



SONIA MACRÌ

ALCUNI ASPETTI PERFORMATIVI DEL TRAVESTIMENTO ANIMALE: L'ESEMPIO DI DOLONE IL LUPO

This paper will focus on “wolf” performance of the homeric Dolon, through an examination of the epic poem. It will attempt to highlight two arguments. First it will outline the elements of mirroring between the human sphere and the animal, by relating Dolon with other protagonists of the storyline; than it will show how the wolf skin interferes with the Dolon’s identity, not by itself but together with the context in the whole and with other elements, with particular reference to the vocal sphere.

Dentro e fuori la pelle

Una storia tramandata dalla tradizione favolistica antica riferisce che una volta l’asino, a dispetto della sua indole inoffensiva, decise di impersonare la parte del leone e assurgere al ruolo del temibile predatore capace di mettere in fuga gli abitanti della foresta. La condizione per attuare una siffatta inversione identitaria era subordinata all’occultamento del sembiante e così l’asino indossò una pelle leonina con la quale finì per andare in giro «spaventando tutti gli animali», ἐκφοβῶν τὰ ἄλογα ζῷα (*Aesopica* 188, Perry). Una variante dell’intreccio prevede, tuttavia, che lo stesso effetto potesse essere realizzato attraverso una diversa strategia, tale per cui l’aspetto inoffensivo dell’asino era camuffato da una copertura di fronde e il solo raglio interveniva a diffondere il terrore tra le bestie (Phaedr. 1.11, Perry). Rispettivamente al leone e alla volpe spettò, in entrambi i casi, il compito di smascherare il mansueto quadrupede, denunciandone la natura rinomatamente ottusa e avviando la storia alla conclusione che bisogna guardarsi dalle false apparenze.

Al di là del contenuto moralistico che è deputato a veicolare, l’intreccio in questione delinea una rappresentazione articolata del dispositivo del travestimento, offrendo lo spunto per alcune riflessioni introduttive al tema del presente contributo. Ai fini della contraffazione della figura dell’asino in quella di una temibile belva, l’accessorio della pelle risulta interscambiabile con l’espressione vocale, tanto più se si considera un’ulteriore variante secondo cui l’asino, ragliando, balza in una caverna (che si suppone possa celarne l’aspetto per via dell’oscurità) facendo scappare le capre che vi sono dentro, mentre il vero predatore (il leone) aspetta all’uscita per divorarle (*Aesopica* 151, Perry). Ascrivere il travestimento leonino indossato dall’asino alla categoria del rovesciamento appare, insomma, riduttivo perché induce a trascurare l’importanza assunta nella performance dal tratto della vocalità. In che rapporto stanno tra loro gli elementi chiamati in causa e che carattere imprimono all’identità del protagonista? Una lettura dei passi che tenga conto di tutti i trat-



ti di cui l'*enciclopedia* antica¹ si serve per delineare la figura dell'asino lascia emergere un dato su tutti: il fatto, cioè, che proprio sul versante della dimensione acustica le fonti registrano un'equivalenza (anche linguistica) tra la voce dell'asino e quella del leone.² Il raglio è percepito come terribilmente spaventoso e come tale, oltre che al ruggito del re della foresta, è assimilabile a suoni quali lo squillo della tromba di guerra o quello della buccina di Tritone, e reso protagonista di un mito in cui finisce persino per mettere in fuga creature spaventose e potenti come i Giganti. Si potrà, per conseguenza, affermare che il travestimento attuato per mezzo della pelle leonina, piuttosto che occultare l'identità originaria, intervenga a palesare un tratto in qualche modo già partecipe della fisionomia culturale dell'asino, rendendo manifesto oltre che in termini sonori anche visivamente l'effetto spaventoso del raglio. Soltanto dopo essere stato attratto nella sfera della domesticità, il verso dell'asino perde i suoi terribili connotati, come mostra il finale della favola, laddove assegna agli animali che hanno già acquisito familiarità con l'inoffensivo quadrupede il compito di neutralizzare gli effetti del suo verso: «se non ti avessi mai sentito ragliare» afferma, infatti, la volpe «avresti fatto paura anche a me».³

La favola dell'asino che si traveste da leone è emblematica di come la pratica del travestimento debba essere valutata non solo in relazione al volto, ma al corpo nel suo insieme, tenendo conto del coinvolgimento di elementi molteplici e non solo di quelli attinenti alla dimensione della visualità. Quanto all'accessorio della pelle, essa non può essere considerata in sé e per sé ma come parte di un contesto performativo, nel quale assume uno statuto relazionale e interattivo, in riferimento a colui che la indossa ma anche alle altre figure che svolgono un ruolo nel racconto.⁴

Proprio partendo da quest'ultima riflessione, nelle pagine che seguono rivolgeremo la nostra attenzione alla storia antica di Dolone, il soldato troiano che indossa una pelle di lupo per compiere una missione di spionaggio nel campo avversario. Nell'esaminare il racconto, tralascieremo la chiave di lettura del travestimento rituale, come anche altre piste che sono state intraprese e che investono l'ambito culturale o folklorico, per concentrarci invece, attraverso una disamina interna al testo iliadico, sulla performance di Dolone nel suo insieme: valorizzando il rapporto con gli altri protagonisti della storia e mettendo a fuoco il modo in cui la pelle di lupo non da sola ma unitamente ad altri elementi interferisce con la dimensione identitaria del personaggio.⁵

¹ Usiamo il termine *enciclopedia* nel senso attribuitole da Bettini (1998: 229 ss.), con riferimento a tutte le credenze e a tutti i contesti pragmatici in cui questo animale è coinvolto nelle testimonianze antiche.

² Bettini 2008: 101-103, Macrì 2011.

³ *Aesopica* 188 (Perry): καὶ ἐγὼ ἄν σε ἐφοβήσῃην, εἰ μὴ ὀγκωμένου ἤκουσα.

⁴ Si leggano le considerazioni di Pernet 1988: 17 ss. e più di recente Bargna 2004. Una rapida escursione degli intrecci folclorici riconducibili al motivo classificato come *Transformation by putting on skin* (Thompson D531), mostra come le pelli rimangano oggetti inerti fin tanto che non sono agite dai personaggi delle storie e come la loro efficacia coincida con tutto il tempo della performance operata dai protagonisti.

⁵ La necessità di ricondurre l'analisi di questo personaggio a una disamina interna al poema è stata messa in luce da Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. I.5. L'interpretazione rituale è stata originariamente intrapresa dallo studio di Gernet 1936: 201-223. Una breve storia della questione, con riferimento agli studi che successivamente si sono mossi seguendo l'idea dei riti iniziatici, dei motivi culturali o del background folklorico è in Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.334 e cap. I.3.



Storie di spie ed equipaggiamenti ferini

La vicenda di Dolone si dispiega nell'arco della funesta notte⁶ che cala nel decimo canto dell'*Iliade*, lasciando insonni tanto i comandanti degli eserciti Achei che le schiere dei Teucri, i primi tormentati dal timore di essere sopraffatti da un attacco improvviso, i secondi perché infiammati dalla fugace vittoria con cui hanno risospinto i nemici alle navi. Agamennone e Menelao vogliono escogitare un piano perfetto che possa anticipare le mosse avversarie. Cingendosi rispettivamente della pelle di un leone e di quella di una pantera, dopo aver impugnato le lance, vanno per ogni nave a destare i più nobili compagni. Tra tutti, è Diomede a farsi avanti: insieme a Odisseo intraprenderà una spedizione al campo troiano, cercando di svelarne i disegni. Gli eroi, imbracciano armi tremende e, con indosso rispettivamente una pelle di leone, un elmo rivestito di pelle di toro (Diomede) e un elmo a zanne di cinghiale (Odisseo), dopo aver affidato la propria sorte alla dea Atena, si mettono in cammino. Nello stesso frangente, un altro uomo si risolve a compiere la stessa missione, il troiano Dolone, su mandato di Ettore che chiede di andare a spiare gli avversari, con la promessa di dare in cambio il carro e i cavalli di Achille. Al pari degli eroi achei, anche il soldato troiano reca con sé delle armi e indossa un equipaggiamento, fatto di un elmo di pelle di martora e di una pelle di lupo grigio, atto a proteggerlo e a mimetizzarlo. La sua avventura, tuttavia, si consumerà nel giro di pochi versi. Diomede e Odisseo, infatti, lo avvistano e dopo averlo braccato e costretto a rivelare le postazioni degli alleati traci, lo uccidono.

