

# Tagliare la testa al toro. Alcune riflessioni sull'iconografia di Teseo e il Minotauro

Federica Doria

Università degli studi di Perugia, dottoranda di ricerca  
email: fededoria@libero.it

**Riassunto:** Nell'iconografia attica di Teseo in lotta col Minotauro si proietta l'affrancamento di Atene dall'influenza cretese, sancito ritualmente e liturgicamente mediante l'arma utilizzata – la machaira – e la modalità di uccisione – la sphagé –, che connotano in maniera evidente la soppressione come un sacrificio rituale e legittimo. Lo schema che vede Teseo che afferra il mostro per le corna rimanda strettamente alla pratica delle tauromachie cretesi, difficili prove iniziatriche per i giovani di alto rango. In età romana l'arma dell'eroe non è più la spada, bensì la clava, o talvolta il pedum. Ciò che viene a mancare è la proiezione simbolica della potenza ateniese, non più funzionale, mentre viene invece enfatizzata l'opposizione tra Teseo/civiltà e Minotauro/barbarie.

**Parole chiave:** Teseo, Minotauro, toro, spada, sacrificio

**Abstract:** In the Attic iconography of Theseus fighting with the Minotaur, the liberation of Athens from the influence of Crete is projected, enacted ritually and liturgically through the used weapon – the machaira – and the way of killing – the sphagé –, which characterize the suppression as a ritual and legitimate sacrifice in an evident way. The drawing which shows Theseus grabbing the monster by its horns closely refers to the practice Cretian tauromachies, difficult initiation tests for the young people of tall rank. In the Roman age the hero's weapon is no longer the sword, on the contrary the cudgel, or sometimes the pedum. What is missing is the symbolic projection of the Athenian power, no longer functional, while the opposition between Theseus/civilization and Minotaur/barbarity is emphasized instead.

**Keywords:** Theseus, Minotaur, bull, sword, sacrifice

Nel XII Canto dell'*Inferno* dantesco l'Autore, accompagnato da Virgilio, incontra - o per meglio dire si scontra - con una creatura tanto celebre quanto tremenda<sup>1</sup>:

[...] e 'n su la punta de la rottà lacca  
l'infamia di Creti era distesa  
che fù concetta ne la falsa vacca;  
e quando vide noi, sé stesso morse,  
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.  
Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse  
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,  
che sú nel mondo la morte ti porse?  
Pàrtiti, bestia, ché questi non vene  
ammaestrato da la tua sorella,  
ma vassi per veder le vostre pene».  
Qual è quel toro che si slaccia in quella  
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,  
che gir non sa, ma qua e là saltella,  
vid' io lo Minotauro far cotale [...]

Simbolo della brutalità selvaggia e dissennata, a tal punto che azzanna sé stesso con impeto autolesionistico,

1 Dante Alighieri, Divina Commedia, Inferno XII 11-25.

il Minotauro è uno dei tanti sostegni mitologici presenti nel poema. La creatura è qui l'emblema, per Dante, non solo della violenza, ma anche dell'abominio della natura prodotto da un'unione tanto illegittima quanto bestiale<sup>2</sup>. Ma se Dante nella sua *Commedia* sfrutta tale connotazione per proporre il mostro come rappresentazione allegorica della degradazione dall'umano al disumano, i tratti distintivi della creatura - brutalità, violenza, follia e bestialità - sembrerebbero avere radici ben più antiche, arricchiti per di più da ulteriori implicazioni esegetiche. Virgilio, non tanto per provocare l'animale quanto per spingerlo a sgomberare il passaggio<sup>3</sup> che li condurrà all'interno del girone degli omicidi, rammenta al mostro l'impresa

2 Il Minotauro era stato generato da Pasifae, moglie di Minosse, e un toro, del quale la donna si era invaghita; per questo si fece fabbricare da Dedalo una finta vacca all'interno della quale si introdusse per accoppiarsi con l'animale (in merito al mito di Pasifae e del toro si veda Apollod. *Bibliotheca* III; D.S. IV, 77).

3 Dante e Virgilio percorrono un malagevole sentiero, segnato da una rovinosa slavina, una delle tante cadute al momento della morte in croce di Cristo; presso la frana, adagiato proprio sul sentiero, unico passaggio per accedere al primo girone, sta il Minotauro.

di Teseo - *il duca di Atene* come lo definisce - che gli procurò la morte con l'aiuto di Arianna.

È usuale, nell'antichità, la collocazione di un essere mostruoso in corrispondenza di un'area di passaggio marginale o di una soglia che consentano l'accesso ad una nuova dimensione. Scorrendo le fonti antiche ci imbattiamo così in Cerbero e nell'Idra di Lerna<sup>4</sup>, che stanno a guardia delle porte dell'Ade; Scilla<sup>5</sup> e Cariddi<sup>6</sup> che impediscono l'attraversamento di uno stretto braccio di mare che rappresenta per Odisseo la strada verso casa; la Sfinge<sup>7</sup>, che sbarra l'ingresso a Tebe; Gerione<sup>8</sup>, mostro tricorpore abitante dei territori alle soglie dell'ignoto; il Minotauro, guardiano del labirinto e delle sue uniche vie d'uscita. Queste sono solo alcune delle molteplici presenze mostruose in cui costantemente ci imbattiamo scorrendo sia le fonti scritte che quelle iconografiche del mondo antico, e che inevitabilmente e puntualmente finiscono sterminate o sconfitte da stuoli di eroi (Eraclie, Odisseo, gli Argonauti, Teseo). Come è noto, nel nostro caso è proprio Teseo, figlio di Egeo, che libera gli Ateniesi dalla piaga del mostro mezzo uomo e mezzo toro. La storia del Minotauro, tuttavia, risulta alquanto peculiare. Se nella Commedia rappresenta quel mostro liminare che si posiziona in corrispondenza delle uniche vie d'uscita del dedalo, nella mitologia greca costituisce invece una singolare eccezione, in quanto non si colloca mai nella porta del labirinto bensì al centro di esso: l'ibridezza fisiologica lo costringe infatti a vivere in una condizione di ibridezza spaziale<sup>9</sup>. Ora, io credo che nell'episodio dell'uccisione del Minotauro si intersechino vari e distinti livelli semantici, per arrivare a comprendere i quali bisogna necessariamente far ricorso a chiavi ermeneutiche talvolta assai complesse, quali sono quelle contenute nelle immagini. Addentriamoci dunque all'interno di questo intricato *labirinto*.

### 1. Tra mostri e pantere

Nel Minotauro si proiettano tutte quelle prerogative proprie dell'essere mostruoso: l'abnormalità e la deformità, la natura ibrida, la brutalità e l'inciviltà, l'anropofagia, l'origine da una punizione divina o da un accoppiamento aberrante e perverso - nel nostro

caso entrambe le cose -; qualità negative che ha in comune con centauri, giganti, satiri, arpie, sirene, gorgoni e via dicendo. Poste queste premesse non sembrerà strano il contrasto - oltremisura enfatizzato, come vedremo, nei repertori ceramici - tra l'inumana creatura e Teseo, considerato non solo uno dei fondatori di Atene ma anche una delle personificazioni prototipiche del modello eroico. Tale opposizione risulta oltremodo evidente anche dalle pitture vascolari di cui disponiamo. Il tondo di una *kylix* attica a figure nere databile alla metà del VI secolo a.C. circa (fig. 1)<sup>10</sup>, ad esempio, ci mostra la scena della lotta tra Teseo e il Minotauro, impostata secondo uno schema iconografico molto frequente: l'eroe afferra con la sinistra la testa del mostro per le corna mentre con la destra brandisce una spada; la bestia, caduta in ginocchio, tenta invano di difendersi dall'aggressore. Il contrasto iconografico tra i due protagonisti sembrerebbe dovuto di primo acchito a questioni meramente estetiche: ciò che più di ogni altro particolare colpisce è senza dubbio la caratterizzazione dell'epidermide del Minotauro. L'animale, rappresentato qui con testa e coda taurine ma con membra umane, è infatti completamente coperto da un manto reso stilisticamente attraverso molteplici linee tratteggiate, ad indicarne la natura bestiale e ferina in contrapposizione al corpo liscio e glabro dell'Ateniese. Tale espediente si ripete in molte delle scene di lotta tra Teseo e il Minotauro fino alla fine del VI secolo a.C., espediente che tuttavia non avrà vita lunga.

Qualcosa infatti comincia a cambiare tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., come si evince dalla decorazione di un'anfora a figure rosse conservata a New York e datata tra il 500 e il 475 a.C. (fig. 2)<sup>11</sup>. In primo luogo si noti il non casuale riproporsi del medesimo schema che vede l'aggressore incombente sulla vittima prostrata in ginocchio<sup>12</sup>, schema d'altro canto caratterizzante moltissime immagini che presentano scene di lotta tra un protagonista vincitore e un antagonista perdente e che perdurerà - nel caso della nostra scena - pressoché identico fino alla fine della produzione attica. La pelle del mostro tuttavia non risulta più costituita da uno spesso manto villoso realizzato secondo l'espediente che abbiamo visto

4 Hes. *Th.*; E. *HF* 611.

5 Hom. *Od.* 12, 80-100.

6 Hom. *Od.* 12, 101-110.

7 Hes. *Th.* 326; S. *OT*; E. *Ph.*; Apollod. *Bibliotheca* 3.5.8; Paus. 9.26.2.

8 Str. 3.2.11.

9 Cfr. Sourvinou-Inwood, 1994-95 p. 231.

10 Toledo (OH), Museum of Art: 58.70. Cfr. Woodford, 1992 p. 575 fig. 9.

11 New York (NY), Metropolitan Museum: 41.162.101. Cfr. Poliakoff, 1987 p. 138 fig. 95; Neils, 1994 p. 931 fig. 104.

12 Per un approfondimento sull'impostazione iconografica dell'avversario che soccombe in ginocchio si veda Franzoni, 2006 pp. 73-105.

nell'esemplare precedente, ma attraverso un diverso accorgimento: il corpo della creatura appare ricoperto in tutta la sua superficie da piccoli e numerosissimi segni di forma circolare, realizzati mediante macchie tondeggianti. È notevole inoltre come tale caratterizzazione diventi più precisa e puntuale man mano che ci si inoltra nel pieno del V secolo a.C.: i piccoli circoli sparsi nel torso e negli arti del Minotauro non solo diventano così numerosi da rivestire sistematicamente ogni porzione del corpo animalesco, ma si contraddistinguono chiaramente per la precisione e la puntualità con la quale vengono eseguiti. Le chiazze poco incisive e approssimative che abbiamo visto nell'anfora di New York si trasformano in piccoli e numerosissimi segni di forma perfettamente circolare, realizzati mediante macchie tondeggianti o più spesso cerchietti concentrici, come risulta evidente dalla decorazione di una bella *kylix* di Douris (fig. 3a)<sup>13</sup> e di una *pelike* custodita a Fiesole (fig. 3b)<sup>14</sup>.

