

IL LINGUAGGIO INFANTILE IN APOLLONIO 3.90-157
TRA RISEMANTIZZAZIONE E STRANIAMENTO
SEMANTICO E ICONOGRAFICO

Senza ombra di dubbio la novità più sorprendente delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio è il ruolo decisivo assegnato all'amore, inteso come forza travolgente e perturbatrice, una *μανία* inesorabilmente destinata a produrre conseguenze esiziali¹. Il rilievo che l'amore assume nel poema alessandrino si ricava, già in prima approssimazione, dal posto centrale che esso occupa all'interno dell'opera, nel libro III, aperto significativamente con una programmatica invocazione alla Musa Erato. L'amore di Medea per Giasone si profila progressivamente come fattore risolutivo della spedizione e come nucleo tematico dominante²; è una linea di programmazione poetica, ancor prima che strutturale, che si riscontra più efficacemente nelle parole che Era rivolge ad Afrodite, dopo che la regina degli dèi, in compagnia di Atena, si è recata da Cipride per chiederle di aiutare Giasone nella sua impossibile impresa. Dinanzi allo stupore di Afrodite nel vedersi supplicare da Era (76-79), quest'ultima le risponde perentoriamente che non hanno bisogno né di forza né di braccia, ma soltanto che Eros ammali la giovane figlia di Eeta, instillando in lei il desiderio per Giasone (οὐ τι βίης χατέουσαι ικάνομεν οὐδέ τι χειρῶν / ἀλλ' αὐτῶς ἀκέουσα τεῶ ἐπικέκλεο παιδὶ / παρθένον Αἰήτεο θέλξαι πόθῳ Αἰσονίδαο, 84-86). In questa asserzione, possiamo dire, si assomma tutta quanta la portata rivoluzionaria dell'*epos* apolloniano, che stravolge e rifiuta i canoni tradizionali del genere epico; e al contempo, si preannuncia il compito decisivo che sarà svolto dal piccolo Eros.

Si tratta ora di vedere in che modo Apollonio connota, linguisticamente, la figura del piccolo dio arciere, prima in relazione alla descrizione che di lui traccia la madre, poi volgendosi a guardare direttamente le sue movenze, mentre egli gioca agli astragali con l'amichetto Ganimede³. In primo luogo, andrà notato che Eros non prende mai la parola, ma la sua persona trae forma dal discorso amorevolmente acrimonioso della madre, che ci restituisce così

¹ L'abbinamento ἔρως/μανία è un *topos* che affonda le sue radici in Omero (e.g. *Il.* 6.160) per trovare larga applicazione nei lirici (Sapph. fr. 1.18 e 48.1 Voigt; Anacr. fr. 5.2 e 111.2 Gentili; Theogn. 1231) e nei tragici (Soph. *Ant.* 781-790; Eur. *Med.* 627-629; 873). Dopo la teorizzazione platonica (*Phaedr.* 256d, 265a-b), giunge fino all'età alessandrina, durante la quale è sottoposto ad originali revisioni (cfr. e.g. Ap. Rh. 3.464 ss.; 4.445-449; Theoc. 2.136-137; 10.31; 11.10 s.); nel mondo latino, cfr. Lucr. 4.1121-91; Verg. *Georg.* 3.241 ss.; Sen. *Med.* 136; a riguardo vd. Paduano 1968, 237 ss.

² Paduano-Fusillo 1988, 387.

³ Sulla figura del bambino nel mondo classico, si vedano Herter 1927; Kassel 1954; Vox 1997, 322-323; Ambühl 2005.

un quadro che, per quanto vicino alla tradizionale iconografia di Eros, viene arricchito dal filtro di una personalissima visione.

Molto schematicamente possiamo individuare due sezioni, nella prima delle quali, assente Eros, Afrodite esterna l'insofferenza nutrita verso il figlio⁴, confidandosi con le due amiche, in una 'tranche de vie' dall'apparente sapore borghese, ma in realtà, come a breve vedremo, dall'alto valore simbolico (91-110); nella seconda sezione compare in scena direttamente il piccolo dio, intento prima a ingannare al gioco Ganimede e poi, persuaso dalle dolci promesse materne, a realizzare il disegno precedentemente esposto da Era. In queste due parti, che, come già detto, rappresentano il fulcro ideologico e tematico dell'opera, nelle quali si attua la svolta a favore dell'impresa di Giasone, Apollonio impiega, in sostanza, due differenti tipi di linguaggio, desunti dalla tradizione letteraria e ora funzionalmente 'risemantizzati'.

Le fitte reminiscenze del linguaggio omerico, in specie iliadico, si dispongono, come è stato variamente notato dai commentatori⁵, lungo tutta la prima sezione (vv. 91-110) nel corso della quale Afrodite ha modo di sfogare, con torrenziale e querula loquacità, il suo dispetto verso il figlio Eros, secondo il 'cliché' della *λαλιά* femminile, ricorrente nella commedia e nel mimo⁶. Vediamo nel dettaglio i termini maggiormente funzionali a delineare il rapporto tra Afrodite ed Eros.

Nelle prime battute di Afrodite, la figura di Eros si definisce entro i contorni della 'sfrontatezza' infantile, ravvisabile nel raro aggettivo ἀνείδητος

⁴ Il tema dell'antagonismo tra Eros e Afrodite, come anche alcune connotazioni specifiche dei due, sembrano essere nuovissimi, anche se destinati a eccezionale fortuna; vd. Vian-Delage 1980, 54 n. 1; cfr. Mosch. 1 Gow = AP 9.440; Meleag. AP 5.178; Luc. *Dial. deor.* 19-20; Ov. *Met.* 10.525-528.

⁵ I commenti qui tenuti presenti sono quelli di Hunter 1989 e Campbell 1994.