Non soltanto la spia troiana, dunque, ma anche i suoi antagonisti e, più in generale, tutti i personaggi vestono spoglie animali ed elmi non metallici ma rivestiti di pelle, una tenuta da dover leggere come tradizionalmente associata al motivo dell'agguato notturno, su cui è incentrato questo canto e utile in primo luogo a far passare inosservati i soldati, mimetizzandoli sullo sfondo paesaggistico al pari di altre creature dell'oscurità.⁷ Nel rimarcare come tale equipaggiamento riverberi su

⁶ *Il.* 10.188: «νύκτα κακήν», ma cfr. anche 10.297-298 e 10.497. Sul senso da attribuire agli epiteti accostati alla notte nei poemi omerici, con riferimento ai connotati sinistri che, in alcuni casi, essa imprime all'atmosfera sulla quale grava, si rimanda a Moreux 1967. Quello dell'impresa notturna, tesa a portare a termine un agguato o un'azione di spionaggio, può essere letto come un motivo narrativo tradizionale, da ascrivere a una «poetica dell'imboscata» ben riconoscibile e indipendente da quella esplicitata per il motivo della convenzionale battaglia, come mostrato in Dué – Ebbott 2010: cap. I.2. Sulla necessità che il contesto notturno assume in relazione alla tipologia di impresa che i guerrieri devono compiere si legga Paduano 1973: 14, con riferimento al passo di *Il.* 10.251, in cui Odisseo dice di volersi affrettare a far tutto prima dell'alba.

⁷ La consonanza tra il rivestimento di caschi di cuoio e pelli di animali adottato dagli eroi e l'ambientazione notturna è indagata da Dué – Ebbott 2010: I.2, che considerano questa tipologia di equipaggiamento come tradizionale rispetto al tema dell'agguato su cui è incentrato l'intero canto, rimarcando come anche l'arco, di cui sono provvisti Odisseo e Dolone, costituisca un indicatore del contesto specifico dell'imboscata condotta con il favore della notte, cfr. in particolare il commento in *Il.* 10.21-24, 10.29-31, 10.177-178, 10.334 e 335. Cfr., inoltre, il commento al canto di Avezzù (in Ciani-Avezzù 2007: 10.64), laddove opportunamente si attribuisce al rivestimento ferino la funzione di conferire ai personaggi una sorta di «invisibilità», rimarcando allo stesso tempo un «mascheramento della personalità» che a nostro avviso non appare, invece, delinearsi per nessuno dei personaggi che nel canto indossano pelli d'animali, contrariamente a quanto avviene nel *Reso* euripideo dove il medesimo equipaggiamento interviene come un vero e proprio travestimento, cfr. *infra*.



coloro che lo portano una forma di corrispondenza con i correlativi bestiali, daremo seguito ad alcune riflessioni volte a individuare i tratti di rispecchiamento tra i diversi referenti e i rapporti di forza che essi delineano tra i protagonisti.⁸ Le spoglie sono tutte accomunate, infatti, nel segno della selvatichezza degli animali cui appartengono: leoni, cinghiali e lupi abitano nella rappresentazione omerica lo spazio più lontano da quello antropizzato e sono connotati dalla medesima ferocia.⁹ La loro occorrenza nell'epica impone, tuttavia, di valutarli sulla scorta di una gerarchia simbolica ben precisa, che modula difformemente la loro importanza e la loro sovrapposibilità agli eroi.

Al riguardo, è stato puntualmente mostrato che il leone e il cinghiale hanno la preminenza su tutti gli altri termini di paragone evocati nei poemi, nel restituire una raffigurazione paradigmatica dell'agire valoroso degli eroi. Il leone accentra su di sé tutte le virtù espresse dal codice eroico e si pone per eccellenza come modello di rispecchiamento dell'ideale guerriero. Attraverso il leone, la cui pelle è indossata da Diomede,¹⁰ si esprime l'impulso a combattere dell'eroe che primeggia su tutti e che da solo non esita a fronteggiare la schiera dei nemici: slanciandosi senza timore e affermando la propria vittoriosa superiorità, con la tenacia di chi non indietreggia se non in casi eccezionali e con il valore di chi perde la vita assai raramente e solo a fronte di avversari più numerosi.¹¹ Interscambiabile con il leone, ma più propenso al contrattacco che non all'attacco, è il cinghiale che interviene a sua volta come depositario delle principali qualità guerriere (ἀλκή, μένος, ἀγνηοτή), non aliene dalla ferocia propria degli animali irriducibilmente selvatici. Nel tratto minaccioso del manto irto e delle zanne, presenti queste ultime sull'antico elmo indossato da Odisseo, il cinghiale esibisce tutto il pericoloso furore che accomuna la fiera e gli eroi nelle azioni guerresche.¹²

La furia battagliera è il tratto che più marcatamente interviene a connotare anche il lupo, nelle poche comparazioni che lo chiamano in causa nel poema, per raffigurare lo scontro frontale tra gruppi di guerrieri.¹³ In tal senso, esso non appare dissimile dal leone e dal cinghiale: con il primo condivide la sanguinaria aggressività nell'assalire le bestie indifese o incustodite, ma anche il «cuo-

⁸ Il tema, come già evidenziato, è stato affrontato da Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. 4, e più di recente da Plichon 2013, che si sofferma ulteriormente sulla pelle come elemento di una «semiologia eroica», nella misura in cui l'indumento reca le tracce delle gesta e del percorso eroico di chi lo indossa, restituendo contestualmente le qualità che accomunano la sfera umana a quella animale. Trascureremo di soffermarci sull'elmo rivestito di pelle di martora, limitandoci in tal senso a rinviare alle osservazioni di Dué – Ebbott 2010, nel commento in *Il.* 10.335, dove con cautela si allude alla possibilità che tale oggetto riverberi sul personaggio di Dolone alcune caratteristiche attribuite alla martora in qualità di «creatura notturna», come l'abitudine di cacciare la notte e di uccidere le prede mentre dormono.

⁹ Si dovrà distinguere al riguardo un diverso grado di lontananza dall'uomo tra campagna (ἀγρός) e montagna (ὄρος): a quest'ultima sono assegnate le fiere più irriducibili come il leone, il lupo e il cinghiale, cfr. Mauduit 2006: 37 ss., 75 ss. e Camerotto 2009: 145 s.

¹⁰ Sul leone si riflettono generalmente le azioni di Diomede Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. I.5.

¹¹ Snell 1963: 280 ss., Scott 1974: 58 ss., Vermeule 1979: 84 ss., Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. 3 e 4, Lonsdale 1990, Clarke 1995, Mauduit 2006: 69 ss.

¹² Scott 1974: 58 ss.; Franco 2006; Mauduit 2006: 43-46 e 79 ss.; Camerotto 2009: 141-168.