In questa prospettiva mi sembra interessante proporre un confronto che, sebbene esuli dall'ambito del mito cretese, potrebbe tornare utile per comprendere l'esatta esegesi di tale caratterizzazione. Si tratta di un'anfora attica datata all'ultimo quarto del VI secolo a.C. effigiente *Dike* che, la mano sinistra che afferra il collo dell'avversaria e la destra che brandisce minacciosa un'arma, si accinge a colpire ripetutamente *Adikia* (fig. 4)<sup>15</sup>, rappresentata con le ginocchia piegate, impostazione questa caratterizzante, come abbiamo visto, l'antagonista che soccombe. Ora, non possiamo non notare come la pelle di *Adikia* risulti completamente ricoperta da segni circolari che vengono da alcuni interpretati come tatuaggi<sup>16</sup>, un tratto distintivo che avrebbe contrassegnato, secondo varie fonti<sup>17</sup>, i corpi di donne appartenenti a popolazioni trace o scite. Erodoto, ad esempio, riferisce che tra le popolazioni trace τὸ μὲν ἐστίχθαι εὐγενές κέκριται, τὸ

13 Londra, British Museum E 37. Cfr. Woodford, 1992 p. 576 fig. 23.

14 Fiesole, A. Costantini 275751. Cfr. Servadei, 2005 p. 106 fig. 43.

15 Vienna, Kunsthistorisches Museum s.n. Cfr. Shapiro, 1986 p. 389 fig. 3; Shapiro, 1993 pp. 39-44 fig. 6; Cossu, 2009, p. 137 fig. 36.

16 Ad esempio Tatiana Cossu (2009 p. 137) ipotizza che le macchie circolari - più precisamente realizzate secondo cerchietti concentrici - siano da interpretarsi come tatuaggi che richiamano quelli presenti nel corpo di donne trace raffigurate in altre ceramiche attiche. In merito a questa teoria si veda anche Shapiro 1993 pp. 39-44.

17 Della pratica di tatuarsi o pitturarsi il corpo in riferimento a popolazioni asiatiche ci informa ed esempio anche Senofonte (Anab. V 4,32).

δὲ ἄστικτον ἀγεννές (*l'essere tatuato è giudicato segno di nobiltà, mentre è ignobile non esserlo*)<sup>18</sup>. Il corpo tatuato dei Barbari è così posto in contrapposizione col corpo intonso e perfetto dei Greci, simbolo di superiorità atletica, militare e - perché no - anche culturale. Nel caso del vaso viennese, perciò, il tatuaggio - se di tatuaggio si tratta -, rappresentando nel caso di *Adikia* quasi un “*marchio a fuoco*”<sup>19</sup>, connota in maniera inequivocabile il personaggio non come appartenente nello specifico all'etnia tracia o scita, ma più genericamente come barbaro e inferiore, secondo una dinamica funzionale che possiamo riassumere nel seguente schema:

Greci	Traci e Sciti
corpo non tatuato	corpo tatuato
<i>Dike</i> = ordine proprio del Greco	<i>Adikia</i> = disordine proprio del non-Greco
civiltà	barbarie

Spesso tuttavia uno stesso elemento iconografico non si limita ad avere una chiave ermeneutica univoca, ma può prestarsi a molteplici plausibili interpretazioni<sup>20</sup>. Non credo infatti che le macchie circolari sui corpi del Minotauro e di *Adikia* - che appaiono in senso tecnico inequivocabilmente identiche - possano rimandare esclusivamente ai tatuaggi impressi sulle membra dei Barbari, ma mi sembra possano costituire piuttosto una traduzione metasimbolica del manto ferino di alcuni animali selvatici. Tale lettura sembrerebbe confermata anche da ulteriori e non trascurabili raffronti, che si inseriscono alla perfezione nel quadro esegetico delineatosi sinora. In alcuni casi, ad esempio, persino le Amazzoni vengono qualificate in maniera molto simile: nella nota anfora attica a figure nere di Exekias (fig. 5a)<sup>21</sup> raffigurante il duello tra Achille e Pentesilea - non a caso caratterizzato sempre dal medesimo schema iconografico vincitore che brandisce l'arma/vinto che soccombe in ginocchio -, la regina risulta abbigliata con un corto chitone smanicato sopra il quale si nota chiaramente una pelle di pantera (si tratta probabilmente di

18 Erod. V 6, 2.

19 Non è un caso che anche gli schiavi venissero marchiati a fuoco per ricordare in maniera evidente la loro inferiorità sociale e culturale. Per una più approfondita analisi del tatuaggio nel mondo greco si veda Condello, 2003.

20 Vari esempi sono ben spiegati da Franzoni, 2006.

21 Londra, British Museum, B 210. Cfr. Giuman, 2005b p. 346 tav. 8.

un leopardo) cinta in vita e connotata attraverso un identico espediente iconografico. Espediente che non costituisce un caso isolato, ma per il quale si possono ricordare vari esempi assai simili (fig. 5b)<sup>22</sup>. Ora, poiché le chiazze della pelle di pantera che copre il torso dell'Amazzone risultano dal punto di vista formale identiche a quelle che abbiamo visto contrassegnare i corpi di *Adikia* e del Minotauro, mi sembrerebbe più appropriato identificare anche queste ultime con le macchie caratterizzanti il manto di alcune bestie selvatiche appartenenti alla famiglia dei felini, quali ad esempio leopardi, ghepardi e giaguari, indicati dagli autori antichi genericamente col nome di pantere<sup>23</sup>. Ciò sembrerebbe inequivocabilmente comprovato anche dalla definizione stilistica della pelle di alcune pantere marmoree provenienti dall'Acropoli di Atene, probabilmente riferibili alla decorazione scultorea dell'*Hekatompedon* (fig. 6)<sup>24</sup>: il manto maculato è realizzato mediante cerchi concentrici, identico espediente usato nel caso di *Adikia* e del Minotauro. Ma cosa rappresentava la pantera agli occhi degli antichi Greci? Ecco ad esempio ciò che riporta Omero nell'*Iliade*<sup>25</sup>:

ἡῖτε πάρδαλις εῖσι βαθείης ἐκ ξυλόχοιο  
ἀνδρὸς θηρητῆρος ἐναντίον, οὐδέ τι θυμῷ  
ταρβεῖ οὐδὲ φοβεῖται, ἐπεὶ κεν ύλαγμὸν ἀκούσῃ·  
εἴ τι περ γάρ φθάμενός μιν ἦ οὔτάσῃ ἡὲ βάλησιν,  
ἀλλά τε καὶ περὶ δουρὶ πεπαρμένη οὐκ ἀπολήγει  
ἀλκῆς, πρίν γ' ἡὲ ξυμβλήμεναι ἡὲ δαμῆναι·

Come pantera esce da forra profonda incontro al cacciatore, e nel suo animo non s'atterrisce, non trema, benché senta abbaiare; e se quello riesce a ferirla per primo e la coglie, pure, anche infilzata dall'asta, non abbandona la furia, prima di gettarglisi addosso, o perire.

La pantera è dunque secondo Omero animale estremamente feroce e rabbioso, furioso e arrogante. Come ha già notato M. Giuman<sup>26</sup>, spesso gli animali quasi si trasformano in un *alter ego* dell'eroe/eroina, traslando le proprie caratteristiche in quelle del

22 Ad esempio Atene, Museo del Ceramic, 76. Giuman, 2005b p. 83 fig. 3.4. Sull'argomento si veda anche Bothmer, 1957 p. 23; Darmon, 1989 e Detienne & Vernant, 1999.

23 Hom. *Il.* 21, 573; Plin. *HN* 8, 62; Arist. *HA* 9, 608a 33-34.

24 Atene, leopardo o pantera pertinente al fregio dell'*Hekatompedon* o di un altro tempio dell'Acropoli arcaica. Cfr. Angiolillo, 1997 p. 39 fig. 12.

25 Hom. *Il.* 21, 573-578 (traduzione a cura di R. Calzecchi Onesti).

26 Giuman, 2005b p. 84.

protagonista<sup>27</sup>: così la pantera, che - come ci ricorda anche Aristotele<sup>28</sup> - è un *animale selvatico, ingannevole e infido per natura*, trasferisce queste sue qualità negative nell'individuo che si copre della sua pelle. Non ci stupirà dunque che a caricarsi di tali valenze simboliche sia proprio l'Amazzone. È noto infatti come le donne guerriere rispondano nell'immaginario del mondo greco a dinamiche esegetiche che ben si adattano al quadro funzionale sinora delineato<sup>29</sup>. Quello delle Amazzoni è per l'appunto un mondo rovesciato sia dal punto di vista dei *ruoli* che degli *spazi sociali*: vivono lo spazio *esterno* all'*oikos*, praticano l'arte della guerra, dipanano la propria esistenza nella promiscuità e senza curarsi dei figli né di tutte le attività in cui abitualmente la brava moglie e madre dovrebbe trovare la sola funzione sociale concessale<sup>30</sup>. Nella figura di Pentesilea perciò si proietta tutto ciò che rappresenta l'*alterità*, e di conseguenza anche tutto ciò che si oppone al modello greco di civiltà. Connotazione, questa, ulteriormente rimarcata ed enfatizzata dall'elemento iconografico costituito dalla pelle maculata del felino, che si carica perciò di forti significati simbolici, bastando da sola a specificare l'attività svolta dall'Amazzone e automaticamente a qualificarla - attraverso il collegamento con la selvaticità e la ferinità dell'animale - come *selvaggia*.

