LO STUPORE E LE COSE.

IL DISPIEGARSI DI UN'EMOZIONE NELL'EPICA GRECA ARCAICA

1. VEDERE E STUPIRE

Una ricognizione delle testimonianze letterarie della Grecia antica in cui ricorre la rappresentazione dello stupore mostra come questa emozione sia stata investita di una complessa elaborazione cognitiva. Fin dalla ricchezza del lessico adoperato per definirla¹, le fonti lasciano emergere quella che in termini psicologici si direbbe una «focalità emotiva»², un'attitudine cioè da parte della cultura greca a impiegare lo stupore come risposta emotiva privilegiata rispetto a determinate situazioni condivise dalla collettività, prima su tutte quella della relazione tra la dimensione umana e il soprannaturale³. La disamina dei contesti narrativi, in maniera specifica dell'epopea omerica, lascia emergere una raffigurazione ricorrente, volta a oggettivizzare questa emozione. Lo stupore è innescato nel soggetto dall'esterno, da un oggetto o da un evento che funge da catalizzatore e che possiede una natura non immediatamente comprensibile o che afferisce alla sfera extraumana; il coinvolgimento emotivo del soggetto non è descritto in sé e per sé, come qualcosa che giace in una dimensione interiore e inaccessibile, ma è sempre tradotto in termini esteriori per il tramite di una cosa, un accadimento, una precisa atmosfera⁴.

Un esempio emblematico è restituito dal passo omerico che mette in scena la presenza invisibile di Atena, nella sala buia in cui Odisseo e suo figlio hanno riposto le armi per sottrarle ai pretendenti. La dea, immortalata nell'atto di reggere una lucerna d'oro⁵, riverbera la propria presenza nella realtà fenomenica attraverso la manifestazione di una luce fiammeggiante che altera lo spazio umano, restituendo alla percezione di Telemaco la sensazione dell'avverarsi di

¹ LEVY 1985, pp. 214-237, rimarca al riguardo come all'interno di ogni società si possano distinguere dei processi di ipercognitivizzazione di alcune emozioni, per le quali si registra un alto grado di lessicalizzazione e di implicazioni culturali, e altre ipocognitivizzate. Per ciò che attiene il lessico dello stupore, in riferimento all'epica arcaica, ancora utili sono le pagine di NENCI 1957-58, pp. 275-311; altri studi riguardano la messa a fuoco di termini specifici come *θαῦμα* e *θάμβος*, per i quali si rimanda agli articoli di HUNZINGER 1993 e 2005, MOTTE 1986, BLANC 1988, AUBRIOT 1989, PETRACCO SICARDI 1998.

² Sul concetto di focalità emotiva e sulla disposizione che ogni cultura mostra nel privilegiare determinate esperienze emozionali cfr. ANOLLI 2006, cap. 4.

³ Ciò vale soprattutto per ciò che riguarda l'epica arcaica. Lo stupore è per eccellenza l'emozione deputata a dispiegarsi nei contesti di comunicazione tra l'umano e il divino, come nota STRAUSS CLAY 1983 in riferimento all'epopea omerica, cfr. pp. 167-170.

⁴ Sono pochi i passi in cui si scinde tale emozione dalla sfera della visualità, dislocandola nell'interiorità del *θυμός*, come ad esempio in *Od.* 1. 323 e 360, 4. 638, 21. 354, 23. 105.

⁵ Il riferimento al *λύχνος* rende il passo sospetto di interpolazione, poiché tale oggetto non appare pertinente rispetto al contesto narrativo omerico, per il quale si registra piuttosto l'uso di torce per l'illuminazione, secondo una testimonianza da far risalire già agli autori antichi (Ath. 15, 700e, ripreso dall'esegesi di Eust. in *Od.* 7. 101, vol. 1 p. 264 e in *Od.* 19. 34, vol. 2 p. 189 Stallbaum). Una disamina della questione si trova nel commento al passo di RUSSO 2007, p. 238.

un avvenimento taumastico. «Oh padre, è davvero un grande prodigio (μέγα θαῦμα) questo che vedo con i miei occhi», asserisce il giovane, «tuttavia, le pareti della sala e le belle campate, le travi di legno e le colonne che si levano verso l'alto appaiono ai miei occhi come se ardesse un fuoco. Senza dubbio dentro c'è un dio, di quelli che abitano il cielo vasto»⁶. Il bagliore inedito della sala, per il fatto di virare verso lo sfavillare del fuoco, che insieme al sole e alla folgore si attesta come elemento tangibile atto a rappresentare la luminosità divina⁷, interviene agli occhi di Telemaco come vero e proprio indizio di una presenza soprannaturale, a dispetto dell'incapacità di identificarne il referente⁸. Per quanto attiene la dimensione psicologica, è lo spazio a fungere da catalizzatore dell'emozione e lo stupore si presenta non come contenuto nell'animo del personaggio ma tutto effuso nella sala insolitamente risplendente⁹. Sul piano linguistico si dovrà rilevare, del resto, che il sostantivo θαῦμα racchiude in greco un senso ambivalente ed è chiamato a esprimere a un tempo sia l'impulso emotivo che scaturisce nel soggetto, che le entità materiche che lo provocano, rivelando la natura non univoca e a tratti paradossale di questa esperienza emotiva¹⁰. Un altro esempio si può trarre dagli *Inni omerici*: quando Atena balza fuori dal capo di Zeus con la sua armatura tutta rilucente d'oro, si manifesta un sentimento misto di stupore e riverenza (σέβας) che investe al contempo le divinità e i luoghi. Ai primi passi della dea fanno eco i sussulti della montagna olimpica, il tremare della terra e il tumulto del mare, che sono segni tipici del manifestarsi del potere divino e a questo iniziale sconvolgimento segue, poi, il dilagare implicito di uno stupore che rende immobili gli stessi elementi naturali, laddove si dice che al cospetto di Atena il moto dei flutti marini si

⁶ *Od.* 19. 36-40: ὦ πάτερ, ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι· / ἔμπης μοι τοῖχοι μεγάρων καλαί τε μεσόδμοι / εἰλάτιναί τε δοκοὶ καὶ κίονες ὑψόσ' ἔχοντες / φαίνοντ' ὀφθαλμοῖσ' ὡς εἰ πυρὸς αἰθομένοιο. / ἦ μάλα τις θεὸς ἔνδον, οἱ οὐρανὸν εὐρὸν ἔχουσι. Questa e le altre traduzioni riportate nell'articolo sono dell'autrice.

⁷ I diversi gradi di luminosità e i colori propri delle epifanie divine sono tutti censiti in GRAND-CLÉMENT 2011, p. 396 ss., e 2016, con riferimento anche ad altri aspetti sensibili della natura degli dei; si legga inoltre CONSTANTINIDOU 1994 e 2010, che rileva la tangenza tra il tema della luminosità divina e il manifestarsi dei sentimenti di stupore e paura. Un altro esempio in cui la manifestazione straordinaria di un chiarore di fuoco suscita uno stupore attonito negli esseri umani, segnalato dal verbo ἐκπλήσσω, è in *Il.* 18. 225-227, dove il ritorno in battaglia di Achille, rivestito delle armi di Efesto e circondato da Atena da una nube dorata e da una fiamma risplendente, si configura a tutti gli effetti come una sorta di epifania divina, cfr. il commento *ad loc.* in EDWARDS 1991, p. 169; si rimanda anche a *Il.* 4. 77-80, dove in forma di fulgida meteora Atena piomba sul campo di battaglia: anche in questo caso la comunicazione con il divino, esperita attraverso il *medium* della luminosità, produce come reazione psicologica l'insorgere dello stupore in coloro che osservano la scena (θάμβος δ' ἔχεν εἰσορόωντας).

⁸ Il nesso manifestazione / percezione del divino, com'è noto, si delinea in modalità sempre diverse in virtù dello statuto dello spettatore; cfr. ad esempio il passo di *Od.* 16. 155 ss. in cui Atena è invisibile a Telemaco e percepita dal solo Odisseo, o quello di *Il.* 1. 197 ss. in cui la dea è visibile al solo Achille e non a tutti gli altri. Sulle epifanie divine cfr. almeno il già citato studio di CONSTANTINIDOU 2010 e più di recente PETRIDOU 2015, con riferimento alla nostra scena a p. 40 e p. 113.

⁹ A diversi passi paralleli degli *Inni omerici* rinvia il commento di RUSSO 1985, p. 239-239, come ad esempio *Hymn. Hom. Cer.* 189-190 in cui Demetra, varcando l'ingresso della reggia di Celeo e Metanira, la riempie di un bagliore che infonde uno stupore misto a riverenza (σέβας) negli astanti, o come al v. 280 in cui la dea, nell'assumere il proprio aspetto, fa risplendere la casa come per il bagliore di un lampo, lasciando Metanira priva di voce e della capacità di usare le gambe. La concomitanza tra luminosità sfolgorante e manifestazione divina, al di fuori del mondo greco, si ritrova presso la tradizione mesopotamica, come mostrato dalla disamina di CASSIN 1968, già ricordata in GRAND-CLÉMENT 2016, p. 63.

¹⁰ Cfr. CHANTRAINE 1968, s.v. θαῦμα. Su questa oscillazione di θαῦμα si legga PINOTTI 1989, p. 42, che parla in proposito di «natura transizionale» dello stupore e dell'impossibilità di stabilire se sia proprio di chi osserva o della cosa osservata.

arresta (ἔσχητο) e il Sole trattiene fermi (στῆσεν) i cavalli del carro¹¹. Alcuni secoli dopo, i medesimi tratti descrittivi si ripresenteranno nell'epopea degli argonauti. Nell'esprimere la reazione che coglie gli spettatori di un'epifania apollinea, Apollonio Rodio delinea una scena in cui la disposizione d'animo nella quale precipitano gli astanti è interamente spazializzata. L'istante è quello del crepuscolo (per il quale il poeta alessandrino impiega l'*hapax* omerico ἀμφιλύκη), in cui l'oscurità della notte cede il passo alle prime luci dell'alba, il luogo è quello dell'isola Tiniade, sulla quale i naviganti sono appena sbarcati. In questo preciso momento, in cui il mondo scivola in uno stato di indeterminata transizione, appare Apollo.

Sotto i suoi passi tutta l'isola tremò (σείετο) e le onde si riversarono sulla terra. Uno stupore irrimediabile (θάμβος ἀμήχανον) prese quelli che vedevano e nessuno aveva la forza di guardare in direzione degli occhi belli del dio. Stettero immobili con il capo chino giù a terra; Apollo passò lontano per andare verso il mare, attraverso l'aria. Solo dopo qualche tempo Orfeo parlò rivolgendosi agli eroi¹².