¹³ Scott 1974: 71; Detienne – Svenbro (in Vernant – Detienne 1979: 149-163), con riferimento al comportamento cinegetico dei lupi, che eguaglia quello della guerra umana. Le similitudini evocano tutte il branco di lupi in azione: in forma condensata in *Il.* 4.471-472 e 11.67-73, esso interviene a rappresentare le schiere di Troiani e Achei che si uccidono furiosamente tra loro; in forma estesa la stessa immagine ricorre in 16.156-166 e 352-356 sempre in merito a una molteplicità di guerrieri.



re intrepido» (θυμός ἄτρομος), mentre al secondo è equiparabile in virtù della «forza di difesa» (ἀλκή), come mostra efficacemente la similitudine volta a chiarire la condizione dei compagni di Achille, nel momento in cui tornano a combattere.¹⁴ I Mirmidoni sono «affamati» di guerra e pronti a scagliarsi contro i nemici al pari di un branco di lupi: predatori animati da forza impavida e da una grande voracità, raffigurati con i musci arrossati del sangue di un cervo, sbranato rapidamente per saziare il proprio ventre.¹⁵ Il ventre e le fauci sono le sole parti del corpo chiamate a delineare la rappresentazione omerica del lupo, proprio in riferimento a una famelicità che diventerà proverbiale nelle fonti successive.¹⁶ A più riprese, di questi predatori ma anche del leone si dice che sono avvezzi a divorare carne cruda, come segno di una natura estremamente selvaggia.¹⁷ In merito a questo dato, David Bouvier osserva opportunamente come, nella similitudine evocata, ai guerrieri pertenga soprattutto l'aspetto valoroso di questi divoratori, piuttosto che non la loro inumana voracità. I Mirmidoni non saranno mai dei veri e propri lupi, così come gli altri guerrieri non saranno mai dei veri e propri leoni e l'atto di divorare la carne cruda resterà ogni volta circoscritto all'immagine metaforica.¹⁸ In senso più ampio, si può precisare che la sanguinaria famelicità delle fiere si colloca nel poema come metafora di un'essenza selvaggia che pertiene ai guerrieri nella misura in cui è insita nel fenomeno stesso della guerra, presentato a più riprese attraverso l'immagine del divorare e dell'idea di una gola avida di carne e sangue.¹⁹

Rispetto al modello del leone e del cinghiale sopra citato, c'è un aspetto che denuncia elementi di assoluta divergenza: l'attitudine dei lupi a condurre l'azione in branco, in maniera del tutto rovesciata rispetto agli altri due predatori che, invece, si distinguono proprio per la vocazione eroica

¹⁴ *Il.* 10.156-163. Janko 1994: 338-339, Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. I.3 e Camerotto 2009: 156 s. L'immagine del lupo feroce e intento a far strage di prede indifese ricorre con grande frequenza in tutta la letteratura antica, cfr. Marcinkowski 2001; si può, tuttavia, precisare che nella tradizione greca e romana questa efferatezza non è mai indirizzata contro l'uomo ma contro gli animali domestici, contrariamente a quanto avverrà durante il Medioevo che tramanda immagini di lupi divoratori di esseri umani, cfr. Ortalli 1997: 57-68.

¹⁵ La metafora della «fame di guerra» chiamata in causa dalla similitudine in questione è evocata già da Scott 1974: 54 n. 40 e nel commento al passo di Janko 1994: 338.

¹⁶ Come si evince dalla successione in 16.156 ss. dei termini παρήιον, ὠμοφάγος, δάπτω, γαστήρ. Sulla caratterizzazione del lupo nelle fonti antiche si leggano le pagine di Marcinkowski 2001, con particolare riferimento al ventre ghiotto a p. 11 dove si ricorda il modo di dire «Un lupo a bocca aperta» (Λύκος ἔχανεν), relativo alla sua insaziabilità, cfr. Diogenian. 6.20.

¹⁷ I termini che veicolano questa pratica sono ὠμοφάγος (epiteto tradizionale del leone) e ὠμηστής. Per le loro occorrenze si rimanda a Mauduit 2006, p. 59 ss., che precisa come gli sciacalli, che pure sono accomunati dalla stessa caratteristica, non sono tuttavia suscettibili di incarnare un comportamento eroico.

¹⁸ Bouvier 2015, che nel prendere le distanze da coloro che hanno sostenuto una sovrapposibilità tra i guerrieri omerici e figure ascrivibili a tradizioni indoeuropee quali gli uomini lupo e i guerrieri orsi, sottolinea come la comparazione non sia di per sé sufficiente a dissolvere i confini tra le diverse categorie dell'umano e del bestiale.

¹⁹ Sul tema si sofferma Mauduit 2006: 81 ss., e più di recente Bouvier 2015, richiamando a sua volta «la gola gigante della guerra funesta» dell'avvio al canto 10 e altre immagini come quella della lancia «avida di sangue» in 11.574, 15.317, 21.168 o dell'«insaziabile Ares» in 22.261 ss. Quest'ultima similitudine, destinata a comparare l'impossibilità di Achille di scendere a patti con Ettore con il proverbiale rapporto di sopraffazione del lupo sull'agnello, evoca l'idea della famelicità associandola non direttamente al predatore bensì alla guerra personificata da Ares. Sul passo si legga il commento di Richardson 1993: 133-134.



a combattere da soli contro tutti. Per questo tratto peculiare, il lupo, pur essendo investito di alcune delle virtù guerriere, non assurgerà mai alla stessa funzione modellizzante del leone e del cinghiale; il gioco dei ruoli che si delinea tra i protagonisti del canto lascia, pertanto, trapelare un ordine gerarchico che inquadra il lupo in una posizione di secondo piano rispetto alle altre due fiere.²⁰

Il compito di istituire una forma di corrispondenza con il mondo animale, oltre che alle pelli, è assegnato anche ad alcune similitudini, la prima delle quali descrive Diomede e Odisseo nell'atto di incedere «come due leoni nella nera notte, in mezzo alle stragi, ai cadaveri, alle armi e al nero sangue».²¹ Oltre a veicolare uno degli atteggiamenti tipici per i quali il guerriero omerico riconosce se stesso nel felino (l'azione cioè di andare all'assalto),²² la similitudine fissa il ruolo assunto dagli eroi nell'impresa, ascrivendolo a un'immagine tradizionale volta a sovrapporre a una coppia di guerrieri straordinari quella di due leoni che hanno sempre la meglio quando attaccano le loro prede, intimidendo i cani da guardia e soccombendo, semmai, solo alla lancia dell'uomo.²³ Nel momento cruciale dell'agguato ai soldati traci e al loro principe Reso, Diomede sarà nuovamente investito della parte del leone, tratteggiato nell'atto di slanciarsi su un gregge incustodito.²⁴ Quest'ultimo passo evidenzia come l'istinto alla rapina e la brutalità esperita contro singole prede indifese, da identificare come connotazioni etologiche tipiche dei lupi, non siano in realtà affatto estranee al leone: il felino manifesta in grado assoluto l'idea di selvatichezza ed è investito da una ferocia per niente attenuata rispetto a quella dei lupi.²⁵

Come si può osservare dalle considerazioni fin qui condotte, la performance da lupo di Dolone si dispiega in un campo relazionale nel quale la figura del leone si impone, da tutti i punti di vista, con un ruolo di preminenza su quella del lupo. Oltre a ciò va rimarcata la declinazione solitaria dell'agire della spia troiana: le uniche gesta individuali (o duali, come abbiamo sopra evidenziato) celebrate nell'epica sono quelle condotte alla maniera del leone e del cinghiale, mentre dei lupi come termine di paragone dei guerrieri si valorizzano soltanto le azioni compiute in

²⁰ Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. I.3.