Nel caso del Minotauro poi, il manto chiazzato diventa a tal punto caratterizzante da trasformarsi in chiave esegetica privilegiata del personaggio: chi può esistere di più selvaggio, di più feroce e di più *non greco* di un individuo che viene dipinto come un ibrido dai tratti marcatamente mostruosi e ferini<sup>31</sup>? Tengo inoltre a precisare come, generalmente, tale espediente iconografico venga utilizzato senza che qualche ulteriore coordinata etnica o geografica aiuti a specificare, in senso diverso dalla semplice contrapposizione binaria Greco/non-Greco, la matrice culturale o la funzione particolare del fenomeno, come ad esempio avviene nel caso di *Adikia*<sup>32</sup>.

27 Un buon esempio di ciò, tra i tanti possibili, è senza dubbio costituito da Eracle: le virtù del leone, quali coraggio, forza e nobiltà, si trasferiscono automaticamente nel personaggio di Eracle, quasi sempre raffigurato con la tipica *leonté*. Cfr. Giuman, 2005b p. 81.

28 Arist. *HA* 9, 612a 12-16.

29 Per una più approfondita analisi della fenomenologia delle amazzoni in relazione alla sfera muliebre nel mondo greco si veda Klügman, 1875; Sassi, 1988; Giuman, 2005b.

30 Doria, 2007.

31 In merito alla natura selvaggia del Minotauro proiettata simbolicamente nel manto maculato si veda anche Sourvinou-Inwood, 1994-95 p.228.

32 Come ben precisato da Condello, 2003.

Perciò, ad una più attenta analisi, in tutto e per tutto Teseo e il Minotauro differiscono, rappresentando agli occhi dei Greci due poli opposti, non soltanto fisicamente, ma soprattutto culturalmente:

Teseo	Minotauro
eroismo	mostruosità
perfezione fisica	ibrido con corpo maculato
umanità	ferinità = disumanità
società	bestialità
grecità	barbarie

Tutte le immagini che abbiamo visto sinora mostrano i protagonisti in lotta, proprio un attimo prima che l'eroe uccida il suo avversario. In che modo dunque l'Ateniese riesce a liberarsi di una bestia tanto feroce e crudele?

## 2. μάχαιράν μεν μάλλον ἦ ξίφος ἐπαίνουμεν<sup>33</sup>

Tutti conosciamo le vicende cretesi che hanno epilogo con la morte del Minotauro, confinato all'interno del labirinto ideato da Dedalo per ordine del re di Creta Minosse, in parte per celare la sua deformità, in parte per tenere nascosto l'orrendo frutto della perversa infedeltà della moglie<sup>34</sup>. Ad ogni buon conto Teseo, recatosi nell'isola per tentare di liberare gli Ateniesi dal macabro tributo che si vedono costretti a pagare, riesce nell'impresa grazie al providenziale stratagemma ideato da Arianna che permette all'eroe di ritrovare la via d'uscita del labirinto. Se, però, risulta oltremodo indubbio e noto come - nei repertori attici - nell'uccisione della creatura taurina da parte del figlio di Egeo si proietti l'affrancamento di Atene dal gioco della talassocrazia cretese<sup>35</sup>, d'altro canto dall'analisi delle fonti archeologiche emerge anche come l'esegesi di tale episodio non si esaurisca in maniera così banale; anzi, inaspettati risvolti sembrerebbero prospettarsi ad un'attenta analisi degli elementi a nostra disposizione.

Non sappiamo in realtà quasi nulla dalle fonti greche riguardo il momento dello scontro tra i due protagonisti e le poche notizie riportate sono assai fram-

mentarie e contrastanti. Infatti, secondo Ellanico<sup>36</sup>, Teseo avrebbe affrontato il mostro senza alcuna arma. Tuttavia, di fronte al desolante silenzio che emerge dagli autori antichi su questo punto, ci vengono in soccorso molteplici dati iconografici, che riportano una versione pressoché concorde. Infatti riesaminando le immagini sinora proposte - tutte concernenti l'attimo in cui l'eroe si appresta a sferrare il colpo fatale nei confronti del mostro -, balza agli occhi come Teseo sia sempre sul punto di uccidere l'antagonista minacciandolo con un'arma bianca. Si tratta talvolta di una spada a doppio taglio, talvolta di un'arma ad una sola lama leggermente ricurva, talaltra risulta più simile ad un pugnale. In ogni caso, è questo lo strumento di cui si serve Teseo per trucidare l'animale nella stragrande maggioranza delle attestazioni vascolari, a dispetto di ciò che riferiscono le poche fonti scritte a disposizione. Non è, del resto, un oggetto qualunque quello che vien messo in mano all'Ateniese: se nell'immaginario collettivo medievale e moderno la spada si configura da sempre<sup>37</sup> - anche nelle fiabe più recenti - come attributo dell'eroe benefattore e impavido, nell'antichità assume un'importanza anche maggiore. Elemento fondamentale dell'armatura del guerriero, la spada è l'arma più usata dall'eroe sin dai tempi della guerra di Troia - assieme all'arco e alla lancia -: come racconta Omero la spada di Agamennone è, non a caso, la più preziosa e scintillante dal momento che l'Atride è il capo supremo della spedizione<sup>38</sup>. Lo stesso oggetto è inoltre spesso al centro di molteplici vicende mitiche che esulano da storie di guerra, basti pensare al mito di Peleo che, durante la caccia sul monte Pelio, viene accerchiato dai centauri e per mano loro troverebbe la morte se Chirone non gli facesse recuperare la spada precedentemente sottrattagli<sup>39</sup>. Famosi sono anche gli episodi della spada di Damocle e del nodo gordiano che, reciso di netto da Alessandro Magno con la spada, donò grande potere al condottiero. Molto di più ci interesserà il ruolo fondamentale che la spada assume nel mito di Teseo, di cui riferiscono sia Pausania<sup>40</sup> che Plutarco<sup>41</sup>. Le vicende sono note a tutti: Egeo, unitosi a Etra, nasconde i sandali e la sua spada sotto un masso; quando suo figlio fosse cresciuto avrebbe dovuto estrarre la spada e i sandali rimuovendo il pe-

33 X. *Eq.* 12, 11.

34 Per una più precisa e approfondita analisi dell'esegesi del labirinto sia all'interno del mito di Teseo e del Minotauro sia della cultura minoica si veda; Duchemin, 1970; Frontisi-Ducroux, 1975; Godart, 1975; Kern, 1982; Detienne, 1985; Morris, 1992; Scafà, 1993; Pugliara, 2003.

35 Cfr. Cassola, 1957; Petrioli, 1989.

36 Hellanic. *FGrH* 4 F 164.

37 Si pensi ad esempio alla leggenda medievale di *Excalibur*, la prodigiosa spada estratta da un'incudine da re Artù.

38 Hom. *Il.* 11 29-31.

39 Apollod. *Bibliotheca* 3.13.1-3.

40 Paus. 1 27-28.

41 Plu. *Thes.* 3-4.

sante macigno che li nascondeva. In questo modo il giovane si sarebbe dimostrato all'altezza del suo rango e il padre l'avrebbe riconosciuto, cosa che puntualmente troverà compimento.

Nel mondo greco tale arma era dunque considerata come il simbolo del potere per eccellenza, emblema cioè di quel κράτος che nella lingua greca - a differenza della δύναμις e dell'ἀρχή - indica non solo la superiorità fisica nel combattimento o nell'assemblea, ma anche il dominio politico-sociale che ne consegue, la preminenza di un re o di un singolo uomo sugli altri o ancora l'egemonia di un esercito o di un intero popolo su un altro<sup>42</sup>. Nel caso del dominio su un δῆμος poi, il concetto di κράτος - un mixto dunque tra potere fisico, culturale, politico e militare - risulta strettamente legato anche alla sfera della regalità<sup>43</sup>. Non va tuttavia inteso come un potere effimero o momentaneo ma duraturo e individuale, legato a doppio filo allo *status* e alla posizione ricoperta dal singolo nell'ordine sociale. Ma è proprio una semplice spada che in mano all'intrepido eroe si trasforma in strumento vitale che porta all'affrancamento degli Ateniesi dal giogo cretese?

Abbiamo già notato come in alcuni casi l'aspetto dell'oggetto si discosti sensibilmente da quello di una normale spada. Nell'anfora a figure rosse di New York (fig. 2) e nella *pelike* di Fiesole (fig. 3b) che abbiamo già avuto modo di osservare, Teseo fa uso di una spada dalla forma particolare e alquanto significativa: caratterizzata da una lama ad un solo taglio a costola leggermente ricurva, mi sembra verosimile identificarla in una μάχαιρα - che può essere assai lunga o talora più simile a un pugnale - ovvero quella stessa arma che conosciamo bene non solo perché Senofonte raccomanda di averla sempre con sé ai cavalieri<sup>44</sup>, ma soprattutto in quanto attributo del *maghēiros*<sup>45</sup>, qui inteso come uccisore dell'essere vivente destinato al sacrificio. Ed è proprio in una *oinochoe* del Pittore di Schuwallow raffigurante il sacrificio di Ifigenia (fig. 7a)<sup>46</sup> - datata al penultimo quarto del V secolo a.C. - che vediamo come il carnefice attenda la fanciulla presso un altare brandendo una spada a costola ricurva del tutto identica a quella adoperata da Teseo. Un bel rilievo euboico ci mostra inoltre una

42 Cossu, 2009 pp. 251-285.

43 Già nell'*Iliade* di Omero si sviluppa in modo evidente questo concetto in relazione al potere dei singoli principi achei.

44 X. *Eq.* 12, 11.

45 D'Agostino-Cerchiai, 1999 pp. 91-121.

46 Kiel, Univ. B 538. Cfr. Kahil, 1990 p. 708 fig. 1; Straten, 1995 p. 266.

fanciulla in chitonisco che si appresta a uccidere un ariete che tiene serrato tra le gambe: con la mano sinistra afferra l'animale per il muso, con la destra regge una corta spada che ancora una volta ci ricorda la μάχαιρα utilizzata dal figlio di Egeo (fig. 8a)<sup>47</sup>. Anche in ambiente apulo è notevole l'associazione tra questo particolare tipo di spada e la sfera sacrificale, come sembrerebbe dimostrare un apprezzabile cratera della metà del IV secolo a.C. raffigurante ancora una volta il sacrificio di Ifigenia (fig. 7b)<sup>48</sup>: Agamennone attende la giovane figlia presso un altare indicandola con una corta μάχαιρα.

