women in the Greco-Roman World*, Oxford-New York, pp. 11-28.
- Harris E. M. 2006, *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens: Essays on Law, Society, and Politics*, Cambridge.
- Herzog R. 2015, *Κακὸς ἐννύκτωρ: Divine Rape on the Tragic Stage*, New York.
- Huys M. 1989-1990, *Euripides, Auge, Fr. 265, 272, 278, 864 N2 and the Role of Herakles in the Play*, «Sacris Erudiri» 31, pp. 169-186.
- Huys M. 1995, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven.
- James S. J. 2020, *Repetition, Civic Status, and Remedy. Women and Trauma in New Comedy*, in A. Karanika, V. Panoussi (eds.), *Emotional Trauma in Greece and Rome: Representations and Reactions*, London, pp. 49-70.
- Jenkins I. 1983, *Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony*, «BICS» 30(1), pp. 137-145.

- Kapparis K. 2021, *Women in the Law Courts of Classical Athens*, Edinburgh.
- Karakantza E. D. 2003, *The Semiology of Rape: The Meeting of Odysseus and Nausikaa in Book 6 of the Odyssey*, «Classics Ireland» 10, pp. 8-26.
- Karakantza E. D. 2004, *Literary Rapes Revisited. A Study in Literary Conventions and Political Ideology*, «Mètis» 2, pp. 29-45.
- Karamanou I. 2003, *The Myth of Alope in Greek Tragedy*, «L'Antiquité Classique» 72, pp. 25-40.
- Karamanou I. 2005, *A Commentary on Euripides' Danae and Dictys*, London.
- Karamanou I. 2019, *Refiguring Tragedy: Studies in Plays Preserved in Fragments and Their Reception*, Berlin-Boston.
- Kearns E. 2013, *Pindar and Euripides on Sex with Apollo*, «Classical Quarterly» 63(1), pp. 57-67.
- Konstan D. 1995, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
- Konstan D. 2003, *Shame in Ancient Greece*, «Social Research: An International Quarterly» 70(4), pp. 1031-1060.
- Konstan D. 2006, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto.
- Kornarou E. 2018, *Rhetoric and Responsibility in Euripides' Cretans*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino (Atti del primo convegno internazionale di studi sul dramma antico frammentario)*, Torino, pp. 97-110.
- Kovacs D. 1987, *The Way of a God with a Maid in Aeschylus' Agamemnon*, «Classical Philology» 82(4), pp. 326-334.
- Lakoff G., Johnson M. 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago.
- Lakoff G., Turner M. 1989, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago.
- Lanzillotta R. L. 2010, *The So-called Envy of the Gods: Revisiting a Dogma of Ancient Greek Religion*, in J. Dijkstra, J. Kroesen, Y. Kuiper (eds.), *Myths, Martyrs, and Modernity: Studies in the History of Religions in Honour of Jan N. Bremmer*, Leiden-Boston, pp. 75-93.
- Lape S. 2010, *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*, Cambridge-New York.
- Lape S. 2001, *Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy*, «Classical Antiquity» 20(1), pp. 79-119.
- Lardinois A. 1995, *Wisdom in Context: The Use of Gnomic Statements in Archaic Greek Poetry*, Princeton.
- Lardinois A. 1997, *Modern Paroemiology and the Use of Gnomai in Homer's Iliad*, «Classical Philology» 92(3), pp. 213-234.
- Lardinois A. 2000, *Characterization through Gnomai in Homer's Iliad*, «Mnemosyne» 53(6), pp. 641-661.

- Lardinois A. 2001, *The Wisdom and Wit of Many: The Orality of Greek Proverbial Expressions*, in J. Watson (ed.), *Speaking Volumes: Orality and Literacy in the Greek and Roman World*, Leiden, pp. 93-107.
- Lardinois A. 2006, *The Polysemy of Gnomical Expressions and Ajax's Deception Speech*, in A. Rijksbaron, I.J.F. De Jong (eds.), *Sophocles and the Greek Language: Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, Leiden, pp. 213-224.
- Lauriola R. 2022, *Brill's Companion to Episodes of 'Heroic' Rape/Abduction in Classical Antiquity and Their Reception*, Leiden.
- Lefkowitz M. R. 1989, 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas, «Classical Quarterly» 39(1), pp. 70-82.
- Lefkowitz M. R. 1993, *Seduction and Rape in Greek Myth*, in A.E. Laiou (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington, pp. 17-37.
- Lefkowitz M. R. 2016, *Euripides and the Gods*, Oxford.
- Lloyd G. 2007, *Pneuma between Body and Soul*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute» 13, pp. S135-S146.
- Lourenço F. 2011, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra.
- Martin G. 2018, *Euripides, Ion, Edition and Commentary*, Berlin-Boston.
- Matthiae A. H. 1829, *Euripidis Tragoediae et Fragmenta*, Leipzig.
- Medda E. 2020, *Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio eros*, «Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos» 33.2, pp. 77-106.
- Meineck P. 2011, *The Neuroscience of the Tragic Mask*, «Arion» 19(1), pp. 113-158.
- Meineck P. 2018, *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*, London-New York.
- Mikalsen J. D. 1991, *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill.
- Montemurro F. 2019, *La Melanippe Sophè di Euripide: l'archetipo dimenticato della donna filosofa*, «I Quaderni del Ramo d'Oro» 11, pp. 69-93.
- Montemurro F. 2020, *La Melanippe Desmotis di Euripide tra panellenismo e propaganda*, «Frammenti sulla scena» 1, pp. 1-20.
- Murray G. 1913, *Euripides. Euripidis Fabulae*, vol. 2, Oxford.
- Nagy G. 2010, *The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording*, «Dialogues» 5, pp. 29-45.
- Nauck A. 1889, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.
- Nestle W. 1901, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart.
- Oakley J. H., Sinos R. H. 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison-London.
- Oates W. J., O'Neill E. 1938, *Euripides. The Complete Greek Drama*, New York.
- Olsen S. 2020, *Solo Dance in Archaic and Classical Greek Literature: Representing the Unruly Body*, Cambridge-New York.
- Omitowaju R. 2002, *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge.
- Pelliccia H. 1995, *Mind, Body, and Speech in Homer and Pindar*, Göttingen.

- Pierce K. F. 2017, *The Portrayal of Rape in New Comedy*, in S. Deacy, K.F. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London, pp. 163-184.
- Rabinowitz N. S. 2011, *Greek Tragedy: A Rape Culture?*, «EuGeStA» 1, pp. 1-21.
- Reckford K. J. 1974, *Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward*, «Transactions of the American Philological Association» 104, pp. 307-328.
- Robson J. 1997, *Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth*, in S. Deacy, K.F. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London, pp. 65-96.
- Rosivach V. J. 1998, *When a Young Man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London.
- Scafuro A. 1990, *Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Tragic Versions of 'The Girl's Tragedy'*, «Differences» 2(1), pp. 126-159.
- Schaps D. M. 1998, *What Was Free about a Free Athenian Woman?*, «Transactions of the American Philological Society» 128, pp. 161-188.
- Seaford R. 1990, *The Imprisonment of Women in Greek Tragedy*, «Journal of Hellenic Studies» 110, pp. 76-90.
- Séchan L. 1967, *Études sur la tragédie grecque*, Paris.
- Serafim A. 2017a, 'Conventions' in/as Performance: Addressing the Audience in Selected Public Speeches of Demosthenes, in S. Papaioannou, A. Serafim, B. Da Vela (eds.), *The Theatre of Justice. Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric*, Leiden-Boston, pp. 26-41.
- Serafim A. 2017b, *Attic Oratory and Performance*, London-New York.
- Sansone D. 2012, *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Malden, MA-Oxford-Chichester.
- Sommerstein A. H. 2006, *Rape and Consent in Athenian Tragedy*, in D. Cairns, V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea, pp. 233-252.
- Swift L. 2008, *Euripides: Ion*, London.
- Van Emde Boas E. 2017, *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford.
- Van Looy H. 1964, *Zes verloren tragedies van Euripides: Alkmeōn ho dia Psōphidos. Alkmeōn ho dia Korinthou. Phrixos A. Phrixos B. Melanippē hē Sophē. Melanippē hē Desmōtis*, Brussels.
- Vyridis A. M. 2025, *This Stranger, My Son. The Ironic ξένος and δοῦλος in Euripides' Ion*, «Skenè» 11.2, pp. 141-169.
- Wachsman T. 2020, *The Trauma of Dishonor: Exploring the Ramifications of Dishonor in Classical and Modern Society*, Claremont.
- Walker R. 1920, *Euripidean Fragments*, London.
- Weiberg E. L. 2018, *The Writing on the Mind: Deianeira's Trauma in Sophocles' Trachiniae*, «Phoenix» 72 (1/2), pp. 19-42.

- Wise J. 2020, *Subaltern Women, Sexual Violence, and Trauma in Ovid's Amores*, in A. Karanika, V. Panoussi (eds.), *Emotional Trauma in Greece and Rome: Representations and Reactions*, London, pp. 71-91.
- Worthington I. 2017, *Audience Reaction, Performance and the Exploitation of Delivery in the Courts and Assembly*, in S. Papaioannou, A. Serafim, B. Da Vela (eds.), *The Theatre of Justice. Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric*, Leiden-Boston, pp. 13-25.
- Yunis H. 1988, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Göttingen.
- Zanker A. T. 2019, *Metaphor in Homer: Time, Speech, and Thought*, Cambridge-New York.

Lukas Spielhofer

Biting Back

Embodiment and Affective Images in Horace's Epodes*

ABSTRACT: In this paper, I examine how Horace's iambic *Epodes* employ body images to illustrate their speakers' emotional states. While the body of the adversary often constitutes the target of invective in the iambic tradition, I demonstrate that the corporeal imagery throughout Horace's collection implicitly also expresses the speakers' emotions. My analysis of selected case studies (*Epodes* 5, 6, and 17) underscores the role of embodied metaphors in portraying the iambic anger topos, making the characters' inner rage, triumph, desperation, and fear immediately palpable for readers. At the same time, I argue that these images highlight the inferior position of the iambic attackers who can only resort to words instead of actions to harm their opponents.

KEYWORDS: Horace, iambic poetry, anger, embodiment, metaphor

1. Introduction

Composed roughly between 42 and 30 BCE and presumed to be among Horace's earliest poetic productions together with his *Sermones*, the *Epodes* are a collection of seventeen poems of differing lengths, topics, and metres modelled on the ancient tradition of iambic poetry.¹ In contrast to the *Odes* and *Epistles*, this book has seen less attention in research on Horace, with scholars regularly citing the poems' coarse language and often vulgar themes as reasons for the relative silence until the very last

^{*} I would like to thank Vicente Flores Militello for reading and commenting on earlier drafts of this piece, as well as the editors of *Archivi delle emozioni* and the anonymous reviewer for their helpful suggestions in preparing the final version of the article.

¹ The collection's dating is debated; most scholars assume a composition between Horace's return after Philippi and his acquaintance with the victors of Actium, cf. Watson 2003, pp. 1-3; Watson 2007, p. 93; Mankin 2010, p. 101; Bather-Stocks 2016b, p. 3; Syndikus-Harrison 2019; Zanker 2024, p. 3. The text of the *Epodes* is edited in Klingner 1959; Wickham-Garrod 1975; Borzsák 1984; Shackleton Bailey 2001. Cavarzere 1992, Mankin 1995, and Watson 2003 offer modern commentaries; for introductions, see Watson 2007, Bather-Stocks 2016b, and Zanker 2024, pp. 38-60. On chronology and arrangement, cf. Carrubba 1969; Porter 1995; Mankin 2010; Zanker 2024, pp. 44-45. On genre and the Archilochean tradition, cf. Cavarzere 1992, pp. 14-34; Barchiesi 2001; Harrison 2001; Morrison 2016; Zanker 2024, pp. 50-60.

decades of the last century.² In this contribution, I aim to examine a specific aspect of Horace's iambic collection: its use of corporeal imagery to express emotions, with particular attention to expressions of iambic rage or anger. This perspective contributes to a growing interest in Classics research in the study of emotions in ancient texts, such as feelings of affection, grief, sorrow, or fear in antiquity.³ Iambic poetry offers fertile ground for an affective approach, since the genre, which has also been described as 'blame poetry', primarily serves to express speakers' hostile feelings of rage, disappointment, or resentment towards their opponents, either as direct attacks or part of certain "blame narratives".⁴ As the earliest complete example of an iambic work in Latin, the *Epodes*' use of emotional metaphors has not yet been the object of study.⁵

My analysis of this work's affective potential is informed by a strand of literary studies that focuses on the mental processes of how readers may be able to experience literary storyworlds when reading texts. Influenced by findings about the cognitive phenomena related to the neurological processing of text when we read, the field of cognitive narratology examines how readers parse the experiential landscapes of literary texts and construct meaning from them.⁶ Here, the subfield of affective narratology offers insights into how the narrative structure of a text interacts with its potential to elicit emotions in a reader and how emotions can be a driver of storytelling in literary texts.⁷ Some of the premisses derived from a cognitive approach to storytelling also have a bearing on the study of metaphor as a form of linguistic expression. In the following, my view on Horace's affective images is fundamentally informed by the understanding of metaphor according to *conceptual metaphor theory* (CMT); this theory postulates a general tendency of human thought to represent abstract and ambiguous concepts, like emotions, through more concrete concepts

² Cf. Sullivan 2016, p. 85: "The trouble with Horace's *Epodes* is that they are repugnant." For an overview of scholarship on Horace, see Harrison 2007; Zanker 2024; on the *Epodes* in particular: Watson 2007; Mankin 2010; Bather-Stocks 2016a; Zanker 2024, pp. 38-60; for a bibliography on the *Epodes*: Mayer 2018.

³ For recent overviews of emotion studies in Classics, see Cairns-Nelis 2017; Cairns 2019a; Cairns 2023; on anger in ancient literature, see e.g. Braund-Most 2003; Walsh 2005 (Homeric epic); Campegianni 2013 (theory); De Poli 2021 (drama).

⁴ Cf. Mankin 2010, pp. 96-97. It has to be said, however, that we probably have a too narrow image of Archaic iambus due to the genre's fragmentary transmission, which might have been more multiform than later adaptations would suggest; for the development of the concept of iambus, cf. Rotstein 2010; Hawkins 2014, pp. 1-4; and particularly Zanker 2024, pp. 41; 50-60, with a thorough and insightful discussion of the question.

⁵ On iambic rage in Horace, cf. Johnson 2012, pp. 77-152; Nelson Hawkins 2014.

⁶ Meineck-Short-Devereaux 2019 and Novokhatko 2025 give recent overviews of cognitive literary studies in Classics; on narrative immersion, see e.g. Allan 2019; Grethlein 2023, pp. 81-114; Graverini 2025.

⁷ Hogan 2011 is a seminal work on affective narratology; for approaches in classics, cf. de Bakker-van den Berg-Klooster 2022, pp. 11-13, and Huitink 2022, with further literature.

and images with clearer roots in our experience of reality.⁸ Cognitive studies highlight the close connection between metaphors, emotions, and embodiment – i.e. the appeal to a more or less universal sense of human corporeal experience. Through a process of mental simulation, reading a metaphorical scenario activates an embodied experience in readers in the sense that they recreate the bodily sensation implied by the metaphor in their imagination.⁹

While we cannot fully reconstruct how an ancient audience would have reacted to certain textual stimuli, the cognitive perspective, on which the present study of Horace's *Epodes* is based, assumes that the embodied affective cues in the text possess a certain intersubjective quality and might have similarly invited them to simulate the literary worlds, which, evoked through metaphors, illustrate the speakers' emotional and mental states by motivating a process of empathical *Nachfühlen*.¹⁰

2. Bodies, the *Epistles*, and the Iambic Tradition

Physicality as a category of affective representation has been part of the iambic tradition since Archilochus of Paros, whose poetic production was believed to have sprung from his body's bilious response to his adversary's behaviour.¹¹ In early Greek iambus, rage and anger constitute a direct physiological reaction – an insult can lead to an overflow of bile, which subsequently triggers an attack, channelled into tirades of verbal abuse.¹² Hellenistic poets adopt a similar perspective, as evidenced by various epigrams on Archilochus, whose invective is directly linked to a presence of bile and poison in his body.¹³ This highlights the role of the body as the source of

⁸ Cf. Lakoff-Johnson 1980, p. 132; Rohrer 2007, p. 32; Kövecses 2020; Novokhatko 2025, p. 98; for conceptual metaphor theory and ancient literature in general, see Horn 2025; for the Homeric epics, see Horn 2018; Zanker 2019; and for Homer and Euripides, see Kuhn-Treichel 2025.

⁹ Cf. Novokhatko 2025, p. 104: "When people interpret embodied metaphors, they imagine what it means to carry out the physical actions that are described by the verbal metaphors."

¹⁰ For the phenomenological, intersubjective dimension of literary emotions in the context of metaphors and CMT, cf. Caracciolo 2013, p. 61; Cairns-Virág 2024, pp. 10-14; Kuhn-Treichel 2025, pp. 14-15.

¹¹ I follow Rotstein 2010 and Hawkins 2014 (p. 2, n. 1) in considering as 'iambus' all poems associated with the archaic Archilochean genre, including later authors such as Callimachus and Horace, as well as applying the related concepts of 'iambic mode' (compositional strategies of works engaging with iambus), 'iambic poetics' (typical features associated with iambus), and 'iambic tradition' (all material relating to iambus).

¹² This might be the context of a fragment of Archilochus addressed to his opponent Lycambes in which he claims that his opposite "has no bile in his liver" (χολήν γὰρ οὐκ ἔχεις ἐφ' ἥπατι, Archil. *fr.* 234 West); See also *fr.* 210 West. For an overview of the role of Archilochus' body in the iambic genre, cf. Nelson Hawkins 2016. A playful engagement with this topos can be seen in Horace's *Epode* 3, where the speaker laments his digestive problems due to having ingested too much spicy garlic. On the reception of Archilochean iambic, particularly in the imperial period, cf. Hawkins 2014.

¹³ In a fragment by Callimachus (*fr.* 380 Pf.), Archilochus consumes (ἐύλκυσε, 1) the bile of dogs and wasps (χόλον, 1; ἰόν, 2), and an anonymous epigram from the *Anthologia Graeca* (9.185) connects his poetry to the physical presence of poison in his *thymos* (θυμῶς [...] ἰός, 2); cf. Nelson Hawkins 2014, pp. 69-70; 2016, pp. 319-321. The

invective production in the iambic imagination – in contrast and as an alternative to the topical image of divine inspiration in the traditional metapoetic repertoire.¹⁴

Corporeality, however, was not only seen as the *origin* of invective poetry. It also played a role for the *content* of verbal attacks. Iambic poets often threaten to physically assault their victims, as can be seen manifestly in the – more or less playfully – aggressive mode that Catullus adopts in some of his poems as an example of Republican invective.¹⁵ But more importantly for our discussion, physicality as conveyed through metaphorical images in an aggressor's attack is also used to express their topical anger, their *ira* or ὀργή.¹⁶ Even though the ancient understanding of iambic rage or anger as a primarily social phenomenon and defence mechanism might somewhat differ from what we associate with these emotions today,¹⁷ it is still fruitful to apply an affective, cognitive lens to these texts in order to examine how invective poetry employs not only physical but also imagined bodies as a canvas to convey the image of the angry iambic poet.

Horace comments on his indebtedness to the poetic tradition founded and represented by Archilochus in his *Epistles* (1.19.23-25), noting that he retained metre and spirit but changed the subject matter. While the author himself only uses the term *iambi* to refer to his collection, the work later became known as *epodi*, starting with Porphyrio's third/fourth-century commentary.¹⁸ This name could also hint at the work's special position in the iambic canon. While the use of ἐπωδός denoting a song in alternating stanzas was associated with Archilochus, the term also establishes a connection to the magical tradition, as the feminine ἐπωδή regularly means “en-

pseudo-Aristotelian *Problemata* define θυμός in physiological terms as “the boiling of hot things around the heart” (869a5-6), similarly to how ὀργή is described in *De anima* (403a31-b1), suggesting a fundamentally embodied conception of anger in ancient thought; cf. Cairns 2019b.

¹⁴ Further examples of Hellenistic and Imperial epigrams on archaic iambus can be found in *Anth. Gr.* 7.35 (anonymous or Meleager); 7.71 (Gaetulicus); 7.351 (Dioscorides); 7.674 (Hadrian); Mart. 7.12.5-8; Ov. *Ib.* 53-54; see Nelson Hakwins 2016. For a poem on Hipponax, cf. e.g. *Anth. Gr.* 7.405 (Philip of Thessalonike); on Hipponax' connection to Horace's *Epodes*, cf. Watson 2003, p. 8; Morrison 2016; Zanker 2024, p. 41.

¹⁵ E.g. Catull. 16. On Catullus' influence on the *Epodes*, cf. Harrison 2001, pp. 169-170; Putnam 2006; Tarrant 2007, pp. 69-71; see also Paratore 1985, p. 65 (with literature); Zanker 2024, pp. 40-44.

¹⁶ The Hellenistic reinvention of iambus in Callimachus' *Iambi* seems to present an alternative to the early Greek tradition: In *Ia.* 1.1-4, Callimachus leads the iambograph Hipponax back from Hades who no longer sings about his fight with Bupalus. On this partial rejection of iambic poetics, cf. Hawkins 2014, p. 13. On the controversially discussed influence of Callimachus' and Hellenistic iambus on Horace, see Cavarzere 1992, pp. 21-26; Mankin 1995; Watson 2003; Rotstein 2010; Morrison 2016; Zanker 2024, pp. 42-43.

¹⁷ Iambic poetry mainly depicts anger as a reaction to a challenge to one's status: When an insult contests or diminishes a victim's honour or social position, they plot verbal revenge. This concept of 'anger' only broadens during the eighteenth century to include subjective emotions such as rage. On iambus' social function against the transgression of communal norms, see Hawkins 2014, pp. 1-2; on the cultural history of anger, cf. Lehman 2019, pp. 180-183.

¹⁸ On the title of the collection, cf. e.g. Cavarzere 1992, pp. 9-14.

chantment”, “charm”, or “spell” in ancient literature.¹⁹ And Horace’s collection engages with this tradition in both theme and subject matter, given that witches and magical incantations represent a prominent motif throughout. On the other hand, as far as personal invective in the spirit of Archilochus is concerned, not even half of the *Epodes* can be described as such.²⁰ In the poems that one could deem ‘iambic’, bodies are used in two distinct ways: as the target of insult or as an illustration of how speakers feel or how they imagine their opponents to feel. Among the first category are *Epodes* 8 and 12, in which the ‘I’ insults women unable to provide sexual satisfaction as stinking old hags with black teeth, sagging breasts, and a shrivelled body and is himself mocked as an impotent weakling in comparison with other, more potent rivals.²¹

Beyond this physical dimension, the following analyses of *Epodes* 5, 6, and 17 focus on bodies from a metaphorical vantage point. As these examples demonstrate, body metaphors in the *Epodes* illustrate iambic outbursts of emotion, such as angry rage, horror, fear, or ridicule. The affective images employed to convey this serve to engage and draw readers into the storyline, while expressing metaliterary ideas about the nature of iambus.

3. Monstruous Assaults: *Epode* 5

Epode 5 has been called “one of the most mysterious poems in Latin”.²² It is a peculiar text, refracting the perspective of Archilochean iambus by transferring the topical role of the accusing poet to characters distinct from the narrating ‘I’.²³ Together with *Epode* 17, this text focuses on the ploys of the Roman witch Canidia, a frequent adversary in the *Epodes*²⁴ and a Horatian figure which appears to combine two objects of ancient mockery in the comic-satirical tradition, the ridiculous old woman on the one hand, and the charlatan practitioner of magic on the other.²⁵ In

¹⁹ Cf. LSJ s.v. ἐπωδή.

²⁰ Mankin (2010, p. 96) notes that only *Epodes* 4, 6, 8, 10, 12, and 15 constitute direct attacks in the Archilochean tradition; on their iambic character, cf. Buchheit 1961, p. 521; Cavarzere 1992, pp. 30–34.

²¹ On the motif of impotence and loss of control as a unifying theme in the *Epodes*, cf. Fitzgerald 1988; Watson 2003, pp. 26–30; 2007, pp. 99–101; see also Holzberg 2009, pp. 96–113; Mankin 2010, p. 99; Zanker 2024, pp. 46–47. On questions of gendered power, see Oliensis 2009; Gowers 2016; Zanker 2024, pp. 47–48.

²² Mankin 1995, p. 110.

²³ Hawkins (2016, p. 193) notes this tendency of Archilochean *Verfremdung* in that the most direct cases of invective are in all probability not to be identified with Horace’s iambic ‘I’.

²⁴ Watson (2003, p. 174) calls her a “kind of Neobule figure” in the Archilochean sense. The name could also suggest as such, if one understands it as derived from *canis*, an image frequently employed in misogynistic depictions of women in antiquity (see Oliensis 2009, pp. 163–164) which would make her resemble Horace’s dog-opponent in *Epode* 6; cf. Mankin 2010, p. 100.

²⁵ As a literary figure, Canidia only appears in Horace’s *Epodes* (3, 5, and 17) and *Satires* (1.8, 2.1; 2.8), where she is ridiculed as an ineffective old hag (*Sat.* 1.8). While the *Epodes* indirectly compare her to a *venefica*, motivating later

this iambic “blame narrative”²⁶, the articulate ‘I’ appears as an unrelated bystander recording – instead of his own personal attack, as one would expect – an exchange between the head witch of the coven and one of her victims.²⁷ Without much context, the poem opens with the speech of a nameless *puer* captured by the witches who begs and implores Canidia to let him go and compares himself to a wild animal under attack (1-10).

The following section then gives an account of the witches’ actions (11-46): They bury the young boy in a magic ritual to kill him and use his body to brew a love potion; with only his head sticking out from under the earth, this makes for a rather bizarre, almost comical scene.²⁸ At first glance, Canidia then appears to answer the boy – which we have to imagine as being buried in hearing range – in a lengthy speech (47-82); this expectation, however, is confounded when she instead addresses the goddesses Night and Diana, asking them to be her accomplices and to grant her their power and wrath (*iram*, 54) against her enemies, i.e. the mistresses of her love interest Varus.²⁹ Canidia’s *ira* already establishes the emotional landscape of this poem and creates an atmosphere of anger and fear turned into rage, which will find a reflection and culmination in the boy’s reaction at the end. After this first round of non-communication, Canidia continues her speech by evoking Medea and her power of witchcraft and again appears to address someone; but again, it is not the *puer* she is interested in, but rather Varus, the target of her love potion. Thus, the dialogue between the poem’s two protagonists suggested by the beginning turns out to be two separate monologues – of the witch and the boy, resulting in a failed attempt at communication by her immobile victim.

In response to both Canidia and the gods ignoring his pleas for mercy, the *puer* breaks through the communicative silence (*rumperet silentium*)³⁰ and concludes the

commentators to paint her as a witch, Horace’s poems only explicitly refer to her as an “old woman” (*anus*, 5.98; 17.47). In ancient comedy and satire, lascivious, repulsive, or drunk old women are frequently mocked (e.g. Ar. *Ecl.* 877-1111; *Nub.* 553-559; *Plut.* 959-1094; 1197-1207; Plaut. *Cist.* 149; *Curc.* 76-81; 96-98), as are the scams of magical charlatans (e.g. Ar. *Nub.* 746-757; Luc. *Philops.* 13-15; Menander’s lost *Deisidaimon* and *Theophoroumene*); cf. Edmonds 2019; on Horace’s depiction of Canidia, see Paule 2017, who also draws parallels to the demonic, *succubus*-like figure of the Empousa. On the connection between Old Comedy and Roman satire, see also Ferriss-Hill 2015.

²⁶ Cf. Mankin 2010, 97; while past scholarship has seen this as a sign for the ‘un-iambic’ character of the *Epode*, more recent studies on iambic poetry have shown that such a narrative set-up might have already been present in Archilochus and Hipponax; see Mankin 1995, 109.

²⁷ For discussions of this poem, see Kiessling-Heinze 1901, pp. 423-430; Viljamaa 1976 (on lines 87-88); Paratore 1985; Cavarzere 1989 (on line 87); 1992, pp. 145-158; Mankin 1995, pp. 108-136; Watson 2003, pp. 174-250. A good deal of ancient scholarship on the Canidia-*Epodes* focused on determining which historical person this literary figure might represent; for an overview, see Cavarzere 1992, pp. 145-146; see also Hawkins 2016, p. 193 (with n. 32); on magic in the Canidia-*Epodes*, cf. Paulin 2008.

²⁸ These actions seem to parody purification rituals preceding Roman sacrifices; cf. Mankin 1995, p. 113.

²⁹ The poem depicts Varus as Canidia’s lover that she wants to turn away from his mistresses (73-74); cf. Mankin 1995, p. 109; Watson 2003, p. 174.

³⁰ Such as in Lucr. 4.583; Verg. *Aen.* 10.63-64; cf. Cavarzere 1992, p. 155; Mankin 1995, p. 133.

poem with a second speech. Refusing to assuage Canidia any longer, he launches an aggressive verbal attack full of vituperation, threats, and curses, which appears motivated by a sense of angry helplessness, mirroring typical iambic power relations.³¹ In an emotional speech with a strong emphasis on the Roman context, the boy looks into the future and proclaims the wrath he will bring upon the witch after his death when he returns as a revengeful shadow:³²

[...] *diris agam vos: dira detestatio*
nulla expiatur victima. 90
quin, ubi perire iussus exspiravero,
nocturnus occurram furor
petamque voltus umbra curvis unguibus,
quae vis deorum est Manium,
et inquietis adsidens praecordiis 95
pavore somnos auferam.
vos turba vicatim hinc et hinc saxis petens
contundet obscaenas anus.
post insepulta membra different lupi
et Esquilinae alites 100
neque hoc parentes, heu mihi superstites,
effugerit spectaculum.'

(Hor. *Epod.* 5.89-102)

"[...] I shall pursue you with curses; [90] no sacrificial victim can bring release from a terrible malediction. More than that, when I have been forced to die and have breathed my last, I shall haunt you by night as a Fury; my ghost will attack your faces with its hooklike claws – such a power belongs to the spirits of the dead; [95] and I shall squat on your tormented heart, banishing sleep and bringing you terror. In every street, from every side, the crowd will pelt you with stones until they have battered you to death, you filthy hags. [100] Then the wolves

³¹ As expressed in the Aesopic *collectio Augustana*, curses are "the only thing left for the weak and powerless" (Aesop. 1.11-12 P.[=Hsr.; 3 Ch.]); cf. Watson 2003, p. 242. The comparison with Thyestes addressing Atreus adds a tragically solemn and aggressive tone, given that the speech constitutes the *puer's* final words; see Fedeli 1978, p. 85; Cavarzere 1992, p. 155; Mankin 1995, pp. 133-134; Watson 2003, pp. 187; 243. On the influence of ancient curse tablets and magical papyri, cf. Mankin 1995, p. 109; Watson 2003, p. 177; on the divine dimension of the speeches in *Epode* 5, cf. Cavarzere 1989.