²¹ *Il.* 10.297-298: βάν ρ' ἴμεν ὡς τε λέοντε δύω διὰ νύκτα μέλαιναν / ἄμ φόνον, ἄν νέκυας, διά τ' ἔντεα καὶ μέλαν αἶμα. L'immagine non esprime in maniera esaustiva le caratteristiche dei due termini del rapporto, costituendosi così come la versione compressa di similitudini che altrove ricorrono invece in una forma più estesa, secondo quanto si evince pochi versi più oltre (485-489) da quella che accosta Diomede, nell'atto di far strage dei soldati traci, a un leone che attacca un gregge senza il pastore, cfr. Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.297

²² Sugli animali come «portatori specifici» di atteggiamenti nei quali l'uomo si rispecchia, cfr. le pagine di Snell 1963: 280 ss.

²³ Come rimarcato nel commento al passo di Dué – Ebbott 2010, che richiamano in merito le similitudini di *Il.* 5. 554-558 e 13.198-202 e la raffigurazione dello scudo di Achille in 18.579-581, ricordando inoltre come la forza di due eroi che «vanno insieme» sia esplicitamente additata in 10.224-226.

²⁴ *Il.* 10.485-487: ὡς δὲ λέων μήλοισιν ἀσημάντοισιν ἐπελθὼν / αἶγισιν ἢ ὄϊεσσι κακὰ φρονέων ἐνορούση, / ὡς μὲν Θρήϊκας ἄνδρας ἐπώχετο Τυδέος υἱός, «Come quando un leone nell'assalire un gregge privo di guardiani, capre o pecore, gli si lancia sopra furiosamente, così il figlio di Tideo andò contro gli uomini traci». Questa e le altre traduzioni riportate, laddove non sia diversamente precisato, sono dell'autrice.

²⁵ In questa direzione, la convergenza tra i due predatori è evidenziata da Mauduit 2006: 75 ss., che individua nella rappresentazione delle zanne del leone il fulcro di tale ferocia, con riferimento alle similitudini di *Il.* 11.113-119 e 17.61-69 e che rimarca l'attribuzione dell'atto di «appropriarsi con violenza» per il tramite del verbo ἀρπάζω a entrambi i predatori, cfr. *Il.* 5.556 e 16.355.



branco.²⁶ Si è già detto come la posizione vincente di Ulisse e Diomede sia additata dalla similitudine dei due leoni; similmente, si dovrà precisare che anche la posizione perdente in cui scivola il personaggio di Dolone è sancita da una comparazione: precisamente, da un'immagine che chiama in causa la dimensione della caccia e che è volta a fare risaltare definitivamente per gli Achei il ruolo dei predatori che incalzano, e per il troiano il ruolo della preda braccata.²⁷

Le parole rimaste tra i denti

La candidatura al ruolo di spia aveva offerto a Dolone l'opportunità di ricoprirsi di una «gloria» (κῦδος, 10.307) che invece spetterà ai due Achei (κλέος, 10.212), per averne catturato e ucciso una.²⁸ Attraversando la pianura disseminata di cadaveri, mentre muove alla volta delle navi nemiche, il troiano, infatti, è avvistato da Diomede e Odisseo. Troppo tardi si accorge della presenza dei nemici, quando il tempo che gli rimane è sufficiente a ritardare la sua cattura, ma non a mettersi in salvo. È allora che Dolone inizia a scappare e la sua fuga è così rappresentata:

Come a volte due cani dai denti aguzzi, esperti di caccia, incalzano incessantemente cerbiatta o lepre per un luogo boscoso mentre quella corre avanti stridendo acutamente, così il figlio di Tideo e Odisseo, distruttore di città, tagliandogli la strada del ritorno dai suoi, lo inseguivano senza sosta.

ὡς δ' ὅτε καρχαρόδοντε δῶ κύνε εἰδότε θήρης / ἢ κεμάδ' ἠὲ λαγῶν ἐπέιγετον ἔμμενές αἰεῖ /
χῶρον ἄν' ὑλήενθ', ὃ δέ τε προθήσει μεμηκώς, / ὡς τὸν Τυδείδης ἠδ' ὁ πτολίπορθος Ὀδυσσεύς /
λαοῦ ἀποτμήξαντε διώκετον ἔμμενές αἰεῖ.²⁹

Abbiamo rilevato come nelle dinamiche di rispecchiamento tra i guerrieri e le fiere, la pelle di lupo conferisse a Dolone un ruolo minore; questa comparazione con la preda indifesa finisce per sancirne espressamente la posizione perdente, introducendo un elemento volto a segnalare il principio del progressivo annientamento del personaggio. Dalla scena di caccia si leva un verso che, pur essendo di bestia, fa eco al suono che da lì a poco emetterà lo stesso soldato troiano. La preda prorompe in un gemito stridente, veicolato da *μηκάομαι*, un verbo onomatopoeico che in senso generale

²⁶ Schnapp-Gourbeillon 1981: cap. I.5, lo definisce al riguardo come un «predatore minore» rispetto al modello eroico del leone. Cfr. inoltre Plichon 2013: 162; Mauduit 2006: 79-81; Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.334. Riflessioni sulla rappresentazione culturale del lupo solitario si trovano nel già citato studio di Detienne – Svenbro (in Vernant – Detienne 1979: 149-163).

²⁷ Lissarrague 1980: 24-26 evidenzia come anche nelle rappresentazioni iconografiche si definisca l'antinomia tra il ruolo di cacciatori assunto da Diomede e Odisseo e quello di preda ricoperto, invece, da Dolone.

²⁸ Cfr. il commento in *Il.* 10.304 e 10.307 di Dué – Ebbott 2010, che precisano come il fatto che Dolone chieda un compenso (μισθός) non renda meno eroica la sua missione e che, più in generale, anche nel motivo dell'agguato, al pari delle battaglie convenzionali, si considera come degno di prestigio il fatto di riuscire con successo nell'impresa.

²⁹ *Il.* 10.360-364: Su questa comparazione e sul ruolo che essa ha di rovesciare la posizione di Dolone, da quella di una spia a quella di vittima di un agguato, cfr. il commento in *Il.* 10.360-363 di Dué – Ebbott 2010.



deve essere ricondotto alla voce delle greggi, ma che nel contesto preso in esame assume un significato più circostanziato. Presso gli esegeti antichi questo suono era indicato come attinente alla sfera della morte ed Eustazio di Tessalonica afferma nelle glosse alla nostra similitudine, riferendosi a μακών, che «alcuni lo hanno interpretato alla stregua di ὑποτρίζειν», verbo impiegato nei poemi per indicare il grido di alcuni animali ma anche la voce delle ombre dei defunti, in ragione del suo essere inarticolato e indistinto.³⁰ Diversi luoghi omerici convergono, in effetti, nel restituire l'idea che il suono in questione sia emesso da una bestia che si trovi in condizioni di estremo pericolo, o sia sul punto di morire.³¹ Si può rimandare, per l'esattezza, ai passi che descrivono rispettivamente un cavallo, un cervo e un cinghiale prorompere in un gemito finale, nell'istante in cui sono colpiti a morte.³² Andrà annoverata, inoltre, un'occorrenza del termine relativa alla figura del mendicante Iro. Quest'ultimo, in seguito al colpo violento, seppur non mortale, sferratogli da Odisseo, stramazza al suolo emettendo il medesimo suono:

subito gli salì alla bocca sangue rosso, cadde giù nella polvere, gemendo, e fece battere i denti, scaldiando contro la terra.