La risposta all'apparizione divina non appare circoscritta ai soli spettatori, i quali restano paralizzati da una stupefazione sgomenta e irrimediabile (sono immobili, incapaci di sollevare lo sguardo, silenti), ma si effonde nello spazio: in un interstizio¹³ temporale tra buio e luce, nell'intersecarsi dei due piani umano e soprannaturale, in un modo che esprime a sua volta l'idea dell'irrompere di uno stato di turbamento. Quest'ultimo è veicolato dal verbo σείω, che in senso letterale è riferito al moto delle scosse telluriche ma che esprime anche un significato traslato, ricorrendo altrove nel poema per indicare uno sconvolgimento di carattere emotivo¹⁴. Il solo Orfeo non rimane affetto dallo sbigottimento che avvince i compagni, anzi, a lui spetta il compito di rompere l'incanto dell'epifania, coerentemente con il suo statuto del tutto eccezionale di cantore capace di esercitare in prima persona il potere di stupire e di affascinare in termini del tutto sovranaturali¹⁵.

Questo tratto caratteristico della rappresentazione greca dello stupore è stato rilevato da Christine Hunzinger che ne parla come di un «fenomeno di proiezione», per il quale non

¹¹ *Hymn. Hom. Min.* 6-16. Si ritrova una rappresentazione ugualmente immota del paesaggio in Eur. *Bacch.* 1082-1085, laddove all'epifania sonora di Dioniso fa seguito il tacere del cielo, delle foglie immobili, degli animali di cui non si ode più alcun grido.

¹² Ap. Rh. 2. 681-684: τοὺς δ' ἔλε θάμβος ἰδόντας ἀμήχανον, οὐδέ τις ἔτλη / ἀντίον ἀγάσσασθαι ἐς ὄμματα καλὰ θεοῖο, / στὰν δὲ κάτω νεύσαντες ἐπὶ χθονός-αὐτὰρ ὁ τηλοῦ / βῆ ῥ' ἴμεναι πόντονδε δι' ἠέρος. ὄψε δὲ τοῖον / Ὀρφεὺς ἔκφατο μῦθον ἀριστήεσσι πιφάυσκων.

¹³ Sulla natura interstiziale dei luoghi in cui si manifestano le divinità si sofferma PETRIDOU 2015, p. 196 ss., rimarcando le caratteristiche ambigue dei paesaggi epifanici.

¹⁴ Con questo significato astratto il verbo ricorre in Ap. Rh. 3. 864-866, per esprimere il turbamento emotivo che l'azione magica di Medea suscita nella Terra e nel titano Prometeo.

¹⁵ Il potere di Orfeo è bene espresso in un altro passo di Ap. Rh. (1. 512-515), volto a descrivere la contemplazione immobile con cui i compagni di viaggio ascoltano l'esibizione musicale del cantore. Il termine impiegato nel testo per esprimere tale reazione al cantore, mista di stupore e incantamento, è in questo caso κληθμός, che ricorre già in *Od.* 11. 334 e 13. 2 per indicare il modo in cui i racconti di Odisseo agiscono sugli ascoltatori, lasciandoli immobili e silenziosi. Molti secoli dopo, Aulo Gellio (5. 1-5) rievocerà questo passo omerico e lo stupore attonito da esso descritto, proiettandolo su un piano del tutto scevro da elementi di carattere magico e religioso, per enfatizzare il potere dei discorsi filosofici e per circoscrivere la risposta emotiva che essi sono in grado suscitare negli uditori (*quasi attonitos et obstupidos*): *admiratione, autem quae maxima est non verba parere, sed silentium*, «l'ammirazione, invece, nella sua forma più estrema, non suscita parole ma silenzio».

soltanto la condizione emotiva è determinata dall'esterno, ma anche il suo manifestarsi si realizza al di fuori dell'essere umano, prendendo corpo in qualcosa di concreto¹⁶. Una spia linguistica di tale configurazione è data dal verbo denominativo θαυμάζω, nel significato non univoco ma duplice con cui deve essere considerato di verbo di sentimento e di visione: oltre a esprimere la nozione di stupore, esplicitando uno stato emotivo, il termine implica, infatti, nella sua accezione più antica una percezione di carattere visuale¹⁷. L'inclusione di θαυμάζω nella categoria dei verbi di visione comporta la necessità di precisare alcuni aspetti relativi a questa esperienza sensoriale. Ogni operazione che sia condotta attraverso l'uso dell'organo della visione convoca due punti di vista differenti: può rinviare a un atto intenzionale compiuto dal soggetto, in qualità di agente che «guarda», oppure a una semplice percezione che il soggetto rileva in qualità di paziente che «vede», come si evince, ad esempio, nella distinzione tra i verbi inglesi *to look* e *to see* che distinguono tra un «gettare lo sguardo per osservare» e un «vedere da spettatore»¹⁸. Delle numerose radici verbali indoeuropee che esprimono l'idea di visione, sono poche quelle che rinviano ad essa come a una sensazione indotta piuttosto che come a un atto volontario. Il caso di θαυμάζω ricade proprio tra queste eccezioni in cui il soggetto non rivolge volutamente lo sguardo in direzione di qualcosa ma, al contrario, dall'immagine di qualcosa è involontariamente colpito e catturato per un certo lasso di tempo. Come tale, il verbo ricorre nei racconti omerici per raffigurare la condizione di chi si ferma ad assistere a una scena che esula dall'ordinario. Un esempio è dato dallo spettacolo che il guerriero Ettore, ispirato dal dio Ares, offre in battaglia ai suoi nemici argivi, facendone strage (*Il.* 24. 390-395): «noi vedevamo immobili con stupore (ἔσταότες θαυμάζομεν)», recita il testo, impiegando il verbo θαυμάζω con un valore durativo, per esprimere il modo in cui questa scena forzi lo sguardo degli spettatori ad ammirarla¹⁹. La traduzione di θαυμάζω si puntualizza grazie alla presenza del participio di ἵστημι, «immobilizzati (ἔσταότες)», che fissa i personaggi in una posa contemplativa e suggerisce di assegnare al verbo, appunto, il senso di «contemplare con stupore»²⁰.

A partire da queste prime riflessioni, il seguito dell'articolo sarà incentrato sulla disamina di alcuni passi epici che mobilitano in maniera esemplare questi tratti della raffigurazione greca dello stupore; si rifletterà intorno al dispiegarsi di questo stato emotivo sotto forma di uno spettacolo che si lascia forzatamente contemplare²¹, sul suo manifestarsi in concomitanza di una crisi dell'agire cognitivo umano e sulla relazione che intercorre tra gli spettatori e le entità taumastiche, convocate puntualmente sulla scena dei racconti in qualità di agenti motori dell'emozione.

¹⁶ HUNZINGER 1993, pp. 17-19.

¹⁷ Come evidenziato anche in HUNZINGER 2005, pp. 29-38.

¹⁸ Su tale opposizione si leggano le argomentazioni di VENDRYES 1932, pp. 192- 206; CHRISTOL 2005, pp. 7-19; DE BOEL 1987, pp. 19-32.

¹⁹ La stessa formula, come vedremo più oltre, ricorre in *Il.* 2. 299-325.

²⁰ Cfr. DE BOEL 1987, pp. 26-27, che richiama il passo iliadico (i8. 496) in cui si descrivono le scene immortalate sullo scudo realizzato da Efesto per Achille, tra le quali ricorre un gruppo di donne che si ferma a contemplare con stupore il volteggiare dei danzatori in concomitanza delle processioni nuziali. Cfr. inoltre HUNZINGER 2005, p. 29-38, che richiama la prossimità di senso con il verbo θεόμα, indicato dai grammatici (Hsch. θ 462, Schmidt) come sinonimo dello stesso θαυμάζω.

²¹ Sull'accezione spettacolare di θαῦμα si sofferma HUNZINGER 2005, p. 38, puntualizzando come, nei secoli successivi, in forma plurale il sostantivo passi a indicare tutte le manifestazioni di carattere spettacolare e si specializzi in una serie di composti connessi alla sfera teatrale, indicando il prezzo di un posto al teatro, la marionetta e il suo manovratore, il prestigiatore e il mago.

2. LO STUPORE DI PIETRA

Il secondo canto del poema iliadico conduce il lettore in mezzo a un esercito, quello greco, che al compimento del nono anno dalla guerra è inquieto e ansioso di tornare a casa, a dispetto del disonore cui andrebbe incontro per non aver portato a termine l'impresa. A far desistere i guerrieri dall'abbandonare il campo di battaglia sono le parole di Odisseo, che li esorta a restare in nome di una lontana profezia. L'eroe richiama alla memoria degli astanti, convocandoli in qualità di «testimoni che hanno visto» (μάρτυροι), un evento taumastico accaduto al tempo della partenza per Troia. Nella città di Aulide, affacciata sul tempestoso stretto di mare che separa la Beozia dall'Eubea, gli eserciti erano tutti radunati sotto un platano, di cui Pausania (9. 19. 7) ancora serbava memoria, dicendo che il tempio di Artemide ai suoi tempi ne custodiva il legno; gli Achei, dunque, donavano ecatombi agli dei quand'ecco che

Allora si manifestò (ἐφάνη) un grande segno prodigioso (σημα), un serpente terribile (σμερδαλέος) dal dorso rosseggiante, che lo stesso Zeus Olimpico lasciò venire alla luce (ἦκε φώς), dopo che fu balzato da sotto l'altare si lanciò in direzione del platano. Qui c'erano dei piccoli di passero, degli uccellini, su un ramo tra i più alti, che stavano sotto alle foglie dell'albero, otto ma nove con la madre che li aveva generati. Quello li divorò mentre penosamente stridevano; la madre volava intorno, gemendo davanti ai cari piccoli ma il serpente, dopo che si fu girato, la prese per l'ala mentre strillava. Poi, come ebbe divorato i passerotti e la madre, lo rese ben visibile (ἀρίζηλον) il dio che lo aveva fatto apparire (ἔφηνε), lo fece, infatti, di pietra (λάαν ἔθηκε) il figlio di Crono dai torti pensieri; e noi immobili contemplavamo con stupore (ἑσταότες θαυμάζομεν) quanto accaduto²².