Tuttavia a essere sacrificati con la spada non sono solo animali quali arieti, tori e montoni, ma anche esseri umani, come dimostra l'episodio di Ifigenia e di altre vergini, ma non solo. Trasferiamoci per un momento a Micene.

Nell'*Agamennone* di Eschilo il sovrano appare proprio come una ignara vittima<sup>49</sup>, e come tale è ucciso, anzi *immolato*. Qualunque sia effettivamente il motivo dell'omicidio, è fuor di dubbio che Clitennestra uccida il suo sposo in maniera assai peculiare e per nulla priva di significato<sup>50</sup>:

ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἱχθύων,  
περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν,  
παίω δέ νιν δίς. κάν δυοῖν οἰμωγμάτοιν  
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι  
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,  
"Αἶδου, νεκρῶν σωτῆρος, εὔκταιν χάριν.  
οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὄρμαίνει πεσών,  
κάκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν  
βάλλει μ' ἐρεμνῇ ψακάδι φοινίας δρόσου,  
χαίρουσαν οὐδὲν ἡσσον ἢ διοσδότω  
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

Gli getta addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, sciagurato fasto di vesti; lo colpisce due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiunge quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti. Così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte, di cui io godevo non meno di quanto il campo

47 Calcide, Museo Archeologico, 7. Cfr. Hermann & Le Guilloux, 2004 p. 117 fig. 488.

48 Londra, British Museum F 159. Kahil, 1990 p. 712 fig. 11. Per le valenze del sacrificio di Ifigenia si veda Doria & Giuman, 2007.

49 Per un approfondimento sull'esegesi dell'uccisione di Agamennone anche in relazione al sacrificio si veda Giuman, 2005a.

50 Ae. Ag. 1382-1392 (traduzione a cura di M. Giuman).

seminato gode della benedizione della pioggia mandata da Zeus quando sta per sbucciare la spiga.

Il *gloriosissimo Atride, sire d'eroi Agamennone*<sup>51</sup> paga così, con la propria morte, lo scotto del sacrificio della giovane figlia, ovvero ammazzato dalla sua legittima sposa, dopo aver calpestato tappeti di porpora, chiara proiezione simbolica del sangue che ben presto avrebbe coperto il suolo del suo *oikos*. Credo che i punti essenziali dell'episodio siano vari, ma vorrei in questa sede focalizzare l'attenzione in particolar modo su alcuni:

- Agamennone si spoglia poco prima di essere ucciso<sup>52</sup>, proprio come Ifigenia lascerà cadere a terra la sua veste color del croco nel momento antecedente l'immolazione;
- sarà sottoposto dalla sposa ad un bagno, come le vittime vengono purificate con abluzioni dagli officianti il sacrificio;
- viene intrappolato da Clitennestra con delle vesti, *rete inestricabile - ἄπειρον ἀμφίβληστρον* -, così come accade alla figlia quando viene issata sull'altare<sup>53</sup>;
- Clitennestra offre il sangue del marito a Zeus, come - in maniera analoga - quello puro e incontaminato di sua figlia era stato consacrato ad Artemide.

Ma soprattutto:

- viene ucciso, secondo la versione riportata da Eschilo, con una spada, la stessa arma con cui sgozza Ifigenia ad Aulide.

A questo punto, è evidente non solo come i due delitti presentino notevoli punti di contatto, ma è altresì chiaro come l'omicidio di Agamennone avvenga secondo modalità squisitamente rituali, riflettendo funzionalmente il sacrificio della figlia<sup>54</sup>. E non sarà un caso che questa insolita immolazione avvenga tramite una spada.

Ed ecco che, sotto questa nuova luce, l'uccisione del Minotauro sembrerebbe connotarsi con una forte valenza rituale, dal momento che Teseo utilizza armi,

51 Così Odisseo si rivolge ad Agamennone quando, sorpreso, lo incontra in occasione della sua discesa negli Inferi in Hom. *Od.* 11, 397.

52 A. A. 1108-1109.

53 A. A. 233.

54 Loraux 1987, 77.

la spada e soprattutto la μάχαιρα, adoperate in ambito religioso per i sacrifici.

Una volta appurato lo *strumento* dell'eliminazione del Minotauro, non ci rimane che indagare sulla *modalità* di uccisione del mostro da parte di Teseo. Torniamo dunque a Cnosso.

### 3. Un insolito sacrificio

Abbiamo visto come l'uccisione del Minotauro si configuri, in primo luogo attraverso l'arma utilizzata, come un atto rituale che sancisce la liberazione del popolo ateniese dall'influenza cretese. Tale connotazione sacra risulta ancora più evidente se poniamo attenzione sulla modalità di uccisione della mostruosa creatura.

Già nei poemi omerici si parla in maniera precisa e puntuale dei sacrifici; ad esempio nell'*Iliade*, segue la restituzione di Criseide al padre una solenne ecatombe in onore di Apollo<sup>55</sup>:

αὐτὰρ ἐπεὶ ρ' εὔχαντο καὶ οὐλοχύτας προβάλοντο,  
αὐέρυσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,  
μηρούς τ' ἔξεταμον κατά τε κνίσῃ ἐκάλυψαν  
δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὀμοθέτησαν.

Allora, dopo aver pregato e lanciato i chicchi d'orzo, sollevarono prima all'indietro le teste degli animali e li sgozzarono e li scuoiarono e tagliarono le cosce e le avvolsero nel grasso, facendo un doppio strato, e sopra vi sparsero pezzi vari di carne.

Assai noto è anche il sacrificio che Odisseo deve necessariamente fare per poter avere accesso agli Inferi nel terzo libro dell'*Odissea*<sup>56</sup>:

τοὺς δ' ἐπεὶ εὔχωλῆσι λιτῆσι τε, ἐνθεα νεκρῶν,  
ἐλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόνησα  
ἐς βόθρον, ρέε δ' αἷμα κελαινεφές.

E quando con voti e con suppliche le stirpi dei morti ebbi invocato, prendendo le bestie tagliai loro la gola sopra la fossa: scorreva sangue nero fumante.

Già in tempi molto antichi, dunque, le bestie vengono sacrificate - a scopo espiatorio o propiziatorio - mediante il rituale della *sphagé*, ossia lo sgozzamento che permette che un cospicuo flusso di sangue bagni i sacri altari. Vergini e arieti, ad esempio, sono im-

55 Hom. *Il.* 1, 458-461 (traduzione a cura di R. Calzecchi Onesti).

56 Hom. *Od.* 11, 34-36 (traduzione a cura di R. Calzecchi Onesti).

molati prima della battaglia per propiziarsi il buon esito dello scontro; basti pensare alle vicende di Aulide. Nell'uccisione del Minotauro tuttavia sembra potersi ravvisare una forte valenza espiatoria<sup>57</sup>. Minosse, infatti, promette a Poseidone, in cambio del potere su Creta, l'immolazione del bellissimo e candido toro che lo stesso dio aveva fatto in precedenza scaturire dal mare; ma il re non solo non mantiene la promessa, ma si illude di poter ingannare la divinità sacrificandole un toro qualsiasi. Davanti a un simile affronto Poseidone ispira nella moglie di Minosse, Pasifae, un amore folle nei confronti dell'animale. Da questa unione bestiale nascerà il Minotauro, «obbrobrio della famiglia», che «rendeva visibile l'immondo adulterio di colei che lo aveva generato»<sup>58</sup> e giusta punizione per l'empietà dimostrata dal re nei confronti del dio. Il sacrificio del mostro appare dunque come un atto dovuto e indispensabile sia per espiare la colpa di Minosse sia per normalizzare una situazione in cui un mortale ha suscitato l'ira degli dei; ira che si manifesta per mezzo della consueta calamità<sup>59</sup>, secondo una dinamica funzionale che possiamo riassumere nello schema<sup>60</sup>

misfatto → ira divina → punizione → espiazione

e che si inserisce quasi come un *leit-motif* nella struttura metasimbolica del mito.

Numerose sono le iconografie di sacrifici in cui il carnefice taglia la gola alla vittima sacrificale: basterà qui ricordare la famosa *kylix* di Cleveland raffigurante lo sgozzamento propiziatorio di un ariete da parte di un guerriero prima della battaglia (fig. 8b)<sup>61</sup>. Sia in quest'ultimo esemplare che nel rilievo euboico si noti come il sacrificante afferri il muso della bestia con una mano e con l'altra brandisca l'arma che affonderà nella gola della vittima. Una impostazione che molto ci ricorda quella di Teseo nei confronti del Minotauro. Tuttavia, non sono solo gli animali che vengono sgozzati. I sacrifici delle vergini che abbiamo sopra

57 Puliga & Panichi, 2001 p. 8.

58 Ov. *Met.* VIII.

59 Per citare solo alcuni esempi, peraltro tra i più noti, basti pensare alla pestilenza voluta da Apollo che grava sull'accampamento acheo in apertura dell'*Iliade*, o a quella mandata da Dioniso ad Atene conseguentemente alla morte di Erigone, figlia di Icaro, o ancora al morbo che colpisce gli Ateniesi a causa dell'uccisione dell'orsa sacra ad Artemide, tema che affronteremo in maniera puntuale più avanti. Tutte epidemie causate dalla collera divina scatenata da empie azioni mortali.

60 Giuman, 1999 p. 169.

61 Cleveland, Museum of Art 26.242. Cfr. Hermány & Leguilloux, 2004 p. 105 fig. 359.

citato - Ifigenia<sup>62</sup>, ma anche Polissena<sup>63</sup> e Macaria<sup>64</sup> - avvengono tutti secondo la medesima modalità, ma in questi casi lo sgozzamento si carica di ulteriori valenze riferibili alla sfera della sessualità, in quanto il sangue versato riflette - a parer mio - quello stesso sangue simboleggiante la perdita della verginità della fanciulla durante la prima notte di nozze<sup>65</sup>. Ma, se si presta maggiore attenzione, non soltanto le vergini sono sottoposte a questo rituale. Anche Achille compie ciò che Omero definisce *kaka erga*<sup>66</sup>: non uno ma dodici sono i giovinetti troiani sgozzati e poi gettati sulla pira dove arderà il cadavere dell'amato Patroclo<sup>67</sup>. Ma cosa ha questo a che fare con l'uccisione del Minotauro?