αὐτίκα δ' ἦλθεν ἀνὰ στόμα φοίνιον αἷμα, / καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών, σὺν δ' ἦλασ' ὀδόντας /
λακτίζων ποσὶ γαῖαν.³³

Iro esplicita la propria condizione attraverso una voce senza parole e questo temporaneo declino delle sue capacità articolatorie (segnalato dal battere dei denti) tradisce, in senso più generale, il vacillare della sua umanità: il testo precisa che il personaggio è sconvolto nell'animo e preso da vivo terrore e da un tremore che gli scuote tutte le membra.³⁴ Oltre a ciò, ad essere peculiare al verbo μηκάομαι è il tratto dell'indeterminatezza, come si evince da una similitudine impiegata per precisare le caratteristiche dell'urlo di guerra dei Troiani: i guerrieri levano un grido indefinibile (ἀλαλητός) perché formato da accenti e dialetti diversi tra loro, cosa che lo rende assimilabile alle pecore belanti (μεμακυῖαι) che si raccolgono in massa per essere munte.³⁵

Il gemito della preda che tenta di sfuggire ai suoi inseguitori anticipa, dunque, il suono imprecisato e non umano con cui anche Dolone si esprimerà a fronte della propria cattura. Riprendendo il filo del racconto, si ricorderà che Diomede, sorretto da un'infallibile forza divina,³⁶ scaglia avanti

³⁰ Eust. in *Il.* 10.362, vol. 3, p. 91.9 (van der Valk). Sul senso da attribuire al verbo si rimanda alle pagine di Bettini 1986: 229 ss.

³¹ Chantraine 1968, s.v. μηκάομαι, con quest'accezione ricorre nell'espressione formulare καὶ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακών. Eust. in *Il.* 10.362, commentando la similitudine, precisa che si tratta di una sorta di lamento emesso dalle bestie quando sono inquisite, cfr. vol. 3, p. 91.11 (van der Valk).

³² *Il.* 16.469, *Od.* 10.163; 19.454.

³³ *Od.* 18.97-99:

³⁴ Questa condizione di generale sconvolgimento è puntualmente segnala in *Od.* 18.75, 77, 80, 88.

³⁵ *Il.* 4.433-438 con il commento al passo di Kirk 1985: 379 ss.

³⁶ Diomede e Odisseo fin dal principio della missione si affidano alla dea Atena che guiderà l'azione dei due eroi in una direzione vittoriosa, configurandosi qui come in altri luoghi con il ruolo di divinità che presiede il contesto dell'agguato, cfr. Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.460-464.



una lancia che sbarra la strada al troiano, costringendolo a frenare la sua corsa e precipitandolo in uno stato di assoluto terrore:

da sopra la spalla destra, la punta della lancia levigata si conficcò al suolo; quello si arrestò atterrito, balbettando – in bocca i denti stridevano –, verde dalla paura.

δεξιτερὸν δ' ὑπὲρ ὤμων εὐξοῦ δουρὸς ἀκωκῆ / ἐν γαίῃ ἐπάγη· ὃ δ' ἄρ' ἔσθη τάρβησέν τε / βαμβαίνων· ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων· / χλωρὸς ὑπαὶ δείους.³⁷

Il verbo onomatopeico βαμβαίνω, nel lessico omerico, si colloca tra i suoni che esprimono una voce inarticolata umana, imitando l'atto di balbutire.³⁸ La sua occorrenza nel repertorio letterario, assai sporadica, appare legata al caso in cui i meccanismi dell'apparato fonatorio cessano di funzionare correttamente, in concomitanza di un generale cortocircuito delle capacità cognitive.³⁹ Tale circostanza si delinea in alcuni testi che, per quanto lontani da quello omerico, sembrano impiegare il verbo sempre con la medesima accezione riscontrabile a proposito di Dolone. In un frammento del poeta bucolico Bione, che descrive gli effetti di un canto condotto senza l'ispirazione di Amore e, per conseguenza, senza il supporto delle Muse, si precisa in tal senso:

E infatti, se canto di qualche altro mortale o di qualcuno degli immortali, la mia lingua balbetta e non posso cantare oltre. Se però compongo qualcosa indirizzato a Amore e a Licida, allora il canto fluisce felice dalla mia bocca.

ἦν μὲν γὰρ βροτὸν ἄλλον ἢ ἀθανάτων τινὰ μέλω, / βαμβαίνει μοι γλῶσσα καὶ ὡς πάρος οὐκέτ' αἰεΐδει· / ἦν δ' αὖτ' ἐς τὸν Ἔρωτα καὶ ἐς Λυκίδα τι μελίσδω, / καὶ τόκα μοι χαίροισα διὰ στόματος ῥέει αὐδά.⁴⁰

I versi in questione forniscono un'indicazione precisa sul fattore che concretamente induce il poeta a balbettare: a impedire il suo canto interviene soprattutto l'impossibilità di avvalersi della lingua (γλῶσσα), la quale assume un movimento difettoso, incespinando (βαμβαίνει) e imprimendo per conseguenza anche all'emissione vocale un'andatura tremante.⁴¹ In una tarda testimonianza di

³⁷ *Il.* 10.373-376.

³⁸ Il termine è studiato da Skoda 1982: 63 ss., che rimarca come nei contesti in cui ricorre il sentimento della paura, βαμβαίνω possa esprimere il senso di «tremare», mentre in presenza di riferimenti agli elementi fonatori esso debba senz'altro rinviare al significato di «balbutire». Laspia 1996: 64 richiama il passo di *h. Ap.* 162, dove ricorre il sostantivo βαμβαλιαστύς, a proposito della glossolalia delle ancelle di Apollo. L'accostamento tra βαμβαίνω e βαμβαλύζω è indicato da *schol.* in *Il.* 10.375c (Erbse), che glossano il verbo relativo al balbettio di Dolone come una «voce inarticolata» (ἄσαφῆ φωνήν) prodotta dalla paura. Su βαμβαλύζω, come riconducibile al tremare delle labbra e più in generale del corpo si rimanda ancora a Skoda 1982: 62.

³⁹ *Etym. M.* 187.27 (Gaisford).

⁴⁰ Bione fr. 9 (Gow).

⁴¹ Reed 1997: 162. I versi sono rievocativi del celebre canto di Saffo incentrato sui sintomi che il mal d'amore procura (fr. 31, Page): in essi il decadimento delle facoltà umane, volto a realizzare una sorta di «avviso di morte», annovera per primo proprio l'incepparsi del meccanismo fonatorio (v. 9 «la lingua si spezza» γλῶσσα ἔαγε, con il commento di



Agazia Scolastico, il termine ricorre a proposito di una donna ormai vecchia, immortalata nell'atto di enumerare i segni del proprio decadimento: nell'impetosa descrizione della donna, la vecchiaia sopraggiunge deteriorando il corpo, lo sguardo e la voce (le «labbra balbettano con voce senile» (χειλα βαμβαίνει φθέγματι γηραλέω), in qualità di tratti fondanti della sua identità.⁴² Un'altra testimonianza proviene dai versi che Nonno di Panopoli dedica ad Atamante: colpito dalla follia di Pan, il re della Beozia cade preda di uno smarrimento profondo, la cui gravità è denunciata da segni quali il roteare degli occhi, la schiuma alla bocca e, inoltre, dal fatto che «la sua bocca balbetta e aprendo le labbra manda in aria suoni diversi di parole insensate» (καὶ στόμα οἱ βάμβαίνε, καὶ ἤερί χειλα λύσας / πέμπεν ἀσημάντων ἐπέων ἑτερόθορον ἠχώ).⁴³ Nella descrizione di Nonno, dunque, la voce emessa da chi è fuori di sé, come Atamante, non possiede un valore espressivo ma semplicemente sonoro, risultando del tutto priva di significato.