Il primo aspetto da evidenziare del racconto riguarda le coordinate spazio-temporali. L'accadimento stupefacente che s'impone all'attenzione dell'intero contingente acheo non appare, infatti, circoscritto a quel solo luogo, né a quel preciso momento. Due sfere si intersecano in esso, quella non visibile dalla quale agisce il dio e l'altra, invece, tangibile che pertiene ai mortali: il prodigio si dispone come punto d'incrocio tra l'una e l'altra, come mostra l'insistenza testuale relativa al fatto che esso irrompe nella luce, rendendo improvvisamente

²² Il. 2. 308-319: ἔνθ' ἐφάνη μέγα σημά· δράκων ἐπὶ νῶτα δαφεινός / σμερδαλέος, τόν ῥ' αὐτὸς Ὀλύμπιος ἦκε φῶς δέ, / βωμοῦ ὑπαΐξας πρὸς ῥά πλατάνιστον ὄρουσεν. / ἔνθα δ' ἔσαν στρουθοῖο νεοσσοί, νήπια τέκνα, / ὄζω ἐπ' ἀκροτάτῳ πετάλοις ὑποπεπτηῶτες / ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἡ τέκε τέκνα· / ἔνθ' ὁ γε τοὺς ἐλεεινὰ κατήσθιε τετριγῶτας· μήτηρ δ' ἀμφοποῦτο ὄδυρομένη φίλα τέκνα· / τὴν δ' ἐλελιξάμενος πτέρυγος λάβεν ἀμφιχυΐαν. / αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν, / τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὅς περ ἔφηνε· / λάαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω / ἡμεῖς δ' ἑσταότες θαυμάζομεν οἶον ἐτύχθη. Pausania in 10.26 ipotizza che il serpente apparso prodigiosamente ricorresse sullo scudo di Menelao in una raffigurazione della sala degli Cnidi a Delfi. Com'è noto il v. 318, relativo all'atto di Zeus di rendere il serpente «ben riconoscibile» (ἀρίζηλον), è controverso e Aristarco vi legge, infatti, l'aggettivo ἀίηλον, «invisibile»; per una disamina della questione si rimanda al commento di KIRK 1985, p. 149 s., che propende per l'adozione di ἀίηλος. Per l'interpretazione da noi adottata si rinvia a CAMEROTTO 2009, pp. 201-202, che rimarca lo statuto necessariamente evidente che deve avere questo e, in generale, ogni segno divino, per via del suo scopo comunicativo, cfr. *infra*. Si sofferma, invece, a considerare entrambe le accezioni plausibili, sia quella che rimarca l'azione di Zeus di rendere il serpente ben visibile immortalandolo nella pietra, sia quella che invece lo restituisce all'invisibile attraverso la natura della pietra, legata simbolicamente all'aldilà e alla morte STEINER 1995, pp. 193-211, riallacciandosi alle considerazioni di VERNANT 1965. Il racconto del serpente e dei passerotti sottende un motivo favolistico attestato anche presso altre tradizioni culturali, con declinazioni moraleggianti ogni volta diverse, così come rilevato da KIRK 1985, p. 148 s. che istituisce al riguardo un richiamo con la favola dello spaviero e dell'usignolo tramandata in Hes. *Op.* 202-2012, con le osservazioni di WEST 1978, p. 204-205.

manifesta una realtà non altrimenti percepibile²³. Inoltre, il serpente inviato da Zeus si fa latore di una profezia, decifrata dalle parole dell'indovino Calcante, che presagisce una gloriosa vittoria destinata a compiersi alla fine dei nove anni di guerra, tanti quanti sono i passerai divorati dal serpente; il segno taumastico si pone, così, come punto di fuga dal tempo del racconto, utile a proiettare gli astanti verso una dimensione passata (attraverso il ricordo di Odisseo) ma anche futura (attraverso le parole di Calcante). La stratificazione di significati che il prodigio reca con sé si deve innanzitutto al suo statuto di «segno», nel senso che Charles S. Peirce ha dato a questa nozione, qualificandola come qualcosa capace di generare per qualcuno un segno più sviluppato, ma non solo; essa è insita nello stesso termine greco σῆμα, una parola impiegata più volte nell'epopea omerica per definire eventi taumastici, sulla quale vale la pena soffermarsi brevemente.

Questo arcaico sostantivo ricorre nei poemi con un'accezione del tutto peculiare, proprio in riferimento alla dimensione spazio temporale. Σῆμα interviene, ad esempio, a indicare la ferita inferta dal cinghiale a Odisseo al tempo della sua giovinezza (*Od.* 21. 219), o il contrassegno relativo al letto da lui costruito, nel ceppo dell'ulivo disposto al centro del talamo nuziale, ben prima della sua partenza per Troia (*Od.* 23. 188 e 202); in entrambi i casi, dunque, esso è un segno riconducibile al passato ma utile a determinare il futuro riconoscimento dell'eroe²⁴. Altrove la parola ritorna per anticipare a Ettore, attraverso il boato di tre tuoni, la sorte vittoriosa della battaglia (*Il.* 8. 171), o ancora come segno tombale, evocato dallo stesso Ettore in qualità di oggetto utile a rammentare per tutti i tempi a venire la gloria immortale del suo combattimento contro Achille (*Il.* 7. 86). Altri passi designano come σῆματα alcuni oggetti che assolvono alla funzione di guidare in una precisa direzione, indicando una strada da non smarrire o una meta da raggiungere: è il caso delle canne che Odisseo e Diomede legano ai rami del tamerisco, per ritrovare la via del ritorno nella notte della sortita presso il campo avversario (*Il.* 10. 466), o quello del tronco secco che Antiloco deve oltrepassare per vincere nella gara di corsa indetta durante i giochi in onore di Patroclo (*Il.* 23. 326 e 331)²⁵.

Gli esempi enumerati mostrano come la nozione di σῆμα si incarni puntualmente in oggetti deputati a rivestire un ruolo strategico nella narrazione, perché capaci di intersecare più dimensioni: essi congiungono lo spazio in cui sono concretamente dislocati con l'altrove, e il tempo presente nel quale si prende atto della loro esistenza con il passato o il futuro²⁶. Incarnato dalla nozione di σῆμα, quindi, l'evento taumastico non si risolve in qualcosa di contingente ma acquista un'identità più complessa. Dopo aver assolto al ruolo temporaneo di presagio, esso si tramuta in una cosa destinata a permanere e a far ricordare per sempre quanto accaduto. Ciò che il serpente pietrificato metterà da allora in avanti in scena agli occhi della collettività è il

²³ Cfr. le osservazioni di PRIER 1989, p. 111: «A *sēma*, than, becomes evermore affective in terms of light, whiteness and clarity».

²⁴ Riguardo al segno correlato al letto si rinvia al commento al passo di HEUBECK-RUSSO 1986, che rileva come esso non debba essere ascritto ai σῆματα conosciuti da entrambi i coniugi ed evocati da Penelope in 23. 109, attestandosi piuttosto come un «contrassegno» conferito al letto da Odisseo, secondo l'accezione del termine proposta da STANFORD 1947, p. 399. Sulla forza probativa di questi segni naturali e sul modo in cui essi si inseriscono in un modello semiotico-indiziario operante nella cultura greca antica si rinvia alle pagine di MANETTI 2013, cap. 1.

²⁵ Questo rapporto di σῆμα con il tema del riconoscimento e con la dimensione spazio-tempo è stato indagato da ultimo da CAMEROTTO 2009, pp. 203-214.

²⁶ Si rimanda alle riflessioni di NAGY 1990, pp. 202-222, incentrate sul legame tra la nozione esaminata e la sfera del pensiero e della conoscenza, e inoltre a PRIER 1989, pp. 108-112.

consenso divino nei confronti delle azioni intraprese dai greci e il destino di gloria imperitura accordato loro direttamente dagli dei. La consacrazione di tutto ciò è sancita da Zeus attraverso la stupefacente litomorfosi, con la quale il σῆμα non cesserà più di manifestare la propria presenza, ma anche dall'atteggiamento emotivo della comunità. Quest'ultima, proprio nel lasciarsi sopraffare psicologicamente dal messaggio divino, in modo implicito ne riconosce l'autorevolezza. Il serpente di pietra non potrebbe indurre un sentimento di stupore se non negli Achei che individuano in esso (per il tramite della decodifica operata dall'interprete) un segno coerente con tutto un sistema di σημεῖα proprio della loro religione e una manifestazione della volontà divina²⁷.

La concentrazione di questi valori nella pietra non appare priva di significato e merita una breve riflessione. Come tipologia di metamorfosi, la mineralizzazione interviene solitamente per tradurre un'irruzione del soprannaturale nella realtà umana, atta a esplicitare una funzione memorativa o ammonitrice; si rileva, inoltre, che quella particolare declinazione del meccanismo di metamorfosi detta ἀφανισμός, con cui si segnala la sparizione di un essere vivente attraverso la sua attrazione nella sfera dell'invisibile e la sua sostituzione con una diversa forma sulla terra, è seguita, spesso, proprio dall'apparizione di un doppio di pietra²⁸. Lungi dall'intervenire nei racconti mitologici come mero supporto materico, i minerali si rivelano, dunque, suscettibili di essere pensati proprio in relazione a una dimensione trascendente. Al riguardo, si possono richiamare le considerazioni di Marc Augé, che si sofferma sulla pura inerzia delle entità inorganiche, individuando in questo tratto connotativo il punto di partenza di una riconfigurazione culturale e la messa a punto di una correlazione simbolica con il non umano: «L'impensabile e, in un certo modo, la potenza sono dalla parte dell'inerzia bruta, della pura materialità. Il naturale è dunque la vita, e questo lascia pensare che il soprannaturale sia dalla parte dell'inerte»²⁹. Lo statuto materico della pietra, con l'assoluta alterità che la caratterizza rispetto ai viventi – è fredda, immobile, immutabile, informe, cieca –, si è offerto

²⁷ Nel sistema divinatorio antico il serpente che si materializza agli occhi degli Achei può essere ascritto alla categoria dei presagi volti non semplicemente a prefigurare l'avvenire ma anche a determinarlo, cfr. BAYET 1936, pp. 27-51. Sul rapporto tra gli «oggetti-segno» e i destinatari che li riconoscono come tali perché «istruiti» in tal senso dalla propria cultura di riferimento, cfr. da ultimo FABIETTI 2014, capitolo 2.

²⁸ Si legga, in proposito, FORBES IRVING 1992, p. 140. Esempi emblematici di questo meccanismo di sparizione e sostituzione con un doppio di pietra si trovano nei racconti tramandati in Ant. Lib. 13. 6, 33. 4 e riguardano i personaggi di Aspalide e Alcmena. Sulla leggenda della sparizione del cadavere di Alcmena e del ritrovamento al suo posto di una pietra, cfr. Diod. Sic. 4. 58. 6, Paus. 9. 16. 7 e Plut. Rom. 28. 4-7, dove a partire dalla storia dell'improvvisa sparizione di Romolo (27. 5) ricorre una digressione sul fenomeno della scomparsa misteriosa di esseri umani straordinari, richiamando figure come quella del taumaturgo Aristeo di Proconneso, il cui cadavere non fu mai ritrovato, o quella del pugile Cleomede di Astipalea, che sparì dalla cassa in cui si era rinchiuso; sul caso di Cleomede si sofferma Pausania, citando anche quello del pugile Eutimo di Locri (6. 6. 5 e 6. 9. 6-8). Il tema ricorre, con altri esempi, in BRELICH 1958, pp. 87-88 e 320, si rimanda inoltre a PEASE 1942 e LACROIX 1988.

²⁹ AUGÉ 1988, p. 32. Si leggano, al riguardo, le riflessioni condotte da ultimo da Ugo Fabietti in merito al modo in cui certi oggetti sono deputati a incarnare la nozione di autorità religiosa e a comunicarla in virtù della loro natura simbolica. Nelle considerazioni ivi condotte intorno alla relazione che si stabilisce tra le cose e la pratica religiosa, lo studioso chiama in causa proprio una serie di entità minerali, che divengono presso svariate culture dei *medium* attraverso cui il sacro si materializza con tutta la sua stupefacente portata; tra gli altri, cita l'esempio dei congolesi, presso cui si registra la credenza nell'origine soprannaturale di alcuni anelli litici, rinvenuti nel terreno nel 1800 ma riconducibili almeno all'età della pietra, e l'idea che essi testimonino della presenza degli spiriti della terra chiamati *ngulu*, cfr. FABIETTI 2014, in particolare i capitoli 2 e 6.

agli occhi dei greci come mezzo ideale per rappresentare l'invisibile e per oggettivizzarne la presenza³⁰.