³² Similar curses (*dirae* or *âpai*) and ideas that the dead come back as revengeful spirits are frequent in ancient literature (e.g. Hom. *Od.* 11.72-73; Hor. *Carm.* 1.28.31-34; *Epod.* 7.19-20); cf. Mankin 1995, p. 133.

and vultures of the Esquiline will scatter your unburied limbs, and my parents, who will, alas, outlive me, will not fail to relish that sight.”³³

In this speech, the *puer* outlines what his revenge in the new form as a *nocturnus furor* (92), wrath personified, will entail.³⁴ The threats voiced in lines 89 to 96 are expressed in the first person, underlining the personal perspective from which the actions are described. In this new form, the boy will assault the witches (*occurram*, 92) and attack their faces with bird- or harpy-like crooked claws (*curvis unguibus*, 93).³⁵ He also evokes the power of the *Manes*, the Roman ancestral gods, here imagined as gods of the underworld and charged with executing the dead boy’s plan of revenge.³⁶ In his final threat, he promises to sit on their restless hearts (*inquietis adsidens praecordiis*, 95) and to rob them of their sleep through sheer terror and fear (*pavore somnos auferam*, 96). The boy’s self-description as a scavenging, harpy-like creature and the embodied depiction of him sitting on the witches’ chest might evoke associations with similarly corporeal images of eternal punishment in ancient myth such as that of the famous eagle feasting on Prometheus’ liver.³⁷ The scene Horace paints here is realistic in the narrative’s fantastical frame – after all, in a world of witches and magical spells, a monstrous revenant from the underworld haunting the coven at night seems all but implausible.³⁸ At the same time, the image also appears clearly metaphorical from the readers’ point of view; they do not actually need to see the boy’s curse to be fulfilled – in any case, the poem ends before such actions can come to pass – to be able to simulate the cold feeling of rage-induced, fear-provoking night terrors implied by this shadowy creature of revenge sitting on Canidia’s chest while she is asleep and vulnerable.

³³ Here and in the following, all texts of Horace follow Klingner 1959, while the translations are taken from Rudd 2004 (with adaptations).

³⁴ Similar promises of revengeful haunting are found in ancient epic (Ap. Rhod. *Argon* 3.3.703-704; Verg. *Aen.* 4.384-386) and invective (Ov. *Ib.* 141-144); cf. Mankin 1995, pp. 134-135. As a personified *furor*, the *puer* also attains characteristics of the Furies; cf. Cavarzere 1992, p. 157; see Watson 2003, pp. 246-247. The motif that the boy poses a threat to his enemies after his death mirrors the depiction of iambic poets in Hellenistic epigrams (such as Hipponax in *Anth. Gr.* 7.408.5-6); cf. Morrison 2016, pp. 46-47.

³⁵ Cf. Cavarzere 1992, p. 157; Mankin 1995, p. 135. Stocks (2016) argues for an identification of the *puer* with the owl (*strix*), a bird connected with death, funerary rites, and the underworld. As Paratore (1985, p. 80, n. 86) highlights, the embodied attack can be seen as a verbal reversal of power, given that the boy dreams up scenes of torture similar to the ones he is (or will be) subjected to.

³⁶ Cf. Cavarzere 1992, p. 157. The *Manes* as the Roman spirits of the dead are believed to both help and harm the living, cf. Mankin 1995, p. 135; Watson 2003, p. 247.

³⁷ Cf. Mankin 1995, p. 135; the image might be derived from the image of the souls of the dead as birds or the connection between birds (e.g. owls) with funerary rites; cf. Sapph. *fr.* 55.3-4 L.-P.; Ov. *Fast.* 6.134-136; 147-148; Lucian. *De mort. Peregr.* 39; see Watson 2003, p. 247, with further literature. The term *auferam* might evoke military language (cf. *Ciris* 168; OLD s.v. *aufero* 4b; 8), further underscoring the hostile atmosphere in the boy’s words.

³⁸ Horace mentions similar creatures in the *Ars poetica*, e.g. the *Lamiae*, who are said to eat children (340).

The last lines of the boy's speech deal with the public's reaction to his death: Stylizing himself as a distanced onlooker, he describes how they will stone the witches to death (*vos ... vicitim hinc et hinc saxis petens / contundet*, 97-98). But even then his 'rivals' will not find rest, as they will remain unburied, with Rome's wild animals picking their limbs apart (*insepulta membra different*, 99).³⁹ The boy's closing remarks introduce his own parents as proxy focalizers who will witness this "spectacle" (*spectaculum*, 102) in his stead as a sort of delegated personal satisfaction. This is particularly relevant as in ancient thought, curses of the dying were believed to inevitably come true; in the end, then, the immobile boy as the ultimate symbol of helplessness reverses the power dynamics of the poem – with his words signalling the witches' eventual downfall.⁴⁰

Both the boy's and the public's reaction to the witches' actions are described as deeply violent; however, while the public actually physically harms them, the boy, in his imagined role as a revengeful shadow, attacks them primarily on a psychological level and attempts to scare them in the narrative's present. Although in this state, he is no longer and at the same time not yet able to exact revenge physically, the sense of *ira* he now displays towards Canidia is expressed purely by metaphors borrowed from a physical place. His prospective haunting and troubling the witches, described by acts of assault, of tearing their faces, and of physically besieging their chests, with language associated with the sphere of augury and battle,⁴¹ are easy to imagine in a visceral way – also underlined by a series of dark vowels in lines 92b and 93: His wrath is promised to be a physical burden to Canidia and her companions that will not let them find peace.⁴² These metaphorical codes implicitly evoke emotions of fear and distress with regard to the victims and, at the same time, express the speaker's feelings of revenge – represented by the satisfaction felt by the boy's surviving parents in a final distich which almost reads like a funerary epigram.⁴³ They also underline the

³⁹ This is a common curse in ancient *dirae* (Catull. 108.4-6; Ov. *Ib.* 165-172, possibly modelled on Callimachus' *Ibis*); see Cavarzere 1992, p. 157; Mankin 1995, pp. 135-136; Watson 2003, pp. 248-249. The lines convey a strong Roman undertone – the wolves and the Esquiline's birds play an essential role in Rome's foundational myth; mentions of the *Manes* and of Roman *spectacula* further underline this.

⁴⁰ Cf. Watson 2003, p. 187. This is also underlined by the future indicative used in the boy's curses (*agam*, 89; *occurram*, 92; *petam*, 93; *auferam*, 96; etc.), illustrating his certainty that they will be fulfilled; for the prophetic qualities of the words, see Stocks 2016, p. 167.

⁴¹ The *terminus technicus* in the context of augury would be *sedere*, while the composite *adsidere* is used with a military connotation in the context of malediction, such as in *Ciris* 268; 272; cf. Lyne 1969; Cavarzere 1992, p. 157; Mankin 1995, p. 135. Adding to this are references to wolves and birds mutilating the unburied body, an image that typically evokes the beginning of the *Iliad* (1.4-5) as a prototypical war narrative.

⁴² The threat to not let someone find sleep is found on ancient curse tablets, e.g. *Def. tab.* 250.4 Audolent; it appears frequently in Horace (e.g. *Carm.* 1.25.3; *Epist.* 1.10.18; *Sat.* 1.5.14-15); cf. Cavarzere 1992, p. 157; Mankin 1995, p. 135; see also Watson 2003, p. 247.

⁴³ The final lines mirror the syntax of funerary inscriptions of young deceased survived by their parents; cf. Cavarzere 1992, p. 158; on the *mors immatura*, see Watson 2003, pp. 249-250.

overarching message of the poem, namely that the witches' powers are laughably ineffective and will turn against them, resulting in both physical and mental consequences.⁴⁴

4. Horace Biting Back: *Epode* 6

While *Epode* 5 presents iambus through an unusual narrative involving characters blaming each other, *Epode* 6 provides a seemingly traditional perspective of Archilochean iambic by having a speaking 'I' attack his opponent. On closer inspection, however, this programmatic poem again constitutes an interesting shift and transformation of the traditional narrative roles, given that it depicts an unprovoked – and thus unmotivated – personal attack:⁴⁵

*Quid inmerentis hospites vexas canis,
ignavus adversum lupos?
quin huc inanis, si potes, vertis minas
et me remorsurum petis?
nam qualis aut Molossus aut fulvos Lacon,* 5
*amica vis pastoribus,
agam per altas aure sublata nivis,
quaecumque praecedet fera;
tu, cum timenda voce complesti nemus,
proiectum odoraris cibum.* 10
*cave, cave, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalos.
an si quis atro dente me petiverit,* 15
inultus ut flebo puer?
(Hor. *Epod.* 6)

⁴⁴ In *Epode* 17, Canidia blames Horace that his iambus has raised vengeful spirits, possibly referring to *Epode* 5; cf. Mankin 2010, p. 100. Both Cavarzere (1992, p. 145) and Watson (2003, pp. 174; 177-178; 186-187) note that her ritualistic killing of the boy is preceded by failing magic love incantations, with the latter underlining the witch's ridiculous depiction, possibly modelled on characters of ancient mime; for comic-satirical parallels to Canidia's depiction in the *Epodes*, see n. 25 above.

⁴⁵ For discussions of this poem, see Kiessling-Heinze 1901, pp. 430-432; Buchheit 1961; Carruba 1967, pp. 71-75; Cavarzere 1992, pp. 158-162; Mankin 1995, pp. 136-142; Watson 2003, pp. 251-265; Nelson Hawkins 2014, pp. 75-79.

How dare you go for unoffending guests, you who are a cowardly cur when confronted with wolves? Why not turn your empty threats in this direction, if you have the guts, and attack me who will bite back? [5] Like a Molossian or tawny Spartan, the shepherd's sturdy friend, I shall prick up my ears and hunt down through the deep snow any animal that runs away from me, whereas you fill the woods with ferocious barking [10] and then sniff at food thrown at your feet. Take care now, take care! For I am utterly ruthless against villains, and now toss my horns in readiness, like the son-in-law rejected by the treacherous Lycambes, or the fierce enemy of Bupalus. [15] Well, if someone attacks me with the tooth of malice, am I expected to weep like a child, without retaliating?

Commentators have called this poem a personal attack in the style of Archilochus and attributed to it a programmatic character.⁴⁶ It can be divided into two thematic blocks of eight lines structured by verbal repetitions. The first is dedicated to the speaker's opponent (1-4; 9-10; 15-16) and the second to his own iambic programme (5-8; 11-14),⁴⁷ with the set-up highlighting and reinforcing the aspect of conflict as the *Epode's* central theme.

In the poem's opening (1-4), the speaker addresses an opponent who he provokes to confront him instead of weaker unnamed passers-by, focalizing the scene from the perspective of an unspecified 'you'. The iambic reaction here is thus not born out of retaliation due to a personal attack but rather fuelled by the speaker's societal role as a protector.⁴⁸ To illustrate this, he uses a series of animal images that liken the two rivals to fighting dogs and bulls – a motif with established parallels in the iambic tradition.⁴⁹ The opponent is here portrayed as a good-for-nothing sheepdog unable to defend his herd against attacking wolves and incapable of competing with the 'bites' (i.e. iambic attacks) with which the speaker would respond to his hostile behaviour.⁵⁰ Horace depicts both dogs in highly corporeal terms, such as when he describes the opponent's behaviour of going after undeserving people with *vexare* (*vexas*, 1), a verb that can metaphorically mean "to annoy, distress" but whose most

⁴⁶ Cf. Cavarzere 1992, p. 158; Mankin 1995, p. 137; see Buchheit 1961, pp. 525-526; Watson 2003, p. 256, describes the poem as pseudo-programmatic. Until the twentieth century, scholarship was mainly interested in identifying the real-life opponent behind Horace's *canis*; for an overview cf. Buchheit 1961, p. 520 n. 1.

⁴⁷ Cf. Cavarzere 1992, p. 15; for a different structural analysis, cf. e.g. Carruba 1967, pp. 71-75.

⁴⁸ Cf. Cavarzere 1992, pp. 158-159.

⁴⁹ The iambic poet is often compared to a dog, a bull, a snake, or a wasp, as in *Anth. Gr.* 7.408.2 (Leonidas of Tarentum); Callim. *Ia.* 13 (=203 Pf.).52-53; *fr.* 308 Pf.; cf. Cavarzere 1992, p. 159; Mankin 1995, p. 138; Cucchiarelli 2001, pp. 126-128; Watson 2003, p. 255; Morrison 2016, p. 48 (n. 67). In the *Ars poetica* (79), Horace describes Archilochus' iambs as full of *rabies*, a typical disease associated with dogs. On connections to early Greek traditions, e.g. animal fables in Archilochus, cf. Watson 2003, p. 251; Sullivan 2016; see Van Dijk 1997, pp. 138-144. On animal imagery in the *Epodes*, cf. Watson 2003, pp. 27-28.

⁵⁰ On this point, see Watson 2003, p. 254: "*Epode* 6 is [...] not really an iambus against any one person, but an exploration of the iambic ethos: the function of the *canis ignavus* is mainly to provide Horace with a reason to proclaim to the world that he will tolerate no aggression, and to serve as a foil to the noble sheepdog."

basic significance is “to violently shake” or “to apply violent blows” to something.⁵¹ This signals the transition to an embodied animal image from the very beginning. A focus on the dog’s corporeal parameters further becomes manifest when the speaker asks his opponent to “turn towards” him (*vertis*, 3), directly appealing to a reader’s sensori-motor system, which prompts them to imagine the dog consciously turning his body to direct threats towards the speaker as the centre of poetic deixis. These verbal threats (*minas*, 3) are further connected to the physical imagery of biting, when we hear that the speaker will be ready to “bite back” (*me remorsurum petis*, 4), an expression of the iambic poet’s stance of aggressive self-defence and illustration of the motif ‘an eye for an eye – a tooth for a tooth’ common in the iambic tradition since Archilochus.⁵²

In a contrastive image (5-8), the speaker then presents himself as a positive, canine counter-example, comparing himself with noble and reliable sheep dogs of ancient literature moving through a wintery landscape in pursuit of robbers or wolves trying to harm the flock.⁵³ The short hunting image evoking comparable epic similes becomes cognitively imaginable through a focus on how the dog’s vigilance manifests itself through its body (*aure sublata*, 7) as well as on its movement through a sparsely spatialized environment (*agam per altas ... nives*, 7).⁵⁴ The following line depicting the dog’s chasing (*praecedet*, 8) movement continues this impression, allowing readers to mentally imagine the short hunting vignette.

In the next section, the perspective shifts from Horace back to the opponent (9-10), focalizing the scene through the accentuated *tu* at the beginning of line 9. This ‘you’ is again portrayed as an ineffective and all-but-vigilant protector who only barks (*timenda voce complesti nemus*, 9) but is easily deceived and distracted (*proiectum odoraris cibum*, 10). Introduced by the emphasized *cave cave* at the beginning of line 11,⁵⁵ the following section (11-14) features both a change of perspective and imagery: Remaining in the animal realm, we watch through the eyes of the speaker how he transforms from a dog to a bull ready to engage in combat. Commentators have often

⁵¹ Cf. OLD s.v. *uxo* 1.

⁵² Cf. Archil. *fr.* 23 West; Pind. *P.* 2.52-56; *Anth. Gr.* 5.107.2 (Philodemos); Ter. *Eun.* 445; Catull. 40; 78b; 116; Verg. *Catal.* 13; Ov. *lb.* 53-66; Mart. 5.60; 6.64.22-32; see Cavarzere 1992, pp. 158-159. A connection with animal images is found only in Archilochus and Horace, cf. Watson 2003, p. 253.

⁵³ Cavarzere 1992, p. 160 (with reference to Verg. *G.* 3.405-407), and Watson 1983; 2003, p. 255, argue that this refers only to sheep dogs, while Mankin 1995, p. 139, also draws parallels to hunting depictions. The ambiguity of the image allows for both options to be evoked simultaneously. On the noble Molossan and Laconian as a contrasting foil to the *ignavus canis*, cf. Buchheit 1961, pp. 522-523; Watson 2003, p. 258.

⁵⁴ A similar hunter chasing through the snowy wilderness is found in *Sat.* 1.2.105-106; cf. Mankin 1995, p. 140.

⁵⁵ The expression employs an almost oracular diction, while containing a pun on the popular *cave canem*; cf. Cavarzere 1992, p. 161; Buchheit 1961, p. 523; Mankin 1995, pp. 140-141; Watson 2003, p. 262. The enactively repeated imperative also heightens awareness; the expression could allude to Callimachus’ first *Iamb*, in which a bystander warns of iambus by saying *φεῦγε ... φεῦγε* (*Ia.* 1.79); cf. Morrison 2016, p. 60.

remarked on this sudden – and admittedly unexpected – motivic change.⁵⁶ Here, the poem's metaphorical mission statement of verbal as physical attack culminates in the speaker claiming to raise his horns ready for a fight (*parata tollo cornua*, 12). In keeping with iambic tradition, his depiction as *asperrimus* (11) conveys the impression of an animal with horns hard and unpleasant to the touch,⁵⁷ which almost attains its own programmatic function as representing an avenger of the weak and punisher of evil-doers.⁵⁸ While the image of the iambic bull itself might be traced back to Callimachus,⁵⁹ the general hostile stance of the scene is underscored by an allusion to the iambic tradition in lines 13-14, which refer to Lycambes and Bupalus, the respective enemies against which Archilochus and Hipponax directed their iambs.⁶⁰ As speaking names ("wolf-rhythm" and "bull-fighter"), these characters further emphasize the image of the aggressive animal against which iambic poetry serves as a defence strategy.⁶¹ The nod to the iambic poets of old reinforces the impression that we should be witnessing an exchange of verbal imagined as physical blows between Horace and his opponent similar to how Archilochus and Hipponax might have presented the invective scenarios in their works.

The poem's last two lines (15-16) relate back to its beginning, when the speaker asks whether he should stand back without retaliation when someone attacks him. Even though readers have supposedly returned to a human frame of reference, particularly with the speaker comparing himself to a helpless child, the attacker's "black tooth" (*si quis atro dente me petiverit*, 15) still evokes embodied language related to the animal realm – the opponent's verbal invective is visualized as a wild animal physically attacking the speaker with its bite.⁶² While its characterization as "black" might be understood in a metaphorical sense as illustrating the abstract concept of malignity, the physical dimension of the image is notable, particularly its connection to black bile in the body, a frequent source of iambic outbursts in topical imagery.⁶³

⁵⁶ Cf. Mankin 1995, p. 137: "strange shifts in [...] animal imagery"; see also Watson 2003, pp. 253; 262: "abrupt change of metaphor". Cavarzere (1992, pp. 160-161) emphasizes lexical and stylistic links between lines 4-8 and 11-14 to counter the criticism of metaphorical incoherence in past scholarship (e.g. Fraenkel 1957, p. 57); see also Watson 2003, p. 263.

⁵⁷ Similarly, the genre of iambus (or speech in general) is often depicted as a type of weapon; cf. Mankin 1995, p. 141.

⁵⁸ Cf. Cavarzere 1992, p. 162.

⁵⁹ Callim. *Ia*. 13 (=203 Pf.).52-53; cf. Watson 2003, p. 263; Zanker 2024, p. 42.

⁶⁰ Lycambes promised to wed his daughter Neobule to Archilochus but later broke that agreement, leading to the poet attacking both in his poems; Bupalus, a sculptor from Chios, was the famous opponent of Hipponax; on the background of both characters, see Watson 2003, pp. 263-264; Hawkins 2014, pp. 1-2.

⁶¹ Cf. Mankin 1995, pp. 141-142; 2010, p. 94.

⁶² Mankin (1995, p. 139) rightly asks whether we are back in the dog image or not; the text leaves this open.

⁶³ Besides the cases outlined above, a similar conception of black bile or teeth as representative of rage and anger appears in Sen. *Phaedr.* 492-493; cf. Cavarzere 1992, p. 161; Mankin 1995, p. 142. See also Watson (2003, p. 265) who connects the meaning of *ater* to the blackness of snake venom in the ancient imagination. The black tooth also

Given the speaker's dominance in his speech, the *Epode* ends on a paradoxical, almost ridiculous image, which leads readers back from the animal to the human sphere: The 'I' adopts a typical stance when he compares himself with an *inultus puer* (16) who does not have the ability to exact revenge and sheds tears as an expression of emotion and a reaction to the pain inflicted by the bite.⁶⁴ In this sense, the poet-turned-helpless boy appears remarkably similar to the defenceless *puer* of *Epode* 5, who falls victim to the ploys of Horace's witch, who will herself appear as a failed character in *Epode* 17.⁶⁵ One may thus ask whether the contrast between the dominant attackers and the images of passivity in these poems can be seen as a motor of humour and ridicule.

The explicit physical dimension in the language the speaker employs to express himself in this poem highlights how the *Epodes*' depiction of the body is also connected to the depiction of the mind. A focus on Horace's affective iambic metaphors can even help explain the often-criticized, almost frantically alternating movement between different embodied images from the animal realm in this poem: As Mankin highlights, in these frequent changes in imagery between humans, dogs, and bulls, we are "perhaps meant to see the rage-induced changes in perception which can lead a group of people from recognizing their kinship as 'friends' to seeing each other as members of different and hostile 'species'."⁶⁶

5. Canidia Triumphant: *Epode* 17

Another prominent example of Horace's use of body metaphors to express emotions can be found in the second Canidia-poem, *Epode* 17, which concludes his book of iambs and reads almost like a continuation of the events in *Epode* 5.⁶⁷ Here, the 'I' addresses the witch in a long speech (1-52), which has been described as an iambic palinode;⁶⁸ in contrast to the boy at the end of *Epode* 5, the speaker does not curse or insult her – at least not overtly. Instead, similarly to the boy's first speech in that poem, he claims to surrender to her magic powers and begs her to let go of him. He appears but a shadow of his former self who will not find peace of mind because of

displays parallels to the witch Canidia's *dens lividus* in *Epode* 5.47 (as well as the *dens ater* in 8.3), connecting these poems lexically; cf. Oliensis 2009, p. 170; Nelson Hawkins 2014, p. 78.

⁶⁴ Cf. Cavarzere 1992, p. 162; Mankin 2010, p. 99. As Watson (2003, p. 265) notes, the image of the child is often used to illustrate ineffectiveness in physical combat.

⁶⁵ Cf. Mankin 1995, p. 142; 2010, p. 99.

⁶⁶ Mankin 2010, p. 99.

⁶⁷ For discussions of this text, see Kiessling-Heinze 1901, pp. 458-464; Lindo 1969; Cavarzere 1992, pp. 233-244; Mankin 1995, pp. 272-293; Watson 2003, pp. 534-584; Barchiesi 2009. Scholars have read this poem as a refutation of the iambic genre, not least because Horace leaves epodic metres behind and writes in stichic iambic trimetres, cf. Cavarzere 1992, pp. 233-234; Morrison 2016, pp. 58-59.

⁶⁸ Cf. Cairns 1978; Cavarzere 1992, p. 233; as Mankin (1995, p. 273) notes, there might have been an iambic precedent to this dialogic set-up with first-person speeches, though influences from epic, tragedy, magical texts, or lyric palinodes (Stesichorus) are also notable; see Lindo 1969.

her and promises to atone for his misguided mockery. This display, however, turns out to be deeply unserious and full of irony when we witness Canidia's victim falling over himself in praising her and, adopting the witch's own voice, describing her as a chaste and respectable woman with a good heart – just to follow this up by confessing that this is a blatant lie and thus revealing a comic-iambic stance (39-49).⁶⁹

In her response (53-81), it is now Canidia who reacts aggressively. She lets the 'I' know that his pleas for mercy will not have any effect on her. Although scholars have emphasized the witch's powerful attitude in the *Epodes*,⁷⁰ *Epode* 17 somewhat muddies this impression, portraying Canidia as ridiculed and, therefore, in a position of inferiority. This motivates her attack, in which she promises her enemy a long life of pain comparable to famous penitents of ancient myth such as Tantalus, Prometheus, or Sisyphus and in analogy to the threats voiced by the *puer* of *Epode* 5. Like in many iambic settings, anger and humiliation appear to be the motivation behind her violent outburst. She goes on to describe her opponent's fate:

[...] <i>voles modo altis desilire turribus,</i>	70
<i>modo ense pectus Norico recludere,</i>	
<i>frustraue vincla gutturi nectes tuo</i>	
<i>fastidiosa tristis aegrimonia.</i>	
<i>vectabor umeris tunc ego inimicis eques</i>	
<i>meaque terra cedet insolentiae.</i>	75
<i>an quae movere cereas imagines,</i>	
<i>ut ipse nosti curiosus, et polo</i>	
<i>deripere lunam vocibus possim meis,</i>	
<i>possim crematos excitare mortuos</i>	
<i>desiderique temperare pocula,</i>	80
<i>plorem artis in te nil agentis exitus?</i>	

(Hor. *Epod.* 17.70-81)

'[...] [70] You will long now to jump from a high tower, now to lay open your breast with a Noric sword; all in vain will you weave a noose for your neck, sick at heart with loathing and distress. Then I shall be carried along, riding on the shoulders of my hated victim, [75] and the earth shall give way to my triumphant pride. I can make wax dolls feel, as you yourself are aware thanks to your curiosity; I can draw down the moon from the sky by my incantations,

⁶⁹ Scholars have also compared this to Catull. 42; see Barchiesi 2009, pp. 237-238; Oliensis 2009, pp. 168-169.

⁷⁰ Cf. e.g. Oliensis 2009, p. 174, who notes the impotent role of the male 'I' vis-à-vis the powerful witch. On the motif of impotentia, see n. 21 above.

rouse to life the dead who have been burnt on the pyre, [80] and brew potions that induce desire. So am I supposed to lament the failure of my art to have any effect on *you*?

As Canidia's opponent, the 'I' will want to jump from a high tower, open his chest (i.e. plunge a sword into his ribcage), and tie a noose around his neck. These images, three topical ways to commit suicide,⁷¹ illustrate the mental pain Canidia promises to inflict upon him. All three scenarios display a strongly embodied perspective threatening the person's physical integrity and related to different parts of his sensorimotor apparatus. In an imagined enactive account, we witness the witch's opponent throwing his body down (*desilire*, 70) from great heights to certain destruction, fatally piercing himself with his sword (*pectus ... recludere*, 71), and hanging himself with a self-tied noose (*vincla gutturi nectes*, 72).⁷² Canidia thus expresses her victim's prospective emotional state through references to the person's physical properties – the concrete imagery of killing oneself three times over thus comes to illustrate the abstract concept of mental distress and pain inflicted by the witch through her magic, which is fittingly imagined as a “sickness of the mind” (*fastidiosa tristis aegrimonia*, 73).

After Canidia's focus on her opponent's emotional state as a man wanting to die (*voles*, 70), the witch turns her gaze inward to illustrate her own feelings of angry, revengeful satisfaction. Switching to the first person and, thus focalizing the scene from her perspective, Canidia promises that once her enemy is in this state, she herself will, like a rider on a horse, dominate him by trampling round his shoulders (*vectabor umeris ego inimicis eques*, 74), while the earth will give way to her pride.⁷³ The embodied image one might have of Canidia physically riding on the shoulders of her distressed victim is enhanced by the symmetrical structure of the verse, with her opponent's shoulders (*umeris inimicis*) enclosing the *ego* in the middle of line 74, which is framed again by her galloping motion (*vectabor eques*). This construction heightens the feeling of depression, narrowness, and restriction on the side of the victim as well as of triumph and power from Canidia's perspective, with the witch also syntactically remaining right at the centre of the action.

The image of the merciless rider unleashing her wrath upon her opponent like someone who may physically harm him in this passage serves as a means of charac-

⁷¹ The tripartite depiction is traditional, e.g. in Lucan. 9.106-107; cf. Cavarzere 1992, p. 243, Mankin 1995, p. 291, and Watson 2003, p. 578, with overviews.

⁷² Ironically, Horace is denied this method most typically associated with iambus; it is said that Lycambes and his daughters hanged themselves as a reaction to Archilochus' scathing invective; cf. Watson 2003, p. 579.

⁷³ The unusual image and juxtaposition of the rider and the earth imagery has puzzled scholars; the former regularly expresses dominance over a military opponent (parallel to the Greek *καθιπτάζομαι*), a slave (Plaut. *Asin.* 699-700), or a lover (Hor. *Sat.* 2.7.47-50); cf. Mankin 1995, p. 292; Watson 2003, p. 580. The reading developed here follows Riess 1893, p. 310, and Cavarzere 1992, p. 244, who interpret it as a variation of the haunting curse employed by the *puer* in *Epode* 5. For an erotic interpretation, cf. Paule 2017, p. 123.

terizing Canidia as a revengeful figure – similar to the personified *nocturnus furor* mutilating the witch's body in *Epode* 5. As can be seen in line 75, her success in exacting revenge on her opponent is a source of pride for her – a pride that feels so large and triumphant that even the earth seems to bow down and give way to her power.⁷⁴ Canidia not only actively aims to seek revenge, but also imagines how she will relish in it once her aim is achieved.⁷⁵ In this way, the poem plots the implicit emotions of fear or depression from the perspective of the victim and of raging revengeful pride on the side of the attacker onto the image of the physical human (and animal) body through coded corporeal metaphors.

In the end, besides the illustration of Canidia's triumphant and confident pride,⁷⁶ the corporeal imagery in the witch's speech, in which she puffs herself up and attempts to scare her opponent, can also be read in the context of ancient iambic as a marker signifying an inversion of the power dynamic. Together with the helpless *puer* in *Epode* 5, who employs curses associated with corporeal images to threaten the witch's physical and mental integrity, Canidia's embodied threats in *Epode* 17 can similarly be understood as pointing towards her relative impotence; the vividly graphic body imagery in the passage might well suggest that the only way the witch is really able to harm Horace is through words instead of acts.⁷⁷ This would pave the way for a satirical reading of the dialogue, in which the comically-exaggerated praise of the witch's powers by the hands of the 'I' finds a referent in her apparent failure to effectively exact any revenge at the end of both the poem and the collection.⁷⁸ This becomes especially salient if we consider Canidia's final words in which she – rather unexpectedly – introduces the idea that her black magic could potentially fail,⁷⁹ with her demoting her own position mirroring the self-comparison of the 'I' with a weak boy at the end of *Epode* 6. Thus, *Epode* 17 appears to oscillate between the grotesque

⁷⁴ The impression of power is also suggested by lines 76-80, with the culmination of *adynata* (voodoo dolls, movement of celestial bodies, necromancy, and love potions) as typical signs of witchcraft illustrating Canidia's dominance; cf. Mankin 1995, pp. 292-293; Watson 2003, pp. 581-583.

⁷⁵ The question addressed to the speaker ending her speech shows parallels to the iambic stance taken by the 'I' at the end of *Epode* 6, where he asks his opponent in a similar way; cf. Cavarzere 1992, p. 224; Mankin 1995, p. 292. The final word *exitus* (81) at once refers to the success of Canidia's love potion, but it metapoetically also signals her leaving the iambic stage, thus concluding the book of *Epodes*; cf. Cavarzere 1992, p. 244; Mankin 1995, p. 293; Watson 2003, p. 584.

⁷⁶ Mankin's reading of the poem supposes a serious tone, when he remarks that Canidia "could not be more disturbing and ominous" (1995, p. 273) and describes her as "cast[ing] a shadow over the end of the *Epode* book like those cast by the plague over *De rerum natura* and the killing of Turnus over the *Aeneid*" (p. 287).

⁷⁷ Cf. Oliensis 2009, p. 175: "invective originates as a compensation for impotence". See also n. 21 above.

⁷⁸ For such a reading, cf. Watson 2003, pp. 540-541.