In tutti i passi evocati, il balbettio indicato dal verbo βαμβαίνειν è condizionato, insomma, dal funzionamento irregolare di lingua, labbra, bocca e facoltà intellettive, indispensabili al processo di fonazione.⁴⁴ Se questi elementi fisiologici non intervengono a differenziare l'emissione sonora, la voce si caratterizza come manifestazione acustico-percettiva, ma non come linguaggio articolato e ogni tentativo di parlare è destinato a fallire.⁴⁵

Nel caso di Dolone, sono i denti a segnalare l'inceparsi del dispositivo fonatorio: battendo tra loro non consentono alle parole di uscire dalla bocca e producono nient'altro che un indistinto stridio.⁴⁶ Questo accade a fronte di uno sconvolgimento più grande, generato dall'estrema paura che lo coglie e che si manifesta a livello epidermico, attraverso il tremore del suo corpo (rimarcato anche al v. 390 dall'occorrenza del verbo τρέμω) e il trascolorare della pelle verso il «verde» (χλωρός). Un parallelo a questo passo è costituito da alcune parole attribuite nel tredicesimo canto a Idomeneo, con le quali egli addita l'agire virtuoso dei guerrieri durante un agguato. Per definire ciò che un uomo valoroso non farebbe mai in simili circostanze, il re di Creta gli contrappone proprio

Ferrari (Di Benedetto – Ferrari 1987: 127) che non reputa il verso corrotto in virtù di un suo riecheggiamento in *Lucrezio* 3.155: *infringi linguam*.

⁴² A.P. 5.273. Sulla vecchiaia come condizione di degrado degli elementi identitari si rimanda alle pagine di Brillante (1991: 112-143).

⁴³ Nonn. *D.* 10.30-31: καὶ στόμα οἱ βάμβαίνε, καὶ ἤερί χειλα λύσας / πέμπεν ἀσημάντων ἐπέων ἑτερόθορον ἠχώ. Il verbo ritorna in 21.342 per veicolare l'idea di un balbettio senza parole.

⁴⁴ Nella tradizione scientifica greca, la riflessione sul linguaggio appare caratterizzata da un orientamento comune, volto a individuare nel binomio voce / pensiero un legame indissolubile, Laspia 1996: 5 ss.

⁴⁵ La distinzione tra voce e voce articolata è fortemente operante nella poesia omerica, come mostrato dallo studio di Laspia 1996.

⁴⁶ Su come i denti costituiscano una sorta di recinto attraverso il quale devono uscire le parole, si può ricordare l'espressione formulare ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων, cfr. ad esempio *Il.* 4.350 e *Od.* 1.64, per la quale cfr. Griffith 1995. La descrizione del rumore (ἄραβος) prodotto dai denti di Dolone deve essere ascritta a un sistema formulare nel quale ricorre insieme ad altre varianti, così come segnalato nel commento a *Il.* 13.282-3 di Janko 1984: 82, con riferimento allo stridio (κόμπος) dei denti dei cinghiali che stanno per essere uccisi in *Il.* 11.417 e 12.149, al frastuono (ἄραβος) dei denti di due leoni che lottano per una preda in *Hes. Sc.* 404, al digrignare (ἀραβέω) dei denti delle Chere, cfr. *Hes. Sc.* 249. Il commento al passo di Hainsworth 1993: 191, in merito al verbo ἀραβέω precisa che ricorre in Omero in riferimento al rumore delle armi. Il ruolo svolto dai denti, in concomitanza di lingua e labbra, ai fini dell'articolazione della voce, sarà enucleato da Aristotele in *PA*, 661b, secondo quanto evidenziato in Laspia 1996: 11 s.



l'atteggiamento di chi cambia colore e batte i denti, proiettando su questa sintomatologia il sentimento della viltà.⁴⁷ Anche il personaggio di Dolone dovrà essere inquadrato nella categoria degli uomini che peccano di codardia. La sua performance vocale interviene come spia di tale atteggiamento, ponendolo in una posizione antitetica rispetto alla figura del suo antagonista, Diomede. Quest'ultimo è generalmente definito per il tramite dell'epiteto eroico βοῆν ἀγαθός, «potente nel grido», con riferimento a una voce non articolata ma atta a comunicare tutta la carica aggressiva del guerriero nel momento dell'assalto al nemico.⁴⁸ Ebbene, un commento di Eustazio dispone agli antipodi l'azione del grido e quella di balbettare, connotando esplicitamente entrambe in termini comportamentali: al fine di chiarire il senso dell'epiteto egli precisa che «il grido è segno di coraggio» e che «la viltà, spezzando il respiro, induce all'afonia e fa balbettare (βαμβαίνειν)».⁴⁹ La performance vocale di Dolone, il suo incespicare con la lingua manifestato nel momento cruciale della missione, è funzionale, insomma, a svalutare il suo statuto guerriero e a denunciare l'incrinarsi della sua identità umana.⁵⁰

Difetti della lingua, errori dell'andatura

Dai lessicografi proviene un altro elemento utile a riflettere intorno alle modalità attraverso cui è pensato l'atteggiamento antierico del personaggio e il disgregarsi della sua identità. Nel commentare il verbo βαμβαίνειν, i grammatici tramandano una duplice possibilità di senso, estendendo il suo significato dal concetto di «incespicare» con la lingua a quello di «inciampare» con il passo. Gli scolii omerici collegano il verbo a un errore dell'andatura e a un modo di procedere non degno di un vero uomo, ovvero «non virile», ἀνάνδρως,⁵¹ similmente i lessici registrano il senso metaforico di un movimento instabile dei piedi, corrispondente a quello della voce tremante.⁵²

Il fatto che l'etimologia sottesa a questa seconda accezione (una derivazione dal verbo βαίνω) non possa essere accolta,⁵³ non inficia il dato interessante su cui questa spiegazione fa luce, vale a dire il fatto che nell'orizzonte culturale antico la balbuzie e il barcollare appaiono come due difetti collegati, nella misura in cui convergono entrambi a denunciare un'anomalia o una compromissione dello statuto identitario.⁵⁴ Al pari della voce, anche l'andatura concorre, infatti, nella definizione

⁴⁷ *Il.* 13.277 ss. L'esegesi di *Etym. Gen.* s.v. βαμβαίνειν, β 31.1 (Lasserre – Livadaras), istituisce una comparazione tra questi due passi sulla scorta della pseudoetimologia che lega il verbo a un difetto dell'andatura, come preciseremo poco oltre, cfr. *infra*. Si rimanda inoltre a Due – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.376.

⁴⁸ Sui connotati semantici dell'epiteto βοῆν ἀγαθός si legga Camerotto 2009: 91 ss.

⁴⁹ Eust. in *Il.* 2.408, vol. 1, p. 378.1-7, (van der Valk): ἔτι δέ, φασί, καὶ σημεῖον θάρσους τὸ βοῶν· ἢ γὰρ δειλία θραύουσα τὸ πνεῦμα εἰς ἀφωνίαν καθιστᾷ καὶ βαμβαίνειν ποιεῖ.

⁵⁰ Il carattere stolto del suo modo di agire è espressamente denunciato in *Il.* 10.350 per il tramite del termine ἀφραδίη.

⁵¹ Cfr. *Schol.* in *Il.* 10.375c (Erbse): καὶ μετὰ σφαλμοῦ τὴν πορείαν ποιούμενος, ἐκ δὲ τούτου ἀνάνδρως κινούμενος.

⁵² *Etym. M.* 187.27-30 (Gaisford), *Etym. Gen.* s.v. βαμβαίνειν, β 31.1-9 (Lasserre – Livadaras), Hsch. s.v. βαμβαίνων, β 178.1 (Latte).

⁵³ Cfr. Chantraine 1968, s.v. βαμβαίνω, Skoda 1982: 63.