Riguardo al tema centrale della nostra indagine, lo stupore, nel tentativo di mettere a fuoco le modalità del manifestarsi di tale emozione e la natura del fascio di relazioni che intercorre tra gli spettatori e l'entità stupefacente, un dato tra tutti deve essere evidenziato: la corrispondenza, cioè, che si realizza tra i due termini del rapporto. Alla metamorfosi del serpente fa riscontro, infatti, una metaforica litomorfosi degli stessi astanti, i quali, anche se solo provvisoriamente, nel contemplare stupiti l'accaduto rimangono avvinti a una condizione di immobilità e silenzio, che sono tratti tipici della pietra: nel testo precisamente gli eroi asseriscono «noi immobili contemplavamo con stupore» (ἡμεῖς δ' ἑσταότες θαυμάζομεν), mentre poco oltre Calcante interviene rimarcando il loro mutismo (*Il.* 2. 323). Una ricognizione di tutti i luoghi in cui si descrivono gli effetti innescati da questo stato emotivo mostra, in effetti, il ripresentarsi dell'equivalenza tra l'essere stupefatti e l'essere come pietrificati. Al riguardo si deve, anzi, precisare che la lingua greca registra un'esplicita tangenza tra l'essere θαυμαστός e l'essere ἀναισθήτος, «insensibile», cioè in uno stato di incoscienza, ed ἔκπληκτος «attonito» cioè colpito da qualcosa che mina l'uso della sensorialità e della ragione. In tutti i casi la condizione che si delinea è quella di un soggetto deficitario, perché non più in grado di interagire con il proprio corpo e come espropriato della propria mente³¹. Il manifestarsi di questa emozione denuncia una crisi del soggetto, la cui capacità di reazione appare nei casi più estremi «neutralizzata» dall'emozione stessa³².

Un passo rappresentativo di questo stato di sospensione delle attività vitali, segnalato proprio dall'insorgere del sentimento dello stupore, è quello relativo agli ultimi istanti della vita di Patroclo. Il guerriero, spogliato dell'elmo e dello scudo, del balteo e della corazza, è esposto al nemico nella sua inerme nudità, cosa che ne rende inesorabilmente prossima la fine. Ebbene, la condizione psicologica dell'eroe, a fronte della morte imminente, si esplicita attraverso il ricorso a uno stato di immota stupefazione. Così precisamente si dice: «Fu accecata la mente, cedette il vigoroso corpo ed egli ristette immobile e attonito (στῆ δὲ ταφών)»³³.

L'attonito smarrimento che coglie Patroclo è segnalato non soltanto dall'occorrenza del θάμβος (per il tramite del participio ταφών), ma anche di quell'impulso chiamato ἄτη, volto a

³⁰ Il pensiero corre naturalmente al già citato studio sul κολοσσός di VERNANT, ma anche a FRONTISI-DUCROUX 2003. Cfr. anche STEINER 1995, che esamina il nostro passo ai fini di una disamina sul rapporto tra pietra, cecità e lapidazione. Significativo è, inoltre, il caso delle cosiddette «pietre figurate», comprensive non soltanto di anonime pietre ma anche di marmi e pietre preziose, nelle quali si riflette la credenza relativa a un potere autografativo delle pietre, volto a denunciare la manifestazione del divino nella realtà umana, cfr. MACRÌ in corso di pubblicazione.

³¹ I lessicografi restituiscono in tal senso esplicithe corrispondenze sinonimiche, primo su tutti Eustazio che parafrasa il nostro passo di *Il.* 2. 320 equiparando gli spettatori della litomorfosi del serpente a coloro che sono ἐκπληττόμενοι, ma cfr. anche Hsch. s.v. ἀπόπληκτον (α 6544, Schmidt) e ἔκθαμβος (ε 1386); *Et. Gen.* s.v. Ἄγη (α 11. 10-14 e 38, Lasserre – Livadaras) con riferimento agli effetti di immobilità e afonia; *Suda* s.v. Ἄγη (α 212, Adler). Sulla fenomenologia della ἀναισθησία e della ἀποπληξία si rimanda a LO PRESTI 2009, pp. 51-91. Il rigore fisico prodotto dallo stupore è testimoniato da Aulo Gellio (1. 26. 10) che istituisce un'assimilazione linguistica tra il greco ἀναισθητον e il latino *stupentem*.

³² Usiamo il concetto di «neutralizzazione» del soggetto nell'accezione impiegata da GREIMAS - FONTAINILLE 2013, p. 15-16, che accennano all'emozione dello stupore, indicandolo come uno stato emotivo «puro» e volto «ad annullare il sentire stesso».

³³ *Il.* 16. 805-806: τὸν δ' ἄτη φρένας εἴλε, λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα, / στῆ δὲ ταφών.

indicare in Omero una perdita del sé, sovente innescata dall'esterno, dall'operato di un dio³⁴. A dover essere rilevate, per la nostra indagine, sono soprattutto le circostanze nelle quali prende forma questo stato emotivo, che riguardano gli istanti precedenti il decesso dell'eroe. Lo sconvolgimento di Patroclo e l'insorgere del θάμβος sono determinati dall'intervento di Apollo, che posto dietro all'eroe, lo colpisce alla schiena: l'improvvisa relazione che per il tramite del senso del tatto si stabilisce tra il dio e l'eroe priva quest'ultimo delle sue capacità psichiche e motorie³⁵. Questo sbigottito stupore si configura come un'emozione che assale l'uomo dall'esterno, al pari di altre manifestazioni psicologiche omeriche³⁶. Lo stabilirsi di una forma di relazione di carattere visivo con la sfera soprannaturale, determinata dal manifestarsi del prodigioso serpente di pietra, costituiva invece l'occasione dello sbigottimento della collettività achea. Le due situazioni appaiono in una certa misura sovrapponibili, poiché si configurano entrambe come occasioni di carattere liminare, nelle quali l'individuo percepisce i limiti e i confini della propria esistenza, precipitando in una crisi cognitiva che proprio l'emozione dello stupore è chiamata a rappresentare: Patroclo si smarrisce a fronte del violento «incontro» con Apollo, nell'imminenza della morte; gli Achei sono espropriati di qualunque capacità di comprensione e reazione davanti al presagio di Zeus. Similmente si potrà dire di quel passo incentrato sull'incontro tra Achille e l'anima di Patroclo. Anche in questo caso ad essere vittima dello stupore è un eroe chiamato a confrontarsi con l'altrove: dopo aver visto sparire la ψυχή dell'amico e consapevole di essere stato in contatto direttamente con il mondo dell'aldilà, Achille si alza «in preda a uno sbigottito stupore (ταφών)», salvo poi asserire di aver acquistato una forma di consapevolezza rispetto al destino che spetta all'uomo dopo la morte³⁷.

3. STUPITI, IN POSA

Esaminando le cose in una prospettiva che metta a fuoco il ruolo giocato al riguardo dall'oggetto, potremmo dire che l'entità stupefacente, verso la quale converge l'attenzione degli

³⁴ Cfr. *Il.* 11. 544-545, dove a fronte dell'azione di Zeus che inculca nell'animo di Aiace la paura, l'eroe si sente preda di un attonito smarrimento ugualmente espresso dall'occorrenza di ταφών. Sulla rappresentazione del concetto di ἄτη e dei fenomeni psicologici della poesia omerica cfr. almeno DODDS 1951, pp. 44-50, WYATT 1982 e da ultimo GUIDORIZZI 2010, pp. 111-157.

³⁵ Accanto a uno stupore prodotto dal senso della vista andranno, pertanto, annoverati esempi in cui l'emozione dello stupore insorge invece a fronte di un tocco divino. Un parallelo al nostro passo è costituito da *Il.* 1. 197-199, in cui la dea Atena, ponendosi alle spalle di Achille, lo afferra per i capelli precipitandolo in uno stato di θάμβος, dal quale tuttavia l'eroe non è sopraffatto. Sul modo in cui si realizza, in questi e altri passi, il contatto tra divinità e uomini attraverso il senso del tatto, cfr. GRAND-CLÉMENT 2016. Si rinvia, inoltre, al commento di JANKO 1994, p. 413 s., che richiama il passo di *Il.* 13. 435, in cui il guerriero troiano Alcatoo è ammalato nello sguardo e nel corpo e reso immobile dall'intervento di Poseidone, che così consente a Idomeneo di colpirlo a morte. In questo caso, la neutralizzazione delle capacità psichiche e motorie del personaggio si realizza senza alcuna forma di contatto diretto tra il dio e l'uomo, bensì attraverso la modalità d'azione del θέλγειν; l'effetto prodotto da questo verbo contempla espressamente altrove l'insorgere del θάμβος, come mostrato dal passo di *Od.* 16. 178-200, in cui Telemaco attribuisce il proprio sgomento (indicato dai verbi θαμβέω e ταρβέω) al θέλγειν di Atena. Le diverse configurazioni di questo verbo sono state indagate da CARASTRO 2006, con un commento ai passi da noi evocati che valorizza l'occorrenza del sentimento di stupore (p. 73 ss.).

³⁶ Cfr. DODDS 1951, p. 235 ss., laddove si ricorda, in merito all'esperienza greca delle passioni, l'accezione del termine πάθος e lo statuto di «vittime passive» con cui gli esseri umani ne sono colpiti, precisando come in riferimento all'epopea omerica tali esperienze emotive siano sovente investite di una valenza religiosa. Sull'accezione da attribuire al termine πάθος e sulla sua evoluzione semantica, si rinvia alle pagine di LANZA 1997.