⁷⁹ Cf. Watson 2003, p. 584: "the mention of failure, surfacing unexpectedly after her various hybriatic boasts of magical virtuosity, provokes in the reader a sardonic suspicion that the witch's efforts to inflict endless torments upon Horace may after all amount to nothing." The motif of Canidia's failure has also been suggested for *Epode* 5, where the ritual sacrifice of the boy is a last resort after other love spells have failed. On the influence of the comic-satirical figure of the charlatan magician on Canidia's depiction in the *Epodes*, see n. 25 above.

horror of a powerful, more-than-human (female) figure on the one hand and a defence against such as threat through ridicule and comic inversion on the other – a juxtaposition of fear and laughter that, to some degree, appears typical of the iambic tradition.⁸⁰

6. Conclusion

As these examples have shown, Horace's *Epodes* offer an intriguing perspective on the iambic genre as refracted through multiple complex characters – from a third-party account of a boy's invective in *Epode* 5 to an unprovoked attack by a speaking 'I' in *Epode* 6 and Canidia's tirade directed at the 'I' in *Epode* 17. In these constellations, power hierarchies are somewhat difficult to make out, with the roles of superiority and inferiority in the iambic-invective storyline shifting even within poems – to such a degree that sooner or later, every character appears as weak and laughable in some respect (e.g. the boy as an immobile victim in *Epode* 5, the 'I' as a child in *Epode* 6, and Canidia as a ridiculed, lousy witch in *Epode* 17). In these cases of insult and helplessness, the speakers redirect negative energy and project it back onto their opponent.

The passages discussed here employ images related to the body to convey a range of emotions – from rage and anger to triumph, desperation, fear, or ridicule.⁸¹ Two functions of affective metaphors particularly stand out. First, an expressive function which communicates the speakers' mental disposition: The *puer*'s imagined transformation into a monstrous shadow assaulting the witches in *Epode* 5 illustrates his revengeful disposition as well as his *Schadenfreude* in seeing them get stoned to death. Similarly, when the 'I' of *Epode* 6 claims to "bite back" and raise his horns to fight, this conveys – even in a purely literary setting – the topical emotions of the hostile iambic poet. Finally, Canidia in *Epode* 17 turns into a revengeful persona, expressing her pride and satisfaction of victory through the image of a triumphant rider. Notably, all three invective settings are characterized by animal metaphors: In *Epode* 5, the speaker turns into a bird-like creature of vengeance, in *Epode* 6, both rivals are depicted as fighting dogs and bulls, and in *Epode* 17, Canidia's equestrian metaphor evokes the trampling iambic horse of superiority.

Beyond an expressive, the discussed body images also display a certain persuasive character – in addition to telling readers something about the inner worlds of the

⁸⁰ In this context, see also Barchiesi's (2009, pp. 242-246) interpretation of *Epode* 17 as a meta-literary text on the origins of iambic poetry as well as Pellizer 1981; Cavarzere 1992, p. 35.

⁸¹ This use of body imagery in Horace does not seem to be restricted only to the *Epodes*; one might also look to the *Odes* (e.g. 1.25.13-16, where *amor* and *libido* rage around Lydia's *iccur*) – a field for further research that, however, lies beyond the scope of this study.

speakers, corporeal metaphors also appear to conceptualize (and thus motivate) desired emotions in an opponent – that is to (humorously) scare them through horrible or violent imagery. While the ‘I’ of *Epode* 6 depicts his enemy as a coward and employs embodied animal images to intimidate him, both speeches in *Epodes* 5 and 17 illustrate the mental hardships that will befall the speakers’ victims – Canidia and the ‘I’, respectively – with metaphors pertaining to the person’s body. They will feel on the inside as if they were assaulted on the outside – torn to pieces, sat on, or run over – resulting in a state in which they would rather jump from a tower, open their chest, or hang themselves. These images elicit a powerful display of emotions of both the aggressors and their rivals: They convey the victims’ imagined mental pain, their distress, and restlessness – either earnestly or humorously overdrawn –, while illustrating the iambic rage and satisfaction the attackers feel when exacting their revenge.

In Horace’s mode of affective storytelling, instances of body focus seem to constitute a particularly potent way to establish communication and exert influence. Given the persuasive dimension underlying the communicative situations in which they are employed – that is, in scenes in which the speakers aim to influence their opponents’ feelings – embodiment as a tool motivating a mental simulation can be a powerful strategy of negative iambic persuasion. Through these cognitive anchors in the text, readers, partly assuming the position of the opponents, have the opportunity to feel the effect of that affective persuasion. In this sense, the *Epodes* invite them to project themselves into the positions of different iambic characters across the poems and thus to experience their inner worlds from multiple perspectives.

Bibliography

1. Editions

- Borzsák S. (ed.) 1984, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig.
 Kiessling A., Heinze R. (eds.) 1901, *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. 4. Auflage, Berlin.
 Klingner F. (ed.) 1959, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig.
 Mankin D. (ed.) 1995, *Horace. Epodes*, Cambridge.
 Rudd N. (ed.) 2004, *Horace. Odes and Epodes*, Cambridge, MA-London.
 Shackleton Bailey D. R. (ed.) 2001, *Horatius. Opera*, Berlin-New York.
 Wickham E. C., Garrod H. W. (eds.) 1975, *Q. Horati opera. Editio altera*, Oxford.

2. Secondary Literature

- Allan R. 2019, *Narrative Immersion. Some Linguistic and Narratological Aspects*, in: J. Grethlein, L. Huitink, A. Tagliabue (eds.), *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece: Under the Spell of Stories*, Oxford, pp. 15-35.
- Barchiesi A. 2001, *Horace and Iambos: The Poet as Literary Historian*, in: A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi (eds.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham-Boulder-New York-Oxford, pp. 141-164.
- Barchiesi A. 2009, *Final difficulties in an iambic poet's career: Epode 17*, in: M. Lowrie (ed.): *Horace: Odes and Epodes*, New York, pp. 232-246.
- Bather P., Stocks C. (eds.) 2016a, *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198746058.001.0001> (accessed 2026/05/02).
- Bather P., Stocks C. 2016b, *Horace's Epodes: Introduction*, in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 1-30, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198746058.003.0001> (accessed 2026/05/02).
- Braund S., Most G. W. (eds.) 2003, *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge.
- Buchheit V. 1961, *Horazens programmatische Epode VI*, «Gymnasium» LXVIII, pp. 520-526.
- Cairns F. 1978, *The genre Palinode and Three Horatian Examples: Epode 17; Odes I, 16, Odes I, 34*, «L'Antiquité Classique» XLVII/2, pp. 546-552.
- Cairns D. L., Nelis D. (eds.) 2017, *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart.
- Cairns D. L. 2019a, *A Cultural History of the Emotions in Antiquity*, London.
- Cairns D. L. 2019b, *Thymos*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8180> (accessed 2026/05/02).
- Cairns D. L. 2023, *Emotions*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.7034> (updated version, originally published: 2016/03/07; accessed 2026/05/02).
- Cairns D. L., Virág C. 2024, *Introduction*, in: D. L. Cairns, C. Virág (eds.), *In the Mind, in the Body, in the World*, Oxford, pp. 1-37.
- Campeggiani P. 2013, *Le ragioni dell'ira. Potere e riconoscimento nell'antica Grecia*, Rome.
- Caracciolo M. 2013, *Phenomenological Metaphors in Readers' Engagement with Characters: The Case of Ian McEwan's Saturday*, «Language and Literature» XXII, pp. 60-76.
- Carruba R. W. 1967, *The Technique of the Double Structure in Horace, «Mnemosyne» XX*, pp. 68-75.

- Carrubba R. W. 1969, *The Epodes of Horace: A Study in Poetic Arrangement*, The Hague.
- Cavarzere A. 1989, *La ΥΒΡΙΣ delle streghe (Archiloco in Orazio, Epodo 5,87 s.)*, «Orpheus» X, pp. 117-120.
- Cavarzere A. 1992, *Orazio: Il Libro degli Epodi*, Venezia.
- Cucchiarelli A. 2001, *La satira e il poeta: Orazio tra Epodi e Sermones*, Pisa.
- de Bakker M., van den Berg B., Klooster J. 2022, *The Narratology of Emotions in Ancient Literature*, in M. de Bakker, B. van den Berg, J. Klooster (eds.), *Emotions and Narratives in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston, pp. 1-24.
- De Poli M. (ed.) 2021, *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padua.
- Edmonds R. G. 2019, *magic, Greek*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8278> (accessed 2026/05/27).
- Fedeli P. 1978, *Il V epodo e i Giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, «MPhL» III, pp. 67-138.
- Ferriss-Hill J. L. 2015, *Roman Satire and the Old Comic Tradition*, Cambridge.
- Fitzgerald W. 1988, *Power and Impotence in Horace's Epodes*, «Ramus» XVII, pp. 176-191.
- Fraenkel E. 1957, *Horace*, Oxford.
- Gowers E. 2016, *Girls Will Be Boys and Boys Will Be Girls, Or: What is the Gender of Horace's Epodes?* in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 103-130, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198746058.003.0005> (accessed 2026/05/02).
- Graverini L. 2025, *Reader Immersion in Latin Prose and Verse Narrative*, Oxford.
- Grethlein J. 2023, *Ancient Greek Texts and Modern Narrative Theory. Towards a Critical Dialogue*, Cambridge.
- Günther H.-C. 2013, *The Book of Iambi*, in: H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden-Boston, pp. 169-210.
- Harrison S. 2001, *Some generic problems in Horace's Epodes or On (not) being Archilochus*, in: A. Cavarzere, A. Aloni, A. Barchiesi (eds.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham-Boulder-New York-Oxford, pp. 165-186.
- Harrison S. (ed.) 2007, *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge.
- Hawkins T. 2014, *Iambic Poetics in the Roman Empire*, Cambridge.
- Hawkins T. 2016, *The Underwood of Satire: Reading the Epodes through Ovid's Ibis*, in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 175-198.
- Hogan P. C. 2011, *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, Lincoln, NB-London.
- Holzberg N. 2009, *Horaz. Dichter und Werk*, Munich.

- Horn F. 2018, *Dying is Hard to Describe: Metonymies and Metaphors of Death in the Iliad*, «Classical Quarterly» LXVIII, pp. 359-383.
- Horn F. 2025, *Metaphors of the Ancient World: Conceptual Metaphor Theory and Ancient Sources*, Berlin-Boston.
- Huitink L. 2022, *Cyrus' Tears: an Essay in Affective Narratology and Socratic History*, in: M. de Bakker, B. van den Berg, J. Klooster (eds.), *Emotions and Narratives in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston, pp. 411-427.
- Johnson T. S. 2012, *Horace's Iambic Criticism. Casting Blame (Iambikē Poiēsis)*, Leiden.
- Kövecses Z. 2020, *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge.
- Kuhn-Treichel T. 2025, *Melting as a Metaphor of Embodied Emotions in Homer and Euripides*, «Archivi delle emozioni» V/1, pp. 13-33.
- Lakoff G., Johnson M. 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago.
- Lehmann J. 2019, *Zorn und Wut im Spannungsfeld der Literaturgeschichte*, in: H. Kappelhoff, J.-H. Bakels, H. Lehmann, C. Schmitt (eds.), *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, pp. 180-184.
- Lindo L. I. 1969, *Horace's Seventeenth Epode*, «CPh» LXIV, pp. 176-177.
- Lyne R. O. A. M. 1969, *Horace, Epod. 5. 95 and Ciris 268 ff.*, «Latomus» XXVIII, pp. 694-696.
- Mankin D. 2010, *The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement*, in: G. Davis (ed.), *A Companion to Horace*, Chichester, pp. 91-104.
- Mayer R. 2018, *Horace's Epodes*, in: *Oxford Bibliographies*, <https://doi.org/10.1093/OBO/9780195389661-0324> (accessed 2026/05/02).
- McNeill R. 2009, *Horace*, in: *Oxford Bibliographies*, <https://doi.org/10.1093/OBO/9780195389661-0027> (accessed 2026/05/02).
- Meineck P., Short W. M., Devereaux J., (eds.) 2019, *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, London.
- Morrison A. D. 2016, *Lycambae spretus infido gener | aut acer hostis Bupalō: Horace's Epodes and the Greek Iambic Tradition*, in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 31-62, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198746058.003.0002> (accessed 26/05/02).
- Nelson Hawkins J. 2014, *The Barking Cure: Horace's 'Anatomy of Rage' in Epodes 1, 6, and 16*, «AJP» CXXXV/1, pp. 57-85.
- Nelson Hawkins J. 2016, *Anger, Bile, and the Poet's Body in the Archilochean Tradition*, in: L. Swift, C. Carey (eds.), *Iambus and Elegy. New Approaches*, Oxford, pp. 310-339.
- Novokhatko A. A. 2025, *A Guide to Classics and Cognitive Studies. Reviewing findings and results*, Berlin-Boston.
- Oliensis E. 2009, *Canidia, Canicula, and the Decorum of Horace's Epodes*, in: M. Lowrie (ed.): *Horace: Odes and Epodes*, New York, pp. 160-187.

- Paratore E. 1985, *L'epodo V di Orazio*, «Philologus» CXXIX, pp. 64-81.
- Paule M. T. 2017, *Canidia, Rome's first witch*, London-New York.
- Paulin S. 2008, *Quid dixit aut quid tacuit? El discurso de la magia en los epodos 5 y 17 de Horacio*, «Anales de Filología Clásica, Buenos Aires (Argentina)» XXI, pp. 23-62.
- Pellizer E. 1981, *Per una morfologia della poesia giambica arcaica*, in: G. Petronio, U. Schulz-Buschhaus (eds.), *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, pp. 35-48.
- Porter D. 1995, *Quo, quo scelesti ruitis: The Downward Momentum of Horace's Epodes*, «ICS» XX, pp. 107-130.
- Putnam M. C. J. 2006, *Poetic Interplay: Catullus and Horace*, Princeton, NJ.
- Rohrer T. 2007, *Embodiment and Experientialism*, in: D. Geerarts, H. Cuyckens (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford, pp. 25-47.
- Rotstein A. 2010, *The Idea of Iambos*, Oxford.
- Riess E. 1893, *Zu den Canidiagedichten des Horatius*, «RhM» XLVIII, pp. 307-311.
- Stocks C. 2016, *Monsters in the Night: Hannibal, Prodigia, and the Parallel Worlds of Epode 16 and Ode 4.4*, in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 153-174, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198746058.003.0007> (accessed 2026/05/02).
- Sullivan M. B. 2016, *Poetic Justice: Iambos, Fable, and Horace's First Epode*, in: P. Bather, C. Stocks (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, Oxford, pp. 85-102.
- Syndikus H. P., Harrison S. 2019, *Horace (Horatius Flaccus, Quintus)*, in: *Oxford Classical Dictionary Online*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.3150> (accessed 2026/05/02).
- Tarrant R. 2007, *Horace and Roman Literary History*, in: S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, pp. 63-76.
- Van Dijk G.-J. 1997, *Ainoi, Logoi, Mythoi. Fables in Archaic, Classical and Hellenistic Greek Literature*, Leiden.
- Viljamaa T. 1976, *Magnum fas nefasque. Horace's Epode 5, 87-88*, «Arctos» X, pp. 119-123.
- Walsh T. R. 2005, *Fighting Words and Feuding Words. Anger and the Homeric Poems*, Lanham, MD.
- Watson L. 1983, *The Iambist as Sheep-Dog*, «Mnemosyne» XXXVI, pp. 156-159.
- Watson L. 2003, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford.
- Watson L. 2007, *The Epodes: Horace's Archilochus?*, in: S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, pp. 93-104.
- Zanker A. T. 2019, *Metaphor in Homer. Time, Speech, and Thought*, Cambridge.
- Zanker A. T. 2024, *Horace. Brill Research Perspectives in Classical Poetry*, Leiden-Boston.

Carla Caputo

Le emozioni dei *Räuber*

Il rapporto anima-corpo nelle prime opere di Schiller*

ABSTRACT: The article examines the representation of emotions in Friedrich Schiller's *Die Räuber* in light of the theories of psychophysical interaction developed in his early dissertations *Philosophie der Physiologie* (1779) and *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780). Building on the studies of Wolfgang Riedel, the essay argues that these early writings already contain the foundations of an anthropology of the "whole human being", a project that would shape Schiller's philosophical thought to his mature aesthetic works. After reconstructing the theoretical framework within which Schiller developed a holistic conception of human nature, the article first addresses the central conceptual issues raised in the two dissertations and then examines their dramatic reworking in *Die Räuber*. The guiding hypothesis of the study is that the emotions experienced by Franz and Karl Moor function in the drama as demonstrative devices: understood as dynamic forces capable of acting simultaneously upon the body and the mind, they make visible the consequences of the one-sided radicalization of rationality and sensibility, thereby revealing the necessary cooperation between the physical and the spiritual dimensions of human existence.

KEYWORDS: Friedrich Schiller, emotions, body, mind, philosophy.

1. Prologo

Nel 1781 Friedrich Schiller dà alle stampe la sua opera d'esordio *Die Räuber*, raccomandando nella *Vorrede* i futuri lettori di considerarla «come una pura e semplice storia drammatica, la quale utilizza i vantaggi del procedimento teatrale per *sorprendere l'anima intenta alle sue operazioni più segrete*».¹ Tale

* Questa ricerca è nata nell'ambito del progetto di ricerca *EmBo. The body of emotions, the emotions of the body: Embodied experience of emotions in Homer and beyond*, finanziato dall'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli', sotto la guida del Prof. Giovanni Morrone. Ringrazio lui e gli anonimi referee per le correzioni e i numerosi consigli ricevuti. La responsabilità degli errori rimasti resta mia.

¹ Schiller 2025, p. 13 (corsivo mio).

precisazione, congiunta al proposito di rappresentare «degli esseri umani nella loro interezza»,² delinea fin da subito l'orizzonte antropologico entro cui il giovane autore iscrive il dramma dei fratelli Moor, il quale può essere interpretato come il primo tentativo di tradurre in forma poetica un'indagine sulla natura dell'umano.³

Osservare l'umano nella sua totalità, per lo Schiller dei *Masnadierei*, significa indagare non solo il conflitto dato dalle forze opposte – cuore e ragione, libertà e moralità⁴ – che agitano l'anima, ma anche comprendere in che modo le emozioni producano alterazioni negli stati corporei e, reciprocamente, come le condizioni del corpo influiscano sui moti dell'interiorità.

In questa prospettiva, il programma poetico-antropologico espresso nella *Vorrede* si allinea perfettamente alle riflessioni intorno all'interazione corpo-anima che Schiller elabora nelle prime prove speculative,⁵ nelle quali già emergono con chiarezza alcuni aspetti centrali del suo pensiero maturo.⁶

Il presente contributo, inserendosi nel solco di un consolidato orientamento critico che legge il pensiero schilleriano alla luce delle teorie antropologiche del tardo Illuminismo tedesco,⁷ intende analizzare la *funzione* delle emozioni nel dramma *Die Räuber* in relazione alle opere medico-filosofiche giovanili. In particolare, l'analisi assume come riferimento principale la dissertazione *Philosophie der Physiologie*⁸ (1779) e il successivo *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*⁹ (1780), considerati non solo come antecedenti teorici, ma come matrici concettuali attive nella costruzione drammaturgica.

² Ivi, p. 19.

³ Riedel 2023, pp. 304-305.

⁴ Il conflitto tra le forze antagoniste che attraversa i personaggi dei drammi schilleriani riflette, sul piano poetico e concettuale, lo schema dualistico anima-corpo che costituisce il nucleo della riflessione medico-filosofica del giovane Schiller. Tale schema viene cioè traslato nella dimensione interiore dell'uomo, dove la sfera sensibile (=corpo) si configura con i sentimenti/passioni, mentre la sfera razionale (=spirito) rappresenta l'istanza normativa della moralità. La tensione tra sensibilità e moralità genera il pathos tragico, concetto che Schiller teorizzerà nei saggi maturi *Über das Pathetische* e *Über das Erhabene*. Sul tema: Pinna 1999, pp. 192-193.

⁵ Riedel 1985, Vorwort, p. VI. Per gli scritti giovanili di Schiller, l'edizione di riferimento è Schiller 1962, trad. it. parziale a cura di G. Pinna 2012.

⁶ Riedel 1985, Vorwort, pp. V-VI; Riedel 2023, pp. 307-308.

⁷ Riedel 1985 e Riedel 2023; Baiser 2005; Macor 2008.

⁸ Schiller 1962, pp. 10-29; trad. it. in Schiller 2012, pp. 17-44.

⁹ Schiller 1962, pp. 37-75; trad. it. in Schiller 2012, pp. 45-92.

Sebbene la critica abbia già rilevato la risonanza delle teorie giovanili nella prima opera teatrale di Schiller,¹⁰ l'ipotesi che guida l'indagine è che le emozioni *vissute* dai personaggi del dramma funzionino come dispositivi dimostrativi interni al testo, capaci di articolare in forma drammatica i presupposti antropologici schilleriani. Le passioni che attraversano i due fratelli Moor, infatti, sembrano darsi come forze dinamiche capaci di incidere simultaneamente sia sul corpo che nella coscienza, rendendo così ben visibili gli esiti estremi di una radicalizzazione unilaterale della razionalità, incarnata da Franz, e della sensibilità, rappresentata da Karl.

In tale prospettiva, *Die Räuber* si configura come un laboratorio letterario-antropologico, in cui le emozioni, intese come esperienze radicalmente incarnate e performative, si impongono come campo privilegiato di manifestazione dell'intrinseca e necessaria cooperazione tra natura "animale" e natura "spirituale" dell'umano, idea che costituisce uno dei nuclei teorici più rilevanti della riflessione schilleriana giovanile.

2. Pensare l'umano come intero: le dissertazioni medico-filosofiche

Nel pensiero filosofico di Schiller si può individuare un nucleo problematico centrale attorno al quale si articolano tutte le sue opere. Sin dalle dissertazioni medico-filosofiche, passando per i *Philosophische Briefe*, fino al saggio estetico-antropologico *Über Anmut und Würde* e alla «piena valutazione antropologica»¹¹ delle lettere *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, si avverte – sebbene in termini diversi – costantemente l'urgenza di una rielaborazione del discorso antropologico, attraverso una riarticolazione del rapporto tra sfera sensibile e sfera razionale.¹² Per Schiller, solo mediante una «riabilitazione della sensibilità»¹³ e alla sua cooperazione con lo spirito, può realizzarsi l'ideale dell'uomo intero.

L'idea di *ganzer Mensch* affonda le sue radici nel dibattito del tardo Illuminismo tedesco volto alla rivalutazione del sensibile sia sotto un punto di vista gnoseologico, sia come componente costitutiva dell'umano. In questa direzione, un ruolo significativo è quello dei *philosophische Ärzte*, i quali in-

¹⁰ Riedel 1993 e Riedel 2023; Macor 2008, pp. 43-56 e 77-88; Macor 2023; L. High 2023, pp. 9-10; Pinna 1999 e Pinna 2023, in part. pp. 405-408.

¹¹ Schiller 2004, Lettera IV, p. 118.

¹² Morrone 2022, in part. p. 163.

¹³ Kondylis 1981, p. 19; Riedel 1985, p. 10.

dagano le modalità entro cui si verifica la connessione (*Zusammenhang*) tra mente e corpo, attraverso un tipo di studio che travalica l'ambito strettamente medico per inoltrarsi nei territori di competenza tradizionalmente assegnati alla filosofia, precisamente la psicologia,¹⁴ in quanto «il filosofo dovrebbe essere medico, e il medico filosofo».¹⁵ Il fisiologo Albrecht von Haller, i medici Georg Zimmermann, Samuel Auguste David Tissot e il professore di medicina e filosofia a Lipsia, Ernst Platner furono tra i teorici e i rappresentanti di questa scienza nuova, che alla fine del diciottesimo secolo prese il nome di antropologia.¹⁶ Questo termine, sebbene già presente nell'enciclopedia di Zedler e nel dizionario filosofico di Walch,¹⁷ assume un significato nuovo, propriamente quello di una scienza dell'umano che, come scrive Platner, «considera insieme il corpo e l'anima nei loro rapporti, limitazioni e relazioni reciproche».¹⁸

Tali idee influenzarono non poco il clima culturale dell'accademia in cui Schiller studiava medicina, la *Hobe Karlsschule*¹⁹ di Stoccarda. In particolare, le teorie dei medici-filosofi, tra cui quella dell'*influxus physicus*,²⁰ furono mediate da Jakob Friedrich Abel,²¹ che lì insegnava psicologia empirica e filosofia morale, il quale promosse un programma didattico innovativo e multidisciplinare²² che prevedeva lo studio di autori quali La Mettrie, Stahl, Boerhaave, nonché Haller e Platner. Anche gli stessi docenti di chimica,

¹⁴ L'ambito di studi in cui si inseriscono le ricerche dei medici-filosofi integra le due sezioni in cui Christian Wolff divideva, sulla scia del modello cartesiano, la dottrina dell'essere umano: la psicologia che riguardava la scienza dell'anima e la fisiologia interessata alla macchina corporea. Wolff 1720 e Wolff 1725; Riedel 2023, p. 295.

¹⁵ La citazione di Hissman è in Riedel 1985, p. 12 [trad. it. mia]. Sui medici-filosofi e sulle loro teorie, Riedel 1985, pp. 11-17.

¹⁶ Per il significato che il termine 'antropologia' acquista nell'Illuminismo tedesco, si rimanda a Riedel 2023, in part. pp. 295-300.

¹⁷ Riedel 1985, pp. 13-14 e Riedel 2023, p. 295 sottolinea come il termine "antropologia" nell'*Universal Lexicon* di Zedler così come nel *Philosophisches Lexicon* di Walch, venisse utilizzato solo come sinonimo di fisiologia umana. Zedler 1732, p. 522 e Walch 1726, p. 106.

¹⁸ Platner 1772, p. XV [trad. it. mia].

¹⁹ La Karlsschule, fondata dal duca di Württemberg Karl Eugen, fu frequentata da Schiller dal 1773 al 1780. Inizialmente, Schiller si iscrisse, contro la sua volontà, alla facoltà di giurisprudenza, ma dopo due anni passò a quella di medicina, disciplina in cui si laureò nel 1780. Sulla Karlsschule, Beiser 2005, pp. 14-15.

²⁰ Riedel 2023, pp. 300-301.

²¹ Abel (1751-1829) fu professore alla Karlsschule dal 1772 al 1790. I suoi studi, orientati principalmente sull'immortalità dell'anima (Abel 1786), influenzarono soprattutto il primo scritto di Schiller *Philosophie der Physiologie*: Abel 1995; Macor 2008, pp. 29-34 e Macor 2011, pp. 25-46; Riedel 1985, pp. 90-93.

²² Abel 1773, in Riedel 1985, pp. 15-20. Sulla formazione filosofica di Schiller alla Karlsschule: Macor 2023, pp. 77-82.

anatomia e fisiologia, rispettivamente Klein, Reuß e Consbruch, mostrarono interesse per questioni psicologiche e filosofiche che andavano oltre la medicina tradizionale.²³ Che poi le teorie intorno al *commercium mentis et corporis* appassionarono particolarmente l'«antropologo praticante»²⁴ Schiller è stesso Abel a ricordarlo: «Si sforzò in particolare, con grande zelo, di intrattenersi sulla conoscenza degli uomini, uno studio che egli continuò anche in seguito, quando era passato alla medicina. Si impegnò soprattutto a collegare questi due tipi di conoscenze in un unico scopo e a sviluppare e accrescere l'uno mediante l'altro».²⁵

3. Per una filosofia della fisiologia

Respinta dalla commissione perché considerata lacunosa sotto il punto di vista formale e «troppo audace nell'impianto filosofico»,²⁶ la prima dissertazione che Schiller presentò per la conclusione dei suoi studi in medicina si articola intorno a due questioni che ricalcano il dibattito vivo nella cultura illuminista tedesca: l'interazione corpo-anima e la destinazione dell'uomo²⁷ (*Bestimmung des Menschen*)²⁸. È proprio quest'ultima questione, che affonda le sue radici nel saggio *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (1748) del teologo Johann Joachim Spalding, ad aprire *Philosophie der Physiologie*. Partendo dall'assunto metafisico della somiglianza dell'uomo con Dio, Schiller sostiene che «un'anima illuminata al punto da avere davanti agli occhi il piano della provvidenza divina, è un'anima felice».²⁹ Quindi la felicità è direttamente connessa alla condizione di continua perfettibilità in cui l'uomo vive per emulare Dio, e questa è la sua destinazione.³⁰ L'uomo, pertanto, è destinato alla contemplazione del grande piano della natura, la quale può essere da lui compresa grazie all'«amore universale» che tiene insieme la «grande catena

²³ Riedel 1985, pp. 17-22.

²⁴ L'espressione è di Schings 1977, p. 16.

²⁵ Il passo, tratto dallo scritto di Abel *Handschriftliche Aufzeichnungen über Schiller*, è in Riedel 1985, p. 16. (trad. it. mia).

²⁶ Pinna 2012, p. 5. Sulla genesi dell'opera, High 2023, pp. 106-113.

²⁷ Sulla questione si rimanda al lavoro di Macor (2008), la quale ricostruisce il percorso formativo di Schiller alla luce del dibattito illuministico tedesco sulla destinazione dell'uomo. Si veda, inoltre, Beiser 2005, pp. 18-23; Macor 2013.

²⁸ Sulle interpretazioni del sintagma si rinvia ancora a Macor 2008.

²⁹ Schiller 1962 (testo tedesco), p. 11, trad. it. in Schiller 2012, p. 18.

³⁰ Ivi, p. 10, trad. it. cit., p. 18.

della natura senziente».³¹ Stabilendo, così, un legame tra l'uomo e la natura, concepita come fenomeno sensibile dato per diretta emanazione divina, Schiller può procedere a «una propedeutica valorizzazione etica e teologica della realtà sensibile che risulta funzionale al proprio approccio fisiologico».³²

L'altro punto intorno a cui si articola il nucleo scientifico della dissertazione è quello dell'interazione fra corpo e anima. Schiller, muovendosi essenzialmente entro la tradizione dualistica cartesiana, per cui la materia è divisibile e priva di ogni principio vitale, mentre lo spirito è indivisibile e puro pensiero,³³ si confronta con la difficoltà di spiegare in termini scientifici l'interazione tra spirito e materia, passando in rassegna tre posizioni fondamentali: quella materialistica di La Mettrie; quella leibniziana dell'armonia prestabilita e, infine, quella occasionalista proposta da Malebranche. Tali teorie, escludendo l'idea dell'immortalità dell'anima, risultano insufficienti per spiegare il rapporto causale fra anima e corpo. Per questo motivo, Schiller, sulla scorta degli studi di Haller sul sistema nervoso, propone una nuova soluzione tutt'altro che priva di difficoltà:

Vi è certamente una forza che sta tra la materia (proprio questa i cui effetti debbono essere rappresentati) e lo spirito. [...] La sua perdita ha determinato la frattura tra mondo e spirito. La sua esistenza illumina, vivifica, risveglia ogni cosa intorno a lei. Io la chiamo *forza mediatrice*.³⁴

La «forza mediatrice» (*Mittelkraft*³⁵ secondo Schiller risiede in «un'entità infinitamente sottile, semplice, mobile, che scorre nei nervi»³⁶ ovvero nello «spirito neurale»³⁷ (*Nervengeist*) che è uguale in tutti gli organi, ma in cia-

³¹ Ivi, p. 11, trad. it. cit., p. 19. Scrive Schiller: «L'amore, dunque, l'impulso più bello e nobile dell'anima umana, la grande catena della natura senziente, non è altro che lo scambio di me stesso con l'essere del mio prossimo. E questo scambio è godimento» (Schiller 1962, p. 11, trad. it. cit., p. 19). L'idea dell'amore universale è presente in Ferguson, autore degli *Institutes of moral philosophy* (1769) che Schiller poté leggere nella traduzione di Garve. In particolare, quest'opera costituisce il modello dei *Philosophische Briefe*, in cui si possono leggere evidenti richiami anche alle teorie di Shaftesbury e all'*Essay on Man* di Alexandre Pope (1730-1732). Sulle *Lettere filosofiche*: Riedel 1985, pp. 154-250; Pinna 2012, pp. 12-14; Pinna 2012, pp. 17-30; Macor 2008, Beiser 2005, pp. 29-37; Pranteda 2016; Macor 2017 e Falduto 2023. Si veda inoltre Riedel 2023, in particolare le pp. 303-334 per l'interessante spunto circa la presenza di elementi nichilistici in Schiller.