⁵⁴ I miti in cui convergono il tema della balbuzie e della zoppia sono stati studiati da Vernant 1981.



dell'identità di ciascun individuo.⁵⁵ Rispetto alla narrazione omerica basterà richiamare, al riguardo, le specifiche connotazioni attribuite al modo di camminare dei guerrieri più forti e dei comandanti i quali si muovono «a grandi passi» (μακρὰ βιβάζς), incutendo un tremendo timore nel nemico.⁵⁶

Questo dato offre lo spunto per aprire una breve parentesi sulla rappresentazione che di Dolone farà Euripide, assegnando proprio al tratto dell'andatura alterata la funzione di denunciare il cortocircuito identitario che la pelle di lupo genera nel personaggio.⁵⁷ Così il troiano indica in rapido elenco i passaggi necessari ad operare quello che, in questa variante, costituisce un vero e proprio travestimento:

Mi getterò sulle spalle una pelle di lupo, e infilerò la testa nella cavità vuota dell'animale. Adatterò braccia e gambe alle zampe, e procederò carponi, imitando l'andatura del lupo; così i nemici non mi noteranno mentre mi avvicinerò ai ripari delle navi. Invece, quando attraverserò luoghi deserti, camminerò normalmente. Ecco l'astuzia che ho pensato (trad. Zanetto, in id. 1998).

λύκειον ἀμφὶ νῶτον ἄψομαι δορᾶν / καὶ χάσμα θηρὸς ἀμφ' ἐμῶι θήσω κάραι, / βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμόσας / καὶ κῶλα κῶλοις τετράπουν μιμήσομαι / λύκου κέλευθον πολεμίοις δυσσεύρετον, / τάφροις πελάζων καὶ νεῶν προβλήμασιν. / ὅταν δ' ἔρημον χῶρον ἐμβαίνω ποδί, / δίβαμος εἶμι· τῆιδε σύγκειται δόλος.⁵⁸

Nel delineare le operazioni utili a contraffare il suo aspetto fisico, Dolone indica come necessari, non soltanto l'occultamento del sembiante e l'adattamento delle membra umane a quelle bestiali, attraverso la sovrapposizione dell'intero corpo vuoto del lupo (χάσμα) al proprio, ma anche un'alterazione del modo di camminare. Il passo, infatti, nelle intenzioni del personaggio dovrà riprodurre un'andatura a quattro zampe.⁵⁹ Il procedimento darà come esito quello di sdoppiare Dolone: come lupo egli proverà a passare inosservato attraverso il fossato e i ripari delle navi achee, come uomo tenderà di spiare i nemici.⁶⁰ Questa duplice declinazione della sua identità passa attraverso la contrapposizione tra un'andatura «a quattro zampe» (τετράπουν) e un'altra «a due piedi» (δίβαμος), un dato rimarcato più avanti dal coro che immagina il soldato nell'atto di avanzare «ri-

⁵⁵ Si rinvia, in tal senso, ai luoghi omerici in cui l'identità divina è riconosciuta proprio dal passo e dall'andatura, come ad esempio in *Il.* 13.71. Riflessioni sul tema si trovano in Bettini 2000: 319 ss., con riferimento alle fonti latine.

⁵⁶ Per gli esempi più significativi in cui occorre questa espressione si rimanda alle pagine di Bremmer (in Bremmer – Roodenburg 1992: 15-35), che individua in questa formula omerica una modalità di rappresentazione inclusiva non semplicemente di un atto ma anche della dimensione emotiva che esso è destinato a suscitare.

⁵⁷ Il diverso ruolo giocato dalla pelle di lupo, che qui assume lo statuto di un vero e proprio travestimento destinato a occultare l'identità del personaggio, non è che uno degli innumerevoli elementi di divergenza della tragedia rispetto al racconto epico. Queste differenze vanno ascritte alla presenza di modelli generativi altri da quello iliadico, con riferimento ai poemi del ciclo; sul tema si leggano almeno Fenik 1964: 27 ss., Sparks Bond 1996 con particolare riferimento al personaggio di Dolone, e Zanetto 2005.

⁵⁸ Eur. *Rh.* 208-215, trad. di G. Zanetto.

⁵⁹ Sui riscontri iconografici di questa descrizione si rimanda alle pagine di Lissarrague 1980, Burlando 1993.

⁶⁰ Burlando 1993: 262, con riferimento all'efficacia teatrale di questa performance da lupo.



producendo sulla terra le quattro zampe della fiera». ⁶¹ Dolone, quindi, procederà per quella malsicura notte tracciando segni che rinviano a una creatura bestiale e non all'originale umano. La condizione di un uomo che procede siglando il proprio cammino con passi raddoppiati, da quadrupede, a fronte di tutti i racconti in cui l'orma costituisce la prova inconfutabile del riconoscimento della persona ⁶², non può che incrinare lo statuto identitario e costituire una prefigurazione dell'annientamento della sua figura.

Nudità

Il declino dell'identità di Dolone si attuerà concretamente per mano di Diomede e Odisseo, ma non consisterà semplicemente nella sua uccisione. I personaggi che popolano i campi di battaglia delle imprese epiche si connotano in virtù di un corpo che non si separa mai dall'armatura. La nudità presuppone, infatti, che il nemico abbia sconfitto il guerriero, depredandone l'equipaggiamento e le armi. ⁶³ Anche l'annientamento di Dolone si realizza in osservanza di questo principio, e difatti:

Quello stava per toccargli il mento con la forte mano in segno di supplica, ma l'altro (*scil.* Diomede) di slancio con la spada lo colpì in mezzo al collo e gli tagliò entrambi i tendini. Mentre ancora parlava, la sua testa si mescolò alla polvere. Gli tolsero dalla testa l'elmo di pelle di martora e la pelle di lupo, l'arco ricurvo e la lunga lancia.

Ἦ, καὶ ὁ μὲν μιν ἔμελλε γενεῖου χειρὶ παχεῖη / ἀνήμενος λίσσεσθαι, ὁ δ' αὐχένα μέσσον ἔλασσε / φασγάνῳ ἀΐξας, ἀπὸ δ' ἄμφω κέρσε τένοντε· / φθεγγομένου δ' ἄρα τοῦ γε κάρη κονίησιν ἐμίχθη. / τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κτιδέην κυνέην κεφαλῆφιν ἔλοντο / καὶ λυκέην καὶ τόξα παλίντονα καὶ δόρυ μακρόν. ⁶⁴

La pelle di lupo, e insieme l'arco e il casco di cuoio erano intervenuti nel racconto per conferire al troiano una precisa identità, distinguendolo se non in qualità di nobile guerriero almeno nel ruolo di inviato della missione notturna. Nel momento della sconfitta del personaggio esse, invece, invertono

⁶¹ Eur. *Rh.* 254-257: [...] τετράπους / μῖμον ἔχων ἐπὶ γαῖαν / θηρός. [...]. Sul senso da attribuire a μῖμον ἔχων (che riprende il verbo del v. 211), cfr. Meschini 1975: 219 ss.; Sparks Bond 1996: 260 individua in questa descrizione la drammatizzazione di una similitudine omerica.

⁶² Sassi 1988: 68 ss.

⁶³ Il tema dell'indivisibilità del corpo del guerriero omerico dall'armatura è indagato da Longo 1996.