³⁷ *Il.* 23. 101-104. Sulla peculiare reazione di Achille a fronte delle manifestazioni soprannaturali cfr. *infra*.

spettatori, esercita una forma di agentività, nel senso conferito a tale nozione da Alfred Gell: quest'ultimo, in merito al potere fascinatore degli oggetti e agli effetti da essi indotti, ha ben messo in luce come siano in grado di avvincere i destinatari con le stesse emozioni che incarnano e, nel farlo, cita l'esempio dello scudo dei guerrieri Asmat, della Nuova Guinea, che recando impresse immagini di terrore funziona alla stregua di uno specchio nel quale il nemico vede rappresentato il proprio essere atterrito³⁸; similmente si potrebbe dire dell'egida indossata da Atena (5. 738-742) o dello scudo di Agamennone (11. 29-37) che, recando l'immagine di Medusa e delle personificazioni di Terrore, Panico e altre terribili potenze, incarnano l'orrore estremo della guerra e della morte da cui gli stessi combattenti sono invasi sul campo di battaglia. L'oggetto e lo spettatore (ovvero l'*index* e il destinatario, secondo il linguaggio di Gell) si trovano, in tal modo, a coincidere poiché il secondo si persuade di vedere se stesso nel primo, come in un «falso specchio». Si sarebbe tentati di vedere tale meccanismo innescarsi anche nel nostro racconto: la litomorfosi del serpente finisce per proiettare i suoi effetti sugli stessi astanti, inducendoli a mimare lo spettacolo percepito e a sentirsi espropriati del proprio sé? In realtà, come si è detto, il «rimanere di sasso» costituisce il sintomo fisico tipico del sopraggiungere dello stupore, in qualunque circostanza. Utili elementi di riflessione, per meglio circoscrivere la forma di agentività esercitata dal serpente di pietra, provengono dal confronto con il passo relativo alla fabbricazione delle armi di Achille, di cui il poema enfatizza lo statuto artistico e la cui funzione, nelle intenzioni del dio che le ha fabbricate, è quella di destare uno stupore contemplativo in chiunque le veda³⁹. Nell'istante in cui tali artefatti mirabili (lo stupore evocato al v. 467 è enfatizzato dal fatto di essere riprodotto negli stessi personaggi raffigurati sullo scudo al v. 496), sono deposti ai piedi di Achille, i guerrieri ne sono assoggettati, nel modo che segue:

Un tremore (τρόμος) invase allora tutti i Mirmidoni e nessuno ebbe la forza di alzare gli occhi a guardarle, ma furono scossi dalla paura (ἔτρεσαν). Invece Achille come le vide fu invaso ancor più dall'ira, gli occhi sotto le palpebre brillarono come una terribile fiamma, ma godeva (τέρπετο) di avere tra le mani i doni splendidi del dio⁴⁰.

Lo stupore preannunciato da Efesto si traduce nell'impossibilità che coglie tutti i presenti (fuorché colui al quale gli oggetti divini sono consegnati), di rivolgere il proprio sguardo verso le armi e finisce per interferire con la paura, di cui il tremore è sintomo fisiologico oltre che espressione metonimica, convergendo verso una rappresentazione dell'esperienza del soprannaturale volta a includere entrambe queste emozioni⁴¹. Tuttavia, nella risposta degli

³⁸ GELL 1998, p. 31.

³⁹ Cfr. *Il.* 18. 466-467: «così egli avrà armi belle, che desteranno meraviglia in chiunque tra gli uomini le veda», ὡς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσσειται, οἷά τις αὐτε / ἀνθρώπων πολέων θαυμάσσειται, ὅς κεν ἴδῃται. Al v. 549 ritorna la definizione dello scudo attraverso il sostantivo θαῦμα, per rimarcare il suo statuto di opera d'arte.

⁴⁰ *Il.* 19. 14-17: Μυρμιδόνας δ' ἄρα πάντας ἔλε τρόμος, οὐδέ τις ἔτλη / ἄντην εἰσιδέειν, ἀλλ' ἔτρεσαν. αὐτὰρ Ἀχιλλεύς / ὡς εἶδ', ὡς μιν μάλλον ἔδου χόλος, ἐν δέ οἱ ὅσσε / δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὡς εἰ σέλας ἐξεφάανθεν· / τέρπετο δ' ἐν χείρεσσιν ἔχων θεοῦ ἀγλαὰ δῶρα.

⁴¹ Paura e stupore convergono, ad esempio in *Il.* 8. 76-77, negli Achei che vedono il lampo scagliato da Zeus, o anche in *Il.* 11. 544-545, nell'eroe Aiace impaurito e stupito in seguito a un intervento dello stesso Zeus; più vicino al nostro passo si offre, però, l'esempio di *Od.* 16. 178-179. Qui Telemaco stupisce e prova timore alla vista del padre, profondamente trasformato da Atena nell'aspetto: «Stupì l'amato figlio e preda della paura volse altrove lo sguardo: temendo che si trattasse di un dio», θάμβησε δέ μιν φίλος υἱός, / ταρβήσας δ' ἐτέρωσε βάλ' ὄμματα, μὴ θεὸς εἴη. La

astanti si può leggere anche qualcosa che va al di là della dinamica di comunicazione tra l'umano e il divino. Ciò che precisamente sembra prendere forma, nella relazione tra l'artefatto e il destinatario, è quella che Gell chiama «captivation», una sorta di intimidazione esercitata dal primo sugli spettatori e volta a bloccarli, mettendone in crisi il processo cognitivo⁴². Ciò può verificarsi a causa della «virtuosità incomprensibile» esibita dagli artefatti, dall'incapacità quindi che i destinatari hanno di capire le varie tappe della creazione. La narrazione letteraria enfatizza fortemente questo genere di maestria degli artefatti omerici, correlandola direttamente alla meraviglia che essi sono in grado di suscitare: il loro statuto è quello di *δαίδαλα* (*Il.* 19. 13 e 19), ovvero di oggetti realizzati con una modalità di fabbricazione capace di convertire l'inerzia della materia bruta in qualcosa di straordinario, in oggetti cesellati i cui ornamenti sono capaci di alludere alla vita vera, simulandone, attraverso la luminosità e attraverso i motivi figurativi, persino il movimento e i suoni⁴³. Il virtuosismo artistico delle armi è rimarcato, nel testo, dalla reazione di colui al quale esse sono donate, Achille, che «godeva» (*τέρπετο*) nel tenerle tra le mani, abbandonandosi al piacere estetico generato dalla loro bellezza artistica⁴⁴. Non sarà superfluo ricordare, a tal proposito, che nei secoli successivi *θαῦμα* passerà a designare tutti quei marchingegni ugualmente ambigui, gli *αὐτόματα*, di cui si ammira il meccanismo, ma di cui non si sa spiegare il funzionamento; l'artefice, il *θαυματουργός*, lo tiene ben celato agli occhi dei profani, proprio per amplificare l'effetto di stupore che l'opera meccanica è chiamata a suscitare⁴⁵.

Tornando al serpente di pietra, si potrà senz'altro affermare che anche in questo caso a sprigionarsi è una forma di «captivation», per via dei connotati fortemente ambigui dell'oggetto, i quali vanno però ricercati su un piano extraumano: per il fatto di racchiudere nella sua inerte matericità delle figure originariamente viventi ma anche per via del suo legame con la sfera dell'invisibile, il serpente si presenta come un oggetto che sfugge alla capacità di comprensione umana; a fronte della sua concreta presenza tra i mortali, esso si fa veicolo di qualcosa che esula dalla dimensione tangibile, perché proviene dalla sfera divina e perché allude a un futuro non

reazione emotiva di Telemaco nel commento di HOEKSTRA 1984, p. 292, è considerata in contrasto con il «consueto» comportamento del giovane in virtù di un confronto con *Od.* 15. 9-44 dove il giovane visitato in sogno da Atena non mostra al risveglio alcun segno di sgomento; si può tuttavia rinviare, al riguardo, ad altri luoghi come *Od.* 1. 323, 4. 75 o 19. 36 in cui il personaggio è espressamente investito dell'emozione dello stupore a fronte di una manifestazione divina. Sulla reazione stupefatta di Telemaco cfr. JONG 2001, p. 34. Sulle tangenze tra stupore e paura cfr. CAIRNS 2013, pp. 85-107, ZABOROWSKI 2002, pp. 139-153, SEMENZATO 2015.

⁴² Cfr. GELL 1998, p. 68-72.

⁴³ Emblematiche sono al riguardo le pagine di FRONTISI-DUCROUX 1975, p. 42 e 71 ss., dove si rileva la prossimità degli oggetti dedalici con la sfera della meraviglia. Sui connotati ambigui degli artefatti taumastici e sul modo in cui sono in grado di vincere la propria inerzia, con particolare riferimento a Esiodo, si sofferma il saggio di VERNANT - ZEITLIN 2011, pp. 404-418.

⁴⁴ *Il.* 19. 15-18. Cfr. HUNZINGER 1994, pp. 4-30, che esamina tali oggetti in rapporto al senso che *θαῦμα* assume come termine del lessico della contemplazione estetica. L'esempio più significativo di questa tipologia di oggetti stupefacenti a vedersi è quello di *Il.* 18. 377, relativo ai tripodi semoventi dell'officina di Efesto, ma cfr. anche 5. 275; 10. 439; 18. 83 e *Od.* 4. 44; 8. 365; 13. 108; 19. 229. Si rinvia, inoltre, al contributo di PAPALEXANDROU 2011, pp. 253-268, che si sofferma su questo luogo omerico nel contesto di una più ampia indagine incentrata sulla visione degli artefatti come esperienza religiosa.

⁴⁵ Cfr. PUGLIARA 2003, p. 5 ss.

altrimenti conoscibile. In tutti i casi, l'effetto generale che tali oggetti taumastici producono è quello di lasciare i mortali interdetti, in ragione del loro carattere paradossale⁴⁶.

Rispetto all'azione di distogliere lo sguardo da una visione tanto taumastica quanto insostenibile, riscontrabile nel passo delle armi ma anche in altri luoghi fin qui evocati, si deve precisare che le fonti successive registrano un vero e proprio gesto codificato per tradurre questa specifica declinazione del sentimento dello stupore: esso è restituito dallo σχῆμα detto ὑπόσκοπος χεῖρ, documentato anche dalle testimonianze iconografiche e consistente nella posa di chi reca una mano sulla fronte come a voler proteggere gli occhi⁴⁷. Il senso da attribuire al gesto è ricavabile da alcuni versi sofoclei dedicati alla morte di Edipo. Dalle parole di un messaggero, gli spettatori sono messi a conoscenza del modo stupefacente (v. 1586) in cui al supplice Edipo è concesso di congedarsi dalla vita, assurgendo al ruolo di uomo «degno di meraviglia (θαυμαστός) più di ogni altro mortale» (v. 1664-1665). Senza gemiti né sofferenze, Edipo sparisce dalla vista dei più, mentre al solo Teseo è concesso di vedere la sua misteriosa sparizione⁴⁸, attraverso una scena che tuttavia lo sguardo del re non sa sostenere. Si precisa, infatti, che: «il solo re teneva la mano contro la testa per riparare gli occhi, come se fosse apparso qualche spaventoso prodigio, insopportabile da vedere»⁴⁹.

Come evidenziato da Maria Luisa Catoni, lo scolio al passo propone una duplice esegesi che individua nel gesto del ripararsi gli occhi con la mano la volontà di non guardare qualcosa di spaventoso, oppure di esternare l'emozione della meraviglia; in entrambi i casi si attribuisce esplicitamente allo schema la funzione di veicolare uno stato patemico, oscillante tra paura e stupore, una condizione che lo stesso messaggero doveva esternare in scena, attraverso la mimica del corpo⁵⁰.

Sempre in riferimento all'agentività esercitata sui destinatari dagli oggetti stupefacenti, si dovrà osservare che nell'esempio delle armi di Achille esse figurano, in realtà, come agenti secondari⁵¹: per il loro tramite si esercita, infatti, l'azione di un agente primario, per l'esattezza del dio Efesto. Questo dato si riscontra anche per l'epifania del serpente e la sua conseguente oggettualizzazione, che convocano in scena la figura altrimenti assente di Zeus. Ciò che appare, in ultima analisi, realizzarsi attraverso tale rappresentazione è un canale di comunicazione nel quale il referente divino stabilisce una forma di contatto, mediata da un oggetto taumastico, con gli esseri mortali; nella reazione stupefatta di questi ultimi si può leggere lo sconvolgimento che

⁴⁶ Questo stato psicologico è insito in tutte le diverse gradualità attraverso cui si estrinseca lo stupore ma nelle sue forme più estreme è veicolato generalmente da θαμβέω, cfr. BOURDEL 1974, pp. 113-119.