³² Morrone 2022, p. 165.

³³ Riedel 1985, pp. 61-63; Beiser, pp. 23-26.

³⁴ Ivi, p. 13, trad. it. cit., p. 25

³⁵ Sul concetto di *Mittelkraft*, Riedel 1985, in part. pp. 74-85.

³⁶ Schiller 1962, p. 16, trad. it. cit., p. 25.

³⁷ Sulla teoria del *Nervengeist* ancora Riedel 1985, pp. 93-100.

scuno di questi differisce solo nella *direzione*³⁸ verso gli oggetti.³⁹ Dunque, la forza mediatrice è capace di mettere in relazione il mondo esterno con l'anima, attraverso la trasformazione del materiale sensibile, percepito tramite i sensi, in «idee materiali» le quali confluiscono in un «*sensorium* generale»⁴⁰ o «organo di pensiero» (*allgemeine Sensorium*) capace di garantire stabilità al flusso discontinuo del materiale percettivo, su cui in ultima fase si esercita l'attività del pensiero: «In quest'organo il macrocosmo, nella misura in cui ha percorso la via della sensibilità, deve trovarsi compendiato nel microcosmo ed essere a disposizione dell'intelletto».⁴¹ Spostando così l'asse del discorso su questioni di ordine cognitivo, Schiller individua come sede d'integrazione e mediazione fra sfera razionale e sfera sensibile proprio il *sensorium*, l'idea del quale prefigura la concezione matura dell'estetico come *medium* fra sensibilità e ragione. Infatti, il materiale sensibile che confluisce nell'organo di pensiero viene organizzato in modo dinamico grazie all'esercizio di un'immaginazione associativa, facoltà propria della sfera estetica. Questa immaginazione è data dall'anima che esercita «un influsso attivo» sul *sensorium* tramite l'attenzione (*Aufmerksamkeit*), la quale seleziona e associa le idee materiali che devono essere sottoposte all'elaborazione dell'intelletto, determinando così i motivi dell'agire:

È dunque l'attenzione ciò con cui immaginiamo, ricordiamo, con cui analizziamo e creiamo, con cui vogliamo.⁴²

Nonostante la fragilità teorica e l'incompiutezza del testo, era importante soffermarsi su questa prima dissertazione almeno per due motivi: il primo riguarda il tentativo schilleriano di riabilitare la sfera sensibile dell'umano, cercando un *medium* possibile tra questa e l'intelletto; il secondo motivo è legato al concetto stesso di attenzione, che per Schiller è direttamente connessa alla volontà e, dunque, alla libertà morale dell'individuo, la quale può darsi solo

³⁸ Con il termine *direzione* (*Richtung*) Schiller intende l'orientamento dello spirito neurale, presente in tutti gli organi sensoriali, verso i corpi sensibili. Tale direzione, determinata dai nervi, differisce da organo ad organo, in quanto ognuno di essi possiede una specifica facoltà percettiva. Allo stesso tempo, Schiller distingue una direzione 'inversa', ovvero quella degli oggetti verso lo spirito neurale. Questa è determinata da forze - che Schiller definisce subordinate e ausiliarie - degli stessi organi sensoriali (occhio, orecchio, naso, pelle), che modificano l'oggetto affinché esso venga percepito dallo spirito neurale. La direzione consente dunque una mediazione tra i corpi e lo spirito (Schiller 1962, pp. 16-19, trad. it. cit., pp. 26-30)

³⁹ Schiller 1962, p. 17, trad. it. cit., p. 27.

⁴⁰ La tesi del sensorio è già attestata nell'opera del fisiologo Albrecht von Haller (Haller 1780).

⁴¹ Schiller 1962, p. 20, trad. it. cit., pp. 31-32.

⁴² Ivi, pp. 27-28, trad. it. cit., pp. 42-43 (corsivo mio).

nella piena armonia delle due componenti umane.⁴³ Il concetto di libertà, qui soltanto abbozzato, solo con gli scritti estetici della maturità troverà una adeguata tematizzazione e una possibile determinazione nell'ideale dell'«anima bella»⁴⁴ e, con gli *Ästhetische Briefe*, nell'«impulso al gioco» (*Spieltrieb*), in cui si attua la mediazione fra l'impulso sensibile e l'impulso di forma.⁴⁵

4. La connessione fra natura animale e spirituale

La dissertazione con cui Schiller concluse il suo percorso di studi alla *Karlsschule*,⁴⁶ rispetto a *Philosophie der Physiologie*, è una testimonianza ancora più significativa dell'approccio olistico di Schiller allo studio dell'essere umano. Infatti, dal momento che per Schiller l'errore più comune è stato quello di «attribuire un ruolo eccessivo alla facoltà spirituale pensata come cosa indipendente dal corpo»,⁴⁷ scopo della dissertazione sarà dunque quello di «mettere più chiaramente in luce il notevole contributo del corpo alle attività della psiche, il grande e reale influsso del sistema dei sensi animale sul sistema spirituale». ⁴⁸ In accordo con l'impostazione dei *philosophische Ärzte*, Schiller parte dalla descrizione degli elementi strutturali dell'organismo umano, quali il sistema nervoso, vegetativo e muscolare, con l'intento di mostrare il contributo delle diverse attività corporee alla formazione ed evoluzione delle capacità cognitive e agli stati psichici.⁴⁹ Allo stesso tempo, vengono prese in esame alcune condizioni fisiche determinate da particolari stati d'animo, a riprova dell'intima connessione strutturale tra natura animale e spirituale dell'umano.

Seguendo Ferguson e Garve,⁵⁰ Schiller nel *Versuch* procede delineando una storia dell'individuo e una storia del genere umano per tracciare, analogamente, una “storia del corpo” e dell'impulso animale come primo motore del per-

⁴³ Schiller 1962, p. 26, trad. it. cit., p. 41.

⁴⁴ Schiller 2010.

⁴⁵ Schiller 2005.

⁴⁶ *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in Schiller 1962, cit., vd. nota 9.

⁴⁷ Schiller 1962, pp. 40-41, trad. it. cit., p. 47.

⁴⁸ Ivi, p. 41, trad. it. cit., p. 47.

⁴⁹ Pinna 2012, p. 12.

⁵⁰ Vedi n. 28. Nel *Versuch* Schiller cita testualmente dalle annotazioni di Garve al capitolo sugli impulsi naturali nei *Principi di filosofia morale* di Ferguson. Schiller 2012, pp. 61-63.

fezionamento spirituale e in generale del processo di civilizzazione: «Si osservi ora la crescita psichica del singolo uomo [...] e si noti come tutte le facoltà spirituali si sviluppino da impulsi corporei». ⁵¹ Sotto il punto di vista ontogenetico, l'uomo, rispondendo agli stimoli esterni e cercando di soddisfare i propri bisogni animali, giunge all'acquisizione di capacità cognitive e relazionali; in termini filogenetici, invece, il bisogno umano di autoconservazione e di adattamento hanno contribuito al progresso della civiltà. ⁵² Il corpo è così «il primo sprone all'attività» e, di conseguenza, la sensibilità è «la prima scala verso la perfezione», ⁵³ in quanto capace di attivare la dinamica del pensiero.

In particolare, sono le sensazioni animali a risvegliare lo spirito dal suo stato di latenza. La sofferenza fisica, le passioni producono un «urto (*Stoß*)», una «modificazione nello strumento corporeo», che contribuisce a «mettere in moto il meccanismo dello spirito» ⁵⁴ affinché questo si elevi dalla condizione di dolore. ⁵⁵ Però, è proprio nel *sentire la sensazione animale* che l'uomo avverte la sua natura essenzialmente mista, in quanto «le attività del corpo corrispondono alle attività dello spirito». ⁵⁶ In virtù di ciò, per Schiller gli effetti delle emozioni si manifestano attraverso un'alterazione corporea: «un'emozione che colpisce l'anima intera scuote in eguale misura l'intera struttura del corpo organico. Il cuore, le vene, il sangue, le fibre muscolari e i

⁵¹ Schiller 1962, p. 50, trad. it. cit., p. 59.

⁵² Pinna 2012, pp. 13-14; Morrone 2022, p. 169; Beiser 2005, pp. 23-27, Riedel 1985, p. 100 e seguenti. Si veda inoltre, Riedel 2023.

⁵³ Schiller 1962, p. 56, trad. it. cit., p. 67.

⁵⁴ Ivi, p. 50, trad. it. cit., p. 58.

⁵⁵ «Questo [la sofferenza fisica] è stato il primo urto, il primo raggio di luce nella notte delle facoltà dormienti, l'auro suono risonante sulle corde della natura» (Schiller 1962, p. 50, trad. it. cit., p. 58.). Schiller considera la sensazione come stadio necessario per l'emancipazione dell'intelletto; «anche la sofferenza è perfezione», scrive in *Filosofia della fisiologia* (Schiller 2012, p. 19), in quanto contribuisce a quel processo per cui l'anima, dopo la lotta con il sensibile, riesce ad elevarsi moralmente: «Il passaggio dal dolore alla repulsione è la legge fondamentale dell'anima» (Schiller 2012, p. 58). Queste considerazioni, affrontate qui in termini fisico-antropologici, sono estremamente significative, in quanto prefigurano la valenza estetica che Schiller attribuirà alla sofferenza negli scritti maturi sul patetico e sul sublime (Schiller 2018). La tematica della sofferenza espressa nel *Versuch* trova una corrispondenza molto stretta nel saggio *Über Anmut und Würde*, in cui la resistenza al dolore si identifica con la dignità. Scrive nel *Versuch* (Schiller 2012, p. 51, nota 4 [corsivo mio]): «L'uomo vive anche la vita animale, sente i suoi piaceri, e patisce i suoi dolori. Ma perché? Egli sente e soffre, così da conservare la vita animale. *Conserva la sua vita animale per poter vivere la sua vita spirituale*». Scrive nel saggio sulla grazia e sulla dignità (Schiller 2016, p. 103 e p. 109 [corsivo mio]): «L'animale deve tendere a liberarsi dal dolore, l'uomo può scegliere di conservarlo. [...] In ogni forte facoltà desiderativa *lo spirito deve mostrare la propria libertà*». Il dolore è quindi inteso da Schiller come necessario all'affermazione della libertà dello spirito.

⁵⁶ Schiller 1962, p. 57, trad. it. cit., p. 68.

nervi [...] sono coinvolti. Tutto entra violentemente in moto». ⁵⁷ Tra le due nature dell'uomo si stabilisce, così, una connessione psicofisica, che per Schiller è data dalla «simpatia», ⁵⁸ un concetto di matrice medica che designa l'affinità tra determinati organi e fa sì che l'uno influenzi l'altro:

Anima e corpo si possono paragonare non senza ragione a due strumenti a corde ugualmente accordati e posti l'uno accanto all'altro. Se si tocca una corda di uno e si produce una certa nota, nell'altro risuonerà spontaneamente esattamente la stessa corda e la stessa nota [...] Questa è la meravigliosa e singolare simpatia che trasforma, per così dire, i principi eterogenei dell'uomo in un unico essere: l'uomo è l'intima natura di queste due sostanze. ⁵⁹

5. Dalla teoria alla scena: le emozioni incarnate (*Die Räuber*)

Nel *Versuch*, come si è visto, Schiller oltre ad operare una progressiva riabilitazione della sfera sensibile, e dunque, della sfera corporea, punta a evidenziare l'essenza *mista* dell'uomo. È interessante notare che gli esempi di cui si serve per dimostrare empiricamente le sue tesi siano tratti dalla letteratura, specie quella drammatica. Ad essere ancora più significativo è il fatto che uno dei campioni scelti sia proprio il suo dramma d'esordio, *Die Räuber, I Masnadieri*.

Inserita nella dissertazione sotto un titolo e un autore fittizio, *The life of Moor. Tragedy by Krake*, l'autocitazione quasi letterale tratta dalla seconda scena del quinto atto è un valido esempio di come la produzione artistica schilleriana risenta delle proprie teorie filosofiche intorno alla questione mente-corpo. ⁶⁰ Infatti, il passo scelto da Schiller mira proprio a dimostrare come alcuni stati psichici contribuiscano a rovinare il corpo e, allo stesso tempo,

⁵⁷ Ivi, p. 57, trad. it. cit., pp. 68-69.

⁵⁸ Sul concetto di simpatia, Riedel 1985, pp. 130-151.

⁵⁹ Schiller 1962, pp. 63-64, trad. it. cit., p. 77. Peculiare è qui l'utilizzo da parte di Schiller della medesima metafora che nella *Filosofia della Fisiologia* delineava la corrispondenza tra disegno divino e spirito dell'uomo: Schiller 1962, p. 10, trad. it. cit., pp. 17-18. Si può supporre che Schiller abbia adeguato la metafora alla materia prettamente antropologica del secondo scritto; tuttavia, proprio la sostituzione del binomio "spirito dell'uomo-disegno del creatore" con quello "anima-corpo", lascia intravedere un mutamento di prospettiva del pensiero schilleriano che preannuncia la "crisi" delle idee metafisiche, destinata a trovare piena espressione nelle *Lettere Filosofiche*. Vedi nota n. 28.

⁶⁰ Schiller 1962, pp. 60-61, trad. it. cit., pp. 72-73. Schiller cita il dialogo tra il servo Daniel e Franz Moor, dopo che questo si desta da un incubo. Per l'ultima versione della scena, Schiller 2025, pp. 287-295.

come «gli spaventi del meccanismo corporeo» alterino il pensiero.⁶¹ Protagonista della scena è Franz Moor, il quale, assalito dal pensiero dei suoi delitti, fa un incubo che, mettendo «in moto tutto il sistema delle idee oscure»,⁶² gli scatena una vera e propria febbre, causata – spiega in termini medici Schiller – «dalla concordanza della macchina con l'anima».⁶³ Franz Moor, del resto, non accettando l'orrore dei propri pensieri, mostra l'altra faccia della medaglia quando afferma che «la malattia sconvolge la mente e cova sogni folli e strani».⁶⁴

L'episodio che Schiller stesso inserisce nel *Versuch* offre l'opportunità di estendere lo sguardo all'intera vicenda dei *Räuber*, la quale rielabora in forma artistica numerosi aspetti centrali della sua prima antropologia. A svolgere, in questa direzione, una funzione ermeneutica significativa è la massima ippocratica *Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat; quae ferrum non sanat, ignis sanat*,⁶⁵ posta in apertura dei *Räuber*. L'epigrafe, infatti, richiamando da vicino l'arte medica, sembra istituire sin da subito un rapporto di continuità tra l'opera teatrale e il nucleo medico-filosofico del pensiero schilleriano. Inoltre, l'immagine del fuoco a cui essa rinvia è metafora di tutto il dramma: *Die Räuber* è l'opera in cui il fuoco è quello delle passioni, del vizio, delle armi; il fuoco divampa nell'animo del protagonista, Karl Moor, nel cuore di Amalia, nella mente di Franz Moor. Il fuoco nei *Räuber* è la soluzione estrema agli stessi dolori che esso, nella forma del vizio, ha generato. È distruzione, morte e resa: l'ultima cura possibile per un mondo dilaniato dall'ingiustizia, dal disamore filiale.

La critica ha ampiamente analizzato il modo in cui il dramma in cinque atti dei fratelli Moor, scritto intorno al 1780 e pubblicato nel 1781,⁶⁶ incarni il

⁶¹ Schiller 1962, p. 59, trad. it. cit., p. 73.

⁶² Ivi, p. 60, trad. it. cit., p. 73.

⁶³ Ivi, p. 60, trad. it. cit., p. 73. Sull'incubo di Franz Moor: Macor 2008, pp. 102-111 e Riedel 1993, pp. 198-220. È importante ricordare che Schiller per la conclusione dei suoi studi in medicina scrisse in latino una terza tesi, anch'essa respinta, *De discrimine febrium inflammatoriarum et putridarum*, intorno all'eziologia della febbre e alle sue varie forme. Inoltre, qui è imprescindibile citare *Über die Krankheit des Eleven Grammont*, il rapporto medico che nel 1780 Schiller scrisse a seguito dell'osservazione clinica a cui fu sottoposto l'allievo Joseph Frederic Grammont. Schiller 1962, pp. 59-71; Riedel 1985, pp. 37-44.

⁶⁴ Schiller 1962, p. 60, trad. it. cit., p. 73.

⁶⁵ Schiller 2025, p. 1.

⁶⁶ Il dramma dei fratelli Moor, composto segretamente da Schiller durante gli anni alla *Karlsschule*, andò in scena per la prima volta al teatro nazionale di Mannheim nel 1782. Sui modelli letterari e sulla genesi del dramma, nonché sulla prima rappresentazione teatrale dei *Räuber*, Wiese 1978, pp. 136-170; Ponti 1969, pp. V-VII, Groppali 2000, pp. VII-XII; Crescenzi 2025, pp. 335-337.

titanismo tipico dello spirito sturmeriano, così come è largamente riconosciuta la sua rilevanza in ambito comparatistico, specie se si guarda al modello che esso ha fornito per la caratterizzazione del masnadiero nella letteratura successiva.⁶⁷

Sotto un punto di vista squisitamente letterario, il testo dei *Räuber* è caratterizzato da un linguaggio crudo, carnale, violento, a cui fa da contraltare la presenza di scene in cui domina il lessico dell'amore e dell'amicizia. Inoltre, nel dramma si dà spazio al canto,⁶⁸ e non si fa fatica a riconoscere in questi passaggi elementi di prosa lirica, densissima di metafore, allusioni e onomatopee che contribuiscono a scandire il ritmo della vicenda e a creare, allo stesso tempo, lo spazio emotivo dei personaggi. È invece rimasto in gran parte inosservato quanto il dramma sia fitto di richiami al mondo animale,⁶⁹ il quale nel conferire al tessuto verbale una marcata "materialità", contribuisce in modo significativo alla peculiare forza iconografica dell'opera. Un dramma in cui l'emozione è espressa in spazi fisici che ne caratterizzano l'intensità, avviando un processo d'identificazione o alienazione dei personaggi con i luoghi. Questi ultimi, inoltre, non mancano d'essere talvolta oggettivazione dell'evoluzione dei protagonisti, in particolare di Karl.⁷⁰ È poi un dramma del cammino, del movimento, dell'inquietudine: i personaggi si agitano, corrono, si nascondono, (ri)appaiono.⁷¹

⁶⁷ Si pensi, solo per citarne uno, all'Innominato manzoniano. Secondo Giovanni Getto, infatti, dietro al padrone del castellaccio, si celerebbe il tipo di Karl Moor, a partire dai tratti fisici a quelli morali: Getto 1963, pp. 399-426. Per un confronto tra Schiller e Manzoni: Mazzucchetti 1913; D'Angelo 2005 e Bisi 2017.

⁶⁸ Si veda, ad esempio, l'atto secondo, scena II, in cui Amalia intona al pianoforte un componimento intorno al congedo di Ettore da Andromaca (Schiller 2025, pp. 115-117); il motivetto canticchiato da Spiegelberg nella scena III del secondo atto (Schiller 2025, p. 151); la canzone cantata da Amalia, accompagnata dal liuto, nella scena I del terzo atto (Schiller 2025, p. 183); il canto intonato dalla banda dei masnadieri nella scena V del quarto atto, mentre si avviano verso il castello dei Moor (Schiller 2025, pp. 253-255); nonché il componimento eseguito al liuto da Karl, incentrato sul confronto tra Bruto e Cesare (Schiller 2025, pp. 263-267).

⁶⁹ In particolare, riferimenti diretti al mondo animale ricorrono soprattutto nei discorsi della banda dei masnadieri. Si veda, ad esempio, la scena seconda dell'atto I, ambientata in una locanda ai confini della Sassonia, in cui vengono citate, come metafora di comportamenti umani, ben diciotto specie di animali (Schiller 2025, pp. 51-85).

⁷⁰ Si veda il monologo di Karl all'atto IV, scena I (Schiller 2025, pp. 2015-2017), la passeggiata di Karl e Amalia nella galleria del castello Moor (Schiller 2025, pp. 217-221), e l'incontro, che apre la terza scena del quarto atto, tra Karl travestito da conte von Brand e il servo Daniel in una delle stanze del castello, Schiller 2025, pp. 235-243.

⁷¹ Si veda, ad esempio, l'episodio del vecchio Moor che, ritenuto morto da tutti, riappare dalla cripta sotterranea del castello, Schiller 2025, pp. 269-277.

Giustamente riconosciuto come dramma politico, la prima opera teatrale di Schiller è un atto di protesta contro l'ingiustizia, contro un «secolo di imbrattacarte»,⁷² contro una legge che «ha ridotto a passo di lumaca ciò che poteva divenire volo d'aquila».⁷³ Proprio nella sua essenza politica, il dramma è una lucida critica alla cultura moderna che si costruisce in primo luogo nel confronto con quelle che Hinske ha definito idee portanti dell'Illuminismo, quale, ad esempio, la richiesta di autonomia rispetto alla sfera paterna.⁷⁴

A ben vedere, nei *Räuber* Schiller costruisce la sua critica alla modernità a partire dall'idea che l'uomo moderno abbia «affinato l'intelletto a spese del cuore»,⁷⁵ determinando così uno squilibrio tra facoltà razionale e facoltà del sentire.⁷⁶ Nella prospettiva schilleriana è infatti il corpo a costituire il primo impulso dell'attività della mente. Di conseguenza, i prodotti dell'intelletto *affinato* a prezzo dell'indebolimento delle facoltà corporee non possono che configurarsi come mere illusioni o, nel peggiore dei casi, come principio di una catastrofe. In questo senso Crescenzi parla di una «teoria fisiologica della modernità», secondo cui Schiller, già nel *Versuch*, leggerebbe la modernità come l'epoca dell'indebolimento delle forze fisiche, da cui deriverebbe la sofferenza dell'umanità, costretta a patire la sproporzione tra grandezza dello spirito e debolezza del corpo.⁷⁷

Nei *Räuber*, quindi, la questione del *commercium mentis et corporis* è declinata in due modi differenti: da un lato attraverso il richiamo diretto alle teorie elaborate negli scritti medici giovanili, dall'altro mediante la messa in scena di personaggi che fanno delle proprie emozioni l'espressione del disequilibrio e, allo stesso tempo, dell'interazione fra sensibilità e intelletto.

⁷² Schiller 2025, p. 51.

⁷³ Ivi, p. 55.

⁷⁴ Macor 2008, cit., pp. 77-84.

⁷⁵ Schiller 2025, p. 15.

⁷⁶ Questo tema sarà ampiamente sviluppato da Schiller negli scritti estetici della maturità, in cui il problema della disarmonia tra sensibilità e intelletto assume i toni di una critica politica e sociale. Proprio alla progressiva svalutazione della dimensione sensibile, infatti, Schiller fa risalire la causa della frammentazione sociale, alla quale si contrappone l'antico, in particolare il mondo greco, come modello di unità e armonia. Emblematica, in questo senso, è la poesia filosofica *Die Götter Griechenlands* (1788), in cui le immagini mitiche dell'antica Grecia fanno da contrappunto critico agli scenari offerti dalla società moderna. Schiller 2005, pp. 3-9, in part. si vedano i vv. 89-96. Sulla lirica, Pinna 2005, pp. XIII-XVI. Su Schiller critico della cultura, si rinvia a Morrone 2022, pp. 161-184; Morrone 2024, pp. 77-86; Morrone 2026, pp. 91-110, Pinna, Montani, Ardovino 2006.

⁷⁷ Crescenzi 2025, pp. V-XXIV.

6. «Affinare l'intelletto a spese del cuore»: le emozioni oscure

Ad incarnare perfettamente la malattia dell'uomo moderno, sempre più proteso a un perfezionamento intellettuale a discapito della propria componente sensibile, è sicuramente Franz Moor.⁷⁸ Materialista, malvagio e profondamente solo, Franz è refrattario alla *verità* di natura,⁷⁹ il suo stesso involucro corporeo è per lui ragione di risentimento verso di essa: «Ho ottime ragioni per essere in collera con la natura e – sul mio onore! – le farò valere... Perché non sono strisciato per primo fuori dal ventre di mia madre? Perché non sono stato il solo?». ⁸⁰ Questo disprezzo spinge Franz a trovare una soluzione possibile alla sua condizione fondamentalmente di “eterno secondo” rispetto a suo fratello Karl, «uno spirito ardente che lo rende così sensibile a ogni attrattiva della grandezza e della bellezza», ⁸¹ una soluzione che trova i suoi mezzi nell'affinamento e nell'autodeterminazione dell'intelletto: «Essa [la natura] ci diede in dono l'inventiva e ci depose miseri e nudi sulla riva di questo grande oceano del mondo. [...] A me [la natura] non diede nulla, e quel che voglio fare di me stesso riguarda ora solamente me». ⁸² Per Franz, dunque, solo nella piena fiducia del suo ingegno può esserci la possibilità di riscattarsi dalla sua condizione di minorità e di diventare signore di tutta la contea Moor. Nel monologo del primo atto è ancora più evidente la sfiducia totale di Franz nella natura, tale da minare le sue leggi interne, l'espressione attraverso cui essa si manifesta, ovvero l'amore filiale:

Ovunque ho sentito raccontare cose da far ribollire il capo a un padre di famiglia giudizioso a proposito di un cosiddetto *richiamo del sangue* [...] “È tuo padre! Ti ha dato la vita, sei la sua carne e il suo sangue... per questo ti sia sacro”. [...] Io potrei però domandare, perché mi ha generato? Non

⁷⁸ Si veda la descrizione di Franz Moor tracciata dallo stesso autore, Schiller 2025, p. 15. Sul razionalismo e il materialismo del personaggio, Macor 2008, pp. 43-56 e Pinna 2023, pp. 405-407. Inoltre, si veda anche il dialogo tra Franz e il prete Moser (Schiller 2025, pp. 299)

⁷⁹ Come ha notato Giovanna Pinna, la *natura* nella filosofia schilleriana è intesa sia come fondamento sensibile e, dunque, corporeo dell'uomo (nel presente articolo si fa riferimento a questa specifica accezione di natura), ma anche come complesso delle sue facoltà psicofisiche. Negli scritti estetici sul sublime, la natura è da intendere invece come “forza della natura”, ovvero come un fenomeno dinamico con cui l'uomo si confronta. Ancora, e in particolare nello Schiller lirico, il termine è sinonimo di *pacsaggio*. Pinna 2006, pp. 71-86, Schiller 2017, p. 89, nota n. 16.

⁸⁰ Schiller 2025, p. 45.

⁸¹ Ivi, p. 35.

⁸² Ivi, p. 47.

certo per amor mio, visto che ancora dovevo diventare *me stesso*. [...] Posso riconoscere un amore che non si fondi sulla considerazione di *me stesso?*». ⁸³

Franz, rifiutando tutti i naturali affetti dell'umanità, tenta di sovvertire l'ordine delle leggi di natura, colpendolo dall'interno: «Voglio distruggere tutto ciò che m'impedisce di essere il *padrone*». ⁸⁴ Così, escogita un piano per eliminare il vecchio Moor servendosi "in negativo" proprio del sapere dei medici-filosofi, l'insegnamento dei quali, garantendo la piena armonia delle due componenti umane, gli suggerisce la certa disgregazione fisica a seguito di quella psichica:

I filosofi e i medici mi insegnano quale perfetta coincidenza vi sia tra le disposizioni dello spirito e i movimenti della macchina umana. Le sensazioni dolorose sono sempre accompagnate da una dissonanza delle vibrazioni meccaniche. Le passioni *seviziano* la forza vitale; lo spirito sovraccarico schiaccia a terra il suo involucro [...] Distruggere il corpo movendo dallo spirito... Ah! Un'opera geniale per chi sarà in grado di compierla! ⁸⁵

Il passo, condensando innanzitutto la traduzione drammatica dell'antropologia schilleriana e rendendo bene visibile l'autoesaltazione della volontà della ragione in Franz - «un'opera geniale!» -, è rappresentativo delle emozioni oscure che muovono e che definiscono il personaggio. Infatti, il dramma, facendosi «strumento d'analisi ed al tempo stesso terreno applicativo dell'osservazione psicologica», ⁸⁶ permette a Schiller di scovare i più intimi segreti dell'animo, aprendo così un campo d'indagine intorno alle emozioni. Proprio a Franz, infatti, Schiller affida l'interpretazione di quello che potremmo definire un "monologo sulle emozioni". Mosso dal desiderio di rivalsa, assetato di un riconoscimento che per natura gli è stato negato, Franz, dopo aver assodato il fatto che anima e corpo sono intimamente connesse, e aver capito che questo potrebbe essere a suo vantaggio, si chiede come sia possibile distruggere quell'armonia che tiene insieme le due nature dell'uomo, attraverso l'inoculazione di quali terribili emozioni si possa concretizzare il suo piano di distruzione fisica:

⁸³ Ivi, pp. 49-51.

⁸⁴ Ivi, p. 51.

⁸⁵ Ivi, pp. 99-101.

⁸⁶ Pinna 2012, p. 8.

E come dovrò operare per disturbare la dolce e pacifica armonia dell'anima e del suo corpo? Che genere di sensazioni dovrò scegliere? Quelle che più ferocemente avversano il fiore della vita? L'*ira*? [...] L'*ansia*? [...] L'*afflizione*? [...] Il *timore*? [...] No! Ah! (*Trasalendo*) Il *terrore*! Cosa non sa fare il terrore? [...] E se resistesse anche a questo assalto? Oh, vieni in mio aiuto *disperazione*, e tu *pentimento* [...], tu urlante *rimorso* [...] Così, colpo su colpo, assalto su assalto, aggredirò quella fragile vita fin quando non la finirà la compagnia delle Furie... la disperazione!⁸⁷

Le emozioni che Franz passa al vaglio in *climax* ascendente – dalla placabile ira all'irrimediabile disperazione – divengono così il “veleno spirituale” da iniettare nel cuore del vecchio Moor, affinché questo muoia; il piano allora si compirà senza lasciare alcuna traccia – «rovinare il corpo movendo dallo spirito».⁸⁸

Franz, come si è detto, è l'espressione della nociva sproporzione tra intelletto e sensibilità, ma, allo stesso tempo, è vittima dell'intima cooperazione tra le due nature dell'uomo, imbottigliato in un movimento che è circolare per natura e da cui non può sottrarsi: le sue emozioni terribili deformano il suo corpo, il suo corpo è in parte causa delle sue emozioni terribili. A dimostrazione del primo caso, è la seconda scena del secondo atto. Franz, «salterellando felice» perché crede che il padre sia morto, attraverso un monologo interiore delinea l'atteggiamento che assumerà verso i suoi sudditi una volta divenuto signore. La descrizione che dà di sé assume, però, una connotazione del tutto fisica; le sue intenzioni, le sue emozioni terribili sono pronte a deformare il suo corpo, a mutarlo in quello di un mostro accigliato e zannuto:

Le mie sopracciglia dovranno esser sospese su di voi come nubi di tempesta, il mio nome tiranno si librerà su questi monti come una minacciosa cometa, la mia fronte sarà il vostro barometro. [...] Io vi pianterò nella carne gli speroni dentati e proverò su di voi la frusta pungente.⁸⁹

Del secondo caso, invece, è rappresentativa la descrizione che Franz fa del suo aspetto nella prima scena del primo atto. La «bruttezza» che la natura gli ha donato è la prima causa, ma anche la manifestazione sensibile del suo essere un lombrosiano «reo nato»:

⁸⁷ Schiller 2025, pp. 101-103.