⁶ È lampante l'affinità comportamentale ed esistenziale con la Metrotime del *Mimiambo* III di Eronda, per quanto Afrodite appaia letterariamente più aulica: per servirci delle parole di Di Gregorio 1997, 178 a riguardo della madre di Cottalo, possiamo dire che la donna vive il dramma della solitudine, senza poter contare sull'appoggio di nessuno, e ha a che fare con un figlio difficile da educare. Esteriormente il motivo è di ascendenza comica: cfr. Aristoph. *Thesm.* 393; ma anche *Nub.* 33; Plaut. *Cas.* 498 *ea lingulacast nobis; nam numquam tacet* e *Rud.* 905 *iam meas opplebit auris [sua] vaniloquentia*. La marca 'popolareggiante' degli episodi invita ad addurre un altro esempio, la Prassinia teocritea, che è inviperita con il marito, del quale parla con la più mite Gorgo, alla presenza del figlioletto un po' perplesso (15.7-15). Infatti, osserva Vox 1997, 236, il mimo oppone la quotidianità del dialogo realistico fra le due donne alla solennità rituale del canto per Adone. A proposito di intertestualità, ci sia concesso di evidenziare la somiglianza di un dialogo luciano (*Dial. deor.* 20), in cui Afrodite, riflettendo sul fatto che il figlio indispettisce tutti gli dèi, ammette di aver paura (δέδια) che Eros venga tremendamente punito dagli immortali, con il citato mimiambo di Eronda dove Metrotime si preoccupa per il futuro di un figlio tanto scapestrato (25 ss.).

(92) – preziosa variante, diremmo, dell’ibiceo ἀθαμβής⁷ – e nella τυτθή γ’ αἰδώς (93)⁸ che il dio avrebbe forse soltanto per le due dee piuttosto che per la madre. Entrambe le espressioni hanno una valenza simbolica, che travalica i confini del puro descrittivismo comportamentale per assurgere a indicazione della carica amorosa che permea tutto il poema. L’αἰδώς, caratterizzante l’ideologia arcaica della cosiddetta “civiltà di vergogna”, viene ‘riscritta’ da Apollonio, attraverso l’esperienza della lirica amorosa e della tragedia, per rappresentare, con voluta ambiguità, l’esperienza erotica ipostattizzata in un bimbo discolo e spregiudicato. Era stata proprio la Medea di Euripide a rinfacciare all’infedele Giasone la sua ἀναίδεια, bollata come il peggiore di tutti i vizi (471-472) e come ἀδικία, con cui tematicamente fa il paio, vocabolo proprio anche del lessico giuridico, felicemente trasposto nella sfera amorosa⁹. Da opposto punto di vista, nel libro IV, la Medea di Apollonio, in cui oramai convergono memoria letteraria e memoria esistenziale, definirà se stessa ἀναίδητος, per aver lasciato la patria e i genitori nella velleitaria illusione di seguire l’hospes, tacciato, già nella *Medea* euripidea, di ingratitudine e scarsa memoria¹⁰. L’ardito accostamento di un termine dal poderoso spessore antropologico quale αἰδώς alla focalizzazione sugli occhi (ἐν ὄμμασιν, 93) ci trasferisce immediatamente nella sfera erotica, dato il pregnante rilievo assunto dal senso della vista, primario per i Greci, come vettore principale nello scambio d’amore¹¹. La concezione di αἰδώς in Apollonio si specializza in senso erotico e tale si ripropone, dram-

⁷ L’aggettivo ἀναίδητος, osserva Livrea (1973, 117, alle cui interessanti osservazioni rimandiamo), è solo qui e in 4.360, dove, significativamente, è proprio Medea a definirsi tale; cfr. *infra*. Sul valore dell’aggettivo, accostato ad Eros, si vedano le osservazioni di Cavallini 1994, 43 ss., limitatamente a Ibico, e Andreassi 2008, 20 ss. Entrambi i termini sono pressoché sinonimi del più frequente ἀναίδης.

⁸ Il γε è enfatico in apodosi: vd. Hunter 1989, 108, *ad l.*

⁹ All’interno della vasta bibliografia concernente il tema dell’ἀδικία in amore, ricordiamo Gentili 1972; Bonanno 1973; Falivene 1981.

¹⁰ *Med.* 20-35; 465-519; *Ap. Rh.* 4.355 ss. Cfr. *Ov. her.* 12.16, 21; *Sen. Med.* 137-143, 465, 560. Sul motivo dell’eroina che prima aiuta l’ospite, di cui si innamora, e poi viene da lui abbandonata, si vedano Della Corte 1969, 312-212 e Drago 2007, 528-533.

¹¹ Vd., tra gli altri, Degani-Burzacchini 1977, 311; Bonanno 2002 e Andò 2005, 180 e n. 20. Il paragone che talvolta viene istituito tra Eros e la lince potrebbe alludere proprio all’acuità visiva comune ad entrambi: cfr. Longo 2004-2005, 340. La raffigurazione di Eros come arciere è connessa alla forza penetrante del suo sguardo (sul valore delle frecce di Eros, vd. Spatafora 1995). D’altronde, il verbo δέρομαι, usato in riferimento all’amore sin da Esiodo (*Theog.* 910-1), Ibico (fr. 287.1-2 Davies) ed Eschilo (*Prom.* 902-904), esplicita una visione dinamica ed espressiva dello sguardo. A margine, accenniamo al fatto che l’*autopsia* è pratica privilegiata dalle pazienti nel *Corpus Hippocraticum* (vd. Andò 1999, 257-258), idea che si sviluppa parallelamente al metodo erodoteo, e in parte tucidideo, di fare storia come testimone diretto.

maticamente, nella psiche di Medea. La fanciulla è scissa angosciosamente tra ἔρωσ e αἰδώς: la scelta del primo a scapito della seconda produrrà la fuga dalla casa paterna, l'uccisione del fratello Absirto e il definitivo abbandono della terra patria¹².