Se ci prendiamo la briga di esaminare alcune immagini, non più inerenti gli attimi precedenti l'uccisione del mostro, ma che focalizzano proprio l'istante in cui Teseo colpisce l'avversario, noteremo che davvero considerevoli sono i punti in comune con il rituale della *sphagé*. Notevoli esempi sono un'anfora attica a figure nere proveniente da Vulci (fig. 9)<sup>68</sup> e tra le figure rosse una pregevole coppa conservata a Firenze (fig. 10)<sup>69</sup>. Nella prima, un Teseo inaspettatamente barbuto immobilizza il collo del Minotauro e vi affonda la μάχαιρα apprendo un profondo squarcio dal quale immediatamente sgorga un abbondante fiume di sangue; quattro personaggi - due uomini e due donne - assistono alla scena. Nel tondo della *kylix* di Firenze, invece, l'Ateniese afferra la bestia per le corna, trapassandogli la gola con la lunga spada: anche in questo caso copiosi rivoli di sangue zampillano dalla ferita.

A questo punto sono tre gli elementi su cui riflettere:

- l'utilizzo della μάχαιρα o della spada (arma simbolo di κράτος e utilizzata per le uccisioni *a carattere sacro o rituale*) per uccidere il Minotauro nella stragrande maggioranza dei casi;

62 Doria & Giuman, 2007.

63 Per Polissena: Apollod. 3, 12, 5; E. *Tr.* 622 ss e *Hec.* 3 ss.

64 Per Macaria: E. *Heracl.* 474 ss; cfr. Paus. 1, 32, 6.

65 Per ulteriori approfondimenti su questo tema e sulla valenza sessuale della *sphagé* si veda Loraux 1987, 50 ss.

66 Hom. *Il.* 23, 176.

67 Hom. *Il.* 23, 166-177.

68 London, British Museum: 1842.3-14.3. Cfr. Woodford, 1992 p. 576 fig. 20.

69 Firenze, Museo Archeologico Etrusco: 70800. Cfr. Woodford, 1992 p. 576 fig. 29.

- lo sgozzamento come modalità iconografica di soppressione del mostro, che rimanda alla *sphagé* rituale delle vergini o dei più comuni *sacrifici* animali;
- in alcuni casi alla scena assistono altri personaggi, probabilmente i giovani ateniesi salvati dall'orrido pasto; la presenza di tali spettatori connoterebbe l'uccisione della creatura quasi come un sacrificio pubblico e quindi sancito ritualmente.

A ciò si aggiunga che quella del toro non è un'immolazione qualsiasi, ma conosce una tradizione molto antica. Affonda infatti le sue radici nel primo dei riti sacrificali, cioè il sacrificio del toro svoltosi in onore di Zeus alla presenza di Prometeo, che sarà origine dell'ira del padre degli dei<sup>70</sup>. Da quel momento il toro diviene animale privilegiato per essere sacrificato agli dei in occasione delle solennità. Ma non solo. Il toro è la vittima più importante non tanto per bellezza, imponenza e potenza, ma soprattutto perché simbolo di vigore, forza e soprattutto fertilità<sup>71</sup>. Non sorprende infatti trovarlo affiancato al culto dell'Artemide Tauropolos di Efeso. Ancora da area orientale proviene il culto del toro legato al dio Mitra, che troverà notevole diffusione in età romana<sup>72</sup>.

Risulterebbe chiaro, se la lettura proposta è corretta, come sull'iconografia di Teseo che uccide il Minotauro si proietti simbolicamente l'affrancamento di Atene dall'influenza cretese, ipotesi ormai assodata, ma soprattutto come tale liberazione sia sancita ritualmente secondo modalità che connotano marcatamente l'avvenimento come un'immolazione sacra che in tal modo legittima anche dal punto di vista religioso la supremazia ateniese.

#### 4. Prendere il toro per le corna

Addentriamoci ora negli intricati meandri del palazzo di Cnosso, che la mitologia vuole dimora del re Minosse. È noto come l'animale toro non solo fosse assai presente nella vita degli antichi abitanti dell'iso-

70 Prometeo infatti, anziché dividere in parti eguali la carne destinata agli dei e agli uomini, credendo di ingannare Zeus, ne destina ai mortali una porzione maggiore. Ancora una volta la tracotanza di un mortale provoca l'ira del dio, che per punirlo priva gli uomini del fuoco.

71 Non dimentichiamo l'importanza che il toro riveste in numerosi miti, come ad esempio l'unione tra Europa e Zeus sotto forma di toro bianco; o ancora l'unione sempre di uno Zeus taurino con la giovenca Io.

72 Anche nell'ambito delle vicende di Mitra il toro è considerato simbolo di fertilità e datore di vita.

la, ma dovesse anche rivestire un ruolo di enorme importanza all'interno di pratiche rituali e ceremoniali consolidate. Grandi pitture rappresentanti figure umane interagenti con tori sono riferibili a vari ambienti del palazzo, ambienti non periferici bensì centrali in relazione alla sfera politica e religiosa della vita palatina. Interi cicli di affreschi con tauromachie ornavano infatti le pareti del cosiddetto Piano Nobile, in particolare della Grande Sala<sup>73</sup>. Era questo il secondo livello del palazzo, sopraelevato e dotato di diverse aperture: le enormi finestre erano verosimilmente utilizzate per le epifanie da parte dell'*élite* di comando e disposte in modo che tutti, dall'esterno, potessero ammirare gli affreschi raffiguranti le tauromachie. Ma perché tale soggetto pittorico godeva di tanto grande prestigio e ammirazione tra i Minoici?

Alcuni hanno comparato le tauromachie cretesi alle moderne corrida spagnole. Semplici spettacoli di intrattenimento dunque. Secondo tale ipotesi doveva essere un passatempo oltremodo pericoloso quello praticato dai giovani cretesi: le immagini ci propongono infatti non una semplice lotta con l'animale, ma piuttosto l'esecuzione a mani nude di un esercizio ginnico che definirei se non straordinario quanto meno stupefacente per la forza e la prestanza fisica richieste. Uno dei più celebri affreschi (fig. 11a)<sup>74</sup> ci mostra infatti un toro dalle proporzioni smisurate e tre figure maschili che si muovono intorno a lui. Di queste, due sono caratterizzate dal colore bianco della pelle e si trovano a terra ai lati dell'animale, la terza, di colore bruno-rossiccio, è invece rappresentata nel bel mezzo di un'acrobazia alquanto eccezionale: l'atleta, le mani poggiate sul dorso del toro, si regge - in quel che sembra un perfetto equilibrio - a testa in giù e gambe piegate, pronto a balzare a terra una volta conclusa la sua singolare *performance*. Non si tratta, evidentemente, di una vera e propria lotta col toro, ma di un combattimento di natura squisitamente simbolica: i giovani erano chiamati non a sopraffare l'animale attraverso un confronto cruento che terminava con l'uccisione di uno dei due, ma a superare la bestia in un modo forse ancor più difficile. Come ci mostra l'affresco cnossio, in primo luogo il giovane si trovava ad affrontare frontalmente il toro - da sempre

73 Per una puntuale analisi non solo della struttura palatina ma anche della cultura e società cnossia nell'insieme si veda Cultraro, 2001.

74 Affresco proveniente da una della sale del Piano Nobile della struttura tripartita di rappresentanza; doveva far parte di un ciclo di immagini inerenti un complesso cerimoniale praticato dall'*élite* palatina. Cfr. Marinatos & Hirmer, 1960.

simbolo della ferocia e del mondo selvaggio - per poi afferrarne le lunghe corna, come si appresta a fare il giovane sulla sinistra. Facendo perno su un così periglioso e instabile appoggio, il fanciullo doveva issarsi sul dorso dell'animale e successivamente, attraverso una sorta di capriola, riuscire a balzare giù superando così l'ostacolo e l'ardua prova. Se riesce davvero difficile pensare che tale esercizio venisse nella realtà praticato in questo modo, è invece plausibile che gli affreschi ripropongano un rituale che, pur avendo qualcosa di reale, viene estremamente amplificato ed enfatizzato per rendere evidenti da un lato la pericolosità dell'animale, dall'altro la superiorità e la capacità fisica degli atleti<sup>75</sup>.

Tornando al nostro affresco, il giovane che si trova in equilibrio sul dorso del toro, rappresenterebbe colui che ha appena superato la prova, e risulta a parer mio proprio per questo motivo caratterizzato dal colore scuro della pelle. È noto infatti come nell'iconografia minoica il colore bruno-rossastro venisse utilizzato per connotare individui di genere maschile, il bianco invece per caratterizzare le donne. L'acrobata che ha superato con successo l'esercizio, dunque, è a pieno diritto diventato *uomo* e come tale viene contrassegnato iconograficamente mediante il colore scuro della pelle. Al contrario il ragazzo sulla sinistra, che afferra il toro per le corna e si appresta a compiere l'acrobazia, e quello rappresentato a destra, che sembra attendere il suo turno, sono contraddistinti dal colore bianco della pelle, che evidentemente - oltre ad essere usato per raffigurare le donne - veniva anche utilizzato per indicare i fanciulli ancora privi di una caratterizzazione sessuale<sup>76</sup>, come già ipotizzato da Marinatos<sup>77</sup>.

In questa prospettiva, mi pare davvero poco probabile che affreschi riportanti mere scene di svago possano trovare collocazione in ambienti così centrali e rappresentativi nell'economia della realtà palatina. Al contrario, la puntuale caratterizzazione sessuale attraverso l'espeditivo coloristico, l'enfasi attribuita a un'acrobazia che poco ha di veritiero, la distribuzione spaziale delle pitture estremamente significativa all'interno del palazzo, sono tutti elementi che sembrereb-

75 Ipotesi già formulata da Marinatos (1993 p. 219).

76 Evans (1921-35 p. 212) al contrario riteneva che ai giochi partecipassero anche donne di alto rango, che identificava negli individui connotati dal colore bianco della pelle. A parer mio risulta corretta la recente rilettura di Cultraro (2001 p. 231), che indica nei protagonisti dal corpo bianco fanciulli di sesso maschile non ancora adulti, come d'altra parte si evince inequivocabilmente anche dalle immagini.