⁴⁷ Si tratta della variante di una figura di danza rituale, detta generalmente σκοπός, assunta da Pan, da satiri e sileni e legata all'azione di guardare lontano e di cercare; trasposto successivamente in ambito tragico, lo σχῆμα ricorre anche in riferimento a personaggi non danzanti e con significati diversi da quello del cercare come la risposta al manifestarsi di una luminosità sovranaturale, cfr. CATONI 2005, p. 161 ss.

⁴⁸ La morte di Edipo è misteriosa anche per quel che concerne il luogo della sua tomba che non è dato di conoscere ad altri se non a Teseo, al quale Edipo precisa come il proprio sepolcro proteggerà la sua terra. Sulla fine tanto ignota quanto eccezionale e tale da fare di Edipo un uomo degno di meraviglia, cfr. DEL CORNO 1998, pp. 59-85; sulla tragedia cfr. almeno il capitolo 11 di WINNINGTON-INGRAM 1980, pp. 248-279.

⁴⁹ Soph. OC 1650-1652: ἀνακτα δ' αὐτὸν ὀμμάτων ἐπίσκιον / χεῖρ' ἀντέχοντα κρατός, ὡς δεινοῦ τινος / φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν.

⁵⁰ Cfr. CATONI 2005, p. 168-170. L'esegesi in questione è quella di schol. Soph. OC 1650 (De Marco): «egli, cioè, con la mano ripara gli occhi per non vedere quello spaventoso accadimento; oppure è lo schema di coloro che sono in preda allo stupore», ὃ ἐστὶ τῆ χειρὶ σκέποντα τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὸ μὴ θεωρῆσαι τὸ δεινὸν τοῦ πάθους. ἢ τὸ σχῆμα τῶν θαυμαζόντων ἐνδεικνύμενον.

⁵¹ Sugli agenti primari e secondari cfr. GELL 1998, p. 36 ss.

l'irruzione del sacro produce nella natura umana, fino a rovesciarla simbolicamente in quella di una pietra; allo stesso tempo, il dispiegarsi dell'emozione conferisce enfasi all'accadimento, veicolando una forma di consenso da parte della comunità nei confronti del segno recepito: lo stupore interviene, insomma, a rimarcare la straordinarietà dell'accadimento taumastico e a distinguerlo da un evento di carattere banale⁵². Che il segno sia accolto unanimemente come espressione della divinità lo segnala la lingua, attraverso la designazione di «grande prodigio» (τέρας μέγα) con cui i destinatari chiamano il serpente, riconoscendone da una prospettiva umana la natura soprannaturale (*Il.* 2. 321 e 324)⁵³.

Un termine di paragone, al di fuori della cultura classica, può essere ravvisato nella relazione che si stabilisce tra Gesù e coloro che assistono ai suoi miracoli, a fronte dei quali i Vangeli registrano, infatti, due contrapposte reazioni: lo stupore (veicolato da un ricco vocabolario afferente alla famiglia di θαῦμα e θάμβος e dai verbi ἐκπλήσσω e ἐξίστημι) si manifesta nella folla e nei discepoli come risposta volta a riconoscere lo statuto soprannaturale delle azioni compiute da Gesù, a prescindere dalla capacità di saperli spiegare; lo scandalo coglie invece scribi e farisei, proprio come ostacolo al suo riconoscimento e come rifiuto⁵⁴.

In merito alla reazione dei destinatari nei poemi omerici, un ultimo aspetto dovrà essere evidenziato: il divergere dell'atteggiamento degli eroi principali del racconto, di Achille in special modo, dall'insieme indifferenziato degli altri guerrieri. Lo stupore scaturisce generalmente come risposta propria della collettività, atta in molti casi a tradurre una distanza tra gli umani e gli dei; i grandi eroi, a fronte delle stesse manifestazioni, esibiscono invece un atteggiamento di maggiore «familiarità» con il divino. Il passo precedentemente citato, incentrato sull'effetto prodotto dalle armi fabbricate da Efesto, è emblematico di tale distinzione dal momento che mette in scena lo sgomento della collettività achea contestualmente all'atteggiamento di Achille che invece è invaso da un'ira ancora più grande ed è capace di ammirare la bellezza artistica dei doni del dio⁵⁵.

4. LO STUPORE E IL TEMPO

Il racconto del serpente presenta elementi di convergenza con quello relativo alla metamorfosi in pietra della nave dei Feaci. La notte in cui questo popolo di navigatori, muovendo dalle frontiere del mondo conosciuto presso cui conduceva un'esistenza prossima a quella degli dei,

⁵² Riflessioni in merito al modo in cui le emozioni possano assumere il ruolo di avvalorare lo statuto eccezionale di un segno e di distinguerlo da un fenomeno ordinario si trovano in BORGEAUD 2007, pp. 189-221.

⁵³ In merito all'accezione semantica da attribuire all'impiego differenziato di σῆμα e τέρας per indicare in questo passo il prodigio divino, NENCI 1957-1958 suggerisce di interpretarli come espressione di due diverse prospettive: in un'ottica divina ciò che si manifesta è un σῆμα, in una prospettiva umana questo segno è recepito invece come τέρας. La lingua rispecchierebbe, in tal modo, quella che CAMEROTTO 2009, definisce una «comunicazione verticale nella quale chi produce i segni si pone al di sopra di colui che è il destinatario del messaggio», cfr. *ibid.* cap. 6, p. 196.

⁵⁴ I passi sono molto numerosi, si rimanda a titolo esemplificativo a Matteo 9. 33, 15. 31, Marco 5. 42, 7. 37, Luca 5. 26, 24. 12. Il maggior numero di esempi si trova nel Vangelo di Marco, cfr. MARCHEGIANI 2008, con riferimento ad altri passi. Cfr. inoltre GIARDINO 2005 che richiama al riguardo il commento di PESCH 1980. Sull'occorrenza dei moti di stupore in ambito iconografico, esplicitati attraverso lo schema della mano posta ad arco sulla fronte, nei secoli successivi all'antichità classica cfr. FRANZONI 2006, che cita gli esempi di opere incentrate sull'annuncio della nascita di Gesù, sulla sua adorazione o trasfigurazione.

⁵⁵ *Il.* 19. 15-17. La contrapposizione tra queste due modalità di reazione è stata messa in luce da BLANC 1988 e da AUBRIOT 1989 e 2008.

riportò Odisseo in patria fu l'ultima volta in cui con le proprie navi, «rapide come l'ala e il pensiero» e per di più capaci di trovare da sole la rotta da percorrere (*Od.* 8. 555 ss.), poté solcare i mari dei mortali. Proprio in ragione del traghettamento accordato all'eroe, Poseidone decise, infatti, di distruggere il vascello. Per ordine di Zeus, tuttavia, il proposito di annientarlo fu sostituito da quello di pietrificarlo:

«Quando tutto il popolo dalla città la vedrà avanzare, rendi di pietra la rapida nave in prossimità della terraferma, affinché stupiscano (θαυμάζωσιν) tutti gli umani, poi ricopri la loro città con una grande montagna». Dopo che ebbe ascoltato ciò, Poseidone scuotiterra si mosse per andare a Scheria, dove i Feaci vivono. Stava lì ad aspettare e la nave che attraversa il mare arrivò davvero vicino, rapidamente sospinta. Lo scuotiterra, allora, le andò accanto, la rese di pietra (λάαν ἔθηκε) e la radicò (ἑρρίζωσεν) nel profondo, colpendola con il palmo della mano. E già andava via lontano⁵⁶.

Ancora una volta l'evento taumastico si realizza in una forma che ha qualcosa di spettacolare, nella misura in cui necessita di un pubblico per essere portato a compimento. Il fatto è che la mutazione deve adempiere a una funzione ammonitrice: è un avvertimento indirizzato ai Feaci presenti affinché non traghettino altri mortali, ma anche alle genti future affinché ricordino il definitivo tramonto di un'epoca di vicinanza tra uomini e dei. Come tale essa si realizza nel preciso istante in cui la nave entra nell'orizzonte visivo dell'intera comunità che dovrà, nelle intenzioni di Zeus, stupirne. L'emozione che il dio vuole indurre nei mortali non sarà poi successivamente citata in relazione agli esseri umani, ma troverà una forma di esternazione nell'orizzonte paesaggistico. Lo stupore, precisamente, si incarna in un'entità destinata ad abitare, da allora in avanti, la geografia dei greci e ad esibire in eterno il suo statuto mirabile, come mostra la testimonianza riportata da Plinio il Vecchio, che ancora molti secoli dopo identificava con uno scoglio a forma di nave, fronteggiante l'isola di Corcira, l'attuale Corfù, quella che un tempo era stata l'imbarcazione su cui aveva viaggiato Odisseo⁵⁷.

Il passaggio che la nave animata compie verso la natura inerte della pietra si realizza all'insegna dell'idea del radicamento, allorché letteralmente si dice che Poseidone «radicò» (ἑρρίζωσεν) l'imbarcazione nel profondo del mare, secondo una modalità d'azione immobilizzante riconosciuta al dio anche in altri contesti e almeno da una testimonianza che lo evoca come «signore delle radici» (ρίζοῦχε Ποσειδῶν)⁵⁸. L'immagine della nave che mette radici per ancorarsi al fondo marino coincide con la sua successiva sopravvivenza in forma di isola: il

⁵⁶ *Od.* 13. 155-170: “ὄπότε κεν δὴ πάντες ἐλαυνομένην προΐδωνται / λαοὶ ἀπὸ πτόλιος, θεΐναι λίθον ἐγγύθι γαίης / νηϊ θοῆ ἵκελον, ἴνα θαυμάζωσιν ἅπαντες / ἄνθρωποι, μέγα δέ σφιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψαι.” / αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων, / βῆ ῥ' ἴμεν ἐς Σχερίην, ὅθι Φαίηκες γεγάασιν. / ἔνθ' ἔμεν' ἡ δὲ μάλα σχεδὸν ἦλυθε ποντοπόρος νηὺς / ῥίμφα διωκομένη. τῆς δὲ σχεδὸν ἦλθ' ἐνοσίχθων, / ὅς μιν λάαν ἔθηκε καὶ ἑρρίζωσεν ἔνερθε / χειρὶ καταπρηνεὶ ἐλάσας· ὁ δὲ νόσφι βεβήκει.

⁵⁷ Plin. *Nat.* 4. 53, cfr. il commento al passo di HOEKSTRA 1984, p. 177, che ricorda come con questo luogo, anticamente, fosse identificata l'isola dei Feaci.