Sulla stessa linea, residuo spiccato della concezione omerica risulta il cruccio di Cipride ai vv. 102-103: "Ἄλλοις ἄλγεα τὰμὰ γέλωσ πέλει, οὐδέ τί με χρῆ / μυθεῖσθαι πάντεσσιν· ἄλις εἰδυῖα καὶ αὐτή. L'alto tasso di ambivalenza grava anche su questa espressione, dacché il riso degli avver-sari, qui due amiche poco sensibili ai dolori di Afrodite, e il giudizio condizionale degli altri sono specifici della tragedia, in particolare della *Medea* euripidea e dell'*Aiace* sofocleo, personaggi ossessionati dalla derisione altrui, ossessione di cui, alla fine, parzialmente l'eroina, totalmente il Telamonio, divengono vittime¹³. Il dativo πάντεσσι, se da un lato è una "glum exaggeration"¹⁴, con una venatura piccolo-borghese che ridimensiona la dea al rango di madre disperata, dall'altro, in un gioco di antitesi speculare¹⁵ – su cui è costruito tutto il passo, tra madre e figlio – può far riferimento ad Eros, la cui forza è universale e non risparmia nessuno. Non a caso, l'epigrammatista Meleagro di Gadara, che, forse, a questi versi guardò nella composizione di alcuni suoi carmi, afferma che il dio alato πάντη γὰρ καὶ πᾶσιν ἀπέχθεται¹⁶. L'understatement semantico, cui sono sottoposti gli stilemi epici, evidentemente, ha un forte impatto provocatorio. Le coordinate del rapporto Afrodite-Eros sono tracciate impiegando locuzioni omeriche, per la maggior parte evocative di contesti sinistri.

La dea dell'amore confida alle due interlocutrici: αὐτὰρ ἐμῆο / οὐκ ὄθεται, μάλα δ' αἰὲν ἐριδμαίνων ἄθερίζει (94). Il nesso οὐκ ὄθεται si allinea con l'idea di sfrontatezza, che è tratto tipico dell'indole di Eros e, al contempo, è di chiara derivazione iliadica. Nel poema omerico, esso è im-

¹² Cfr. 3.785-6: ἐρρέτω αἰδώς, / ἐρρέτω ἀγλαΐη. La Medea di Apollonio servirà da modello per l'epistolografo Aristeneto (2.5.44-45): ἐρρέτω αἰδώς, ἐρρέτω σωφροσύνη, ἐρρέτω καὶ τὸ σεμνὸν τῆς ὀδυνηρᾶς ἐμοὶ παρθενίας; vd. Drago 2007, 144-145 e 470. Associata ad αἰδώς è σωφροσύνη.

¹³ Cfr. Eur. *Med.* 383; 404; 797; 1049; 1355; 1362; Soph. *Ai.* 367; 382; 454; 961. Vd. Knox 1977, 198-199; Matteuzzi 1990, 89; Cerbo 1997, 140-141; Bevegini 1997, 212-213.

¹⁴ Campbell 1994, 94 *ad l.*

¹⁵ Eros è definito ἀείλαλος in Meleagro (*AP* 5.177.3; vd. Andreassi 2008, 17-18) con un aggettivo oltremodo peregrino, presente solo in Callimaco e in Antipatro di Sidone, dove è riferito alla vecchia ubriacona Maronide (*AP* 7.353.3). Questo ultimo raffronto, per quanto indiretto, ci suggerisce di ravvisare un'ulteriore trasposizione di una caratteristica di Eros ad Afrodite, espediente che sortisce un singolare effetto di straniamento, di cui a breve parleremo.

¹⁶ *AP* 5.177.7; cfr. 5.139; *APL*. 213. Sulla ripresa di moduli erotici della poesia ellenistica da parte di Meleagro si può vedere, tra gli altri, Guidorizzi 1992, 10; 118 n. 12; 122 n. 49.

piegato per designare la proclamazione di assenza di paura o timore, una temerarietà esiziale, in situazioni in cui qualcuno cerca di prevaricare, perlopiù a parole, qualcun altro¹⁷. Più raro è invece il participio ἐριδμáινων, significativamente incastonato tra due predicati similari. Ἐριδμáινω è *hapax* omerico ed è ben calibrata la scelta effettuata da Apollonio, forse frutto di una precisa strategia allusiva. I commentatori hanno evidenziato il legame tra l'occorrenza apolloniana del verbo in esame e la similitudine omerica in cui esso compare. Omero paragona la discesa dei Mirmidoni dalle navi a vespe che, indispettite dai ragazzi (οὐς παῖδες ἐριδμáινωσιν ἔθοντες), si sparpagliano per la strada, divenendo male comune per molti (ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι)¹⁸. È tangibile la connotazione negativa cui, nella scrittura omerica, viene sottoposto il mondo infantile. Con la ripresa terminologica di Apollonio, alquanto significativa a parer nostro, Eros sembra, da un lato, richiamare i fanciulli omerici, incoscienti e dispettosi, dall'altro, la furia impetuosa delle vespe, evocativa, ora, dell'esiziale forza amorosa. Ma un altro dato, ad una lettura più attenta, balza alla mente. La componente di ἔρις, richiamata nel passo come costante del rapporto Afrodite-Eros (ἐρίδαινε, 109)¹⁹, può avere, a nostro avviso, un significato intertestuale di singolare gravidanza. Se è vero che la rappresentazione del dio come τοξότης, quale si propone pure nei versi immediatamente successivi (96), instaura un legame con la figura di Paride, anti-eroe 'avant la lettre', e col tema del *Paridis iudicium*²⁰, la *discordia*, che al dio sembra ontologicamente connessa – antinomica a quella δίκη puntualmente da lui calpestata –, rievoca il peso sconvolgente che l'amore ebbe in quella vicenda, in cui fu decisiva la vittoria di

¹⁷ Cfr. *Il.* 1.181; 15.166, 182; 5.403 ss., significativo in quanto Afrodite è ferita e sfidata da Diomede, che *non si cura* della potenza degli dèi.