77 Marinatos, 1993 p. 219-220.

bero dimostrare come le tauromachie cretesi non solo siano pertinenti a importanti rituali iniziativi maschili ma anche come costituiscano ceremoniali praticati non da tutti i fanciulli minoici ma esclusivamente dai giovani delle *élites* di potere. Come ha già infatti notato M. Cultraro<sup>78</sup>, i protagonisti si distinguono per l'abbigliamento e alcuni puntuali attributi: il gonnellino con doppio risvolto, i bracciali e le armille d'oro sono tutti chiari indicatori di *status* sociale. Gli spettatori, che dal cortile potevano scorgere attraverso le grandi finestre della struttura tripartita gli affreschi che ornavano le pareti delle sale, osservavano così le pratiche iniziatriche destinate ai giovani di alto rango, secondo l'intenzione fortemente propagandistica attuata dalla classe dirigente sia di rafforzare la posizione e il prestigio del gruppo al vertice - che si identifica nei protagonisti delle tauromachie -, sia di legittimare la discendenza al potere dei giovani iniziandi.

Questa articolata esegesi non si discosta poi molto dal nostro percorso. In molte delle immagini che abbiamo visto riguardanti la lotta tra Teseo e il Minotauro, infatti, l'eroe - per immobilizzare il mostro - lo afferra proprio per le corna (figg. 1-2-3b-10). In questo caso, naturalmente, il giovane supera la sua prova in maniera violenta, attraverso l'eliminazione fisica dell'avversario, un atto questo dovuto alle enormi aspettative per la conclusione dell'impresa: abbiamo visto infatti come l'uccisione del mostro da parte dell'Ateniese si carichi di ulteriori valenze, identificabili nella sanzione rituale e sacra della liberazione di Atene dal giogo cretese. D'altra parte anche l'attività venatoria, senza dubbi cruenta, è molto spesso legata a doppio filo alla sfera dell'iniziazione maschile<sup>79</sup>. Dopotutto, considerata in questa prospettiva, non tanto diversa da una battuta di caccia un po' particolare doveva apparire agli occhi degli Ateniesi la lotta tra Teseo e il Minotauro. Il giovane figlio di Egeo dunque affronta una prova forse ancor più ardua dei suoi antagonisti cretesi: certamente compie il suo personale percorso iniziativo per ottenere un adeguato ruolo e un alto *status* nella società e per diventare *cittadino* e *uomo*, ma nel medesimo tempo l'esito positivo della prova si ripercuote su tutta la comunità ateniese. Non è un caso che quasi sempre il protagonista sia raffigurato come un giovane uomo che ancora porta

78 Cultraro, 2001 p. 232.

79 Per un approfondimento sui rituali iniziatrici maschili si veda Brelich, 1969.

i capelli lunghi, ovvero un ragazzo che ancora non abbia portato a termine la sua iniziazione<sup>80</sup>.

Che l'episodio in questione avesse una forte valenza iniziatistica lo si deduce, d'altro canto, anche da un altro singolare fattore, attestato assai sporadicamente nei repertori iconografici attici, ma che troverà maggior fortuna nelle iconografie romane. Una *kylix* a figure rosse del Pittore di Aison, datata alla metà circa del V secolo a.C., ci mostra il momento successivo all'uccisione del mostro. Sulla sinistra Atena, armata di egida e cimiero, veglia sul giovane ateniese che, la μάχαιρα ancora ben stretta nella mano destra, trascina un Minotauro ormai esanime fuori dal labirinto (fig. 11b)<sup>81</sup>. Fa qui la sua comparsa un nuovo elemento iconografico, un edificio di cui si scorgono poche porzioni: un paio di gradini e due colonne ioniche sormontate da un frontone, dettagli che, in associazione al motivo a meandro che circonda il tondo della *kylix*, sono sufficienti a identificare la struttura come l'ingresso/uscita del labirinto. Teseo, dunque, viene qui "immortalato" nell'istante in cui, una volta ucciso il suo temibile avversario, trascina il suo cadavere fuori dal dedalo oltrepassandone la *soglia*. Soglia che se da un lato rappresenta il limite del labirinto e quindi l'area di demarcazione tra lo spazio *selvaggio* - interno - e quello *civile* - esterno -, dall'altro non può che rimandare immediatamente anche al confine tra mondo dell'infanzia e mondo adulto e a quella sfera di transizione propria dei rituali liminari che abbiamo visto puntualmente riflettersi nella figura del giovane protagonista. A questo proposito molti<sup>82</sup> hanno già indicato la possibilità che il percorso degli iniziandi fosse tripartito in separazione, segregazione rituale - verosimilmente simbolica - e reintegrazione dell'iniziando/a nella società. Nel caso di Teseo lo stato liminare si proietta simbolicamente nella permanenza all'interno del labirinto, dove affronterà la prova decisiva. La *soglia* del dedalo è dunque la linea rossa, il sottile confine che separa due condizioni; ma la coppa di Aison ci mostra un giovane che ha ormai superato il momento del limbo, della dimensione indefinita tra i due stati: in qualità di cittadino a pieno titolo è affiancato, all'uscita dal suo percorso inizitico, da Atena, divinità poliade e qui rappresentante dell'intera comunità ateniese che *accoglie* il giovane al

80 Per quanto riguarda il taglio dei capelli in relazione ai rituali d'iniziazione si veda Brelich, 1958 p. 127.

81 Madrid, Museo Archeologico 11265. Cfr. Neils, 1994 p. 928 fig. 52.

82 Ad esempio Brelich, 1969; si veda anche il lavoro più recente di Giuman, 1999.

suo interno. Teseo è ormai a pieno diritto un uomo, e - per di più - un re.

### 5. L'arma vincente

La costante omogeneità iconografica che abbiamo visto caratterizzare sino al IV secolo a.C. nella ceramica attica l'episodio di Teseo in lotta col Minotauro sembrerebbe spezzarsi nel mondo romano. Sono due i principali episodi che trovano fortuna in età romano-imperiale:

- Teseo, solo o attorniato da vari personaggi che assistono alla scena, afferra il mostro per le corna e si appresta a colpirlo;
- l'eroe, ormai portato a termine il suo compito, trascina il cadavere della creatura fuori dalla soglia del labirinto; in alternativa l'eroe si riposa mentre il corpo senza vita dell'avversario giace in corrispondenza della soglia del labirinto.

In entrambi i casi la sostanziale differenza è costituita dall'arma che Teseo utilizzerà per finire l'avversario: non più un'arma da taglio, la spada, usata nella quasi totalità delle iconografie greche e così prega di significati qual è nei repertori attici, ma la clava, come vediamo in un mosaico proveniente da Salisburgo e databile alla fine del III secolo d.C.: il figlio di Egeo afferra il mostro per le corna - gesto che conosciamo bene - e con tale arma si prepara a colpirlo (fig. 12a)<sup>83</sup>.

Questo esempio, bisogna precisarlo, non è un *unicum* o un caso isolato, ma sembrerebbe sostituire in maniera ricorrente la μάχαιρα nelle iconografie romane. Talvolta, per analogia, la clava viene sostituita da un *pedum*<sup>84</sup>. Nelle immagini di età imperiale, infatti, mai Teseo uccide il Minotauro con la spada. Questa particolarità viene inoltre confermata anche dalle arti minori: scarabei e monete ad esempio ripropongono fedelmente l'immagine dell'eroe che affronta il nemico armato di clava (fig. 12b)<sup>85</sup>. Tra le fonti solamente un autore, rigorosamente di età ro-

83 Vienna, Kunsthistor. Mus. s.n. Cfr. Neils, 1994 p. 942 fig. 256.

84 Il *pedum* era un tipico bastone caratterizzato dall'estremità leggermente ricurva, usato in principio dai pastori per radunare il bestiame; in seguito diventa attributo tipico di divinità e eroi collegati al mondo pastorale. Non stupisce allora ritrovarlo in mano a Teseo quando combatte contro il Minotauro.

85 Moneta ateniese di età romana, fine I-II secolo d.C. Cfr. Woodford, 1992 p. 579 fig. 64.

mana, Ovidio<sup>86</sup>, riferisce come Teseo abbia ucciso il Minotauro a colpi di clava. Quali potrebbero essere i motivi di un cambiamento così rigoroso all'interno di un'impostazione iconografica che per il resto rimane pressoché identica?

La clava, in realtà, non è un'arma estranea alle vicende di Teseo; mi riferisco ad un importante episodio delle sue gesta, per la precisione all'uccisione del toro di Maratona. Ancora una volta, le testimonianze archeologiche differiscono in maniera importante dalle fonti scritte. Sofocle ad esempio riferisce che l'Ateniese avrebbe catturato l'animale per mezzo di alcune corde utilizzate per immobilizzarlo<sup>87</sup>. Ben diversa è la portata delle informazioni che traiamo dai repertori vascolari attici in relazione a questo episodio: a parte qualche caso<sup>88</sup> che tiene fede al racconto del tragico - in cui il figlio di Egeo imprigiona il toro con una lunga corda -, la quasi totalità degli esemplari ripropone invece un combattimento nel quale l'eroe neutralizza l'animale per mezzo di una grossa clava. Così, come si osserva in alcuni vasi attici a figure rosse, per mezzo di questa nuova arma, un Teseo molto giovane e imberbe<sup>89</sup> tiene a bada l'enorme bestia (ad esempio fig. 12c)<sup>90</sup>.