⁵⁸ Call. fr. 623 (Pfeiffer), cfr. al riguardo il commento di CARASTRO 2006, p. 76 e più in generale pp. 73 ss. su Poseidone come dio che incatena mortalmente.

tratto della mobilità e quello della galleggiabilità intervengono a più riprese nella cultura antica a sancire una perfetta assimilazione tra queste due entità⁵⁹.

Una volta convertito nella fissità immutabile della pietra, proprio come già è stato rilevato in merito alla storia del serpente inviato da Zeus, l'oggetto taumastico diviene il fulcro di più coordinate spazio-temporali, poiché accentra su di sé il prima e il poi, la sfera umana e quella divina. Esso si configura, innanzitutto, come la concretizzazione di una lontana profezia, evocata dal re Alcino che al proprio ospite racconta di un tempo passato in cui il proprio padre, Nausitoo, aveva predetto il futuro destino della nave (*Od.* 8. 564-569). Nella sua nuova e stupefacente natura di pietra, la nave ricorre, inoltre, come oggetto destinato a far ricordare per sempre agli esseri umani l'avvento di un'epoca connotata da un regime di netta separazione tra mortali e immortali⁶⁰.

Questo peculiare rapporto che l'entità di pietra, deputata a innescare l'emozione dello stupore, intrattiene con il tempo è espresso in maniera esemplare anche da un altro oggetto, destinato ad abitare lo scenario epico della *Teogonia*: la pietra intorno a cui è incentrato l'inganno ordito da Rea, per impedire a Crono di divorare l'ultimo dei propri nati. Quando la titanide, su consiglio di Gaia e Urano, diede da ingoiare allo sposo una «grande pietra», μέγαν λίθον (v. 485)⁶¹, riuscì nell'intento di sottrarre alla sua vista e alle sue fauci il figlio Zeus, che rimase indenne «al posto del sasso», ἀντί λίθου (v. 489)⁶². Il dio crebbe sull'isola di Creta fino a conseguire la forza necessaria per sconfiggere il padre, costringendolo successivamente a rigettare tutti i figli e insieme anche la pietra, nel modo che segue:

Per prima vomitò la pietra, che ultima aveva ingoiata; Zeus la fissò presso la terra dalle ampie vie, nella divina Pito, sotto le valli del Parnaso, che fosse un segno (σήμα) in futuro (ἐξοπίσω), una meraviglia (θαῦμα) per gli esseri mortali⁶³.

⁵⁹ Emblematico è l'esempio dell'isola di Delo che dopo essere stata mobile si radica al suolo dopo il parto di Latona, cfr. *Hymn. Hom. Ap.* 142, *Call. Del.* 13 e 54. Un altro esempio riguarda il definitivo immobilizzarsi delle rupi Simplegadi: le leggendarie rocce mobili, in seguito al passaggio della nave Argo, «misero salde radici» (ἐρρίζωθεν) nel mare (*Ap. Rh.* 2. 605). L'idea della pianta che mette salde radici al suolo come utile a incarnare il processo di pietrificazione ricorre, invece, in altri racconti di metamorfosi come realizzazione di una metafora: il verbo denominativo ριζόω, «faccio radicare», termine tecnico dell'ambito vegetale viene ad essere applicato non a quello che dovrebbe essere il suo referente logico, la pianta, ma alla pietra. Della metamorfosi della fanciulla Anassarete, si narra che per volere di Afrodite «radicò i suoi piedi nella terra» (*Ant. Lib.* 39. 6) e anche nella variante ovidiana dello stesso mito si dice che la fanciulla è più dura *et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur*, «del vivo sasso legato alla sua radice» (*Ov. Met.* 14. 713). Altre metafore vegetali ricorrono nella litomorfosi di Niobe, della quale si dice che fu imprigionata «al pari di un'edera tenace, da un germoglio di pietra», τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς πετραία βλάστα (*Soph. Ant.* 827), e nel mito della discesa agli inferi di Teseo, del quale sappiamo che la roccia προσφύεσθαι, «crebbe sopra» la sua pelle, alla stregua della crescita di un vegetale, immobilizzandolo (*Paus.* 10. 29. 9).

⁶⁰ Su questa valenza della nave pietrificata si sofferma AUBRIOT-SÉVIN 2008, istituendo un parallelo tra questo passo e quello iliadico della distruzione del muro degli Achei (12. 13-35, rilevando l'occorrenza in entrambi dell'espressione λᾶαν ἔθηκε per indicare la litomorfosi operata dagli dei), utile anch'esso a sottolineare la fine di un'era e l'estinzione della categoria degli eroi in qualità di creature mortali ma prossime agli dei.

⁶¹ Come ricorda il commento di WEST 1966, p. 301, secondo una testimonianza di Pausania (9. 41. 6) l'episodio veniva collocato nel luogo chiamato Petraco in prossimità di Cheronea,

⁶² Altri racconti prevedono che la sostituzione avvenga per il tramite di un animale, cfr. DAVIDSON 1995, pp. 363-369.

⁶³ *Hes. Th.* 497-500: πρῶτον δ' ἐξήμησε λίθον, πύματον καταπίνων· τὸν μὲν Ζεὺς στήριξε κατὰ χθονὸς εὐρουδείης / Πυθοῖ ἐν ἠγαθῆν, γυάλους ὑπο Παρνηησοῖο, / σήμ' ἔμειν ἐξοπίσω, θαῦμα θνητοῖσι βροτοῖσι.

Il solo aspetto del racconto da evidenziare ai fini delle riflessioni fin qui condotte riguarda i tratti connotativi attribuiti all'entità litica nel suo divenire elemento costitutivo della geografia religiosa di Delfi⁶⁴. La designazione della pietra attraverso le due nozioni di σῆμα e θαῦμα, proprio come nel caso del serpente iliadico, coincide con la sua peculiare posizione di intersezione nello spazio e nel tempo del racconto. Essa abita il presente del paesaggio delfico, ma da un'era precedente l'arrivo dell'umanità; come tale si offre agli occhi della collettività umana alla stregua di oggetto «metonimico» delle origini del cosmo, perché costituisce la parte tangibile di un insieme di eventi inconoscibili, afferenti a un'epoca remota e a un altrove non umano⁶⁵. Nella sua forma immutabile, la pietra farà per sempre da tramite con quel tempo altrimenti perduto, ma non solo. L'avverbio ἐξοπίσω interviene esplicitamente a consegnarla anche a un tempo futuro nel quale, traslata dal contesto divino al paesaggio umano, non cesserà di esercitare il potere di meravigliare chiunque la veda.

6. UN'EMOZIONE DI FRONTIERA

Sebbene inseriti nell'avvicendamento cronologico dei fatti epici, in virtù del legame che intrattengono con la sfera soprannaturale, gli oggetti taumastici fin qui enumerati sfuggono alla collocazione in un preciso momento dell'arco temporale e finiscono per incarnare il principio della simultaneità tra passato, presente e futuro, attestandosi come entità investite di un ruolo di mediazione: nel dover assolvere al compito di collegare più tempi e più dimensioni, gli oggetti passati in rassegna finiscono per essere espropriati della loro funzione d'uso per farsi, in ultima analisi, portatori di una significatività altra dal loro utilizzo concreto⁶⁶.

Per quel che concerne il polo del soggetto, si è osservato come lo stupore, albergando in un corpo più o meno disintegrato nelle sue diverse componenti (le capacità cognitive, il movimento, la percezione sensoriale), intervenga a denunciare una crisi della condizione umana. L'emozione insorge in chi si ritrova in una situazione liminare e vacilla tra stati contrapposti: tra l'ammirata contemplazione di qualcosa che esula dall'ordinario e la timorosa rinuncia a guardare; ma anche tra l'incapacità di comprendere e l'accesso a una forma di

⁶⁴ Pausania (10. 24. 6) credeva di poterla ancora riconoscere in una pietra custodita appena fuori dal tempio di Apollo e resa oggetto di un vero e proprio culto. Il commento di WEST 1966, p. 303 ricorda, al riguardo, la testimonianza di *Orph. L.* 362 ss., in cui si cita una pietra, donata da Apollo Febo a Eleno, dotata di poteri profetici e resa animata (ἐμπνοον) nel contesto di un dettagliato rituale. La pietra in questione è chiamata «orite animata» (ἐμψυχον ὀρείτην) e come tale coincide con l'espressione assira impiegata per definire il magnete naturale. Cfr. il commento di HALLEUX - SCHAMP 1985, p. 310 ss. Magnete e siderite sono entrambe censite come pietre animate da Filone di Byblos (*FGrHist* 790 F 2 Jacoby), che ne riconduce l'origine al dio Urano. Sull'esegesi del testo tramandato dal lapidario si legga SCHAMP 1981 che evidenzia una corrispondenza tra il dio Apollo e diversi elementi litici, tra cui oltre alla pietra delfica possono essere censite la pietra piramidale detta Apollo Karinos, nel ginnasio di Megara (Pausania, 1. 44. 2), da intendersi come una raffigurazione aniconica del dio, la pietra collocata in concomitanza del luogo di adorazione del cosiddetto Apollo Λιθήσιος, a Malea (St. Byz. p. 416 Meneke, s.v. Λιθήσιος, che tramanda una notizia di Riano di Creta), la pietra su cui Apollo poggiò la cetra mentre aiutava Alcatoo a costruire le mura di Megara, capace di risuonare come al tocco di una cetra (1. 42. 2).

⁶⁵ Cfr. BASSI 2009, p. 119.

⁶⁶ Si richiamano, al riguardo, le argomentazioni formulate da BARTHES 1985, in merito alla relazione che intercorre tra l'oggetto, la sua funzione d'uso e il suo significato; nel rilevare come ogni oggetto sia attraversato da due coordinate, il significato e la funzione, Barthes rimarca come nel momento in cui diviene operante la significazione, la funzionalità viene ad essere disattivata.

conoscenza. Precipitare nel tempo sospeso di questa emozione significa, nella maggior parte dei casi, pervenire a una qualche consapevolezza del passato, del futuro o dell'aldilà⁶⁷.

Sonia Macri

Università degli Studi di Enna Kore

e-mail: sonia.macri@unikore.it

BIBLIOGRAFIA

ANOLLI 2006: L. Anolli, *La mente multiculturale*, Roma-Bari 2006.

AUBRIOT 1989: D. Aubriot, *Remarque sur l'usage de θάμβος et des mots apparentés dans l'«Iliade», «Orpheus» 2 (1989), pp. 249-260.*

AUBRIOT-SEVIN 2008: D. Aubriot-Sévin, *De la familiarité au culte: regards sur la posture des héros et des hommes face aux dieux dans l'épopée homérique*, «Kernos» 21 (2008), pp. 139-153.

AUGÉ 1988: M. Augé, *Il dio oggetto* (ed. or. *Le dieux objet*, Paris 1988), trad. it. Roma 2002.

BARTHES 1985: R. Barthes, *Semantica dell'oggetto*, in Id., *L'avventura semiologica* (ed. or. *L'aventure sémiologique*, Paris 1985) trad. it. Torino 1991.

BASSI 2009: K. Bassi, *Zeus' Stone: Objects and Time in the Delphic Landscape*, in L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (eds.), *Apolline Politics & Poetics. International Symposium*, Athens 2009, pp. 109-125.