⁶⁴ *Il.* 10.454-459. I versi 455-457 si riverberano in *Il.* 14.466 e *Hes. Sc.* 419, a proposito dell'atto di troncatura dei tendini e in *Od.* 22.329, relativamente alla testa di Leode, che rotola nella polvere dopo essere stata troncata da Odisseo, cfr. Hainsworth 1993: 198, commento in *Il.* 10.456 e 457, che sottolinea come nel poema i supplici siano destinati a rivolgersi vanamente alle loro preghiere, cfr. inoltre Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.455-457 e 456.



il loro statuto in quello di «spoglie insanguinate», ἔναρα βροτόεντα (v. 528).⁶⁵ Nell'atto di uccidere la spia, Diomede intende annientarne l'individualità: la testa cade a terra staccata dal collo, la polvere si mescola ai tratti somatici (μίγνυμι), il corpo è privato dell'equipaggiamento. Il cadavere resta nudo e sprovvisto di segni di riconoscimento. Tutte premesse che lasciano immaginare Dolone privato del rito funebre, abbandonato alla corruzione del tempo e alla dimenticanza degli uomini.⁶⁶

Bibliografia

- Bargna, I. (2004), *L'entre-deux della maschera come luogo di trans-formazione*, in «La Ricerca Folklorica», 49 (2004), pp. 143-152;
- Bettini, M. (1986), *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, rist. Carocci, Roma;
- Id. (1998), *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Einaudi, Torino;
- Id. (2008), *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Einaudi, Torino;
- Id. (2000), *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino;
- Bremmer, J. – Roodenburg, H. (1992), *A cultural history of gesture*, Cornell University Press, Ithaca;
- Burlando, A. (1993), *Balla coi lupi (ovvero il travestimento di Dolone)*, in «Orpheus», XIV, 2 (1993), pp. 255-274;
- Bouvier, D. (2015), *Le héros comme un loup: usage platonicien d'une comparaison homérique*, in «Cahiers des études anciennes», LII (2015), pp. 125-147;

⁶⁵ Longo 1996: 35. La descrizione della vestizione di Dolone e questa del suo denudamento ad opera dei due Achei sono contrassegnate dall'uso di una terminologia diversa che rinvia a un utilizzo formulare specifico per le due tipologie di scene, cfr. Dué – Ebbott 2010, commento in *Il.* 10.458-459.

⁶⁶ La mutilazione dei corpi nel poema iliadico è stata oggetto di uno studio di Segal 1971. Sulle modalità di privare il nemico della bella morte, degradando, sporcando il cadavere e consegnandolo all'oblio, si rimanda alle note pagine di Vernant 1982.



- Brillante, C. (1991), *Il vecchio e la cicala. Un modello rappresentativo del mito greco*, in *Id., Studi sulla rappresentazione del sogno*, Sellerio, Palermo (1991), pp. 112-143;
- Camerotto, A. (2009), *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Il Poligrafo, Padova;
- Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris;
- Ciani, M. G. e Avezzù, E. (2007, curr.), *Omero. Iliade*, Marsilio, Venezia;
- Clarke, M. (1995), *Between Lions and Man: Images of the Hero in the Iliad*, in «Roman and Byzantine Studies», XXXVI, 2 (1995), pp. 137-159;
- Di Benedetto, V. e Ferrari, F. (1987, curr.), *Saffo. Poesie*, Rizzoli, Milano;
- Duè, C. and Ebbott, M. (2010, eds.), *Iliad 10 and the Poetics of Ambush. A Multitext Edition with Essays and Commentary*, Hellenic Studies 39, Washington;
- Fenik, B. (1964), “*Iliad X*” and the “*Rhesus*”. *The myth*, Latomus 73, Bruxelles;
- Franco, C. (2006), *Il verro e il cinghiale. Immagini di caccia e di virilità nel mondo greco*, in «Studi italiani di filologia classica», IV, 1 (2006), pp. 5-31;
- Gernet, L. (1936), *Anthropologie de la Grèce antique*, rist. Gallimard, Paris 1995;
- Griffith 1995: Griffith, R. D., *A homeric metaphor cluster describing teeth, tongue and words*, in «The American Journal of Philology», 116 / 1, pp. 1-5;
- Hainsworth, B. (1993), *The Iliad. A commentary*, Volume III: books 9-12, Cambridge University Press, Cambridge;
- Janko, R. (1994), *The Iliad. A commentary*, Volume IV: books 13-16, rist. Cambridge University Press, Cambridge;
- Kirk, G. S. (1985, ed.), *The Iliad. A commentary*, Volume I: books 1-4, rist. Cambridge University Press, Cambridge;
- Laspia, P. (1996), *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Novecento, Palermo;
- Lissarrague, F. (1980), *Iconographie de Dolon le loup*, in «Revue Archéologique», 1 (1980), pp. 3-30;



- Longo, O. (1996), *Le héros, l'armure, le corps*, in «Dialogues d'histoire ancienne», XXII, 2, (1996), pp. 25-51;
- Lonsdale, S. (1990), *Creatures of speech: lion, herding, and hunting similes in the Iliad*, Teubner, Stuttgart;
- Macrì, S. (2011), *Come uno squillo di tromba: il raglio dell'asino nell'immaginario della cultura classica e cristiana*, in M. A. Barbàra, *Il simbolismo degli elementi della natura nell'immaginario cristiano* (2011, ed.), ESI, Napoli, pp. 113-132;
- Marcinkowski, A. (2001), *Le Loup et les Grecs*, in «Ancient Society», XXI (2001), pp. 1-26;
- Mauduit, C. (2006), *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, Paris;
- Meschini, A. (1975), *Su alcuni luoghi del Reso*, in A.A. V.V., «Scritti in onore di Carlo Diano» (1975), Pàtron Editore, Bologna, pp. 217-226;
- Moreux, B. (1967), *La Nuit, l'Ombre et la Mort chez Homère*, in «Phoenix», XXI, 4 (1967), pp. 237-272;
- Ortalli, G. (1997), *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel Medioevo*, Einaudi, Torino;
- Paduano, G. (1973), *Funzioni drammatiche nella struttura del Reso. I. L'aristia mancata di Dolone e Reso*, in «Maia», XXV (1973), pp. 3-29;
- Pernet, H. (1988), *Mirages du masque*, Labor et fides, Genève;
- Plichon, C. (2013), *Sous la peau de bete*, in «Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique», 16 (2013), pp. 155-170;
- Reed, J. D. (1997, ed.), *Bion of Smyrna. The fragments and the "Adonis"*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Richardson, N. (1993), *The Iliad: a commentary*, Volume 6: Books 21-24, Cambridge University Press, Cambridge;
- Sassi, M. (1988), *La scienza dell'uomo nell'antica Grecia*, Bollati Boringhieri, Torino;
- Segal, C. (1971), *The theme of mutilation of the corpse in the Iliad*, Brill, Leida;
- Schnapp-Gourbeillon, A. (1981), *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, François Maspero, Paris;
- Scott, W. C. (1974), *The oral nature of the homeric simile*, Brill, Leida;



- Skoda, F. (1982), *Le redoublement expressif: un universal linguistique*, Selafl, Paris;
- Snell, B. (1963), *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen Verlag, Hamburg; trad. it. (2002), *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino;
- Sparks Bond, R. (1996), *Homeric Echoes in Rhesus*, in «The American Journal of Philology», CXVII, 2 (1996), pp. 255-273;
- Thompson, S. (1955), *Motif-index of folk-literature*, Indiana University Press, Bloomington;
- Vermeule, E. (1979), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles;
- Vernant J.-P. – Detienne, M. (1979, éd.), *La cousine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, Paris; trad. it. (1982) *La cucina del sacrificio in terra greca*, Boringhieri, Torino;
- Vernant, J.-P. (1981), *Le tyran boiteux: d'Œdipe à Périandre*, in *Le temps de la réflexion*, n. 2 (1981) Gallimard, Paris, pp. 235-255;
- Id. (1982), *La belle mort et le cadavre outragé*, in J.-P. Vernant et G. Gnoli (1982, éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Zanetto G. (1998, cur.), *Euripide. Ciclope. Reso*, Mondadori, Milano;
- Id. (2005), *Il Reso: problemi di drammaturgia*, in «Vichiana», VII, 1 (2005), pp. 184-194.