⁸⁸ Ivi, p. 101.

⁸⁹ Ivi, p. 133.

Perché proprio io ho avuto questo naso da lappone? Questa bocca da negro? Questi occhi da ottentotto? Credo davvero che per darmi forma essa [la natura] abbia accumulato ciò che di più orrendo vi è in ogni razza umana. [...] Ma no, no! Io le faccio torto.⁹⁰

Questa relazione simpatetica tra aspetto ed emozione, del resto, non è trascurata nemmeno dallo Schiller filosofo. Ancora nel *Versuch*, sulla scia degli studi fisiognomici di Johann Caspar Lavater e di Göttingen Georg Christoph Lichtenberg,⁹¹ riflette sulla questione dedicandole un intero paragrafo intitolato *Fisiognomica delle emozioni*, da cui si legge:

È un'ammirevole legge della saggezza che tutti gli affetti nobili e benigni abbelliscono il corpo, mentre quelli bassi e infami lo deformano bestialmente. [...] È curioso quanta affinità abbiano le apparenze fisiche con le emozioni.⁹²

Schiller, dunque, recupera l'idea di Lavater secondo cui vi è una congruenza tra emozione ed espressione corporea ma, al tempo stesso, opera una netta presa di distanza dalle pretese più ambiziose della sua teoria. Infatti, rifiuta la *fisiognomica delle forme fisse*, cioè la deduzione del carattere e delle facoltà spirituali dalla struttura immobile del volto o dello scheletro⁹³. In questo senso, la posizione di Schiller converge con quella patognomica di Lichtenberg circa una semiotica degli affetti, i quali se durevoli, sostiene Schiller, possono addirittura «lasciare tracce deuteropatiche [...] cosicché è quasi più facile in seguito modificare l'anima piuttosto che la figura».⁹⁴ Le emozioni, dunque, letteralmente si incarnano.

7. «Uno spirito ardente, dotato di grandi energie»

Lo spazio entro cui si muovono i personaggi dei *Räuber* si configura come uno spazio eminentemente emozionale, nel quale l'agire drammatico trova il proprio fondamento nella dimensione affettiva. Si è osservato, attraverso la figura di Franz, come l'elemento emotivo costituisca il vero preludio di ogni sua azione e come ciascuna di esse sia determinata da un intreccio di odio e

⁹⁰ Ivi, p. 47.

⁹¹ Lavater 1776; Lichtenberg 1778. Per un approfondimento: Riedel 1995, pp. 142-153.

⁹² Schiller 1962, pp. 68-69, trad. it. cit., p. 83.

⁹³ Schiller 1962, p. 70, trad. it. cit., pp. 85-86.

⁹⁴ Ivi, pp. 69-70, trad. it. cit., p. 83.

risentimento che non ammette altra soluzione se non quella distruttiva. Le emozioni, in tal senso, si oggettivano concretamente in decisioni, in piani razionalmente orchestrati e in strategie di manipolazione che risultano, a loro volta, di natura emotiva. È significativo, infatti, notare come Franz, nel tentativo di appropriarsi di tutto ciò che appartiene al fratello, cerchi invano di soggiogare la donna amata da Karl, Amalia, facendo leva proprio sulle sue emozioni. Attraverso menzogne, sotterfugi, egli tenta di scardinare l'amore che la giovane nutre per il bandito Karl: si insinua nei suoi momenti di fragilità, la inganna mediante racconti di presunti tradimenti e insiste con affabulazioni discorsive quando la tristezza e la disillusione sembrano soppiantare la speranza che ella cova circa un ritorno del suo amato. Amalia, d'altra parte, unica voce femminile del dramma, incarna pienamente «le sofferenze dell'estasi amorosa e le torture della passione dominante»⁹⁵. Vittima sacrificale e simbolo di purezza, personaggio statico e pertanto sempre fedele a se stessa, Amalia si configura come la rappresentazione di quell'amore filiale e naturale che Franz rifiuta e rinnega. Le emozioni che ella prova si caratterizzano infatti per la loro limpidezza e intensità: esse, spesso espresse attraverso il canto, sono generate prevalentemente dal ricordo dei momenti felici vissuti con Karl, dall'immagine di quest'ultimo che più volte le riaffiora in mente, idealizzata e innalzata ad un angelo. Ma chi è davvero Karl Moor?

Bandito e figliol prodigo, titanico e penitente, Karl rappresenta uno dei personaggi più complessi e, allo stesso tempo, più affascinanti della prima opera schilleriana. Da vero antenato di Carlos, l'animo di Karl Moor appare strutturalmente scisso, diviso tra due istanze contrastanti: da un lato è deciso a restaurare l'ordine familiare, lasciandosi alle spalle la vita da masnadiero; dall'altro, vittima delle manipolazioni di Franz, finisce col mettere in discussione gli stessi valori dell'amore filiale, in quanto crede di essere stato ripudiato. Tale dissonanza è visibile sin dalle battute iniziali del dramma.

Deciso a porre fine alle sue pazzie da bandito, Karl scrive al padre una lettera di perdono, la quale costituisce l'equivoco da cui ha inizio l'intera azione drammatica. La missiva, infatti, viene intercettata da Franz, il quale manipola il vecchio Moor leggendogli una falsa lettera da lui stesso scritta, in cui Karl è dipinto come un criminale dissoluto e perseguitato dalla giustizia.⁹⁶ Convinto

⁹⁵ Schiller 2025, p. 25.

⁹⁶ È particolarmente significativo osservare come Franz, nel tentativo di compromettere l'immagine di Karl agli occhi del vecchio Moor, si serva di un linguaggio che, in realtà, restituisce un ritratto fedele del fratello. Le qualità che egli enumera – l'ardore dello spirito, la lealtà, la delicatezza del sentimento, il coraggio

dall'inganno, il padre ripudia il primogenito e la risposta che Franz redige a suo nome precipita Karl in uno sconforto che fa presto a trasformarsi in una radicale condanna dell'umanità:

Gli uomini! Nidiata di coccodrilli falsi e ipocriti! [...] Baci sulle labbra e pugnali sul petto! [...] Ma quando il richiamo del sangue tradisce, quando l'amore paterno si muta in orco, ah, allora prendi fuoco, virile pacatezza, renditi tigre selvaggia tu, docile agnello, e ogni fibra si tenda nella rabbia e nella distruzione. [...] ⁹⁷ Perché questo spirito non è entrato nel corpo di una tigre che affonda le sue zanne furiose nella carne umana? È il fedele affetto di un padre questo? È ricambiare amore con amore? ⁹⁸

A prevalere, dunque, in Karl è la propria dimensione sensibile-affettiva, la quale appare lacerata da un conflitto che si consuma in essa stessa e che in essa riconosce "le armi" per difendersi. Detto in altri termini, se Franz può essere assunto come emblema di un razionalismo freddo e strumentale, Karl si configura come la personificazione della sensibilità e dell'immediatezza passionale, incapace di contenere e disciplinare l'impulso emotivo. Allo stesso modo, mentre in Franz si riscontra una radicale sfiducia nel corpo, nella natura e negli affetti, cui corrisponde una risposta fondata su un progetto razionale, calcolato e diabolico; Karl, al contrario, reagisce a quelle che percepisce come ingiuste leggi dell'amore ricorrendo alla propria forza fisica, alla violenza:

Il mio spirito ha sete d'azione, il mio respiro ha sete di libertà [...] Io non ho più un padre, non ho più amore e il sangue e la morte dovranno insegnarmi a dimenticare che qualcosa un tempo mi fu caro! ⁹⁹

È un'emozione, la rabbia, a determinare l'azione di Karl. Deluso dal padre, ma anche da sé stesso per le speranze e le illusioni di cui si era nutrito, Karl si decide ad avanzare armato verso il castello paterno. Tuttavia, proprio mentre vi si avvicina, torna a farsi sentire nel suo animo ribelle un moto di esitazione. Il paesaggio che gli si offre alla vista dà avvio a una profonda riflessione, nella

virile – corrispondono infatti ai tratti essenziali della sua natura. Tuttavia, Franz si appropria di queste stesse determinazioni per operarne una sistematica inversione assiologica: ciò che in Karl costituisce espressione della sua originaria sensibilità viene progressivamente deformato e presentato come eccesso, degenerazione, colpa. Ne risulta un ritratto che, proprio nel suo intento denigratorio, sembra confermare Karl quale espressione della *sensibilità*, in cui gli affetti e la forza fisica prevalgono sulla razionalità. Schiller 2025, pp. 35-37.

⁹⁷ Ivi, p. 81. [corsivi miei]

⁹⁸ Ivi [corsivi miei]

⁹⁹ Ivi, p. 85.

quale emerge con forza il conflitto tra il desiderio di una riconciliazione con gli affetti e la propria libertà:

Salute a te, terra natia! (Bacia la terra) Cielo materno! Sole materno! - E a voi campi e colli e fiumi e foreste! Salute a voi tutti, tutti, dal profondo del cuore! - Com'è dolce l'aria che spira dai materni monti! [...] Perché sono venuto qui? Per subire la sorte del prigioniero i cui sogni di liberà vengono scacciati dal suono delle catene? - No, ritorno al mio esilio! [...] No! Devo vederla... devo vederlo... e questo mi distruggerà! (*Torna indietro*) Padre! Padre! Tuo figlio si avvicina... Via di qua, nero sangue fumante! Via nero, vuoto, orrendo, convulso sguardo della morte! Lasciami libero solo per quest'ora... Amalia! Padre! Il tuo Karl si avvicina! (*Si ferma davanti alla porta*) Ma cosa mi succede? Cos'hai, Moor? Sii uomo! - Brividi della morte...¹⁰⁰

Il passo restituisce tutta la misura della lotta che si verifica nell'animo di Karl e delinea lucidamente il rapporto di questi con l'elemento naturale. Contrariamente a Franz, Karl sembra fondersi con la natura, ponendosi nei confronti di essa non in un mero stato contemplativo, ma di dinamico scambio, il che sottolinea il prevalere nel primo dei Moor della dimensione sensibile: per mezzo dei sensi, Karl coglie la bellezza, l'estensione, la vitalità del paesaggio; al contempo, nella sfera sensibile dell'interiorità, egli sperimenta emozioni quali gioia, nostalgia e tristezza, nel ricondurre quei luoghi ai ricordi del passato e alle proiezioni di un possibile futuro. Questo passo, dunque, mostra chiaramente come la vicenda umana di Karl – un uomo «dotato di grandi energie», ma «costretto a divenire un Bruto o un Catilina» a causa di «congiunture infauste» e di «un immane traviamiento»¹⁰¹ – si dispieghi su due estremi: l'ideale e il reale.¹⁰² L'ideale di giustizia, ma anche di un amore inteso come legame universale fra gli uomini, dove i vincoli di sangue sono saldi. Infatti, anche quando Karl scopre che tutto è stato orchestrato dal fratello, comunque opta per la violenza, la distruzione di tutto, l'uccisione di Amalia. L'amata rappresenta tutti quegli ideali di amore in cui Karl credeva, così ucciderla è come annientare quel sistema valoriale e filiale da cui è stato tradito.

¹⁰⁰ Schiller 2025, pp. 215-217.

¹⁰¹ Schiller 2025, p. 15.

¹⁰² Schiller 2025, pp. 15-17: «[Riferendosi a Karl] Idee fuorvianti su azione e potere, una forza esuberante che travolge ogni legge dovevano necessariamente scontrarsi con le condizioni della vita sociale, e a questi sogni entusiastici di grandezza e azione non poteva che unirsi l'amarezza nei confronti di un mondo che non corrispondeva ai suoi ideali».

Ciò perché quel sistema ideale non regge con la realtà e, pertanto, non può che bruciare e dalla cenere ricostruirsi. Ed è per questo che, alla fine del dramma, Karl sceglie di costituirsi, segno – scrive Schiller – che «come Garve insegna, nessun uomo è del tutto imperfetto: anche il più dissoluto ha ancora molte idee giuste, molti istinti positivi, molti nobili gesti. Egli è soltanto più imperfetto».¹⁰³

Bibliografia

- Abel J. F. 1786, *Einleitung in die Seelenlehre*, Stuttgart.
- Abel J. F. 1995, *Eine Quelledition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782)*, hrsg. v. W. Riedel, Würzburg.
- Ar dovino A., Montani P., Pinna G. 2006 (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, Roma.
- Beiser F. 2005, *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*, Oxford.
- Bisi M. 2017, *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio e l'estetica europea*, Pisa.
- Crescenzi L. 2025, *Introduzione*, in Schiller F. 2025, *I Masnadieri*, Milano, pp. V–XXXVII.
- D'Angelo P. 2005, *Schiller e Manzoni. Quasi una fantasia*, «Cultura tedesca», 28, *Schiller e la cultura italiana*, a cura di M. Freschi, pp. 71–82.
- Falduto A., Mehigan T. 2023 (eds.), *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, Cham (<https://doi.org/10.1007/978-3-031-16798-0>).
- Falduto A. 2023, *Philosophical Letters (1786)*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 137–146.
- Ferguson A. 1772, *Grundsätze der Moralphilosophie*, übersetzt und mit einigen Anmerkungen versehen von C. Garve, Leipzig.
- Getto G. 1963, *Il teatro di Schiller e il romanzo di Manzoni*, «Lettere Italiane», 15, 4, pp. 399–426.
- Groppali E. 2000, *Introduzione*, in Schiller F. 2000, *I Masnadieri / Don Carlos / Maria Stuarda*, Milano, pp. VII–XXIII.
- Haller A. von 1780, *Primae Lineae Physiologiae*, Göttingen.

¹⁰³ Schiller 2025, p. 7.

- High J. L. 2023, *J. Chr. Fr. Schiller: A Life as Mensch of Letters*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 3–53.
- High J. L. 2023, *Writings from Schiller's Time at the Karlsschule in Stuttgart (1773–1780)*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 91–128.
- Hinske N. 1985, *Le idee portanti dell'illuminismo tedesco. Tentativo di una tipologia*, trad. it. a cura di S. Fabbri Bertoletti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XV, 3, pp. 997–1034.
- Kondylis P. 1981, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart.
- Lavater J. C. 1775–1778, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur.
- Lichtenberg G. Ch. 1778, *Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, 2 voll., Göttingen, in Id., *Schriften und Briefe*, hrsg. von W. Promies, Bd. 3, pp. 256–295.
- Macor L. A. 2008, *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*, Pisa.
- Macor L. A. 2011, *Un capitolo svevo del tardo illuminismo tedesco. Per un profilo biografico e intellettuale di Jakob Friedrich Abel (1751–1829)*, «Historia philosophica», 9, pp. 25–46.
- Macor L. A. 2013, *Die Bestimmung des Menschen. Eine Begriffsgeschichte (1748–1800)*, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Macor L. A. 2017, *The Bankruptcy of Love: Schiller's Early Ethics*, «Publications of the English Goethe Society», 86, pp. 29–41.
- Macor L. A. 2023, *The Development of Schiller's Philosophical Attitude: Schiller's Philosophical Education*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 73–88.
- Mann T. 1997, *Saggio su Schiller*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, pp. 407–429.
- Mazzucchetti L. 1913, *Schiller in Italia*, Milano.
- Morrone G. 2022, *Schiller e la critica della cultura moderna*, in Carbone R. (a cura di), *Modernità e critica*, Napoli-Potenza, vol. I, pp. 161–184.
- Morrone G. 2024, *Friedrich Schiller zwischen Klassizismus und Kulturkritik*, in *Deutschland und Hellas. Wissenschaft und Mythos des Griechentums*, hrsg. von C. De Stefani, G. Morrone, C. Pepe, Baden-Baden, pp. 77–86.

- Morrone G. 2026, *A “Disciple of Kant”? On the Strategies and Limits of the Baden Neo-Kantian Appropriation of Schiller*, in Russo Krauss C. (ed.), *The Neo-Kantian Reception of Schiller*, Napoli, pp. 91–110.
- Pinna G. 1999, *Il sublime in scena. Sulla teoria schilleriana della tragedia*, «Strumenti critici», XIV, 2, pp. 175–203.
- Pinna G. 2006, «*Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt*». *Aporie e variazioni del concetto schilleriano di natura*, in Ardevino A., Montani P., Pinna G. (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, cit., pp. 71–90.
- Pinna G. 2012, *Introduzione a Schiller*, Roma.
- Pinna G. 2023, *The Role of Philosophy in Schiller’s Plays*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 405–422.
- Platner E. 1772, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil*, Leipzig.
- Ponti M. D. 1969, *Nota introduttiva*, in Schiller F. 1969, *I Masnadieri*, Torino, pp. V–VIII.
- Pranteda M. A. 2018, *La felicità nelle opere del primo Schiller*, in Rumore P. (a cura di), *Momenti di felicità. Per Massimo Mori*, Bologna, pp. 81–92.
- Riedel W. 1985, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der “Philosophischen Briefe”*, Würzburg.
- Riedel W. 1993, *Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 37, pp. 198–220.
- Riedel W. 2023, *Schiller and Philosophical Anthropology*, in A. Falduto, T. Mehigan, *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*, pp. 293–317.
- Schiller 1962, *Nationalausgabe* Bd. 20, *Philosophische Schriften. Erster Teil*, hrsg. von L. Blumenthal und B. von Wiese, unter Mitwirkung von H. Koopmann, hrsg. von B. von Wiese, Weimar.
- Schiller F. 2004, *L’educazione estetica dell’uomo. Una serie di lettere*, a cura di A. Negri, Roma.
- Schiller F. 2005, *Poesie filosofiche*, a cura di G. Pinna, testo tedesco a fronte, Milano.
- Schiller F. 2010, *Grazia e dignità*, a cura di F. Tedesco e D. Di Maio, Milano.
- Schiller F. 2012, *Filosofia della fisiologia*, in Id., *Il corpo e l’anima. Scritti giovanili*, a cura di G. Pinna, Roma, pp. 17–44.
- Schiller F. 2012, *Saggio sul rapporto tra la natura animale e la natura spirituale dell’uomo*, in Id., *Il corpo e l’anima. Scritti giovanili*, a cura di G. Pinna, Roma, pp. 45–92.

- Schiller F. 2012, *Lettere filosofiche*, in Id., *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, a cura di G. Pinna, Roma, pp. 93–123
- Schiller F. 2018, *Del Sublime*, a cura di L. Reitani, Milano.
- Schiller F. 2025, *I Masnadieri*, a cura di L. Crescenzi, testo tedesco a fronte, Milano.
- Schings H.-J. 1977, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Schings H.-J. 1982, *Schillers "Räuber". Ein Experiment des Universalbasses*, in Id., *Gesammelte Aufsätze*, Würzburg, pp. 229–247.
- Schings H.-J. 1994, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Weimar.
- Walch J. G. 1733, *Philosophisches Lexicon*, 2 voll., Leipzig.
- Wiese B. von 1978, *Friedrich Schiller*, Stuttgart.
- Wolff C. 1720, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Halle.
- Wolff C. 1725, *Vernünfftige Gedancken von dem Gebrauche der Theile in Menschen, Thieren und Pflantzen*, Frankfurt und Leipzig.
- Zedler J. H. 1732–1754, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 voll., Halle und Leipzig.

Maria Grazia Carriero

Oggetti come nodi di una geografia affettiva Arte ed etnografia in *Storia di Lina*

ABSTRACT: This essay investigates the agency of objects as mediators of memory and trauma, taking as its case study *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia* (Carriero 2025), a transdisciplinary project and volume developed by the author through research at the intersection of artistic practice, ethnography, and biographical narrative. Theoretically framed within Thing Theory, the study proposes an inverse process in relation to the conventional biography of things: the construction of a human biography through a constellation of objects understood as narrative devices.

The methodology of affective mapping is articulated through fifty-eight *Tavole sugli oggetti* that, by means of a digital inversion technique in formal dialogue with Man Ray's rayographs, transform material culture into a perceptual threshold. The integration of an ethnographic gaze and artistic practice reveals how matter – placed in relation to the poetics of Beuys, Salcedo, Boltanski, Bourgeois, and Cornell – becomes the central axis of processes of identity construction and the narration of migratory experience.

KEYWORDS: Affective geography, Thing Theory, Topophilia, Memory and trauma, Visual ethnography, Contemporary artistic practices.

1. Introduzione

Ogni esistenza si configura come un'opera d'arte in costante mutamento, intessuta di luoghi, oggetti e memorie che definiscono una geografia affettiva. Questa cartografia interiore si nutre del legame profondo tra l'essere umano e il suo ambiente materiale, un sentimento che può essere definito, seguendo Yi-Fu Tuan, come topofilia: l'intreccio affettivo, vivido e concreto, che trasforma uno spazio fisico in un territorio di significati personali e sociali.¹ In queste pagine esploreremo la densità narrativa della materia come mediatrice attiva dei vissuti, assumendo come fulcro analitico la ricerca transdisciplinare confluita nel volume *Storia di Lina. Geografie affettive tra*

¹ Tuan 1974.

arte ed etnografia.² Il progetto prende avvio dalla raccolta e rielaborazione della storia biografica di Lina Pucci, donna originaria di Palagiano, nell'entroterra tarantino, emigrata in Germania negli anni Sessanta, la cui esperienza di vita è segnata da dinamiche di marginalità sociale, trauma familiare, migrazione e perdita. La ricerca, sviluppata tra il 2019 e il 2023 attraverso interviste, attraversamenti biografici dei luoghi e pratiche artistiche, ha dato origine a un lavoro transdisciplinare che integra narrazione orale, etnografia visiva e sperimentazione artistica.

L'indagine si colloca nell'orizzonte teorico della *Thing Theory*³ nelle sue diverse declinazioni, riconoscendo agli oggetti una specifica agentività (*agency*) capace di trasformare il soggetto nell'atto dell'interazione. Tuttavia, se la prospettiva antropologica ha spesso indagato la biografia delle cose, il lavoro qui presentato propone un processo inverso: la costruzione di una biografia umana attraverso una costellazione di oggetti, scelti come dispositivi narrativi capaci di dare forma a ricordi e stati emotivi. Sul piano metodologico, questa pratica interpretativa si concretizza in cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, intese come soglie percettive capaci di attivare configurazioni emotive specifiche. Attraverso l'analisi di una selezione significativa di queste immagini – dal fico legato alla generazione ai sandali gialli legati al lutto – si osserverà come l'oggetto perda la sua concretezza funzionale per assumere la dignità di un oggetto d'affezione. Quest'ultimo concetto risale a Man Ray: se dal maestro surrealista si mutua la tecnica dell'inversione (digitale anziché chimica) per trasfigurare l'oggetto in una «semplice immagine poetica»,⁴ io ho tratto dal confronto con le poetiche di altri grandi artisti che tali immagini si caricano di un peso etico e biografico.

Mentre Man Ray opera spesso per associazioni casuali o indifferenza visiva, in *Storia di Lina* la materia si fa indessicale e traumatica. Se Christian Boltanski, Doris Salcedo e Joseph Beuys offrono modelli per trattare la materia come traccia dell'assenza, surrogato di corpi mancanti o protezione rituale, l'influenza di Louise Bourgeois permette di leggere l'ago e il tessuto come strumenti magici per 'ricucire' gli strappi dell'anima e riparare ciò che è danneggiato. Le *shadow boxes* di Joseph Cornell prefigurano il valore evocativo della collezione come *Wunderkammer* del quotidiano, istituendo un legame diretto con la sensibilità del Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk, dove l'oggetto-feticcio permette di dilatare la linearità del tempo per abitare un «tempo più vasto» e sospeso.⁵ Questa sensibilità per l'umile e il marginale trova il suo culmine nel «bosco delle cose» di Ettore Guatelli, dove la disposizione scenogra-

² Carriero 2025.

³ Brown 2001; Bodei 2011.

⁴ Man Ray, 1970, p. 1.

⁵ Sulla funzione dell'oggetto nel museo di Istanbul come legame con l'istante preciso del passato, si veda Pamuk 2012. Per il parallelismo tra Cornell e Pamuk, si veda Carriero 2025, pp. 118–133.

fica e geometrica della materia organizza il caos dei vissuti, sottraendo l'oggetto manipolato e rovinato alla «pattumiera» della storia.⁶

In questo saggio si esplorerà l'integrazione tra sguardo etnografico e pratica artistica, un'integrazione che permette di leggere la materia come un nervo scoperto della memoria, mettendo in dialogo la narrazione di Lina con modelli museografici innovativi. L'obiettivo finale è dimostrare come gli oggetti operino quali agenti attivi all'interno di un museo narrativo diffuso, offrendo una mappa dinamica capace di ricomporre un'esistenza frammentata attraverso le interconnessioni tra arte e antropologia.⁷

2. Dalla parola alla cosa

Prima di approdare alla dimensione materica delle *Tavole sugli oggetti*, la ricerca ha attraversato il territorio fluido e magmatico dell'oralità. Il punto di partenza di *Storia di Lina* risiede infatti in un lungo e devoto esercizio di ascolto (2019-2023) volto a sottrarre le parole della testimone all'oblio. In questo contesto, l'indagine si inserisce nel solco dell'antropologia italiana di Ernesto De Martino, laddove il ricercatore si pone come un «cercatore di uomini e di umane dimenticate storie»⁸ all'interno di un «villaggio vivente».⁹ L'obiettivo è trasformare una storia privata affinché acquisti carattere pubblico, diventando storia. Questo passaggio dalla voce alla pagina scritta si configura come un atto di co-autorialità. Come suggerito da Eugenio Imbriani, la «composizione» giustifica la complessità del lavoro: l'autrice agisce come una «sarta»¹⁰ – immagine mutuata, tra l'altro, da Marcel Proust – che ritaglia e sovrappone frammenti di tempo per confezionare un'opera nuova. È in questa cucitura che emergono gli oggetti come nodi di una geografia affettiva capaci di attivare risonanze tra trauma individuale e memoria collettiva. Per comprendere come la materia si faccia carico di tale densità, occorre volgersi alla sensibilità che riconosce agli oggetti la capacità di «parlare nel sonno», come espresso da Tristan Tzara nella prefazione a *Les Champs Délicieux* di Man Ray:

Oggetti da toccare, da mangiare, da masticare, da applicare contro l'occhio, contro la pelle, da stringere, da leccare, da rompere, da macinare, oggetti da mentire, da fuggire, da onorare, oggetti freddi o caldi, femminili o maschili, oggetti di giorno o di notte che assorbono attraverso i tuoi pori la maggior parte della no-

⁶ Per il concetto di 'bosco delle cose' e la valorizzazione dell'oggetto usato, si veda Clemente 2005. Sulla memoria come recupero rispetto alla «pattumiera» della modernità: Clemente 2004.

⁷ Sul ribaltamento metodologico dalla biografia delle cose alla biografia umana attraverso gli oggetti si veda Carriero 2025; cfr. anche Appadurai 2021.

⁸ De Martino 1953, pp. 313–343.

⁹ De Martino 1967, pp. 7–12.

¹⁰ Imbriani 2025, p. X.

stra vita [...] Sono le proiezioni, sorprese in trasparenza, alla luce della tenerezza, degli oggetti che sognano e che parlano nel sonno.¹¹

L'oggetto, spogliato della sua ovvietà funzionale attraverso la pratica artistica, approda alla dignità di «oggetto d'affezione».¹² L'espressione rimanda, come abbiamo già ricordato, alla produzione di Man Ray che, dagli anni Venti, ha realizzato assemblaggi di oggetti d'uso comune riconfigurati come dispositivi poetici, ironici o perturbanti. L'artista descrive così la loro genesi:

Whatever elements that may come to hand or that are selected from the profusion of materials within reach, are combined with words to create a simple poetic image. One should not look for plastic quality, virtuosity or merits usually associated with works of art. This should amuse, disturb, mystify or provoke reflection. These images above all should entertain – the only sure road to appreciation.¹³

Non siamo più di fronte a semplici reperti della cultura materiale, ma a registratori muti di vissuti che, come nella poetica di Giorgio Morandi, si elevano a icone capaci di svelare i segreti del proprio essere nel mondo. Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, elaborate ripensando alla biografia di Lina, offrono il pretesto per fare esperienza della memoria attraverso l'immaginazione. Come osserva Pietro Clemente, la lezione di Man Ray permette di uscire dalla natura generale delle cose per comprenderne l'uso personalizzato all'interno delle biografie individuali. Risulta emblematico, in tal senso, il caso della rivendicazione affettiva: «Questa è la vanga di mio padre».¹⁴ Lo stesso antropologo ha individuato supporti materiali del proprio ricordo – come l'orologio del padre o un pezzo di pirite – che agiscono come dispositivi biografici e simbolici, temi che egli approfondisce in diversi scritti fondamentali.¹⁵

Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, elaborate a partire dai frammenti biografici di Lina, costituiscono il punto di avvio di un percorso dalle ramificazioni infinite. Esse si offrono come pretesto per un'esperienza della memoria che affida la propria efficacia all'immaginazione dell'osservatore. L'intelaiatura visiva dell'opera è retta dal dispositivo della planimetria aerea, una scelta metodologica che trasforma la serie di ricordi in un congegno narrativo e relazionale. Attraverso l'accostamento di ogni oggetto a una struttura geometrica, l'osservazione d'insieme genera una città immaginaria o una mappatura topografica della memoria. Questa operazione trasfigura il materiale biografico originale in un territorio fisico e mentale che il fruitore è invitato ad

¹¹ Tzara 1970, pp. 268–269.

¹² Man Ray 1970, p. 1.

¹³ Man Ray 1970, p. 1.

¹⁴ Clemente 2004, pp. 151–152.

¹⁵ Temi approfonditi dall'antropologo in diversi contributi successivi, tra cui Clemente 1996, Guatelli e Clemente 1996 e Clemente 2011.

abitare secondo modalità interattive e non lineari. L'interazione con il testo avviene seguendo tre direttrici principali:

— *Il percorso indessicale (Tavola-Testo)*: ogni tavola funge da àncora verso specifici frammenti della narrazione orale. Ad esempio, la Tav. 1 (*I fichi*) rimanda esplicitamente alle pagine 11, 13, 15 e 30 del volume, permettendo al lettore di saltare dalla visione dell'oggetto spettrale – ottenuto tramite l'inversione digitale – alla carne viva del racconto che lo ha generato.

— *La fruizione non lineare (Il «gioco dell'oca»¹⁶ memoriale)*: la planimetria invita ad abbandonare la rigida cronologia degli eventi: come in un gioco dell'oca, è possibile navigare tra i ricordi seguendo le connessioni suggerite dalle forme geometriche o dalle affinità emotive, trasformando la lettura in una pratica di esplorazione dinamica dove passato e presente si incontrano costantemente.