¹⁸ *Il.* 16.258-265.

¹⁹ Stringente il confronto con lo *σχετλιασμός* di 4.445 ss., dove Eros è tacciato di essere scaturigine di οὐλόμενά τ' ἔριδες e di ἄλγεα. Lo spessore espressivo di questo inno innalzato alla funesta potenza d'amore è una testimonianza irrefutabile dell'importanza che la forza di Amore riveste nell'orizzonte apolloniano. E pare l'implementazione del brano che stiamo analizzando, che così viene a colorarsi di una certa ironia tragica. L'apostrofe materna ἄφατον κακὸν (v. 129), nota acutamente Livrea 1982, 20, pare proprio anticiparlo.

²⁰ L'uso dell'arco, nella dimensione dell'etica arcaica, indica viltà e paura del confronto diretto; ma è anche una tecnica bellica nella quale primeggiavano alcuni popoli orientali, come i Troiani. Sul sostantivo presente in Meleagro a proposito di Eros e sulla connessione con la figura di Paride, vd. Andreassi 2008, 31 e 33, n. 76. A metà tra iconografia e letteratura, il tema, come è stato dimostrato, figura già in Pindaro nella *Pitica IV* (213 ss.), dove in realtà è Afrodite a proporsi vera "maîtresse de l'arc", per dirla con Lasserre 1946, 91. Afrodite concedeva di tanto in tanto tale prerogativa al pardo, che sin da Anacreonte ed Euripide venne sostituito con il figlio Eros. La ripresa della variante diverrà cara ai poeti ellenistici: oltre al passo in esame, cfr. Asclep. *AP* 5.189.4; Theoc. 11.15 ss. Sull'argomento, con particolare attenzione all'immagine in Anacreonte (fr. 127 Gentili), vd. Pace 2001.

Afrodite, proprio su Era ed Atena, e in quella narrata dallo stesso Apollonio Rodio. È a questo livello che si può parlare di ‘straniamento’, dal momento che i lettori colti dell’epoca restavano certamente colpiti vedendo il ritratto di un’Afrodite privata dei suoi caratteri tradizionali, trasferiti ora ad Amore, di cui ella stessa è diventata vittima. In questo solco interpretativo si innestano gli omerici ἀκηχεμένη (101), χαλέπτειο (109), ἐρίδαινε (109) e χωομένη (110), riferiti tutti ad Afrodite, in particolare gli imperativi, nella forma negativa, come invito da parte di Era a non tormentarsi troppo per la “cattiveria” di Eros (κακότητι, 95), anch’egli esageratamente χαλεφθείς, non appena la madre minaccia di spezzargli, pubblicamente, arco e frecce (95-97). Una incessante ἔρις tra madre e figlio, i cui connotati divini permangono a livello lessicale, garantiti dall’uso di un linguaggio aulico, modellato su episodi omerici in cui, quasi sempre, protagoniste sono le divinità. Ma i contorni di questa conflittualità vengono ‘riscritti’ dal poeta ellenistico in una apparente degradazione umoristica, che giunge talvolta al limite dell’antifrasi e del paradosso²¹.

Il duplice livello di lettura è riscontrabile anche nell’avverbio ἀμφαδίην, posto in *incipit* (97), ad enfatizzare la vibrante, e immediatamente stroncata, minaccia di Citerea ai danni di Eros. Sovente i genitori redarguiscono, o minacciano di farlo, i figli disubbidienti alla presenza di qualcun altro, in pubblico, per rendere maggiormente efficace il rimprovero e indurli quindi alla disciplina. D’altro canto, la posizione di rilievo dell’avverbio e la dimensione universale che tutto il passo assume²² ci invitano a ritenere probabile che la forza di Amore sia talmente incoercibile e totalizzante che ogni tentativo, anche da parte della dea sua madre, risulti vano. Ma v’è di più. L’intera scena è volta a consegnare al lettore un’immagine straniata di Afrodite, δολοπλόκος ‘par excellence’, ora impotente e quasi ingenua rispetto

²¹ Sul paradosso, come specifica tecnica dei poeti ellenistici, segnatamente in alcuni epigrammi dell’*Antologia Palatina*, vd. Garson 1981. Il riscontro più chiaro di tale scenetta si ha in Luciano (*Dial. deor.* 11), dove tuttavia si è completamente smarrito lo spessore ideologico presente nel passo delle *Argonautiche*: confidandosi questa volta con la Luna, Cipride accusa il figlio di essere ὑβριστής e racconta che ha minacciato di distruggergli non solo arco e frecce, ma anche le ali e lo ha addirittura sculacciato con un sandalo (sic!). Eros infatti costringe la madre a scendere continuamente sulla terra per unirsi con una serie di eroi (come Anchise, Adone ecc.); per il desiderio dell’innamorato tormentato di annientare gli strumenti del dio arciero, cfr. e.g. Meleag. *AP* 5.179.

²² Come certifica il passaggio della palla, trasparente simbolo del mondo, da Zeus ad Eros per tramite di Afrodite, ai vv. 132-144, a sigillare il dominio universale di Amore. La panoramica mobile e sintetica dei vv. 159-165, nei quali Eros va in cerca degli Argonauti, dall’alto della sua prospettiva abbraccia tutta l’ecumene, a lui sottostante.

all'astuto figliolo²³. È stato da tempo messo in luce²⁴ come Afrodite sia la dea dell'inganno (δόλος), mirante al raggiungimento degli obiettivi erotici, e lo straniamento, di cui è oggetto da parte del poeta alessandrino, lascia presumere che l'avverbio, collocato in rilievo, sia ulteriore spia di una allusione contrastiva. Al δόλος, solitamente perpetrato occultamente, di cui Afrodite è maestra, si oppone qui, come del resto già in Omero²⁵, un tentativo di prevalere, apertamente, che sancisce doppiamente la sconfitta della dea.