Ma tale strumento lo conosciamo bene soprattutto in quanto tipico attributo di un altro eroe greco, ovvero Eracle. Analizzando a fondo le fonti scritte, viene finalmente alla luce il punto di contatto tra l'eroe peloponnesiaco e quello ateniese. Questo è il racconto di Pausania relativo alle vicende del toro di Maratona<sup>91</sup>:

καὶ τοῦτον οἱ Κρῆτες τὸν ταῦρον ἐς τὴν γῆν πέμψαι σφίσι Ποσειδῶνά φασιν, ὅτι θαλάσσης ἄρχων Μίνως τῆς Ἑλληνικῆς οὐδενὸς Ποσειδῶνα ἔγεν ἄλλου θεοῦ μᾶλλον ἐν τιμῇ. κομισθῆναι μὲν δὴ τὸν ταῦρον τοῦτόν φασιν ἐς Πελοπόννησον ἐκ Κρήτης καὶ Ἡρακλεῖ τῶν δώδεκα καλουμένων ἔνα καὶ τοῦτον γενέσθαι τὸν ἀθλον. ὡς δὲ ἐς τὸ πεδίον ἀφείθη τὸ Ἀργείων, φεύγει διὰ τοῦ Κορινθίου

86 Ov. *Her.* X 101-102.

87 S. *Aigeus* TrGF IV, F 25.

88 Ad esempio Musei Vaticani 505. Neils, 1994 p. 937 fig. 187. Cfr. Shapiro, 1994 pp. 112-114.

89 Attraverso la caratterizzazione di Teseo come personaggio imberbe e molto giovane si ripropone anche per questa iconografia - così come nella lotta contro il Minotauro - la valenza iniziatistica legata alla caccia.

90 Philadelphia, Univ. Mus. L 64.185. Cfr. Neils, 1994 p. 937 fig. 188.

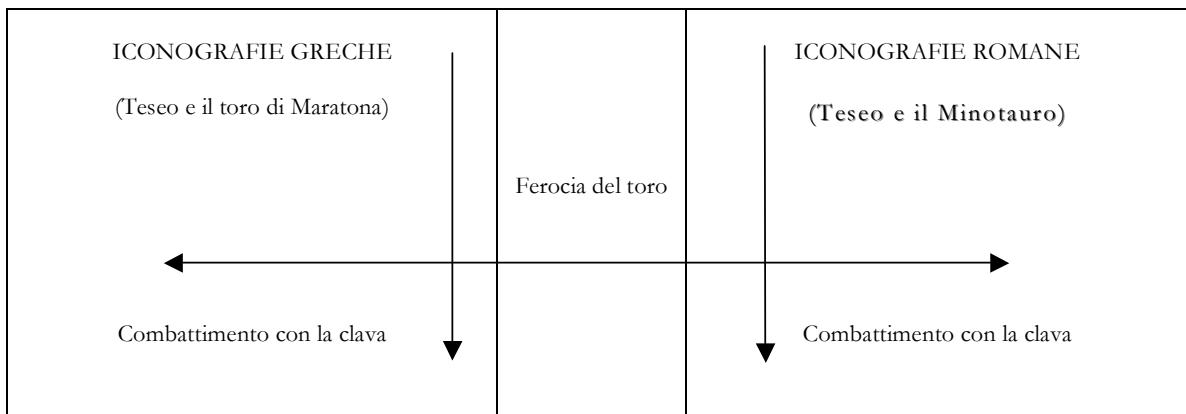
91 Paus. I 27, 9-10 (traduzione a cura dell'Autrice). Della lotta tra Teseo e il toro di Maratona riferiscono anche Plutarco (*Thes.* 14) e Diodoro Siculo (IV 59).

ἰσθμοῦ, φεύγει δὲ ἐς γῆν τὴν Ἀττικὴν καὶ τῆς Ἀττικῆς ἐς δῆμον τὸν Μαραθωνίων, καὶ ἄλλους τε ὄπόσοις ἐπέτυχε καὶ Μίνω παῖδα Ἀνδρόγεων ἀπέκτεινε. Μίνως δὲ ναυσὶν ἐπ' Ἀθήνας πλεύσας – οὐ γὰρ ἐπείθετο ἀναιτίους εἶναι σφᾶς τῆς Ἀνδρόγεω τελευτῆς – ἐς τοσοῦτον ἐκάκωσεν, ἐς δὲ συνεχωρήθη οἱ παρθένους ἐς Κρήτην ἐπτὰ καὶ παῖδας ἵσους ἄγειν τῷ λεγομένῳ Μίνωταύρῳ τὸν ἐν Κνωσσῷ Λαβύρινθον οἰκῆσαι· τὸν δὲ ἐν τῷ Μαραθῶνι ταῦρον ύστερον Θησεὺς ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἐλάσαι καὶ θῦσαι λέγεται τῇ θεῷ, καὶ τὸ ἀνάθημά ἔστι τοῦ δήμου τοῦ Μαραθωνίων.

I Greci dicevano che questo toro lo aveva inviato nella loro terra Posidone, poiché Minosse, sebbene dominasse il mare greco, non riservava a Posidone un culto maggiore di quello tributato agli altri dei. Dicono che il toro fu portato da Creta nel Peloponneso e che, delle cosiddette dodici fatiche di Ercole, una fosse appunto questa; lasciato libero nella piana di Argo, il toro fuggì attraverso l'istmo di Corinto e raggiunse l'Attica, in Attica il demo di Maratona, uccidendo quanti incontrava e tra questi il figlio di Minosse, Androgeo. Minosse, allora mosse con la flotta contro Atene - infatti non voleva credere che gli Ateniesi non avessero colpa della morte di Androgeo - e ne devastò il paese finché non gli fu concesso di portare a Creta sette ragazze e altrettanti ragazzi per il cosiddetto Minotauro, ad abitare il labirinto di Cnosso. Più tardi Teseo, secondo la tradizione, riuscì a spingere il toro di Maratona fin sull'Acropoli e qui lo sacrificò alla dea Atena, e l'ex voto è posto dal demo di Maratona.

Non ci stupirà venire così a conoscenza di un particolare tutt'altro che trascurabile: il toro con cui Teseo combatte a Maratona è il medesimo animale con cui si era scontrato Eracle a Creta. Come l'eroe peloponnesiaco figlio di Zeus doma l'animale nell'isola, così l'Ateniese lo neutralizza utilizzando la stessa arma che aveva sortito l'effetto sperato tempo prima. La sovrapposizione simbolica risulta ormai chiara.

La clava è dunque l'arma che, nell'iconografia greca, Teseo utilizza per catturare il toro di Maratona. Inoltre sempre gli stessi autori affermano che Teseo non si sarebbe limitato semplicemente ad eliminare l'animale in quanto minaccia per la società a causa della violenza e dell'istinto selvatico insito in lui, bensì l'avrebbe immolato - sgozzandolo naturalmente - ad Apollo o ad Atena: si ripresenta così quella valenza sacra e rituale dell'uccisione dell'animale toro che ormai ci è familiare dopo aver esaminato le iconografie pertinenti l'uccisione del Minotauro. D'altro canto, come già accennato, non sono rare le occasioni in cui il toro è considerato una ideale vittima sacrificiale, come dimostrato anche dalla decorazione di molti



Schema 1

vasi attici. Anche in età romana è nota l'importanza che riveste, un esempio tra tanti, il sacrificio dei *suo-vetaurilia*. Il toro infatti è considerato la più nobile tra le vittime destinate al sacrificio<sup>92</sup> e il rituale della macellazione si svolge sempre recidendo l'arteria del collo, in modo che il sangue, scuro e copioso, bagni per bene l'altare. L'uccisione dell'animale è dedicata e consacrata in genere ad un dio, per esprimere riconoscenza per una grazia ricevuta o per adempiere ad una promessa, o durante la sepoltura dei morti. Ma spesso il sacrificio cruento diventa fine a sé stesso<sup>93</sup> - *sphagé* - e assume un carattere propiziatorio - prima della battaglia - o espiatorio - come abbiamo visto nel caso del Minotauro -.

Tornando ai nostri mosaici, mi sembra di poter intuire un chiaro processo di sovrapposizione simbolica tra le iconografie attiche di Teseo col toro di Maratona e quelle di età romana raffiguranti il combattimento contro il Minotauro, sovrapposizione che sembrerebbe concretizzarsi in maniera evidente attraverso l'utilizzo della medesima arma. Possiamo sintetizzare tale dinamica funzionale come rappresentata qui sopra nello Schema 1.

La chiave ermeneutica dell'intera dinamica sembrerebbe dunque essere la proiezione delle qualità, certamente negative, dell'animale toro nel Minotauro, secondo un processo di traslazione nel protagonista delle caratteristiche animali di cui abbiamo già parlato in precedenza. Tale lettura funzionerebbe ancora meglio se è vero, come riferisce Pausania, che il toro di Creta - in seguito giunto a Maratona - sarebbe stato il padre del Minotauro, ovvero quello stesso animale col quale si sarebbe accoppiata Pasifae.

Il modello di riferimento degli artisti romani nella realizzazione dei mosaici raffiguranti Teseo e il Minotauro va ricercato, in sintesi, non nelle analoghe iconografie attiche, ma in quelle che propongono l'ateniese in lotta col toro di Maratona. Le motivazioni di tale aporia sono da ricercare, come spesso accade, nel contesto storico-politico del momento. Ciò che in età romana viene a mancare è ovviamente in primo luogo la proiezione simbolica

Teseo = potenza ateniese  
Minotauro = potenza cretese

proiezione che ha ormai esaurito da tempo il suo potenziale e la sua funzionalità, e che era stata il presupposto fondamentale per la realizzazione delle iconografie attiche come eccezionale mezzo di propaganda, realizzata mediante l'inserimento nella scena del rituale della *sphagé* e della μάχαιρα, simbolo del *kratos* ateniese. L'aspetto che i Romani di età imperiale tendono a sottolineare, attraverso l'accorgimento iconografico della medesima arma che Teseo utilizza nella lotta contro il toro di Maratona, è invece soprattutto l'animalità, la selvaticezza e la ferocia del Minotauro, ricevute come eredità per l'appunto dal padre-toro.

Alcuni affreschi pompeiani<sup>94</sup>, inoltre, immortalano il momento successivo l'impresa di Teseo: l'eroe trascina il cadavere dell'avversario attraverso la porta del labirinto. In alternativa il figlio di Egeo si riposa dalla fatica osservando il corpo senza vita del mostro

<sup>94</sup> Ad esempio Napoli, Museo Nazionale 9043. Affresco del I secolo d.C. raffigurante in primo piano Teseo che, con la clava appoggiata sulla spalla sinistra, riceve grazie da parte di un fanciullo. Alle sue spalle una piccola folla di persone assiste alla scena. Sulla sinistra il cadavere del mostro giace in corrispondenza dell'uscio del labirinto. Cfr. Woodford, 1992 p. 579 fig. 68.