— *L'attivazione della soggettività*: sebbene gli oggetti siano ancorati alla biografia di Lina, la loro trasfigurazione li rende portali aperti che l'osservatore non subisce passivamente. Interagendo con la mappa, il fruitore è stimolato a generare nuove narrazioni e combinazioni personali, espandendo la geografia affettiva originale attraverso la propria immaginazione e il proprio vissuto. In questa prospettiva, la topografia agisce come uno strumento di riparazione e ordine rispetto al caos dei ricordi: essa ricomponi i frammenti di una vita spezzata, elevando il dettaglio privato a icona di una narrazione collettiva e visibile.

Questa operazione di sintesi visuale trova espressione nelle Figure 1, 2 e 3, dove la sequenza delle Tavole si configura come un dispositivo analitico necessario per esplicitare il concetto di mappatura affettiva, altrimenti difficilmente traducibile sul solo piano discorsivo. A tal fine, la materia viene resa progressivamente più trasparente (Fig. 2) fino a scomparire (Fig. 3), lasciando emergere una trama di relazioni spaziali che rende percepibile la dimensione topografica del vissuto. La sottrazione dell'immagine non implica dunque una perdita, ma consente di portare in evidenza la struttura relazionale sottesa alla costellazione degli oggetti, rendendo finalmente visibile l'intelaiatura profonda della memoria.

3. Dalla biografia delle cose alla biografia attraverso le cose

Se la tradizione antropologica, influenzata dai lavori di Arjun Appadurai, ha spesso indagato la «biografia delle cose»¹⁷ per ricostruire circuiti di scambio e valorizzazione culturale, il lavoro qui presentato propone un processo inverso: l'uso di una costellazione di oggetti per ricostruire una biografia umana. Gli oggetti di Lina – dalla chiave usata per barricarsi contro la violenza del padre affetto da alcolismo o per non incon-

¹⁶ Clemente 2025, 202–204.

¹⁷ Appadurai 2021.

trare la madre dopo un lungo periodo di abbandono (Fig. 4, Tav. 9) alle cento lire del riscatto sociale e della relazione con la sorella (Fig. 5, Tav. 19) – non sono semplici reperti, ma registratori muti di vissuti, emozioni ed energie. Una delle chiavi del lavoro di Appadurai è il concetto di valorizzazione degli oggetti, che va oltre il loro valore economico per considerare il modo in cui essi sono investiti di significato dalle persone e dalle comunità. Questo approccio rimanda in parte alla teoria marxista della merce, ma si distingue per la sua attenzione alla diversità culturale e alla complessità delle reti globali di scambio. È interessante notare come nella cultura indiana tutti questi aspetti legati al tessuto siano di fondamentale importanza. Diventano veicolo trasmissivo tra visibile e invisibile, forze spirituali negative o positive, possono essere trasmesse attraverso il tessuto e influenzare l'andamento esistenziale di chi lo indossa.

L'uso di stoffe e abiti per simboleggiare lo status sociale o per cambiarlo è sicuramente comune a tutte le società, sebbene la complessità dell'ordine sociale indiano impartisca una varietà inconsueta al simbolismo della nudità e del vestire. Inoltre, la stoffa, in quanto mezzo di transizione, era concepita come un eccezionale veicolo dello spirito e della sostanza, che questi fossero sacri, rinvigorenti o contaminanti. Le stoffe di differente tessitura, colore o origine, quindi, erano in grado di fare ben più che dispensare informazioni alla società: potevano cambiare la sostanza morale e fisica dell'individuo. [...] Il tessuto è poroso, denso, intrecciato, quindi può assorbire e trattenere lo spirito o la sostanza per molti anni. Sicuramente le proprietà trasformative della stoffa non caratterizzavano solo la società indiana. Nelle società islamiche i turbanti dei grandi maestri potevano trasmettere lo spirito, mentre durante il cristianesimo medievale le reliquie di stoffa, come la Sindone di Torino, erano particolarmente venerate, e addirittura nell'attuale società capitalista agnostica gli abiti di un uomo morto spesso sono considerati di cattivo auspicio. Ma in India si riteneva che la santità o la contaminazione di una persona fosse particolarmente lampante e le stoffe erano considerate un mezzo davvero molto sensibile. Sarebbe azzardato sostenere che tutte le società indiane fossero profondamente cosce dei principi di purezza e contaminazione, ma persino per quelle che non lo erano, di norma le transazioni di tessuti comportavano un pegno di protezione futura.¹⁸

I tessuti agiscono come nodi di una geografia affettiva che ancora il vissuto ai luoghi. Questa relazione affettiva si sposa con il concetto di toposfilia teorizzato e reso celebre da Yi-Fu Tuan, definito come il legame viscerale tra le persone e il loro ambiente materiale. Per Lina, la toposfilia non riguarda solo lo spazio fisico di Palagiano o della cittadina tedesca di Hirschhorn, ma è mediata dagli oggetti-soglia che rendono tali luoghi territori di significati. Gli elementi circostanti, inclusi gli oggetti e il paesaggio, possono essere interpretati o rappresentati nell'arte in modo mimetico o me-

¹⁸ Bayly 2021, pp. 408–410.

diante un'enfasi delle immagini, traducendo così la visione attraverso il filtro interpretativo dell'artista e conferendo trascendenza all'immagine della natura. A tal proposito, Tuan menziona due esempi significativi: la pittura di Leonardo da Vinci e quella di Giovanni Bellini.

La topofilia è arricchita dalla realtà dell'ambiente quando si unisce all'amore religioso o alla curiosità scientifica. Bellini vedeva la natura attraverso gli occhi della carità. Nessun oggetto veniva trascurato; ogni elemento nel suo paesaggio, dalle orecchie dell'asino alle giunture nella roccia madre, è raffigurato con nitidezza e precisione. Le sue scene hanno la chiarezza e la freschezza della campagna dopo una pioggia purificatrice. Se sembrano arcaiche è perché, a differenza dei dipinti paesaggistici moderni, spesso sono immerse in una luce ultraterrena che non ha alcuna relazione con gli umori del tempo o con l'ora del giorno. Leonardo, d'altra parte, raffigurava la natura con oggettività scientifica: le sue immagini di animali e montagne si basavano sulla sua solida conoscenza di anatomia e geologia.¹⁹

Sempre a proposito di oggetti e cose, risulta fondamentale richiamare il quadro teorico della *Thing Theory*, la quale indaga il valore emotivo della materia quando essa interagisce con l'esperienza umana.²⁰ Secondo la prospettiva di Bill Brown, noi solitamente guardiamo attraverso gli oggetti per coglierne la funzione, il valore d'uso o il significato sociale, ma iniziamo a confrontarci con la «cosità» (*thingness*) solo quando questo circuito si interrompe. L'oggetto si afferma come 'cosa' nel momento in cui smette di funzionare per noi – quando si rompe, si inceppa o si sporca – rivelando una fisicità opaca e un'eccedenza che non può essere ridotta alla mera utilità.²¹ Questa trasformazione non riguarda solo la materia in sé, ma definisce una specifica relazione tra soggetto e oggetto in cui la 'cosa' emerge come un residuo che giace oltre la nostra abituale griglia di intelligibilità.

Di fronte alle bottiglie o alle teiere di Morandi non siamo di fronte a oggetti che abbiamo già visto, che conosciamo già, ma a immagini che elevano quegli stessi oggetti alla dignità di vere e proprie icone. Indici dell'assoluto, di una Cosa che non si può ridurre alla sua semplice presenza perché invoca necessariamente l'esistenza di un'Altra Cosa. [...] Il mistero non è al di là della presenza delle cose, ma

¹⁹ Per un approfondimento sul legame tra visione del mondo e percezione ambientale, si veda la definizione di topofilia fornita da Yi-Fu Tuan: "Topophilia is richly informed by the reality of environment when it combines with religious love or scientific curiosity. Bellini saw nature through the eyes of caritas. No object was slighted; every object in his landscape, from the donkey's ears to joints in the bedrock, is depicted with sharpness and accuracy. His scenes have the clarity and freshness of the countryside after cleansing showers. If they seem archaic it is because, unlike modern landscape paintings, they are often bathed in another-worldly light that bears no relation to the moods of weather or time of day. Leonardo, on the other hand, depicted nature with scientific objectivity: his pictures of animals and mountains rested on his solid knowledge of anatomy and geology" (Tuan 1974, p. 1663).

²⁰ Brown 2001, pp. 13–18.

²¹ Recalcati 2016, pp. 22–23.

tutto custodito da quella presenza, presente nella presenza come una trascendenza che ci spiazza e ci scuote.²²

Morandi non dipinge semplicemente le *cose*: [...] prima di tutto le sceglie e tra le tante possibili, seleziona quelle che per forma, storia e contenuto sente più vicine; poi le dispone, le ordina in composti e scrupolosi insiemi e, infine, lascia che si raccontino, che svelino gli heideggeriani segreti del loro essere nel mondo, che perpetuino, con la loro semplice essenza, l'illusione di una quotidianità eterna, immutabile. Nella loro disarmante semplicità, esse rappresentano i primordiali teoremi dell'esserci e aspirano a configurarsi come gli archetipi di un universo ideale in cui tutto è silenzio, ordine, equilibrio e misura.²³

Come osserva Svetlana Boym,²⁴ la nostalgia suscitata da questi frammenti non è un desiderio di ritorno geografico, ma un tentativo di recuperare la particolarità del proprio vissuto nel flusso indistinto del tempo. L'oggetto diventa quindi il supporto fisico su cui si innesta la memoria individuale come parte di quella collettiva.

4. Memoria e rimozione: oggetti, assenza e materialità del trauma

Ma poi, quante sono le cose di ogni giorno che non si vedono perché non si guardano, e che ci meravigliremmo per primi di vedere, se qualcuno ce le sapesse mostrare.

Ettore Guatelli, *Il museo è qui*.

Il rapporto tra oggetti e memoria si carica di significati profondi quando investe la sfera del trauma e del silenzio generazionale. Come evidenziato nella ricerca su *Storia di Lina*, gli oggetti non sono semplici reperti, ma veicoli di epoche e storie intrinsecamente legate al lavoro e alla sofferenza. In molti contesti, la possibilità di sbarazzarsi di tali oggetti equivale al tentativo di espungere quella porzione di memoria capace di generare dolore. Questa dinamica è centrale nella riflessione di Pietro Clemente in *La pattumiera e la memoria. La civiltà contadina come epoca*, in cui riflette sulla memoria collettiva, sulla conservazione degli oggetti della cultura contadina come epoca e come saperi dimenticati e salvati grazie all'opera straordinaria dell'iniziativa privata; tre uomini della generazione della Resistenza, Nuto Revelli, Ettore Guatelli, Saverio Tutino, l'uno con fonti orali e scritte, l'altro con oggetti raccolti, l'ultimo creando l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, hanno fatto un lavoro immenso e lo hanno fatto con coscienza, con senso degli uomini e della vita, senza supponenza di scienza.²⁵

²² Recalcati 2016, pp. 22–23.

²³ Giudici 2004, p. 131.

²⁴ Boym 2001, p. 11.

²⁵ Clemente 2004, p. 25.

[...] Non solo lo Stato, ma anche gli stessi “portatori di memoria” vogliono cancellarla: la modernizzazione degli anni Sessanta è avvenuta all’insegna della dimenticanza. I padri non hanno trasmesso, i figli non hanno ereditato e quando i padri hanno cercato di recuperare non sono stati ascoltati. [...] Nel passaggio intergenerazionale sono stati cancellati mondi di sofferenza, competenza, lotta e trasformazione sociale, che sono alla base del presente. La memoria della marginalità è divenuta marginale: “La gente dice bene di lei, ma critica il museo: ci sono troppe cianfrusaglie, sono le cose che non vogliamo far vedere che abbiamo, o che abbiamo avuto, e che quando si fa S. Martino si bruciano perché non si vedano [...]” (da una scheda manoscritta di E. Guatelli)²⁶.

In questo scenario di rimozione consapevole si inserisce il dialogo con le poetiche di Christian Boltanski e Doris Salcedo. Boltanski è stato un artista, fotografo e regista francese. Nato a Parigi nel 1944 da padre di origine ucraina e da madre corsa, era fratello del sociologo Luc Boltanski. Nelle sue opere ha spesso utilizzato fotografie, abiti e oggetti trovati per evocare ricordi e storie di persone scomparse, sottolineando la fragilità della memoria e la fugacità della vita. Boltanski più di altri racconta la morte attraverso le sue opere d’arte. Gli oggetti che Boltanski utilizza nelle sue installazioni non sono impiegati per ciò che sono in sé, per la loro forma o rappresentazione, ma piuttosto per la loro misteriosa capacità di evocare e richiamare eventi passati, strapandoli all’oblio e alla dimenticanza. Le sue opere si concentrano sull’ultimo grande dubbio dell’umanità, immergendosi nella paura della fine sempre imminente all’orizzonte, trasmettono la sensazione del transito e dell’evanescente precarietà dell’esistenza, e pongono l’eterna domanda sul significato della nostra presenza. L’archivio e il tener traccia in maniera ossessiva diventa la sua cifra stilistica.²⁷ Se la società tende a bruciare le tracce della propria ‘misera psicologica’, l’operazione artistica di Boltanski agisce in direzione ostinata e contraria, creando archivi dell’assenza che utilizzano proprio quegli oggetti comuni e usurati – scatole di latta arrugginite, abiti usati – per arrestare la scomparsa degli esseri.

Gli oggetti in *Storia di Lina* funzionano come le installazioni di Boltanski: tentano di fissare l’immemorabile, trasformando l’oggetto quotidiano in una traccia spettrale che resiste all’oblio. Il tentativo di archiviare e mettere insieme i pezzi di una vita diventa un’operazione necessaria e al contempo impossibile, così come l’opera di Boltanski *La Vie Impossible*:²⁸ una serie di venti teche piene di vari documenti. In questo caso, sebbene non avesse nascosto i suoi ricordi – come nel caso dell’opera *Les archives*

²⁶ Clemente 2023, p. 93.

²⁷ Per un’analisi del concetto di ‘vita impossibile’ e della poetica dell’archivio in Boltanski, si veda Conti 2021.

²⁸ Boltanski 2001.

*de CB (1965-1988)*²⁹ – la mancanza di un’organizzazione tipica degli archivi rendeva l’opera un insieme caotico e di fatto incomprensibile.

Impedire l’oblio, arrestare la scomparsa delle cose e degli esseri mi sembrava un nobile obiettivo, ma ben presto capii che questa ambizione era destinata al fallimento, giacché non appena tentiamo di preservare qualcosa, la fissiamo nello spazio e nel tempo. Possiamo conservare le cose solo arrestando il corso della vita. Se sistemo i miei occhiali in una vetrinetta, non si romperanno mai, ma potrò sempre considerarli occhiali? [...] Nel momento in cui entrano a far parte della collezione di un museo, dimenticano la loro funzione diventando solo l’immagine di occhiali. Una volta chiusi in una vetrinetta, i miei occhiali avranno perduto la loro ragion d’essere, ma anche la loro identità.³⁰

L’agentività della materia si fa ancor più lancinante quando l’oggetto diventa surrogato di un corpo mancante, richiamando l’opera di Doris Salcedo, artista colombiana nata nel 1958, nota per le sue installazioni dedicate al trauma dei *desaparecidos* e alla violenza politica in Colombia. Salcedo impiega materiali come scarpe, mobili in legno, cemento, pelle di vescica di mucca, erba e petali di rosa per dare forma all’assenza e rendere tangibile lo spazio del trauma. Come scrive Alessandra Lanza, il metodo di Doris Salcedo richiede di conoscere da vicino l’esperienza delle vittime, incontrandole e vivendo nei loro luoghi per coglierne ogni dettaglio e relazione umana. Questa volontà di immedesimazione si manifesta con forza nelle parole della stessa artista riguardo alla genesi dell’opera *Atrabilious*:³¹

Mi ero messa esattamente [nelle circostanze delle vittime], con risorse minime e lavorando con il materiale più spregevole che si possa pensare. Qualcosa per cui tutti noi proviamo repulsione. Vesciche di mucca da una parte, e vecchie scarpe. Non ci piacciono le scarpe vecchie, ma nonostante ciò ogni volta che vediamo una scarpa per strada ci chiediamo cosa sia successo lì. È il posto sbagliato per quella scarpa.³²

In modo del tutto analogo, la ricerca condotta per *Storia di Lina* non si è limitata alla raccolta delle memorie orali, ma si è tradotta in un atto di condivisione profonda. L’autrice ha infatti accompagnato Lina in un itinerario a ritroso nei luoghi della sua infanzia in Germania, trasformando un percorso mnemonico in un viaggio reale e condiviso. Questo accompagnamento fisico e simbolico è stato cruciale per approfondire i contesti che hanno segnato la vita di Lina, permettendo di costruire una mappatura affettiva radicata nello spazio fisico delle sue esperienze passate. Esempari,

²⁹ Per una consultazione dell’apparato documentario dell’installazione acquisita dal Centre Pompidou, si veda Boltanski 1965–1988.

³⁰ Boltanski 2017, p. 27.

³¹ Salcedo & Lowry 1992–1993.

³² Salcedo & Lowry 1992–1993.

in tal senso, sono i sandali gialli (Tav. 24) di Rosa, sorella di Lina: quel paio di scarpe abbandonate sulla riva del fiume Neckar prima del suicidio smettono di essere calzature per farsi *punctum* visivo di una perdita insostenibile. Come nell'opera *Atrabilius* della Salcedo, dove scarpe consumate testimoniano violenze irreparabili, i sandali di Rosa diventano il simbolo di un dolore che la famiglia e la società hanno spesso cercato di 'bruciare' o nascondere, ma che la mappatura affettiva riporta alla luce come nervo scoperto della memoria. In definitiva, l'integrazione tra la prospettiva antropologica di Clemente e quella artistica di Boltanski e Salcedo permette di leggere la materia di *Storia di Lina* non come un residuo passivo, ma come un catalizzatore di esperienze umane capaci di restituire dignità a quei mondi di sofferenza che la modernità ha tentato – invano – di dimenticare.

5. Materia e liminalità: da Victor Turner a Joseph Beuys

Se la sezione precedente ha evidenziato come l'oggetto possa farsi carico dell'orrore dell'assenza e dello strappo traumatico, è necessario ora esplorare la dimensione riparativa e protettiva della materia. In questo orizzonte, la ricerca su *Storia di Lina* acquisisce una valenza innovativa mettendo in dialogo la teoria dei riti di passaggio con le poetiche della materia dell'arte contemporanea. Il punto di partenza teorico è rintracciabile nell'opera *rites de passage* di Arnold Van Gennep, il quale ha dimostrato che ogni transizione di stato, posizione sociale o età è contraddistinta da tre fasi: separazione, margine (o *limen*) e aggregazione.

I *rites de passage* si trovano in tutte le società, ma tendono a raggiungere la loro massima espressione nelle società su scala piccola, relativamente stabili e cicliche, nelle quali il cambiamento è legato ai ritmi e alle ricorrenze biologiche e meteorologiche invece che alle innovazioni tecnologiche. Questi riti indicano e costituiscono transizioni tra stati [...]. Il concetto di stato è più capiente di quello di status o funzione e attinge a ogni tipo di condizione stabile o ricorrente che sia culturalmente riconosciuta. [...] Gennep ha definito i *rites de passage* come "riti che accompagnano ogni modificazione di posto, di stato, di posizione sociale e di età".³³

È tuttavia Victor Turner ad approfondire la potenza simbolica della fase liminale, definendola come uno stato di ambiguità in cui il soggetto è «né qui né là», separato dalle strutture sociali consuete e privo degli attributi della condizione passata o futura. In questo spazio di sospensione, l'individuo vive una sorta di invisibilità strutturale, e proprio qui gli oggetti cessano di essere strumenti pratici per farsi strumenti di tran-

³³ Turner 2019, pp. 123–124.

sizione: essi danno forma esterna e visibile a processi interni e invisibili, agendo come bozzoli protettivi per il «passeggero» in mutamento.

Questa prospettiva antropologica trova un riscontro estetico puntuale in Joseph Beuys,³⁴ limitatamente a quegli oggetti che hanno segnato la sua esperienza di vita-morte-vita. L'incidente aereo in Crimea nel 1943 rappresenta il paradigma della liminalità turneriana: Beuys, sospeso tra la vita e la morte in una terra di nessuno, viene salvato da una tribù di Tartari che avvolge il suo corpo nel grasso e nel feltro. In questa specifica analisi, tali materiali sono assunti come oggetti che incarnano un momento di transizione estrema: il grasso per rigenerare il calore e il feltro per conservarlo. Per Beuys, l'isolamento garantito da questi materiali non è puramente fisico, ma rappresenta un calore spirituale, inteso come un principio evolutivo necessario alla riparazione del sé durante la sospensione liminale. Il feltro e il grasso diventano così catalizzatori di una nuova comprensione del processo di guarigione, simboleggiando la protezione e la riparazione interiore proprio perché legati a quel momento di confine.

Un esempio emblematico dell'utilizzo significativo del feltro si ritrova nel *Vestito di Feltro* che Beuys indossò durante l'Azione chiamata *Isolation Unit* insieme all'artista Terry Fox il 4 ottobre 1971 presso l'Accademia di Düsseldorf. Questo abito fu poi prodotto in 100 esemplari multipli dalla galleria René Block.³⁵

Si, è chiaro che *Il vestito di feltro* [...] è un'estensione delle mie sculture di feltro che ho anche realizzato nelle azioni. Qui il feltro si presenta come elemento di calore e come isolante. Fra tutte le categorie di sculture caloriche, viene usato principalmente in relazione con il grasso. Dunque è legato al carattere. Il concetto di calore va molto più in là, non va inteso soltanto come calore fisico, perché se io avessi voluto significare questo avrei potuto utilizzare con esito più efficace una luce a infrarossi. Io in verità intendo tutt'altro calore, intendo calore spirituale, cioè un principio evolutivo.³⁶

Nella geografia affettiva di Lina, la migrazione verso la Germania e il trauma dell'abbandono hanno generato una fase liminale altrettanto prolungata, in cui alcuni oggetti sono emersi con la forza di talismani simbolici e oggetti transazionali. L'uncinetto (Tav. 29) rappresenta l'esempio più calzante di questa dinamica: non è solo un manufatto, ma un dispositivo che permette di 'abitare' il *limen* della migrazione. Come il feltro di Beuys isola e protegge, l'attività dell'uncinetto — appresa in Italia e perfezionata in Germania — crea una zona di autonomia e calore emotivo che permette a Lina di non rimanere mai inattiva, saturando il tempo dell'incertezza con la creazione.

³⁴ De Domizio Durini <https://beuys.abaq.it/chi-e-joseph-beuys/>

³⁵ Beuys 2019, pp. 24–25.

³⁶ Beuys 2019, p. 25.

L'uncinetto è stato un compagno costante e importante nella mia vita. Anche oggi, mentre guardo la televisione, lavoro e creo con i ferri, non riesco a rimanere ferma, devo sempre fare qualcosa.³⁷

L'oggetto media così tra il passato perduto e un futuro da costruire, permettendo al soggetto di ricucire gli strappi dell'anima in un parallelismo diretto con l'ago «magico» di Louise Bourgeois, inteso come strumento di riparazione e richiesta di perdono.

Ed è l'ago, questo oggetto magico a lei familiare sin dall'infanzia (la sua famiglia possedeva un laboratorio per restaurare arazzi), a tornare negli ultimi due decenni della sua parabola creativa, plasmando forme e sculture di tessuto che rielaborano temi e preoccupazioni radicati in una pratica profonda e incredibilmente coerente: identità e sessualità, memoria e famiglia, il tutto cucito assieme dal desiderio e dalla necessità di riparare ciò che è spezzato, danneggiato.³⁸

Allo stesso modo, la biografia di Lina rivela altri «aiutanti magici»³⁹ che operano in questa zona di confine: il papillon (Tav. 17) del dottor D'Aprile, che simboleggia l'umanità che la strappa ai maltrattamenti, e la chiave (Tav. 9) usata per barricarsi e proteggersi dalla violenza, definendo un confine invalicabile tra il sé e il trauma esterno. Questi oggetti non sono spettatori passivi, ma agenti attivi di una protezione rituale che trasforma la materia in un archivio dell'esserci.

6. Architetture cartografiche della memoria

L'integrazione tra lo sguardo etnografico e la pratica artistica in *Storia di Lina* trova un rispecchiamento profondo nell'opera di Joseph Cornell, pioniere dell'assemblaggio e del *found footage*. Cornell, pur non aderendo ufficialmente al Surrealismo, ne condivise la sensibilità, trasformando gli *objets trouvés* in opere capaci di suscitare intense emozioni.

A partire dagli anni Trenta, Cornell iniziò a creare le sue celebri *shadow boxes*: vetrinette in cui esponeva meticolosamente i suoi «strani tesori». La sua attività di instancabile collezionista spaziava da frammenti naturali, come conchiglie, rami e foglie, a residui della vita urbana e burocratica, quali biglietti dei tram, scontrini, ritagli di giornale e vecchie fotografie. Questi assemblaggi non avevano intenti ironici o dissacratori, ma erano mossi da una poeticità unica che riqualificava l'oggetto comune come una rarità preziosa. Le sue opere funzionano come autentiche *Wunderkammer*

³⁷ Carriero 2025, p. 26.

³⁸ Florian 2022.

³⁹ Propp 2000, pp. 92–94.

della quotidianità, offrendo allo spettatore un mezzo di evasione verso territori mnemonici o mondi mistici e felici altrimenti inaccessibili.

Il legame tra ossessione, memoria e archiviazione culmina nella genesi del Museo dell'Innocenza a Istanbul. Il museo nasce dalla storia di un amore non corrisposto, quello tra Kemal e Füsün. Per otto anni, Kemal frequentò la casa dell'amata nutrendo una passione tormentata e, per preservare il ricordo dei singoli istanti trascorsi con lei, iniziò ad accumulare piccoli e grandi oggetti che Füsün aveva toccato. Alla fine della sua vita, Kemal affidò all'amico scrittore Orhan Pamuk il compito di creare un luogo dove conservare questi ricordi; il museo fu così concepito all'interno del palazzo rosso di Cukurcuma dove Füsün aveva vissuto. La realizzazione del museo è stata un progetto decennale, strettamente legato all'omonimo romanzo di Pamuk, in cui la realtà apparente è costruita seguendo fedelmente i dettagli letterari. All'interno di questo spazio, ogni oggetto è legato a un istante preciso del passato. Kemal descrive come la visione di elementi apparentemente banali — mozziconi di sigaretta, una saliera in porcellana, un metro a nastro a forma di cane o una bottiglia di olio di girasole — permetta di superare la linearità del tempo. Questi oggetti-feticcio compongono un tempo più vasto, dove il dolore del ricordo si trasforma nella felicità di rivivere la presenza dell'altro attraverso la materia.

Questa sensibilità per l'oggetto umile, salvato dall'oblio e riqualificato come rarità preziosa, trova il suo culmine nel lascito di Ettore Guatelli (1921-2000), il «maestro contadino»⁴⁰ – come amava definirsi – che ha trasformato la sua casa di campagna a Ozzano Taro in un'opera museale senza pari.

In Guatelli trovammo racconto, umanità di gente vissuta, poesia, oggetti toccati, manipolati, odorati e fatti funzionare. Oggetti usati e riusati, rattoppati, rovinati, mai visti in nessun altro museo del mondo, perché nei nostri standard museografici gli oggetti devono essere rappresentativi di altro, di attività e processi comuni: non debbono essere personalizzati e quindi non devono essere né vecchi né nuovi, ma medi.⁴¹

Se le *shadow boxes* di Cornell sono microcosmi chiusi, il Museo Guatelli si configura come un «bosco delle cose»: un'installazione monumentale composta da circa 60.000 pezzi di uso quotidiano e strumenti da lavoro che rompono ogni ordine classificatorio tradizionale. La ricerca su *Storia di Lina* mutua da Guatelli la capacità di organizzare il caos dei vissuti attraverso una disposizione scenografica e geometrica della materia. Come evidenziato nelle fonti, Guatelli disponeva gli oggetti lungo pareti e soffitti secondo suggestivi motivi geometrici, trasformando l'ambiente in un palcoscenico visivo dove la forma conferisce un ordine poetico superiore al caos del reperto.

⁴⁰ Fondazione Museo Ettore Guatelli: <https://www.museoguatelli.it/ettore-guatelli/>

⁴¹ Clemente 2005, p. 37.

Il raccordo metodologico con l'opera guatelliana risiede nel superamento degli standard museografici classici, che prediligono oggetti «medi» e rappresentativi di processi comuni. Al contrario, il museo di Guatelli celebra l'oggetto toccato, manipolato, riparato e rovinato, inteso come registratore muto di vissuti e testimone di un'umanità dolente ma laboriosa. Questa prospettiva trasforma il museo in un *limen*, una soglia o un porto temporale capace di riconnettere civiltà tecnologiche e mondi della vita che la modernità tende a dimenticare.

Nella mappatura affettiva di Lina, la lezione di Guatelli si traduce nel rifiuto di nascondere il dimenticatoio della storia. Seguendo l'analisi di Pietro Clemente, Guatelli rappresenta l'esempio di come l'impegno privato possa salvare porzioni di memoria collettiva altrimenti destinate alla pattumiera. Elevando i frammenti di una vita marginale — come i sandali di Rosa — entro strutture geometriche monumentali, il saggio trasforma il dettaglio biografico in una narrazione universale, facendo sì che gli oggetti smettano di essere spettatori passivi per diventare punti di riferimento emotivi in un mondo sempre più virtualizzato.

7. Conclusioni

L'analisi transdisciplinare condotta attraverso la *Storia di Lina* rivela come la materia, spogliata della sua funzione d'uso e della sua ovvietà quotidiana, cessa di essere un residuo inerte per farsi nervo scoperto della memoria. Attraverso il ribaltamento metodologico suggerito dalla Thing Theory, l'indagine opera un processo inverso rispetto all'antropologia classica: anziché limitarsi alla ricostruzione della biografia delle cose, si serve di una costellazione di oggetti per la costruzione di una biografia umana, riconoscendo alla materia una specifica agentività (*agency*) capace di trasformare il soggetto nell'atto dell'interazione.

Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti* concretizzano questa trasfigurazione, agendo come soglie percettive che mediano tra il reperto fotografico d'archivio e la silhouette spettrale ottenuta tramite l'inversione digitale, in un dialogo metodologico con le rayografie di Man Ray. Iscrivendo ogni oggetto in una struttura geometrica, l'apparato visivo genera una vera e propria topografia dell'anima o una città immaginaria. Tale planimetria invita il lettore a una fruizione non lineare del vissuto, simile a un dinamico gioco dell'oca memoriale, dove i nodi della geografia affettiva permettono di navigare tra i ricordi seguendo le ricorrenze degli oggetti anziché la rigida cronologia.

La ricerca approda infine alla sintesi di un museo narrativo diffuso, un'architettura cartografica che trova i suoi pilastri nel dialogo tra tre paradigmi fondamentali:

La poeticità delle *shadow boxes* di Joseph Cornell, intese come autentiche *Wunderkammer* della quotidianità capaci di elevare il frammento insignificante o il «tesoro

strano» a rarità preziosa. La disposizione scenografica del «bosco delle cose» di Ettore Guatelli, dove la geometria organizza il caos degli oggetti toccati, manipolati e rovinati per esaltarne l'umanità e sottrarli alla pattumiera della storia. La capacità di Orhan Pamuk di dilatare il tempo attraverso l'oggetto-feticcio nel suo Museo dell'Innocenza, dove ogni reperto è legato a un istante preciso del passato, permettendo di abitare un tempo più vasto e sospeso.