In direzione di una rilettura delle movenze epiche, ci orienta altresì la proposizione temporale ἕως ἔτι θυμὸν ἐρύκει (98), nesso omerico²⁶, che sarà riproposto da Nonno di Panopoli nella variante ἕως ἔτι μῆνιν ἐρύκω (23.233). Risulta chiaro, a questo punto, come tutto il passo apolloniano sia basato sul motivo omerico dell'ira²⁷ – segnalata dall'appartenenza alla medesima sfera semantica e lessicale delle componenti χόλος/ἄχος/ἔρις dei termini ricorrenti nella sezione analizzata. Ciò sortisce indubbiamente un effetto antifrastico che coincide in sostanza con una specie di straniamento, collegato *recta via* alla risemantizzazione operata dal poeta.

Lo 'straniamento' è percepibile non soltanto nel sottoporre al fruitore cólto dell'epoca un termine omerico, applicato ad un contesto erotico, peraltro imborghesito, ma anche nella rappresentazione 'capovolta' di Afrodite prima, e di Ganimede poi.

Basterà segnalare come i verbi indicanti l'atto del sorridere, tradizionalmente connessi alla dea Afrodite, φιλομμειδής per antonomasia²⁸, a partire

²³ È bene precisare, tuttavia, che già nell'*Inno* omerico *ad Afrodite*, è la stessa dea ad essere costretta da Zeus ad innamorarsi di un mortale (45-52).

²⁴ In un celebre saggio di Privitera 1967.

²⁵ Cfr. *Il.* 7.142: Areithoos soccombe δόλω, οὐ τι κράτει γε ποiché Licurgo lo trapassò con l'asta non in campo aperto, ma in un angusto sentiero; *Od.* 9.406 δόλω ἤε βίηφι. Si attaglia perfettamente al nostro caso, il sintagma di *Od.* 1.296: a Telemaco sono prospettati due modi per uccidere i Proci: ἤε δόλω ἢ ἀμφαδόν.

²⁶ Cfr. *Od.* 11.105.

²⁷ Su cui vedi Cairns 2003 e Most 2003.

²⁸ Tale è detta nello pseudomerico *Inno* V (17; 49; 56; 65); nell'*Inno* VI compare la variante γλυκυμειλιχε (19). Memorabile è l'Afrodite μειδιάισαισ' ἀθανάτω προσώπω del fr. 1.14 Voigt di Saffo; cfr. *Sapph.* fr. 112 V. ὄππατα <δ' . . . > / μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρω κέχυται προσώπω, fr. 71.6 V. μελλιχόφωνος; nel lusinghiero giudizio che Alceo esprime della conterranea Saffo, la qualifica come μελλιχόμειδε (fr. 384 V.); cfr. anche Theoc. 1.95-96: Afrodite è λάθρη... γελάοισα. Sul valore del riso e del sorriso nel mondo greco, si veda Arnould 1990, in particolare 90-92 e 140-142; sul sorriso come veicolo di fascinazione e di inganno, vd. Bonanno 1980-82, 54 e n. 4; Tarditi 1987, 350-351. Abbinato al naso camuso, il riso è proprio della fisiognomica di Eros, ad es., in taluni epigrammi di Meleagro; si vedano Andreassi 2008 e Castelli 2005, la quale offre una chiave di lettura di Eros come somigliante, iconograficamente, a un Satiro o a un Sileno. Sul riso sghignazzante di Eros, vd. *infra*.

dal v. 51 (Τοῖα δὲ μείδιώσσα προσέννεπεν αἰμυλίοισιν)²⁹ non saranno più abbinati alla Callipigia³⁰, almeno fino al v. 150, allorché ella deve portare dalla sua parte il renitente figliolo. In questo torno di versi, sono gli altri a ridere o a sorridere, in opposizione rispetto alla dea (Era ed Atena μείδησαν a sentire i lamenti di Afrodite; Era è μείδιώσσα nell'esortare Afrodite a non crucciarsi troppo per le marachelle di Eros: v. 100; v. 107), di cui ci viene consegnata un'immagine deformata rispetto a quella che ci aspetteremmo.

Com'è risaputo, il sorriso rientra nelle manifestazioni dell'amore, sia come espressione di consenso erotico sia di un derisorio rifiuto all'unione amorosa: insieme all'inganno, esso è tradizionalmente attribuito di Afrodite, di cui esplicita i connotati di sensualità e fertilità³¹. La rivisitazione che ne fa Apollonio, invece, fa sì che esso sia assegnato a tutti gli interlocutori della dea, meno che a lei, almeno in un primo momento. Il sorriso si propone come strumento di inganno; anzi, potremmo affermare che questa scena, dal vago sapore comico, sia interamente basata sul raggiro, avente quale comune denominatore proprio Eros, visto nella duplice *facies* di 'enfant terrible' e di forza impetuosa. Prima Era, pur canzonando con Atena Afrodite, si mostra esteriormente partecipe dei suoi guai, "sorridendole" (107), al fine di ottenere un tramite presso Eros³². Quest'ultimo, poi, inganna agli astragali l'amico Ganimede, sfoggiando una risata di compiacimento (124); infine, è la stessa dea dell'amore a "ingannare" il figliolo invitandolo a pazientare, con baci e sorrisi (150), prima di donargli la palla, a cui peraltro nel resto dell'opera non si farà più cenno³³.

²⁹ La frase di accoglienza da parte della dea alle due visitatrici contiene un buon grado di ironia, in un'allusione all'omerica ostilità fra le tre divinità. Ironia colta repentinamente da Era, che risponde piccata: Κερτομέεις, νόιν δὲ κέαρ συνορίνεται ἄτη (56).