BAYET 1936: J. Bayet, *Présages figuratifs déterminants dans l'Antiquité gréco-latine*, in *Mélanges Franz Cumont*. Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. IV, Bruxelles 1936, pp. 27-51.

BLANC 1988: A. Blanc, *L'accablement et la stupéfaction: κατηφής et τέθηπα*, in AA. VV., «*ΗΔΙΣΤΟΝ ΛΟΓΟΠΕΔΕΙΠΝΟΝ. Logopédies*». Mélanges de philologie et de linguistique grecques offerts à Jean Taillardat, Paris 1988, pp. 33-48.

BORGEAUD 2007: P. Borgeaud, *Rites et émotions. Considérations sur les Mystères*, in J. Scheid (éd.), *Rite et croyances dans les religions du monde romaine*, Genève 2007, pp. 189-221.

BOURDEL 1974: C. Bourdel, *Τάρβος et θάμβος chez Homère*, in *Hommage à Pierre Fargues: philologie, littérature et histoire anciennes*, Paris 1974, pp. 113-119.

BRELICH 1958: A. Brelich, *Gli eroi greci*, Milano 1958.

CAIRNS 2013: D. Cairns, *A Short History of Shudders*, in A. Chaniotis, P. Ducrey (eds.), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart 2013, pp. 85-107.

CAMEROTTO 2009: A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009.

CARASTRO 2006: C.M. Carastro, *La cité de mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble 2006.

CASSIN 1968: E. Cassin, *La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*, Paris-La Haye 1968.

CATONI 2005: M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

⁶⁷ Come tale, questa rappresentazione dello stupore prelude, a nostro avviso, alle successive argomentazioni filosofiche intorno al valore euristico del θαῦμα e alla rappresentazione che Platone e Aristotele ne faranno come ἀρχή della conoscenza e motore dell'attività speculativa, cfr. Plat. *Theaet.* 155d; Aristot. *Metaph.* 982b, 983a.

- CHANTRAINE 1968: P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Parigi 1968.
- CHRISTOL 2005: A. Christol, *Vision et agentivité: la syntaxe comme révélateur*, in VILLARD 2005, pp. 7-19.
- CONSTANTINIDOU 1994: S. Constantinidou, *The Vision of Homer: the Eyes of Heroes and Gods*, «Antichthon», 28 (1994), pp. 1-16.
- CONSTANTINIDOU 2010: S. Constantinidou, *The Light Imagery of Divine Manifestation in Homer*, in M. Christopoulos, E.D. Karakantza, O. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham 2010, pp. 91-109.
- DAVIDSON 1995: J. Davidson, *Zeus and the Stone Substitute*, «Hermes» 123. 3 (1995), pp. 363-369.
- DEL CORNO 1998: D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.
- DE BOEL 1987: G. De Boel, *La syntaxe des verbes "voir" chez Homère*, «Glotta» 65 (1987), pp. 19-32.
- DODDS 1951: E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale* (ed. or. *The Greek and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles 1951), trad. it. Milano 2003.
- EDWARDS 1991: M. W. Edwards (ed.), *The Iliad: a Commentary. Volume V: books 17-20*, rist. Cambridge, 2000.
- FABIETTI 2014: U. Fabietti, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano 2014.
- FORBES IRVING 1992: P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1992.
- FRANZONI 2006: C. Franzoni, *Danzare i gesti. A proposito di schemata*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale» 46 (2006).
- FRONTISI-DUCROUX 1975: F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, rist. Paris 1975.
- FRONTISI-DUCROUX 2003: F. Frontisi-Ducroux, *Niobé. La pierre et l'invisible*, in Ead., *L'homme-cerf & la femme-araignée*, Paris 2003.
- GELL 1998: A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- GIARDINO 2005: A. Giardino, *L'insostenibile bellezza degli dei. Visibilità e invisibilità divina nei poemi omerici*, in V. Neri (cur.), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*. Atti del seminario, Bologna 20-21 Novembre 2003, Bologna 2005, pp. 27-39.
- GRAND-CLEMENT 2011: A. Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens (VIII^e – début du V^e s. av. n. è.)*, Paris 2011.
- GRAND-CLÉMENT 2016: A. Grand-Clément, *Colori e sensi: percepire la presenza divina*, in G. Pironti, C. Bonnet (curr.), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma 2016, pp. 59-84.
- GREIMAS - FONTAINILLE 2013: A.J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano 2013.
- GUIDORIZZI 2010: G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
- HALLEUX - SCHAMP 1985: R. Halleux, J. Schamp, *Les lapidaires grecs*, Paris 1985
- HEUBECK - RUSSO 1986: A. Heubeck, J. Russo (curr.), *Omero. Odissea. Volume VI. Libri XXI-XXIV*, rist. Milano 2007.
- HOEKSTRA 1984: A. Hoekstra (cur.), *Omero. Odissea. Volume IV. Libri XIII-XVI*, rist. Milano 2007.
- JANKO 1994: R. Janko (ed.), *The Iliad. A Commentary. Volume IV: books 13-16*, rist. Cambridge 1999.
- JONG 2001: I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.
- HUNZINGER 1993: C. Hunzinger, *L'étonnement et l'émerveillement chez Homère: les mots de la famille de θαῦμα*, «Revue des Études Grecques» 106 (1993), pp. 17-19.

- HUNZINGER 1994: C. Hunzinger, *La plaisir esthétique dans l'épopée archaïque: les mots de la famille de θαῦμα*, «Bulletin de l'association Guillaume Budé» (1994), pp. 4-30.
- HUNZINGER 2005: C. Hunzinger, *La perception du merveilleux: θαυμάζω et θηέομαι*, in VILLARD 2005, pp. 29-38.
- KIRK 1985: G.S. Kirk (ed.), *The Iliad: a Commentary. Volume I. Books 1-4*, Cambridge 1985.
- LACROIX 1988: L. Lacroix, *Quelques exemples de disparitions miraculeuses dans les traditions de la Grèce ancienne*, «Annales littéraires de l'Université de Besançon», 367 (1988), pp. 183-198.
- LANZA 1997: D. Lanza, *Pathos*, in S. Settis (cur.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2.2 Una storia greca. Definizione*, Torino 1997, pp. 1147-1155.
- LEVY 1985: R.I. Levy, *Emotion, Knowing and Culture*, in R. A. Shweder, R. A. LeVine (eds.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self and Emotion*, New York 1985, pp. 214-237.
- LO PRESTI 2009: R. Lo Presti, *Le rappresentazioni del corpo anaisthetos nel Corpus Hippocraticum: una 'via negativa' verso la conoscenza*, «I Quaderni del Ramo d'Oro On-line» 2 (2009), pp. 51-91.
- MACRI: S. Macri, *Pierres figurées et préfiguration de l'avenir dans les lapidaires grecs et romains*, in C. Carastro, S. Dugast et Y. Manfrini (éds.), *Agalma ou les figurations de l'invisible*, Paris, in corso di pubblicazione.
- MANETTI 2013: G. Manetti, *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*, Milano 2013.
- MARCHEGIANI 2008: P. Marchegiani, *Meraviglia e scandalo nel Vangelo di Marco*, Roma 2008.
- MOTTE 1986: A. Motte, *L'expression du sacré dans la religion grecque*, in J. Ries (éd.), *L'expression du sacré dans les grandes religions*, 3, Louvain 1986, pp. 109-256.
- NAGY 1990: G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, New York 1990.
- NENCI 1957-1958: G. Nenci, *La concezione del miracoloso nei poemi omerici*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 92 (1957-58), pp. 275-311.
- PAPALEXANDROU 2011: N. Papalexandrou, *Vision and Visuality in the Study of Early Greek Religion*, in M. Haysom & J. Wallensten (eds.), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece. Papers presented at a Symposium at the Swedish Institute at Athens*, 17-19 April 2008, Stockholm 2011, pp. 253-268.
- PEASE 1942: A.S. Pease, *Some Aspect of Invisibility*, «Harvard Studies in Classical Philology» 53 (1942), pp. 1-36.
- PESCH 1980: R. Pesch (cur.), *Il Vangelo di Marco* (ed. or. *Das Markusevangelium*, Freiburg 1980), trad. it. Brescia 1982.
- PETRACCO SICARDI 1998: G. Petracco Sicardi, *'Stupore' e 'terrore' nell'Odissea: un caso di parasinonimia?*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», 37-38 (1998), pp. 226-231.
- PETRIDOU 2015: G. Petridou, *Divine Epiphany in Greek Literature & culture*, Oxford 2015.
- PINOTTI 1989: P. Pinotti, *Aristotele, Platone e la meraviglia del filosofo*, in D. Lanza e O. Longo (curr.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989.
- PRIER 1989: R.A. Prier, *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*, Florida 1989.
- PUGLIARA 2003: M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma 2003.
- RUSSO 1985: J. Russo (cur.), *Omero. Odissea. Volume V. Libri XVII-XX*, rist. Milano 2007.
- SCHAMP 1981: J. Schamp, *Apollon prophète par la pierre*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», 59. 1 (1981), pp. 29-49.

- SEMENZATO 2015: C. Semenzato, *θάμβος une frayeur étonnante. Parcours archaïque du VII^e au Ve siècle avant J.-C.*, in S. Coin-Longeray et D. Vallat (éds.), *Peurs antiques*, Saint-Etienne 2015, pp. 25-39.
- STANFORD 1947: W.B. Stanford (ed.), *Homer. Odyssey XIII-XXIV*, New York 1947.
- STEINER 1995: D.T. Steiner, *Stoning and Sight: A Structural Equivalence in Greek Mythology*, «Classical Antiquity» 14. 1 (1995), pp. 193-211.
- STRAUSS CLAY 1983: J. Strauss Clay, *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, rist. Maryland 1997.
- VENDRYES 1932: J. Vendryes, *Sur les verbes qui expriment l'idée de «voir»*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 76. 2 (1932), pp. 192-206.
- VERNANT 1965: J.-P. Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del «doppio»: il kolossos* (ed. or. *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos*, Paris 1965), ora in P. Conti (cur.), *Jean-Pierre Vernant. L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano-Udine 2010.
- VERNANT - ZEITLIN 2011: J.-P. Vernant, F. Zeitlin, *Semblances of Pandora: Imitation and identity*, «Critical Inquiry» 37. 3 (2011), pp. 404-418.
- VILLARD 2005: L. Villard (éd.), *Études sur la vision dans l'antiquité classique*, Rouen – Havre, 2005.
- WEST 1966: M.L. West, *Hesiod. Theogony*, rist. Oxford 1978.
- WEST 1978: M.L. West, *Hesiod. Works & Days*, rist. Oxford 1996.
- WINNINGTON-INGRAM 1980: R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, rist. Cambridge 1998
- WYATT 1982: W.F. Wyatt, *Homeric Ath*, «The American Journal of Philology», 103. 3 (1982), pp. 247-276.
- ZABOROWSKI 2002: R. Zaborowski, *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée*, Warszawa 2002.