Sottraendo i frammenti di una vita marginale e contadina all'oblio, la mappatura affettiva si offre come una bussola identitaria in grado di narrare la fragilità, la resilienza e il riscatto dell'esperienza umana. In questo orizzonte, l'integrazione tra arte ed etnografia non si configura come un semplice atto documentario, ma come una pratica interpretativa necessaria per preservare l'immemorabile e restituire al dettaglio privato la dignità di una narrazione collettiva e visibile.

Bibliografia

- Appadurai A. (a cura di) 2021, *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*, Milano.
- Bachelard G. 2011 [1957], *La poetica dello spazio*, Bari.
- Bayly C. A. 2021, *I tessuti nella società indiana: una panoramica. Simbolo, talismano e pegno*, in: A. Appadurai (a cura di), *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*, Milano, pp. 405–450.
- Bodei R. 2011, *La vita delle cose*, Roma-Bari.
- Boltanski C. 2017, *Anime / Di luogo in luogo*, Cinisello Balsamo.
- Boym S. 2001, *The Future of Nostalgia*, New York.
- Brown B. 2001, *Thing Theory*, «Critical Inquiry», 28 (1), pp. 1–22.
- Brown B. 2003, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago.
- Carriero M. G. 2025, *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia*, Bari.
- Clemente P. 1996, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena.
- Clemente P. 2004, *La pattumiera e la memoria. La civiltà contadina come epoca*, in: P. Clemente, E. Rossi (a cura di), *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, pp. 23–39.
- Clemente P. 2004, *Un fiore di pirite. Introduzione ai nostri "oggetti d'affezione"*, in: P. Clemente, E. Rossi (a cura di), *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, pp. 151–158.
- Clemente P. 2005, *Il Museo che non è un museo*, in: C. Magni, M. Turci (a cura di), *Il Museo è qui. La natura umana delle cose: il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Milano, pp. 35–55.

- Clemente P. 2011, *Assembramenti congiuntivi*, in: E. Crispolti, A. Mazzanti (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Napoli, pp. 265–288.
- Clemente P. 2025, *Indipendenza, autostima e libertà. Lina Pucci, la storia di una donna per la storia delle donne*, in: M. G. Carriero, *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia*, Bari, pp. 189–204.
- Conti R. 2021, *La storia, la scatola, la vita impossibile di Christian Boltanski*, «Limina», <https://www.liminarivista.it/camera-obscura/la-storia-la-scatola-la-vita-impossibile-di-christian-boltanski/>
- De Domizio Durini L. 2019, *Joseph Beuys. Dal pensiero alla parola, dalla forma alla materia, dall'azione all'opera, attraverso le immagini dell'archivio storico di Buby Durini*, Pescara.
- De Martino E. 1953, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, «Società», 9 (3), pp. 313–343.
- De Martino E. 1967, *Il mio villaggio*, in: A. Pierro, *Appuntamento (1946–1967)*, Bari-Roma, pp. 7–12.
- Florian F. 2022, *Ricucire serve anche a perdonare, secondo la Bourgeois*, «Il Giornale dell'Arte», 8 febbraio 2022: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Ricucire-serve-anche-a-perdonare-secondo-la-Bourgeois>
- Giudici L. 2004, *Il linguaggio delle "cose ordinarie"*, in: L. Giudici (a cura di), *Giorgio Morandi. Lettere*, Milano, pp. 129–139.
- Guatelli E., Clemente P. (a cura di) 1996, *Il bosco delle cose. Il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Parma.
- Imbriani E. 2012, *Folklore per la nazione*, «L'Idomeneo», 14, pp. 145–154.
- Man Ray 1970, *Oggetti d'affezione*, Torino.
- Pamuk O. 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, Torino.
- Pierro A. 1967, *Appuntamento (1946–1967)*, Bari-Roma.
- Propp V. J. 2000, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino.
- Recalcati M. 2016, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Milano.

Sitografia

- Boltanski C. 1965–1988, *Les Archives de Christian Boltanski 1965–1988*, Centre Pompidou:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4rrdBq>
- Boltanski C. 2001, *La Vie Impossible*, Centre Pompidou:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKxkMBA>
- De Domizio Durini L., *Chi è Joseph Beuys, Don't Forget Joseph Beuys*:
<https://beuys.abaq.it/chi-e-joseph-beuys/>
- Fondazione Archivio Diaristico Nazionale:
<http://archiviodiari.org/index.php/home.html>
- Fondazione Museo Ettore Guatelli, *Ettore Guatelli*:
<https://www.museoguatelli.it/ettore-guatelli/>

Fondazione Nuto Revelli, *Biografia*:

<https://nutorevelli.org/biografia/>

Lanza A., *Trent'anni di Doris Salcedo. L'artista colombiana in mostra alla Fondazione Beyeler*, «Exibart», 25.3.2023:

<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/trentanni-di-doris-salcedo-lartista-colombiana-in-mostra-alla-fondation-beyeler/>

Man Ray (Emmanuel Radnitzky), *Champ Délicieux*, The Museum of Modern Art:

<https://www.moma.org/collection/works/49567>

Salcedo D., Lowry G. 1992–1993, *Atrabilus*, The Museum of Modern Art:

<https://www.moma.org/artists/7488>



Fig. 1. Visione d'insieme delle *Tavole sugli oggetti* realizzate nell'ambito della ricerca confluita nel volume *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia* (Carriero 2025).

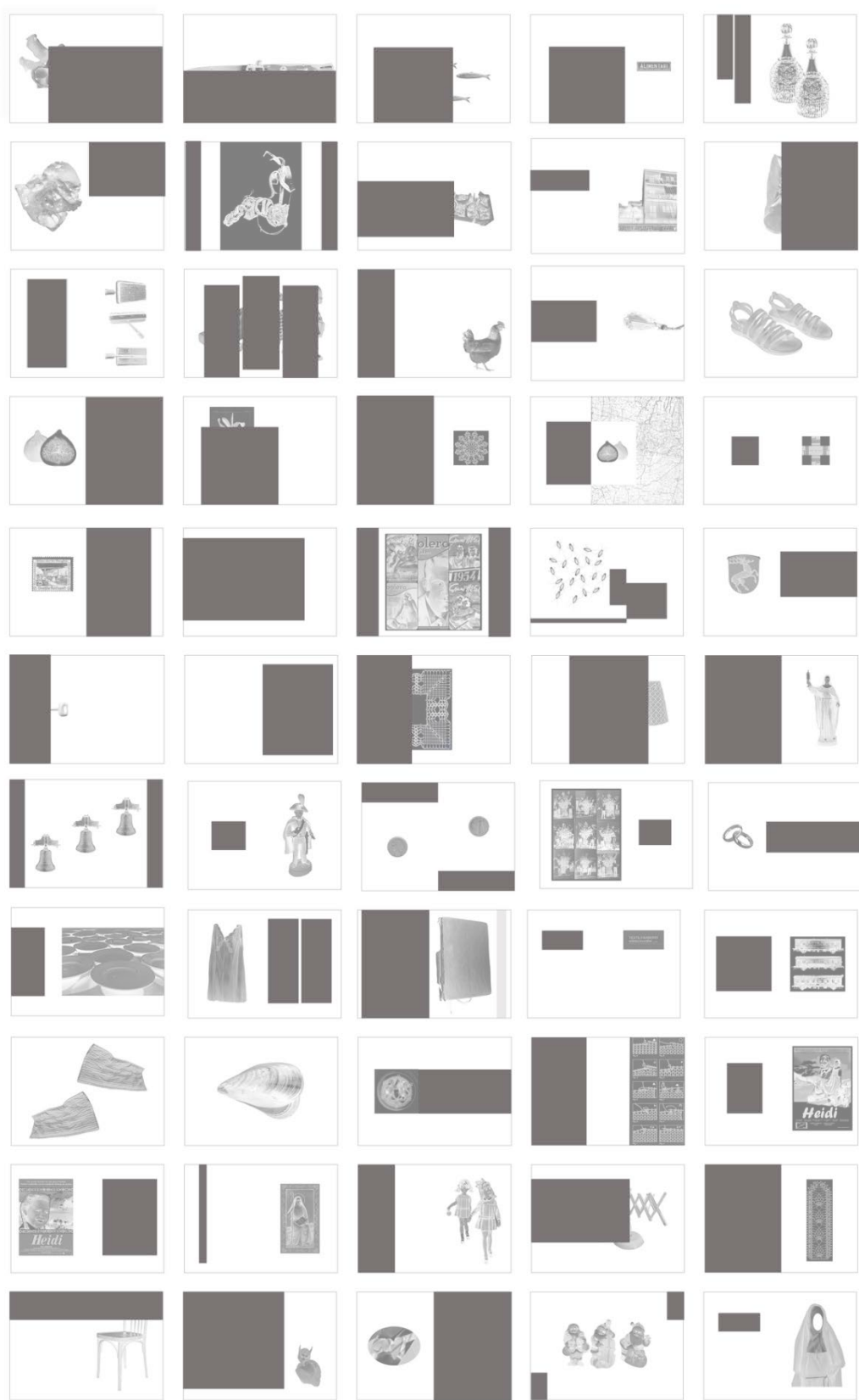


Fig. 2. Individuazione e traccia della planimetria presente nelle *Tavole sugli oggetti*.

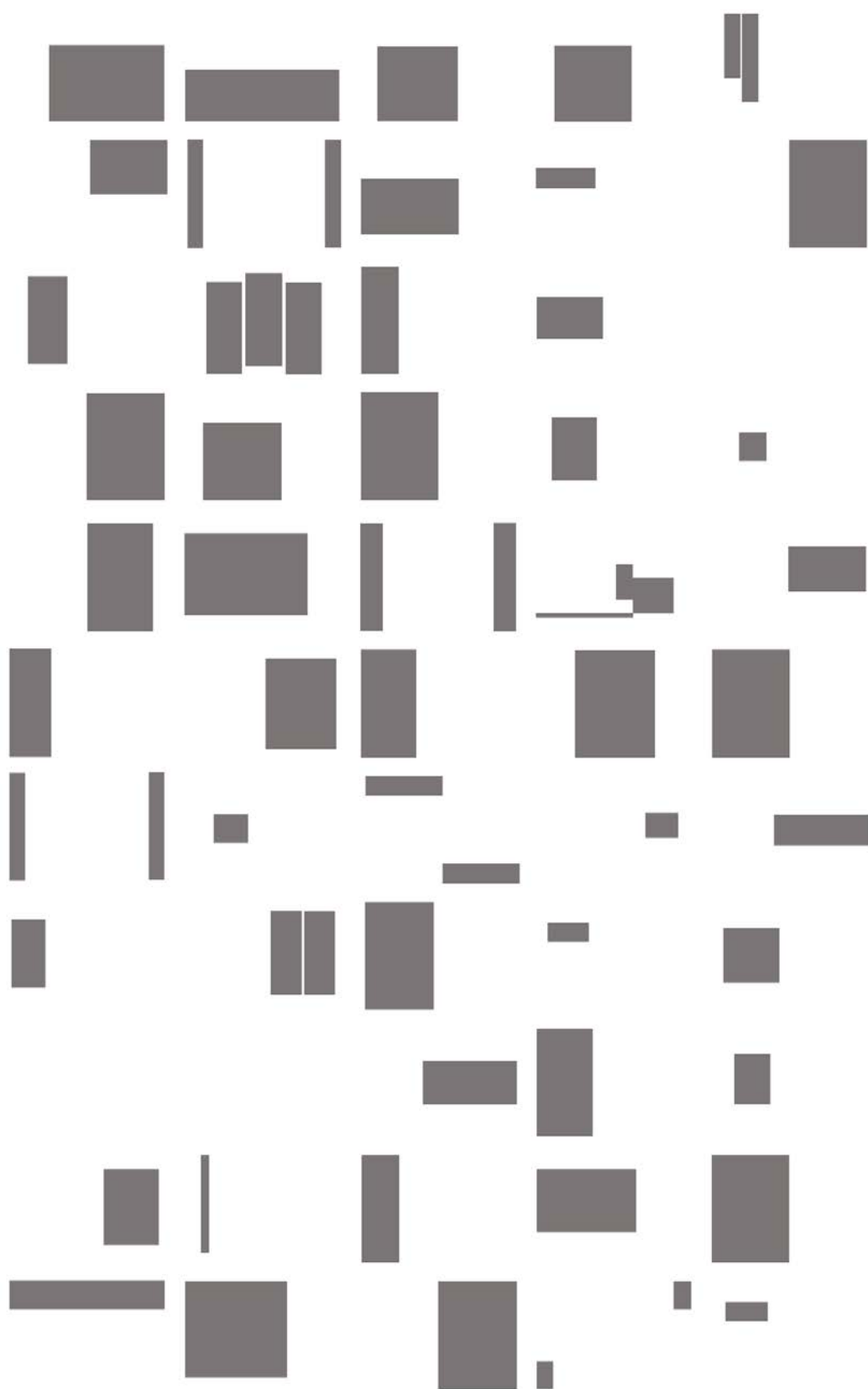


Fig. 3. Planimetria

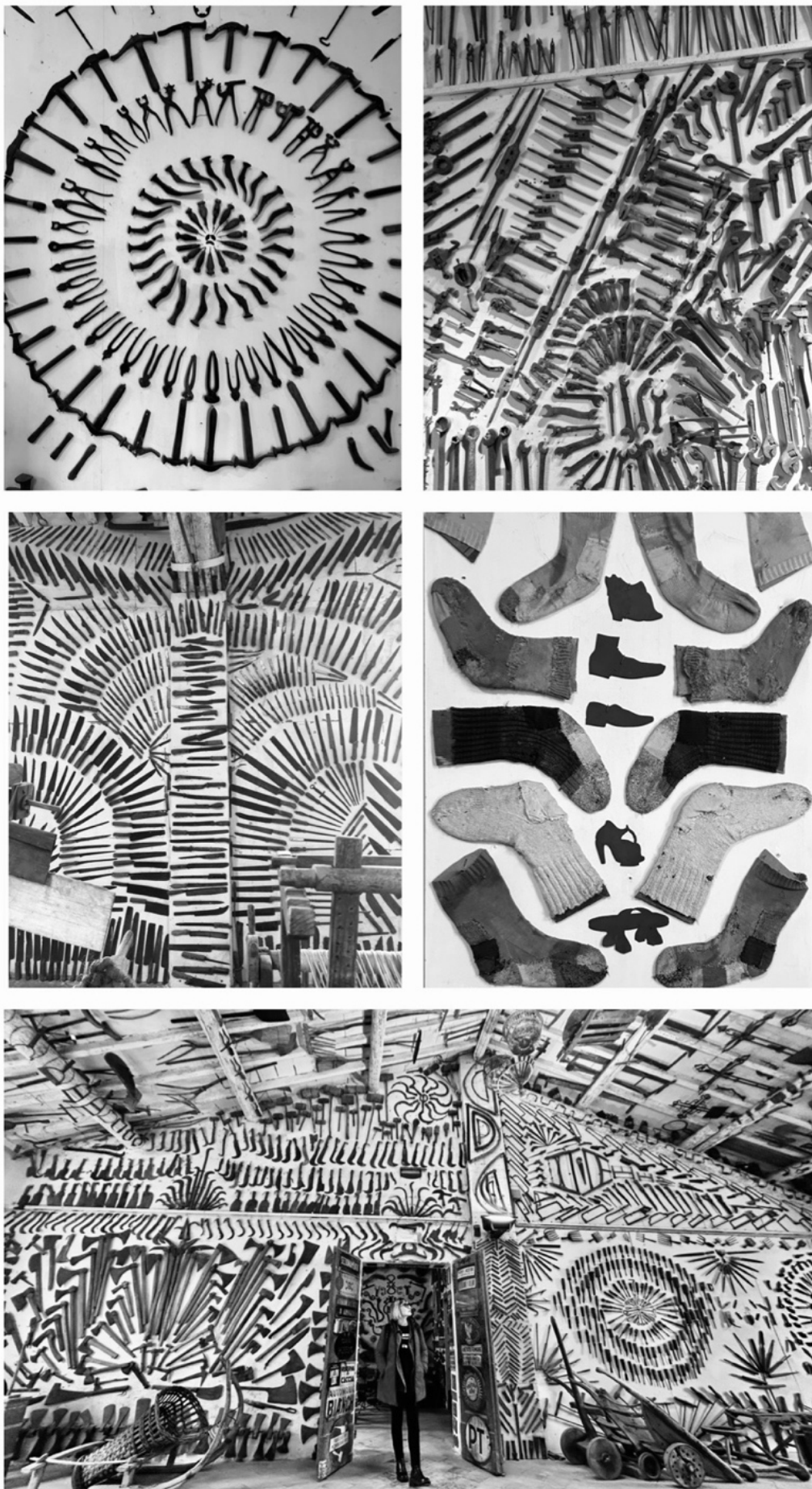
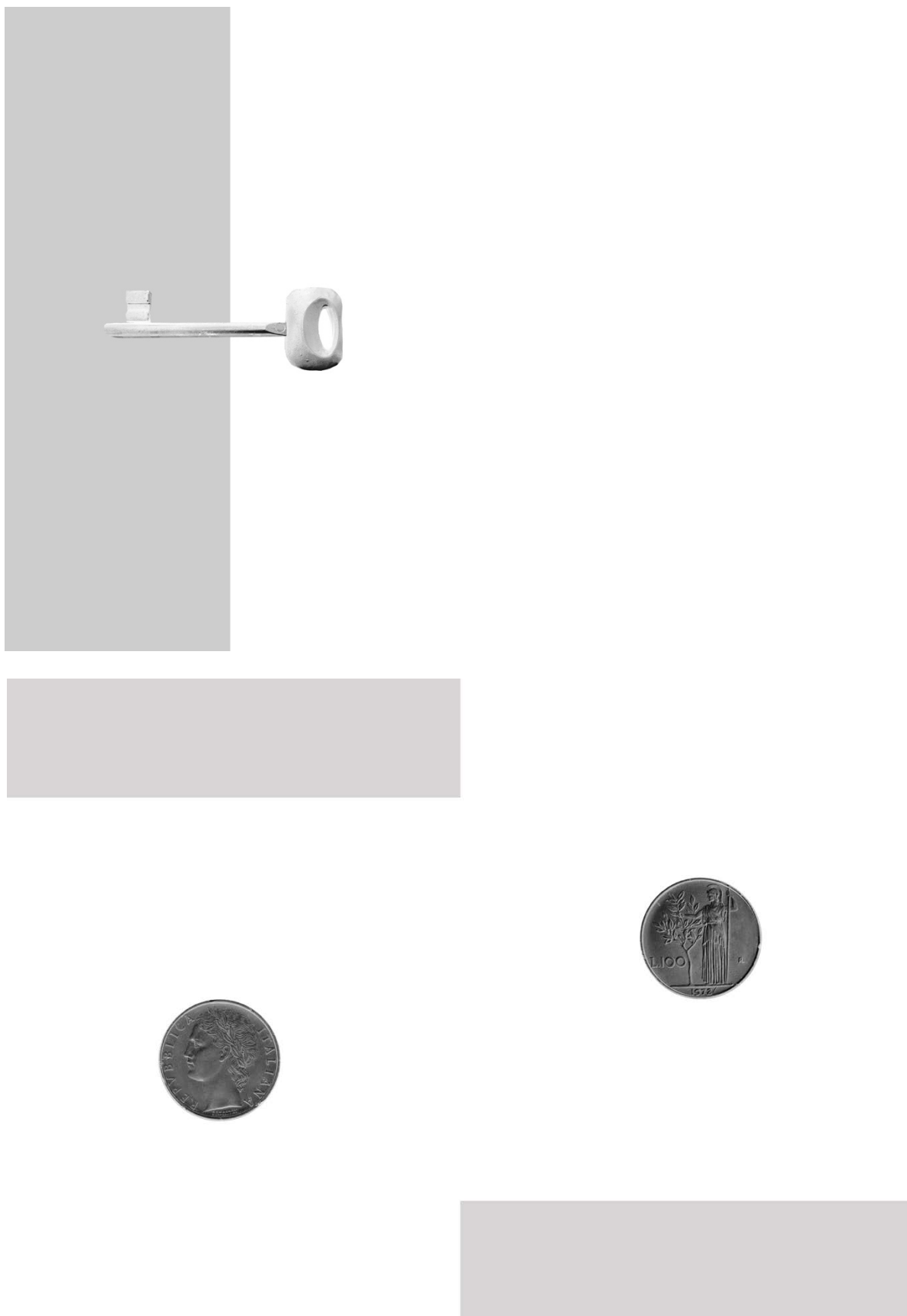
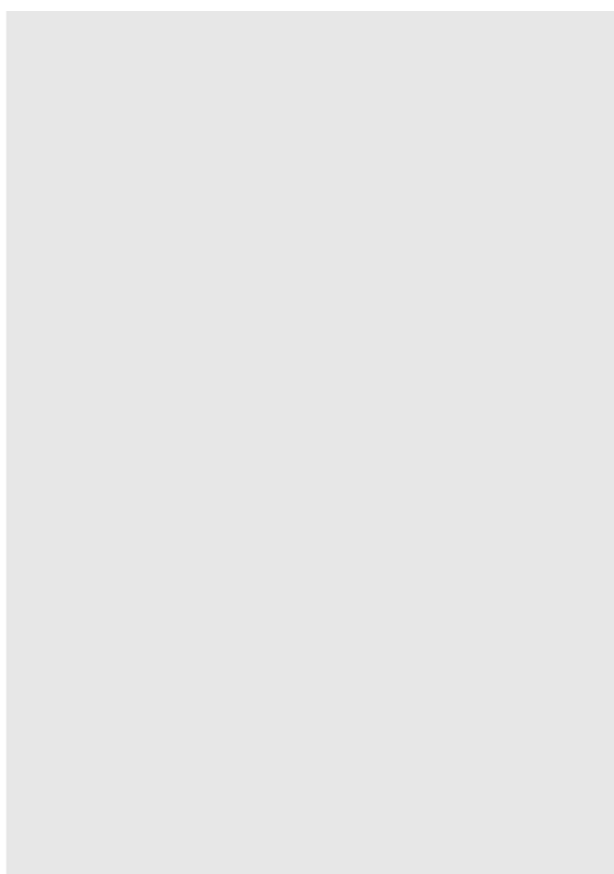
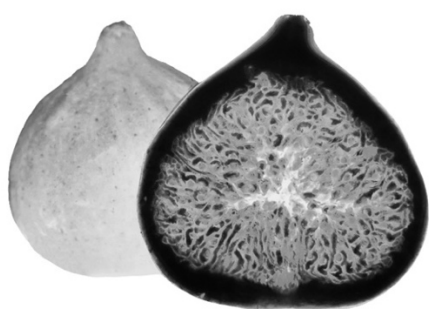


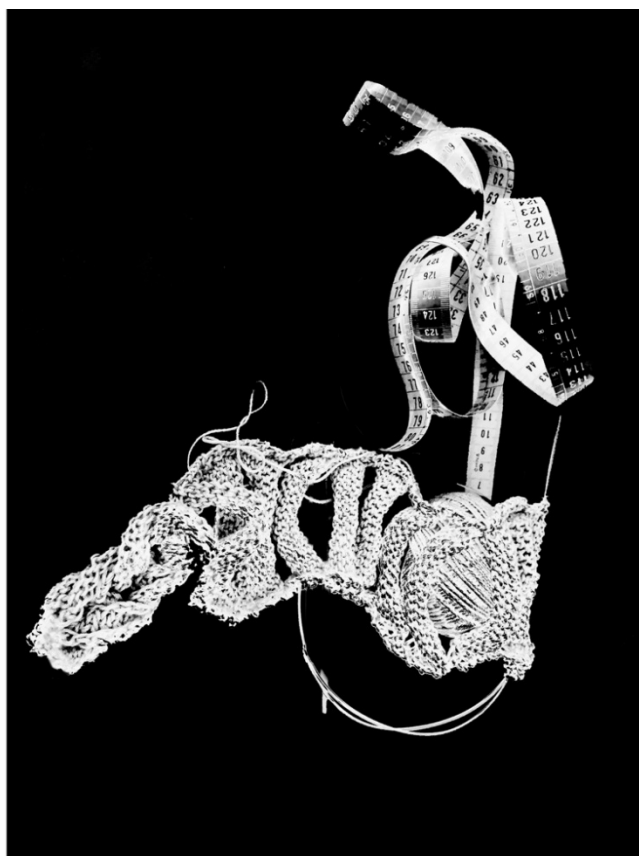
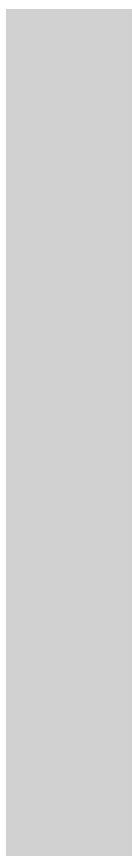
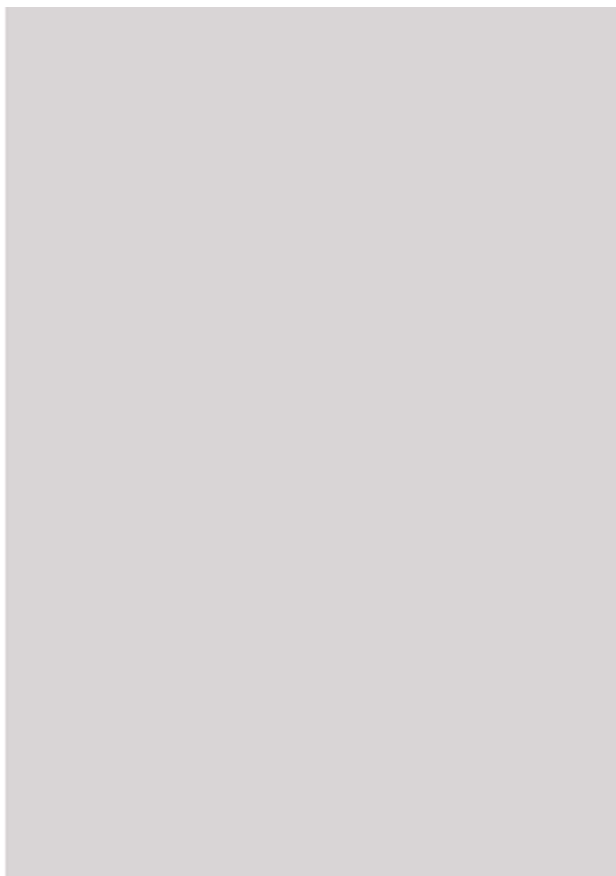
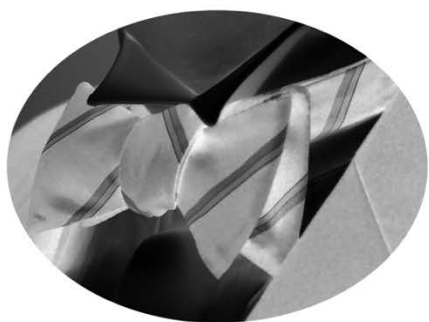
Fig. 4 Museo Ettore Guatelli, Ozzano Taro (PR), foto Angelo Belmonte.



Figg. 5–6. *Tavole sugli oggetti*: Tav. 9, *Chiave*; Tav. 19, *Cento lire*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024.



Figg. 7–8. *Tavole sugli oggetti*: Tav. 24, *Sandali gialli*; Tav. 1, *Fichi*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024.

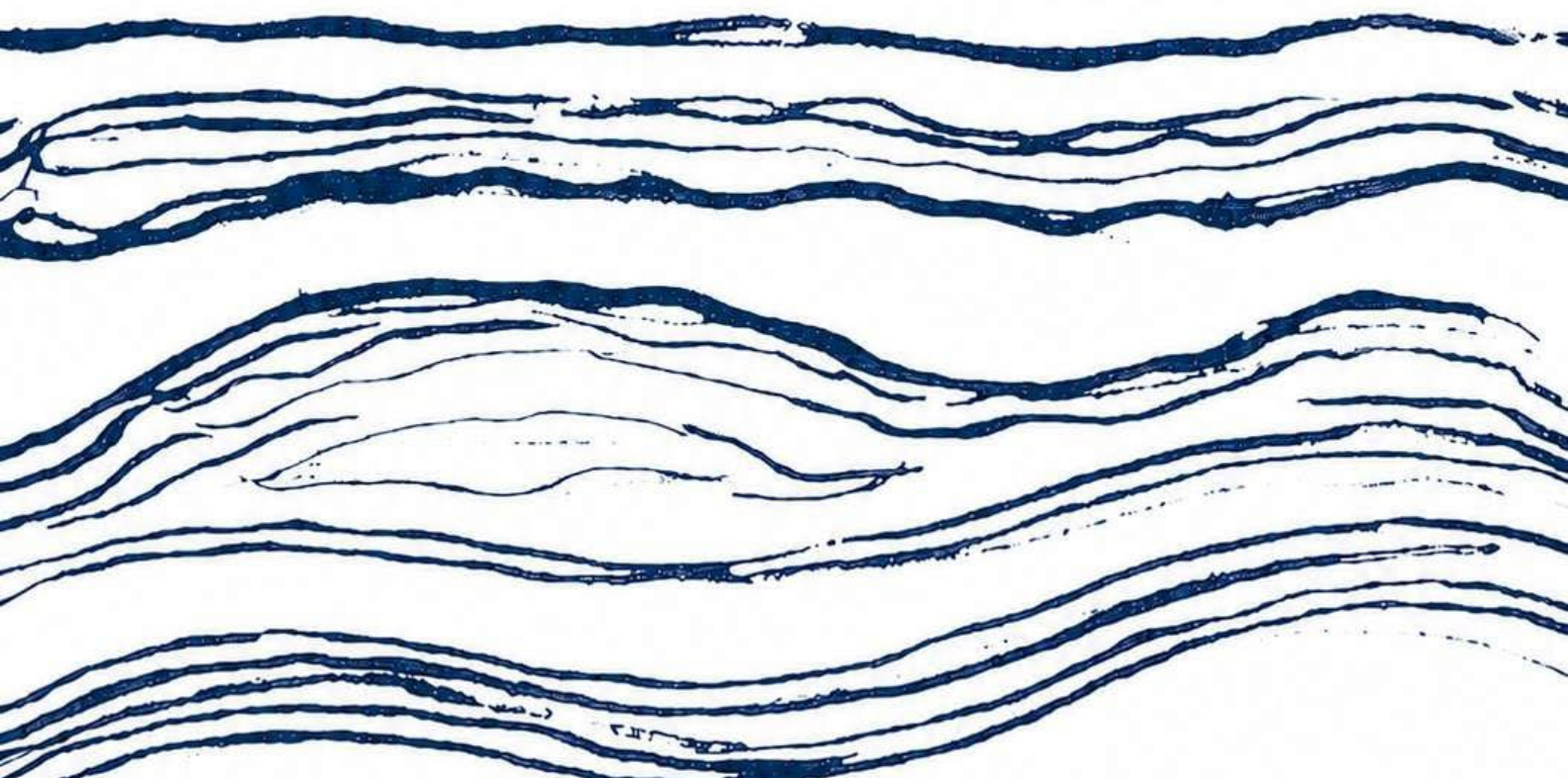


Figg. 9-10. *Tavole sugli oggetti*. Tav. 17, *Papillon*; Tav. 29, *Filo di cotone e centimetro*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024

POLLINE

*“Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen
Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn.”*

Novalis



Marina Spreafico

Il partito (vinto) delle emozioni

Considerazioni a partire da un cortometraggio

ABSTRACT: This essay reflects on the relationship between emotions, artistic creation, and spectatorship through the experience of making the short film *Il partito (perso) delle cose* (2026), created in collaboration with Sergio Armaroli. Beginning with a comparison between theatre and cinema, the author argues that theatre primarily engages spectators through a shared emotional space, while film establishes a more individual relationship with its audience. Drawing on theatrical pedagogy and performance practice, the essay explores emotions as embodied movements that shape both physical and symbolic space. Attention is paid to the role of gesture, corporeality, and collective presence in the communication of meaning and feeling. The creative process behind the film is reconstructed as a journey driven by affective forces—friendship, trust, memory, desire, uncertainty, and inspiration—which precede and generate narrative form. The film emerges as a constellation of emotional figures, objects of affection, and symbolic presences, revealing how emotions organize experience and storytelling beyond the logic of events alone. The essay also reflects on artistic inspiration as a process of being inhabited by images and impulses that gradually seek expression. Ultimately, it argues that emotions are contagious, relational, and constitutive of both artistic creation and reception, shaping the invisible connections between bodies, spaces, objects, and stories.