³⁰ Cfr. anche Hunter 1989, 103 e 108.

³¹ È il cosiddetto riso rituale. Cfr. Hes. *Theog.* 205-06: παρθένιους τ' ὄαρους μειδήματα τ' ἐξαπάτας τε / τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μιλίχην τε sono le prerogative della dea.

³² L'episodio riecheggia, a parer nostro, la nota vicenda di *Il.* 14.186 ss. in cui Era escogita un piano per impedire che Zeus trattenga gli dèi dal soccorrere i Greci. Dopo essersi ben abbigliata, la dea sovrana prende in disparte Afrodite e ingannandola (δολοφρονέουσα), le chiede di concederle amore e desiderio. Dopo aver ottenuto la fascia policroma nella quale ci sono tutti gli incanti, Era, soddisfatta, se la avvolge al seno e per due volte l'aedo omerico ci dice che ella μείδησεν... μειδήσασα (222-223). È notevole, da ultimo, puntualizzare che l'epiteto δολοφρονέουσα ricorre per tre volte nella *Διὸς ἀπάτη* (197, 300, 329) sempre appaiato ad Era, che assume le prerogative di Afrodite, la quale, nella prima *Ode* di Saffo, è definita ποικιλόθρονος (1) e δολοπλόκος (2). Per i rapporti tra l'episodio omerico e il frammento saffico e per una interpretazione dei due aggettivi come qualità specifiche della dea dell'amore rimandiamo nuovamente a Privitera 1967.

³³ Si domanda Campbell 1994, 135, commentando il participio μείδιώσσα: "Did Eros ever get his prize? And where did she acquire such a toy?".

In sostanza, nella sezione sin qui analizzata, lo straniamento si articola mediante l'eco, stravolta o riformulata, di movenze linguistiche omeriche e la riproposizione di Afrodite che, privata del sorriso, a lei proprio *naturaliter*, è incapace di reagire alla ribalderia del figlio, di cui viene, indirettamente e doppiamente, enfatizzata l'invincibilità.

Nella seconda parte (111-155), la risemantizzazione e lo straniamento sono ottenuti grazie alla continua allusione ai moduli della lirica erotica, non senza qualche significativa incursione da parte di termini omerici.

Gli astragali e la palla di Zeus, promessa in dono dalla madre ad Eros, sono tradizionalmente associati ad Eros o, più in generale, a situazioni amoro-se, di cui suggestivo archetipo è l'incontro omerico di Odisseo con Nausicaa³⁴.

Sofferamoci sulla valenza, duplice, perché in un certo senso risemantizzata, del linguaggio adottato da Apollonio Rodio per tracciare la partita fra i due giovinetti, vista di scorcio, *Alexandrino more*, e il dialogo tra madre e figlio. Apollonio fotografa, apparentemente 'en passant', Eros mentre gioca con Ganimede, partita la cui conclusione coincide con l'arrivo di Afrodite, tramite l'espedito, caratterizzato da una certa novità, di *rapere in medias res*. La scenetta del gioco tra Eros e Ganimede (114-126), ancorché ellenisticamente aggraziata, si colloca ad un ambiguo incrocio tra particolare e universale.

L'influsso massiccio della lirica è prepotentemente richiamato, sin da subito, dall'epiteto μάργος³⁵, in posizione di rilievo, a denotare il principale coefficiente che caratterizza la persona del dio arciere. Esso indica, ad ogni modo, sia la natura folle ed insaziabile dell'amore sia l'indole incontentabile di un bimbo viziato, che alla fine della scena, diligentemente, conterà tutti gli

³⁴ Qui è la palla accidentalmente lanciata da Nausicaa (*Od.* 6.115 ss.). L'immagine di Eros agli astragali, eco di un frammento anacreonteo (fr. 111 Gentili), diverrà *topos*, ripreso, ad esempio, da Meleagro e da Asclepiade; a tal proposito, vd. Pretagostini 1990. Sulla palla, la cui costituzione ha dato vita presso gli studiosi a interpretazioni diverse, anche per l'utilizzo di un linguaggio oscuramente tecnico da parte di Apollonio, rimandiamo a Gillies 1924. L'accostamento di Eros a Ganimede è giustificato in un contesto omoerotico e di idealizzazione pedagogico-morale, collegati tra l'altro alla presentazione di Eros come γύνανδρος. La componente androgina si sviluppa soprattutto a partire dall'età ellenistica e confluirà nell'iconografia dell'angelo. Nel collocare i due fanciulli Διὸς θαλερῆ ἐν ἄλωῃ (114) Apollonio sfrutta la visione di Eros come principio generativo, che spiega, inoltre, il suo inserimento fra le divinità della vegetazione. Su questi aspetti, vd. Fasce 1977, 107-109; 121-129 e cfr. *infra*, n. 35.

³⁵ Cfr. Alc. fr. 147 Calame, probabilmente modello di Apollonio, dove Eros, come nel passo analizzato, si muove in un contesto naturale; infatti, scende sulle punte dei fiori di cipero (ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καθαίνων... τῷ κυπαρίσκῳ), pianta usata in ginecologia (vd. n. 34).