92 Burkert, 1998 p. 147.

93 Burkert, 1998 p. 153.

che giace in corrispondenza dell'ingresso/uscita del labirinto. Tale impostazione, assai rara nella ceramica attica, trova invece in età romano-imperiale notevole fortuna. Il contrasto tra civiltà e barbarie che le iconografie romane sembrerebbero voler evidenziare, dunque, viene ulteriormente messo in risalto dalla frequente presenza della *soglia* del labirinto, confine tra mondo *animale* e mondo *umano*. Teseo si converrebbe, in maniera evidente, da simbolo della cultura greca a emblema della civiltà romana, portatrice di alti valori. La marcata sottolineatura della *virtus* personale dell'eroe - accentuata dal gruppo di giovani da lui salvati che gli rendono omaggio in molti affreschi pompeiani - sembrerebbe però mutare radicalmente l'esegesi del personaggio: dal "Teseo romano" emerge la celebrazione della *metis*, della capacità e del potere del singolo, lettura impensabile da applicare ai vasi attici, dove il "Teseo greco" altro non è che la metafora della regalità e legittimazione della *polis*.

#### Bibliografia

- Angiolillo, S. 1997. *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei pisistratidi*. Bari: Edipuglia.
- Brelich, A. 1958. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Brelich, A. 1969. *Paides e Partenoi*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- von Bothmer, D. 1957. *Amazons in Greek Art*. Oxford: University Press.
- Burkert, W. 1998. *La religione greca di epoca arcaica e classica*. Roma-Bari: Laterza.
- Cassola, F. 1957. La talassocrazia cretese e Minosse. In Parola del passato 12, pp. 343-352.
- Condello, F. 2003. Corpus loquens. Marchi, ferite, tatuaggi (e altri promemoria) in Grecia antica. Disponibile su: <http://www.griseldaonline.it/percorsi/3condello.htm> [12-05-2010].
- Cossu, T. 2009. *L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumanico nella Grecia arcaica*. Cagliari: Cuec.
- Cultraro, M. 2001. *L'anello di Minosse. Archeologia della regalità nell'Egeo minoico*. Milano: Longanesi.
- D'Agostino, L. & Cerchiai, L. 1999. *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*. Roma: Donzelli.
- Darmon, J.P. 1989. Animali e mitologia. In Y. Bonnefoy ed. *Dizionario delle mitologie e delle religioni* (I), pp. 82-83.
- Detienne, M. 1985. La grue et le labyrinthe. In *Mélanges de l'école française de Rome* 95, pp. 541-553.
- Detienne, M. & Vernant, J.P. 1999. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari: Laterza.
- Doria, F. 2007. Elogio dell'attesa. La figura di Penelope nell'arte greca tra archeologia e mito. In S. Angiolillo & M. Giuman eds., *Imago. Studi di iconografia antica*. Cagliari: AV, pp. 79-110.
- Doria, F. & Giuman, M. 2007. L'infelice sposa di Ade. La figura di Ifigenia tra rito e mito nell'Atene del V secolo a.C. In S. Angiolillo & M. Giuman eds., Il Vasaio e le sue storie. Giornata di studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni. Cagliari: AV, pp. 75-94.
- Duchemin, J. 1970. Le thème du héros au labyrinthe dans la vie de Thésée. In *Kokalos* 16, pp. 30-52.
- Franzoni, C. 2006. *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*. Torino: Einaudi.
- Frontisi-Ducroux, F. 1975. *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Paris: Maspero.

- Giuman, M. 1999. *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*. Milano: Longanesi.
- Giuman, M. 2005a. Clitennestra l'uxoricida, questioni iconografiche. *Ostraka* 14 (1), pp. 35-66.
- Giuman, M. 2005b. *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.* Napoli: Loffredo.
- Godart, L. 1975. Il labirinto e la Potnia nei testi micenei. In *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia. Lettere e Belle Arti* 50, pp. 141-152.
- Hermann, A. & Leguilloux, M. 2004. Les sacrifices dans le monde grec. In *Thesaurus cultus et ritum antiquorum* (I), pp. 59-134.
- Kahil, L. 1990. Iphigeneia. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (5), pp. 706-729.
- Kern, H. 1982. *Labyrinthe*. München: Prestel-Verlag.
- Klügman, A. 1875. *Die Amazonen in der attischen Literatur und Kunst. Eine archäologische Abhandlung*. Stuttgart.
- Loraux 1987: N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge 1987.
- Marinatos, N. 1993. *Minoan Religion. Ritual, Image and Symbol*. Columbia: Univ. of South Carolina Press.
- Marinatos, N. & Hirmer, H. 1960. *Creta e Micene*. Firenze: Sansoni.
- Morris, S. P. 1992. *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton: University Press.
- Neils, J. 1994. Theseus. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (VII), pp. 922-951.
- Petrioli, E. 1989. Il mito del Minotauro. Un'interpretazione storico-religiosa. In *Studi Classici e Orientali* 39, pp. 203-256.
- Poliakoff, M.B. 1987. *Combat sports in the ancient world. Competition, violence and culture*. New Haven-London: Yale University Press.
- Pugliara, M. 2003. *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Puliga, D. & Panichi, S. 2001. *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*. Torino: Einaudi.
- Sassi, M.M. 1988. *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*. Torino: Einaudi.
- Scafà, E. 1993. Il Minotauro: brevi osservazioni storico-filologiche. In *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 31, pp. 55-59.
- Servadei, C. 2005. *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*. Bologna: Ante Quem.
- Shapiro, H.A. 1986. Dike. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (3), pp. 388-391.
- Shapiro, H.A. 1993. *Personification in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.* Bern: Akanthus.
- Shapiro, H.A. 1994. *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*. London: Routledge.
- Sourvinou-Inwood, C. 1994-95. Le Minotaure et les autres. In *Metis* 9-10, pp. 227-235.
- van Straten, F.T. 1995 *HIERA KALA, Images of Animal Sacrifice in Archaic & Classical Greece*. Leiden-New York-Köln: E.J. Brill.
- Thimme, J. 1975. *Griechische Vasen - eine Auswahl aus den Sammlungen des Badischen Landesmuseums*.
- Woodford, S. 1992. Minotauros. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (6), pp. 316-325.



Figura 1. Toledo (OH), Museum of Art. *Kylix* attica a figure nere raffigurante Teseo in lotta col Minotauro. Metà del VI secolo a.C. circa (da Woodford, 1992).



Figura 2. New York, Metropolitan Museum. Anfora attica a figure rosse raffigurante Teseo in lotta col Minotauro. Primo quarto del V secolo a.C. (da Neils, 1994).



Figura 3a. Londra, British Museum. *Kylix* attica a figure rosse di Douris raffigurante Teseo in lotta col Minotauro. V secolo a.C. (da Woodford, 1992).



Figura 3b. Fiesole, A. Costantini. *Pelike* attica a figure rosse raffigurante Teseo in lotta col Minotauro. V secolo a.C. (da Servadei, 2005).



Figura 4. Vienna, Kunsthistorisches Museum. Anfora attica a figure rosse raffigurante *Dike* che percuote *Adikia*. Ultimo quarto del VI secolo a.C. (da Cossu, 2009).



Figura 5a. Londra, British Museum. Anfora attica a figure nere di Exekias raffigurante il duello tra Achille e Pentesilea. Metà circa del VI secolo a.C. (da Giuman, 2005b).



Figura 5b. Atene, Museo del Ceramic. Frammento di *dinos* attico a figure nere con scena di amazzonomachia. Secondo quarto del VI secolo a.C. (da Giuman, 2005b).



Figura 6. Atene, Acropoli. Pantera marmorea riferibile alla decorazione scultorea dell'Hekatomedon.  
VI secolo a.C. (da Angiolillo, 1997).



Figura 7a. Kiel, Univ. *Oinochoe* attica a figure rosse del Pittore di Schuwalow raffigurante il sacrificio di Ifigenia.  
Penultimo quarto del V secolo a.C. (da Kahil, 1990).



Figura 7b. Londra, British Museum. Cratere apulo raffigurante il sacrificio di Ifigenia. Metà del IV secolo a.C. (da Kahil, 1990).



Figura 8a. Calcide, Museo Archeologico. Rilievo euboico con fanciulla in chitonisco che si appresta a uccidere un ariete.  
Ultimo quarto del V secolo a.C.  
(da Hermany & Leguilloux, 2004).



Figura 8b. Cleveland, Museum of Art. *Kylix* attica a figure rosse raffigurante un guerriero che sgozza un ariete. Primo quarto del V secolo a.C. (da Hermany & Leguilloux, 2004).



Figura 9. London, British Museum. Anfora attica a figure nere raffigurante Teseo che uccide il Minotauro.  
Metà del VI secolo a.C. circa (da Woodford, 1992).



Figura 10. Firenze, Museo Archeologico Etrusco. *Kylix* attica a figure rosse raffigurante Teseo che uccide il Minotauro.  
Primo quarto del V secolo a.C. (da Woodford, 1992).



Figura 11a. Affresco proveniente dal Piano Nobile del palazzo di Cnosso raffigurante una scena di tauromachia  
(da Marinatos & Hirmer, 1960).



Figura 11b. Madrid, Museo Archeologico. *Kylix* attica a figure rosse del Pittore di Aison raffigurante Teseo che trascina fuori dal labirinto il cadavere del Minotauro. Metà del V secolo a.C. circa (da Neils, 1994).



Figura 12a. Vienna, Kunsthistor. Mus. Mosaico proveniente da Salisburgo raffigurante Teseo in lotta contro il Minotauro. Fine III secolo d.C. (da Neils, 1994).



Figura 12b. Moneta ateniese di età romana raffigurante Teseo in lotta contro il Minotauro. Fine I-II secolo d.C. (da Woodford, 1992).



Figura 12c. Philadelphia, Univ. Mus. *Stamnos* attico a figure rosse raffigurante Teseo in lotta contro il toro di Maratona. Primo quarto del V secolo a.C. (da Neils, 1994).