KEYWORDS: Emotions, Theater and Cinema, Embodiment, Artistic Creation, Affective Object

1. A teatro e al cinema

Il teatro è un luogo dove si condividono emozioni e sentimenti. Ascoltiamo gli spettatori all'uscita dello spettacolo: 'mi sono divertito... non mi aspettavo qualcosa del genere... mi sono annoiato... non ho visto passare il tempo... interessante... ho riso tanto... ho pianto... fanno cose incredibili... la prima attrice è ancora bella ... sorprendente... perché farlo? ... piacevole... ho scoperto che...'. Tutti abbiamo sentito frasi del genere. All'uscita del cinema i commenti sono un po' diversi: 'bello (generico)... troppo lungo... avvincente... che paura (raro a teatro) ... divertente... avventuroso... ho pianto... interessante...'. Alcune emozioni coincidono con le precedenti però sono, in genere, meno personali. E ancora: quando chiedi a un amico informazioni su un film che non hai visto, il resoconto inizia quasi sempre con la trama. Con il teatro questo non avviene. La prima impressione, a teatro, è emotiva e

la trama resta in sottofondo. Chi il teatro lo fa, la parte preparata¹, sa bene che il pubblico va preso per il cuore, per il sentire oltre che per la razionalità. Va preso per tutto il corpo. E questo avviene non solo con la parola e l'azione (che vivono assieme), ma con il rapporto tra questi e gli altri elementi in gioco, spazio, colori, oggetti, movimento, fino al respiro comune, l'obiettivo più difficile da raggiungere, il centro del bersaglio. Ci sono tecniche per poter creare quella bolla comune vivente e contemporanea che è il proprio del teatro, vivo tra vivi. Inoltre, bisogna tener conto delle ruote del tempo, le tre ruote parallele che girano intorno al medesimo asse centrale. Una è il tempo della durata reale dello spettacolo (es. due ore), un'altra è la ruota della durata della vicenda narrata (es. tre anni, due secoli, dieci minuti), la terza è la ruota emotiva ('non finiva più' oppure 'non mi sono accorto che il tempo passava, è volato'), e queste tre ruote a teatro devono girare con un tempo comune per tutti, spettatori e attori. Davanti a un prodotto fisso e riproducibile com'è un film le cose cambiano. L'oggetto film viaggia da solo. Entra in mani altrui e instaura con lo spettatore un rapporto personale, a casa o nel buio di una sala. Noi e il teatro, io e il film.

2. Un film, una sorpresa, smarrimento e slancio

Sotera Fornaro mi propone, con mia grande sorpresa, di scrivere qualche pagina a proposito del breve film *Il partito (perso) delle cose*² che ho realizzato insieme a Sergio Armaroli, e precisa che il contenuto deve riguardare emozioni, cose e il loro punto oscuro. Dopo un certo smarrimento iniziale mi collego a una recente constatazione: mi sembra infatti che il sostrato emozionale che accompagna gli atti delle nostre vite stia riemergendo confusamente e con forza alla superficie, sostituendosi o accompagnando il racconto delle cose. Le cose, i fatti, sono spesso raccontati come la trama di un film, fino ad assomigliare a un resoconto dei fatti di borsa. È come se un pudore sociale, borghese, un dover essere distaccati, avesse prevalso sull'altra narrazione, quella emotiva, che viene relegata ad altre situazioni: sedute dallo psicologo, confidenze tra amici, forse anche call center dedicati, intelligenza artificiale. Generalmente solo quando ci viene raccontato un sogno, e già non è cosa usuale, i due piani, fatti ed emozioni, si intersecano nel racconto. Ma ora qualcosa sta cambiando. La richiesta quindi spalca una porta: mi permette e invita ad indagare una geografia delle emozioni e dei sentimenti. Questa prospettiva cambia lo spazio e anche il tempo comincia a scorrere diversamente.

¹ Il teatro è un'azione comune tra due parti, l'una preparata e l'altra in attesa. Senza questo incontro il teatro non c'è.

² Il trailer del cortometraggio si può vedere qui: <https://www.teatroarsenale.it/il-partito-perso-delle-cose/>

3. La scuola del teatro Arsenale, il corpo emotivo, lo spazio emotivo

Nel programma della Scuola di Teatro Arsenale³ viene affrontato il tema delle emozioni cui è dedicato un periodo del primo anno di studi. L'argomento è esplorato durante il lavoro sulla maschera neutra e il fondo poetico comune⁴. A partire dal corpo in movimento si scoprono le dinamiche delle passioni e delle varie emozioni, fino a sviluppare lo spazio emotivo e le sue possibili architetture. È interessante constatare che i dinamismi delle emozioni sono sempre i medesimi. La speranza si slancia in avanti con pochi passi e trova la fine del suo movimento con un'aspirazione verso l'alto che la ferma, l'orgoglio sale e gonfia il petto mentre i piedi perdono il loro appoggio e alla fine non gli resta che fare un passo indietro. La gelosia scopre angoli dei quali si può misurare l'apertura e ci ricorda che le imposte di legno una volta si chiamavano gelosie... e così via. Un movimento ne evoca per analogia altri che ci portano altre immagini, facendoci così scoprire il mondo della poesia. Come ben evidenzia Sotera Fornaro⁵, l'emozione è legata al movimento del corpo e, aggiungo io, al movimento dello spazio inteso come corpo comune. È questo spazio tra le persone, messo in moto, questo spazio che respira tra di noi, che ci consente, in teatro, di far emozionare il pubblico. Fa parte dei mestieri del teatro che appartengono a chi lo fa e che permettono di commuovere il pubblico come auspicato.

4. Gesti che parlano

Anche i gesti parlano. Tutti avremo notato che frequentemente un gesto emotivo precede la parola, aiuta a trovarla, a formularla. I linguaggi dei non udenti fanno parte di questo mondo. C'è da preoccuparsi del significato che assumono trascrizioni, traduzioni, robotizzazioni varie, dai video all'AI. La parola detta è differente dalla parola riprodotta tecnicamente, che rischia di sollecitare, quando lo fa, il solo aspetto intellettuale. Perché torni ad essere una parola ricca è necessario il corpo. Oppure la scrittura artistica, la poesia che nel movimento del corpo ha origine. È bene tener conto che il movimento precede sempre la parola; è l'arco che incocca e lancia la freccia della parola, come ben dice Dante. Anche la semplice gesticolazione colora e sfuma la parola. Ho conosciuto persone con povertà di linguaggio che si esprimevano in modo efficace ed emozionante accompagnando le scarse parole con sensibili gesti.

³ La Scuola di Teatro Arsenale, da me fondata insieme a Kuniaki Ida, è attiva a Milano dal 1978.

⁴ Secondo la magnifica espressione di Jacques Lecoq

⁵ *Emozione*, Roma 2026.

5. Il partito (perso) delle cose

Il partito (perso) delle cose, è quindi sia un film che un crogiolo di emozioni.⁶ Tenterò di ripercorrere la via maestra emotiva che ha portato alla sua realizzazione. Sì, perché la via emotiva è davvero una via maestra, spesso ignorata o sottovalutata o messa in un angolo rispetto a quella logica con la quale invece si interseca o entra in conflitto e sulla quale alla fine prevale.

6. Affetti

Qualche tempo fa Sergio Armaroli organizza una mostra dei suoi ‘oggetti d’affezione’ nella (sua) galleria Erratum,⁷ un luogo del cuore che visito spesso e per il quale abbiamo realizzato anni addietro uno spettacolo dedicato a Ubu.⁸ Forse sono anch’io un oggetto d’affezione perché in quell’occasione, con mia grande sorpresa, Sergio mi chiede se sono disponibile a realizzare un film che testimoni della mostra. Non ho mai realizzato un lavoro del genere in vita mia, sono perplessa e indecisa, mi sento impreparata, non so se riuscirò. Ho l’impressione che non prenda minimamente in considerazione il mio titubare. La tentazione unita a un clima di totale fiducia rendono la proposta irrinunciabile. Sergio Armaroli è un artista a campo largo, musicista, compositore, scultore, pittore, poeta. Nutro per lui affetto e stima così come per Francesca Gemmo, pianista e compositrice, autrice delle musiche del film. Corre tra noi una tacita intesa, ci capiamo, rispettiamo e, quando le occasioni si presentano o ce le andiamo a cercare, agiamo insieme con poche parole, presto diretti verso un punto comune per vie diverse. Siamo reciprocamente curiosi del lavoro dell’altro. Forse è questa l’amicizia, la *philia*? La commissione è un obbligo e una libertà. Non c’è commissione peggiore di: “fa quello che vuoi”; d’altra parte è anche pessima la commissione che dà un’eccessiva quantità di obblighi. Penso che la commissione di questo film sia stata una buona commissione. Nulla è stato imposto ma sono arrivati parecchi suggerimenti che mi hanno aiutato ad intuire i desiderata di Sergio (anche produttore) e a immaginare un percorso tutto mio e del mio sentire, libera di lasciar correre l’acqua tra argini solidi. Quali argini, quali coordinate? Eccoli: Il titolo del film; tre personaggi imprescindibili: una modella, un poeta, un pittore; gli oggetti d’affezione esposti. Poi Sergio mi invita a osservare la galleria e gli oggetti esposti da una finestra che, dal cortile, guarda verso l’interno. Un affaccio a rovescio. Mi sembra di vedere dentro la sua testa e comincio a intravedere anche quello che

⁶ Trailer qui: <https://www.teatroarsenale.it/il-partito-perso-delle-cose/>

⁷ <https://www.erratum.it>

⁸ Il ritorno di Ubu, in tre episodi, da Alfred Jarry, per marionetta, musica e attore, 2019.

non c'è ma di cui mi ha parlato, il poeta, il pittore, la modella, ai quali si aggiungerà Ubu. Che ci fanno lì dentro?

7. Inseminazione, essere abitati, urgenza, coercizione, violenza

Come per altre iniziative artistiche avviene in me una misteriosa inseminazione. Non saprei meglio indicare il processo. Parole, gesti, suggestioni, sentimenti svariati, derivanti da un impasto di conversazioni, allusioni, desideri più o meno espressi, immagini, suoni, si associano come in un sogno e iniziano a lavorare autonomamente... Mi eleggono come loro casa, mi occupano. Sono spesso agitati, mi scuotono interiormente, pretendono attenzione, poi iniziano a prendere una vaga forma, vogliono venire alla luce, esistere concretamente, spingono verso l'uscita, uno strano fenomeno.

8. Ubu, un legame misterioso

Sergio ed io abbiamo un forte sentimento, e non so nemmeno se il medesimo, per Ubu, l'immortale personaggio di Alfred Jarry. Per me è una maschera, universale come tutte le maschere e appartiene al mio mondo teatrale. Per lui...non so. Quando nel 2019 Sergio mi chiede di realizzare per il suo spazio uno spettacolo su Ubu, e Corinne Bedone ne realizza la marionetta, troviamo un inaspettato compagno di viaggio. La marionetta Ubu ci accompagna da allora, ci segue. Decidiamo che deve essere uno dei personaggi del film. Quando dunque Sergio Armaroli mi ha affidato (dunque mi ha espresso la sua fiducia) la realizzazione del film e, come ho detto poc'anzi, mi ha fatto guardare dalla piccola finestra sul cortile la sua galleria piena di oggetti d'affezione, ordinati secondo un'imperscrutabile logica di rimandi sensibili, altri personaggi oltre a quelli già citati hanno cominciato a fare capolino: un giovane anarchico, un'anziana attrice, la personificazione di una voce angelica, uno strano musicista di passaggio, un bambino... Tutti portatori di un'emozione. Irruenza il giovane anarchico, nostalgia l'anziana attrice, l'inafferrabilità del suono la voce angelica, l'estraneità il musicista di passaggio, l'ingenuità aperta al mondo il bambino. Sono le emozioni e i sentimenti che portano con sé la trama del film, e forse la trama delle nostre vite al di là dei fatti che si susseguono. Per citare una frase colta al volo: la vita è quello che succede mentre siamo occupati a fare altro.

9. Le emozioni sono contagiose?

Mi sento di rispondere sì. Nell'esperienza dell'insegnamento del teatro ho notato che i comportamenti umani e le relative relazioni cambiano a seconda dello spazio tra le persone e a seconda del loro numero. Se le persone si aggirano nello spazio liberamente a una certa distanza, ognuno sente a modo suo. Se le riunisci a due in un piccolo spazio trovano il modo di convivere, si adattano reciprocamente, dal pas de deux, alle lelang balinesi, al rock acrobatico, al protagonista e la sua spalla. Se lo spazio comune è abitato da tre persone abbiamo il trio, in cui le differenti emozioni si intersecano a formare una minisocietà; il trio è una forza teatrale, con innumerevoli esempi dai Max Brothers a Aldo, Giovanni e Giacomo. Il quattro è un numero più difficile e tende a dividersi in 2+2 o 3+1; in 5 arriva la banda: dei ragazzini, dei maranza, e così via fino a 7. Da 15 persone in su tutto cambia, comincia il gruppo che si esprime per slogan e colla marcia sincrona. Questo tutt'uno può assumere un'altra qualità nella grande trasposizione del coro tragico che esprime un unico sentire o si divide provvisoriamente per esprimere un pensiero e il suo opposto, fino a ritrovare l'unità del sentire collettivo. Nel cinema ci sono altri modi per anticipare o sottolineare le emozioni, ad esempio la musica e gli eventi atmosferici. Quando piove le cose vanno generalmente male mentre una bella giornata di sole può presagire un lieto fine.

10. Lo storyboard, le riprese, il montaggio

Così viene girato il film, un susseguirsi di immagini e di emozioni, che seguono il loro ritmo e il loro intrecciarsi e compongono una trama strada facendo: un pittore che non si toglie mai il cappotto (fa freddo?) ritrae una modella che esegue ininterrottamente dei passi obbligati e si fermerà solo quando il pittore la coprirà con il suo cappotto. Un poeta intanto cerca di mettere in parole qualcosa che ancora non sa. Altri personaggi irrompono nello spazio mentre l'azione base continua, chi occupandolo fuggacemente, chi evocato, chi ricercando i ricordi di una vita, chi scoprendo il mondo che abiterà, chi passando per caso... Tutti lasciandoci tracce della loro sensibilità sotto lo sguardo di Ubu che partecipa al gioco, osserva disincantato, imita i diversi personaggi, chiude la partita.

11. Ispirazione, carattere, punti oscuri, dolore, Teofrasto

Da quali oscurità profonde viene l'ispirazione? Per quello che mi riguarda non lo so, però a un certo punto del suo emergere un magma ignoto si ribalta e si trasforma in *urgenza, gioia, ansia, necessità*, poi prende forma. La natura mi ha dotato di un corpo e di un carattere che amano il movimento, accomodanti fino a un certo punto, pronti a partire all'avventura se il proposito li interessa, incapaci di fare quello in cui non credono. Ho senso artistico, senso dell'umorismo, scarso senso della mondanità. Quando qualcosa non mi interessa mi annoio fino al sonno. Detesto il rumore, i suoni troppo alti, le parole inutili. Vedo contemporaneamente le due facce di una medesima medaglia. Amo l'arte e le cose semplici. Non amo gli intellettualismi. Ho avuto così a che fare con il mio carattere e i sentimenti e le emozioni che ne derivano e non è stato facile. Un miscuglio di eredità, modelli introiettati, esperienze accumulate, reazioni sclerotizzate, scoperte casuali o cercate, inconsapevolezza all'opera, intuizione, energia che cerca una via d'uscita e chissà che altro. Poiché siamo duttili anche la forma del carattere muta in parte col tempo, ma molti danni sono stati fatti. In questo secolo invaso dalla barbarie della comunicazione di massa, in cui qualsiasi unno a cavallo della sua tastiera può spargere morte, terrore, falsità, violenze e idiozie varie maciullando le parole tra la coscia e la sedia, che fare? Come salvarsi? Esistono nicchie seminasconde, moderni monasteri, in cui volenterosi, appassionati e infaticabili neo-amanuensi tengono acceso il lumino della cultura, del pensiero, del passato e del presente. Nel buio dei secoli bui passati e presenti queste piccole cellule invisibili ci hanno trasmesso il cuore dell'uomo, della sensibilità, dell'arte, del pensiero. Ma che resta di tutto l'operare? Resta il dolore. Qualsiasi opera realizzata, indipendentemente dal suo successo, lascia una scia di dolore. E benché io non sia agli esordi teatrali, lo sono a quelli cinematografici... si affaccia allora la voce di Teofrasto che dall'antichità descrive con umorismo i caratteri, tra i quali: 'La studiosità senile: è lo zelo nell'apprendere oltre l'età'.

Massimo Fusillo

“Sono venuta al mondo dal vuoto”

Su *Primavera* di Damiano Michieletto

ABSTRACT: This essay examines *Primavera*, the debut film of the acclaimed opera director Damiano Michieletto, an adaptation of Tiziano Scarpa's *Stabat Mater* set in eighteenth-century Venice. Through the intertwined figures of Antonio Vivaldi and a gifted orphan violinist, the film develops a complex poetics and a profoundly nihilistic vision, shaped by a spectral dialogue with the maternal figure. The motif of traumatic separation from the mother, inherited from Scarpa's novel and reworked cinematically by Michieletto, establishes the work's emotional and symbolic framework from its very opening images.*

KEYWORDS: Vivaldi, Tiziano Scarpa, creativity, nihilism, spectrality, mimesis.

C'è un'inquadratura, a metà del film *Primavera* (2025), che colpisce per bellezza e intensità: sulla destra vediamo il volto della protagonista, la giovane violinista interpretata da Tecla Insolia, mentre sulla sinistra appare, fuori fuoco, il volto di Antonio Vivaldi, impersonato da Michele Riondino. È uno stilema, questo del fuori fuoco, che è prediletto, ad esempio, da Matteo Garrone nelle sue esplorazioni di dinamiche psicologiche estreme, come quelle al centro di *Primo amore*, film su anoressia e dipendenza. Il rapporto fra maestro e allieva raffigurato in quello che si può considerare l'esordio cinematografico di Michieletto (prima c'era stato un *Gianni Schicchi* girato in Toscana) è differente, ma altrettanto totalizzante.

Nato a Venezia come Vivaldi, Damiano Michieletto si è ben presto imposto come il rappresentante italiano più significativo del *Regientheater*, una pratica che adatta il testo al mondo contemporaneo, e che si è affermata in Germania, diventando una consuetudine, quasi una moda. Michieletto debutta nel 2003 al Wexford Festival con un'opera del compositore ceco Jaromír Weinberger, *Svenda il pifferaio*, e mette in scena opere nelle sedi più prestigiose, da Berlino a Shanghai, da Pesaro a Salisburgo, affrontando un repertorio vastissimo. La sua attività si allarga poi ad altre esperienze: la collaborazione al programma *Stasera Casa Mika* per Rai 2; l'ideazione, la realizzazione delle Olimpiadi invernali di Milano-Cortina. Poche, ma significative le regie di teatro di prosa: *Il ventaglio di Goldoni*, *L'ispettore generale di Gogol*, e *L'opera da tre soldi* di Brecht.

* Una versione ridotta di questo articolo è apparsa sulla rivista *Fata Morgana Web* col titolo: *Mimesis, simulazione, invenzione*, <https://www.fatamorganaweb.it/primavera-di-damiano-michieletto>

Il tratto che più colpisce in *Primavera* è la sua capacità di trasformare il genere storico-biografico in una dichiarazione di poetica: in un saggio di estetica musicale. Caduto in povertà a causa del suo fallimento come impresario teatrale, e gravemente malato, Vivaldi viene chiamato a dirigere la piccola orchestra dell'Ospedale della Pietà di Venezia, composta da ragazze abbandonate che tengono concerti senza mai mostrare il volto (se vanno all'aperto, indossano sempre una maschera). Superate le prime difficoltà, Vivaldi scrive per loro composizioni di grande successo, fra cui l'oratorio *Juditha Triumphans*, commissionato nel 1716 per celebrare la vittoria di Venezia contro i Turchi; riesce anche a ottenere un ampliamento dell'organico, acquisendo strumenti a fiato e a percussione.

Questo piacere del metalinguaggio si spinge a mostrarci l'atto di scrivere, ma presenta anche momenti meno topici, in cui Vivaldi discute appassionatamente con l'allieva. Per certi versi la sua è la poetica dell'imitazione che ha dominato per millenni l'immaginario occidentale, scalzata solo dalla rivoluzione romantica: lo spiega bene Meyer Abrahms in *Lo specchio e la lampada* (1972). La visione di Vivaldi va oltre questa concezione mimetica, e d'altronde lo stesso Aristotele intendeva il concetto di mimesis in senso produttivo, non come piatta imitazione della realtà. Gérard Genette propone infatti di tradurre con «simulazione» questo termine-chiave, di cui il saggio canonico di Erich Auerbach ci mostra le diverse declinazioni. Proprio per il suo (peraltro assai discusso) statuto di arte non semantica, la musica non può mai descrivere direttamente un oggetto, un ambiente, un paesaggio: deve evocarlo, connotarlo per via emotiva, crearne un'immagine mentale. Siamo molto vicini, insomma, all'«invenzione del vero» di cui parlava Verdi. Ed è proprio questo il programma poetico di Vivaldi secondo Michieletto, enunciato più volte in dialoghi di grande forza icastica.

La metafora dell'illuminazione ci porta ad un altro punto significativo. La protagonista, Cecilia, ha l'abitudine di recarsi ogni notte in un luogo appartato della chiesa alla luce di una candela, per scrivere lettere alla madre che l'ha abbandonata. Grazie a questo efficace dispositivo vediamo infiniti chiaroscuri, che sondano i limiti stessi della visibilità, esprimendo una poetica proromantica della notte. Una poetica splendidamente illustrata dalla mostra *Notti* della GAM di Torino, che fa giungere il suo percorso comparatistico, iniziato con il Cinquecento, fino al pieno Novecento e ai giorni nostri.

Ci sono alcune sequenze che richiamano alla mente la pittura seicentesca, tanto quella barocca quanto quella naturalista, e in particolare i quadri di George de La Tour, a cui il Museo Jacquemart-André ha dedicato una mostra monografica con il titolo *Entre ombre et lumière*.¹ In particolare, una delle sue versioni della Maddalena

¹ Museo Jacquemart-André, 11.9.2025-22.6.2026, <https://www.musee-jacquemart-andre.com/fr>

penitente di fronte allo specchio può essere confrontata con le inquadrature notturne di *Primavera*.

Questo raffronto ci permette di fare qualche considerazione generale di estetica comparata delle arti. Per il suo statuto di arte minore, quasi di artigianato, la musica ha conosciuto uno sviluppo asincronico rispetto agli altri media: sembra infatti strano che si definisca barocca la musica di Vivaldi o del suo grandissimo successore Johann Sebastian Bach, che è stato attivo nel Settecento, quando nelle altre arti iniziava a diffondersi il rococò.

Il film di Michieletto è interessante anche dal punto di vista dell’adattamento. Il suo modello è il romanzo di Tiziano Scarpa *Stabat Mater* (Premio Strega 2009), che prende il titolo da una delle composizioni sacre più tragiche di Vivaldi, compositore che ha giocato un ruolo importante anche nella storia dell’opera. C’è però un altro episodio inquietante di *Stabat Mater* che l’adattamento, a cui ha collaborato anche Ludovica Rampoldi, mette in grande rilievo. Si tratta dell’annegamento di alcuni gattini per mano di una suora: nel film diventa il prologo, in cui la Piora (interpretata da Fabrizia Sacchi, attrice napoletana di grande efficacia) strappa i gattini appena nati alla madre e li getta nel canale. Non si tratta di abbandono, ma di un atto di violenza da parte di un essere umano nei confronti di animali indifesi: resta però il tratto comune del distacco traumatico dalla madre, che produce la cifra emotiva e simbolica del film fin dalle sue prime inquadrature. Nel romanzo di Scarpa troviamo anche un altro episodio simile, di cui nel film c’è solo una traccia, a causa dei diversi spazi espressivi e delle diverse caratteristiche del medium: Vivaldi conduce le ragazze a visitare il macello pubblico e forza poi la mano di Cecilia, costringendola a tagliare la gola a un agnello, bloccato dalle mani del macellaio; è con le sue interiora che si faranno le corde per il violino di Cecilia, quasi a simboleggiare come l’arte sappia trasfigurare l’animalità brutta da cui nasce, come in un rito atavico e primordiale.

Un momento centrale nel film, reso con una calibrata strategia espressiva, è la festa che viene offerta al Re Federico IV di Danimarca, dedicatario della raccolta di *Sonate* op. 2 per violino e basso continuo, che contiene la celebre *Follia*. Questa occasione (che in realtà ha avuto luogo qualche anno prima, nel 1709, con lieve anacronismo) vede un rovesciamento delle gerarchie e un gioco sottilmente ironico con le identità (come in *Eyes Wide Shut* di Kubrick): alla fine il re danese chiede di vedere il volto di Cecilia, che lo mostra per la prima volta in pubblico.

È infatti una storia di creatività femminile, come quella raccontata da Anna Banti nel suo *Lavinia fuggita*, in cui la protagonista reinventa l’oratorio *Ester* di Vivaldi. Sui titoli di coda ascoltiamo il brano più famoso di Vivaldi: la *Primavera* dalle *Quattro stagioni*, che solo in questo contesto non ci appare kitsch e logorato dall’abuso mediatico. Lo stesso accade alla fine di un film, *L’anno nuovo che non*

arriva, capolavoro tragicomico sulla rivoluzione rumena, scandito dal *Bolero* di Ravel in un crescendo vorticoso.

Il film di Michieletto permette di mettere a fuoco la carica tragica del romanzo di Scarpa, che si inserisce pienamente in un insieme di romanzi dedicati a Vivaldi, elencati da Scarpa in una nota a fine romanzo. Cerchiamo dunque di scomporre il romanzo in alcuni nuclei tematici significativi.

Il romanzo si compone di un dialogo fitto fra Cecilia e sua madre, intervallato dal dialogo della stessa Cecilia con la propria morte. Tutto il romanzo è composto da frasi brevi, frammenti di un soliloquio che si susseguono in un ritmo sempre più incalzante. Spiccano alcune ossessioni ricorrenti: innanzitutto la notte, quindi la scala oscura che la protagonista percorre per raggiungere le latrine. Qui assiste al parto di una giovane donna accovacciata di spalle, e si convince che i neonati si espellano in quel modo del tutto bestiale; quello che esce dal corpo è una massa fetida, disgustosa, che non smette mai di erompere. Lo stesso fetore che emana da un cuore di maiale da lei rubato. Questa visione sarà un trauma che segnerà la vita della giovane violinista: narrerà che un giorno, per rispondere alle molestie di alcuni ragazzi, farà lo stesso gesto degradante. Durante il suo flusso di coscienza, penserà di voler partorire un escremento.

La notte oscura è una metafora fin troppo evidente della morte, che non è presente solo come immagine di Medusa caravaggesca che spia di continuo Cecilia. «Vorresti che tua madre si prenda cura della tua morte? Lo ha già fatto mettendoti al mondo»: è la sua risposta lapidaria che chiude uno degli scambi più tragicamente brucianti. La morte risuona anche nella musica per nulla inventiva, continua ripetizione del già noto, che don Giulio, il compositore del Monte di Pietà, affida alle ragazze, pensando che solo diminuendo se stesso potrà glorificare Dio. Su tutte le suore del convento, definito un ventre di morte, aleggia un cupo presagio: le suore si consumano nell'attesa della fine.

Una dimensione che serpeggia in tutto il romanzo è la spettralità: «siamo una parvenza che secerne musica; siamo fantasmi che soffiano una sostanza impalpabile». La scrittura non è altro che un lungo dialogo con un fantasma: ci scambiamo i nostri fantasmi. Ci aspettiamo che le persone in carne ed ossa entrino dentro il contorno dell'immagine adorata che abbiamo fantasticato su misura per noi, vorremmo che lo indossassero come una seconda pelle che ne trasfigura i lineamenti e la taglia».

Le parole di Cecilia si srotolano e si annodano: il corpo non riesce a svuotarsi della sua voce; anche gli uccelli, da sempre metafore di bellezza e di sonorità dolce, sono descritti come se volessero solo scaricarsi della propria voce sublime. Cecilia viene visitata spesso dal volto della madre: la colpisce la ferita di Gesù sulla croce; arriva addirittura a pensare che le assomigli. Rimpiange il tempo in cui credeva non esistessero le madri: quel tempo non le appartiene. Ma forse l'episodio in cui più viene

tematizzato il rapporto con la morte è quello in cui le ragazze suonano per un notaio che è sul punto di morte, e alla fine viene chiesto a Cecilia di levarsi la maschera.

«Io sono venuta al mondo dal vuoto. Questo mi è stato dato in sorte: essere figlia del niente». Questo nichilismo tragico traspare in svariati momenti del racconto: il rantolo che la musica imita è la morte che Don Giulio ha voluto anticipare attraverso i suoni. I gattini appena nati gettati nel canale sono una metafora delle migliaia di corpicini che giacciono nella profondità delle acque. Le storie delle ragazze sono storie di giovani donne ingannate, di figli di vedove, o di figli trucidati perché parte di una famiglia troppo numerosa. Ma, come ricorda la suora, tutti siamo figli di un peccato originale, il che in fondo è una benedizione, perché ci rende tutti uguali.

La creatività di Cecilia si scatena quando esegue, sotto la direzione di Vivaldi, un concerto in cui la musica evoca fenomeni naturali di vario genere. In questo modo il romanzo (e sulle sue tracce anche il film) celebra il potere panteistico della musica. Ultimo momento euforico e dionisiaco prima che Cecilia sparisca.

Dopo alcune peripezie il film di Michieletto si conclude infatti con l'immagine della protagonista che si imbarca assieme ad altre figure evidentemente povere ed emarginate: un finale sospeso, che esalta l'autodeterminazione di Cecilia, con una certa dose di modernizzazione, ma con una tonalità malinconica, che non esclude sviluppi tragici.

Bibliografia

- Abrahms A. M. 1972, *Lo specchio e la lampada*, Bologna.
 Auerbach E. 2000, *Mimesis*, Torino.
 Banti A. 2013, *Lavinia fuggita*, in: *Romanzi e racconti*, Milano.
 Genette G. 1983, *Figure III. Nuovo discorso del racconto*, Torino.
 Pirro A. 2026, *Notti che illuminano*, «Antinomie», 20 febbraio 2026,
<https://antinomie.it/index.php/2026/02/20/notti-che-illuminano/>