astragali (154-155)³⁶. L'antitesi comportamentale tra i due giovinetti è ottenuta attraverso un'intelaiatura stilistica perfettamente costruita. Se in un primo momento i due ragazzini giocano (ἐψιόωντο) come κοῦροι ὀμήθεις (118), ben presto (119), con una brusca svolta, consueta nella scrittura alessandrina, ci viene offerta un'analisi che invece viola ogni rapporto di ὀμήθεια. Possiamo ragionevolmente individuare quattro caratteristiche speculari dei due bimbi. Ad Eros (καί ῥ' ὁ μὲν, 119), che μάργος... λαιῆς ὑποΐσχανε χειρὸς ἀγοστόν (120), si oppone Ganimede che δοιὼ δ' ἔχεν, ἄλλον ἔτ' αὐτῶς / ἄλλω ἐπιπροΐεις (123-124) e che, alla fine del siparietto, βῆ κενεαῖς σὺν χερσίν (v.126). La contrapposizione si coglie immediatamente sul piano fonico, oltre che su quello narrativo: al cumulo di sigma riferentesi ad Eros fa da contraltare la geminazione di liquide e la presenza di labiali, che riproducono il lancio di dadi da parte dell'amasio di Zeus e, al tempo stesso, sembrano evocare la sensazione di inanità dell'ultima mano che a lui spetta. In posizione incipitaria, prima della cesura, il dio alato è ὀρθὸς ἐφεστηώς (121), mentre Ganimede ὁ δ' ἐγγύθεν ὀκλαδὸν ἦστο (122); all'accesa eccitazione dell'uno, γλυκερὸν δέ οἱ ἀμφὶ παρειᾶς / χροίης θάλλεν ἔρευθος (121-122), segue l'immagine dell'altro, σίγα κατηφιών (123), nesso disposto in perfetta simmetria metrica rispetto al precedente ὀρθὸς ἐφεστηώς. Maggiore profilo espressivo, in primo luogo sul piano fonico, possiede il secondo emistichio del v. 124, dall'andamento, diremmo, nervoso: il δέ, fortemente avversativo, pone in risalto la dicotomia tra Ganimede κεχόλωτο ed Eros καρχαλόωντι. La sequenza, allitterante le gutturali, tende a rendere la repentinità della scena, nell'ultima sua battuta, essendo vista di scorcio, come si è osservato sopra, ma anche la stridente disuguaglianza tra i due giocatori, la cui vittoria di uno sull'altro è stata ottenuta – si dirà a breve – con il raggio. Il netto scarto tra i due vocaboli è ottenuto altresì attraverso una scelta ammiccante da parte di Apollonio: se il piuccheperfetto κεχόλωτο è apparentemente omerico e porta il lettore in discorsi di scontro³⁷, l'altro,

³⁶ Sembra sorprendente poter annotare, a margine, come questo atteggiamento di Eros, ovvero quello di contare, con meticolosità, i suoi astragali, coincida con quello fatto oggetto di studi, negli ultimi decenni, da parte dei pedagogisti. Questi hanno appurato che peculiarità infantile, nel periodo collocabile intorno ai quattro anni, sia proprio la tendenza, quasi meccanica, a classificare il mondo in numeri; è il cosiddetto rilevamento digitale coincidente con lo sviluppo di teorie aritmetiche: vd. Gardner 2007, 85; 97-98.

³⁷ Campbell 1994 *ad l.*, 114-115. Insieme al nesso ἀμφ' ἀστραγάλοισι (117), combina audacemente due passi – linguisticamente significativi – dell'*Iliade* (16.585; 23.85 ss.), caratteristici per la loro mestizia, nei quali protagonista è il giovinetto Patroclo. Ma è il caso di notare, come spiega Drago (2013, 318-9, in particolare n. 21), riferendosi in maniera specifica al verbo ὀργίζω, che la collera e l'amore sono due facce della stessa medaglia, due forti stati d'animo che si contrappongono e si bilanciano. Pertanto, l'impiego di χολόομαι è del tutto

meno frequente, ci riconduce alla sfera erotica, nella tipica rappresentazione di Eros ridente. È questo un ulteriore caso di risemantizzazione e di straniamento. Ma procediamo con ordine.

Quel che sopra si è detto circa l'aggettivo μάργος, del tutto coerente all'interno del dettato poetico e avente immediato riscontro nel gesto di Eros di tenere stretti i dadi al petto, vale anche per il "dolce rossore" che si spande sulle sue guance. Esso, da un lato, allude al diretto eccitamento di Eros, che non riesce neppure a star seduto, data l'imminente vittoria, dall'altro il trascolorare è topico in situazioni amoroze. È forse sfuggito, però, che anche la raffigurazione di Ganimede offre dei segnali ascrivibili alla sintomatologia amorosa, quantunque saldati nella scena tracciata da Apollonio.

Il suo starsene accoccolato (ὁ δ' ἐγγύθεν ὀκλαδὸν ἦστο) è squisitamente rispondente ad una delle più comuni pose infantili, ma rende bene anche il particolare e universale assoggettamento ad Amore. Questi celebra la sua vittoria, in piedi e ridente. Lo sguardo basso e dimesso e il silenzio in cui pare piombato il povero Ganimede (σῆγα κατηφιόων) si spiegano, ancora, in duplice modo: l'uno teso a riprodurre la silente concentrazione del bimbo per tentare un ribaltone con i soli due dadi rimastigli, l'altro afferente ad un atteggiamento consueto in contesti erotici. L'afasia di fronte alla persona amata o come effetto d'amore ha matrice saffica³⁸ e sarà consolidata da una lunga tradizione³⁹; nondimeno il particolare degli occhi bassi, benché di ascendenza platonica, trova larga fortuna presso i poeti ellenistici e tardoantichi, come indicativo di pudicizia e innamoramento⁴⁰. Ma ancor più significativo è il fatto che l'atteggiamento di tenere gli occhi bassi, perché in preda alla vergogna d'amore⁴¹, si ritrovi in un passo altamente suggestivo, cruciale per il prosieguo dell'opera, del medesimo libro III delle *Argonautiche* (948-1131). In esso si descrive l'incontro mattutino di Medea e

pertinente e assume una speciale pregnanza espressiva in un contesto erotico come quello da noi analizzato.

³⁸ Fr. 31.9 Voigt.

³⁹ Theoc. 2.108; Plut. *Amat.* 763A, *Demetr.* 38.4; Catull. 51.9; Ov. *epist.* 15.110-112; Stat. *Ach.* 1.301; Lucr. 3.152-158. Ma si pensi al dantesco "ogne lingua deven tremando muta".

⁴⁰ La più antica attestazione dell'atteggiamento di guardare a terra è in *Il.* 3.217; cfr. Plat. *Alc. II* 138a: φαίνη γέ τοι ἐσκυθρωπακέναι τε καὶ εἰς γῆν βλέπειν, ὡς τι συννοούμενος; Call. fr. 80.10-11 Pf.; Musae. 160-165; Aristaen. 1.15.42-49; 1.19.64. Vd. Gow 1952, II 55, *ad* Theoc. 2.112; Richardson 1974, 218, *ad H. Hom.* 2.194; Reed 1997, 164, *ad* Bion fr. 10.3; Alfonso 1990; Vox 2005, 243, in particolare n. 2; Schulte 2006, 37; Drago 2007, 280. D'altro versante, è topico anche il motivo dell'amore che insegna a parlare (διδάσκαλος): esemplificativi, per limitarci alle *Argonautiche*, sono i casi di Afrodite con Eros (131-153) e di Giasone con Medea.

⁴¹ Tanto più che la κατήφεια è la "vergogna", oltre che lo "scoramento": cfr. *Il.* 16.498; 17.556; cfr. *schol.* D a *Il.* 3.51; a 17.556.

Giasone presso il tempio di Ecate: viene scandagliata, alla maniera saffica⁴², la sintomatologia amorosa della vergine – sconvolgimento del cuore, anebbiarsi della vista, rossore del volto, angoscia paralizzante – e, finché Giasone non prende la parola, è il silenzio a farla da padrone (τῷ δ' ἄνεω καὶ ἄναυδοι ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν, 967). Quando, poi, l'eroe greco, ispirato da Eros (ὑπὸ πνοιῆσιν Ἔρωτος, 972), in un tentativo, tutto affidato alla potenza del λόγος, di procacciarsi l'aiuto determinante della figlia di Eeta, ne tesse le lodi (1008), ella mantiene lo sguardo a terra, sorridendo divinamente (ἐγκλιδὸν ὄσσε βαλοῦσα / νεκτάρειον μείδησε, 1008-1009). Poco oltre, entrambi gli innamorati, stando di fronte, tengono gli occhi bassi (κατ' οὐδεὸς ὄμματ' ἔρειδον, 1022), imbarazzati per il nuovo sentimento (αἰδόμενοι, 1023), fino a quando la giovane, a fatica (μόλις, 1025), inizia a parlare.

Ritornando più da vicino al participio κατηφιόντων, notiamo che esso comporta una certa carica di ambiguità, che fa tutt'uno con una 'rilettura' in chiave erotica. La lucentezza del volto e degli occhi, veicolo privilegiato di comunicazione amorosa, è *topos* ampiamente sfruttato sin dai lirici⁴³. Ora, la valenza cromatica che l'aggettivo talvolta assume⁴⁴, ci induce a ritenere probabile che Ganimede non solo avesse il viso rivolto in basso, ma che esso, e quindi gli occhi, a causa dell'incombente sconfitta agli astragali, si fossero rabbiati⁴⁵. Il contrasto con il dolce rossore di Amore, trasparente simbolo erotico, risalta maggiormente se pensiamo all'alternarsi di colori, sul viso, che spesso interessa gli innamorati⁴⁶. In linea con questa interpretazione, ci pare essere l'eventuale adesione da parte di Apollonio ad un canone estetico, noto nell'antichità, che classificava gli occhi scuri come espressione di bellezza e seduzione⁴⁷. In altri termini, potremmo presumere

⁴² Fr. 47 Voigt.

⁴³ Cfr. Sapph. fr. 16.18 Voigt; Pind. fr. 123.2 s. Maehler.

⁴⁴ Κατηφής è detto della notte in Paul. Sil. AP 9.658.3; di pietra nera, Philostr. *Vit. soph.* 2.1.8.

⁴⁵ La sfortuna al gioco è causa ed effetto della sfortuna in amore. Vd. Drago 2007, 357.

⁴⁶ In particolare, il pallore avvicinato al rosso/rosato è segno di sentimenti d'amore: ampia documentazione in Drago 2007, 93-95; 606-607. Nel caso specifico della vicenda esistenziale di Medea, l'antitesi tra rosso e bianco ricalca, spesso con effetti tragici ed impressionistici, l'*animus* ambivalente dell'eroina. Il pudore virginalo digrada pericolosamente nell'ira e nel dolore (a cui si associa il rosso, simbolo anche della morte di cui ella diverrà foriera), derivanti da un amore tradito. Il contrasto cromatico si ripropone con maggiore impatto espressivo, allorché Giasone e Medea uccidono il fratello di lei, Absirto: questi, esalando l'ultimo respiro, ha l'estrema forza di raccogliere il suo stesso sangue e di macchiarle il candido velo e il peplo (4.465-474). Nella ceramica Medea viene raffigurata in bianco e rosso: vd. Nemeti 2003, 262-263.

⁴⁷ È proprio Afrodite a vantare tra i suoi epiteti quello di ἰογέφαρος; nella *Theogonia* esiodea (998) Medea è ἐλικώπιδα; cfr. Pind. *Pyth.* 6.1. Istruttiva è una testimonianza platonica (*Phaedr.* 253d-e) che contrappone un individuo eccellente, peraltro μελανόμματος, ad

che lo sguardo scuro, assunto qui da Ganimede, ne salvaguardi l'irriducibile bellezza, che lo volle prescelto da Zeus⁴⁸, nonostante adesso sia sconfitto, diremmo per la seconda volta, da Eros.

D'altronde, secondo un'incerta etimologia, in tale famiglia lessicale sarebbe da ravvisarsi la componente di φάος/φάη⁴⁹, la luce – degli occhi – di cui Ganimede è stato, momentaneamente, privato⁵⁰. E se il suo nome deriva da γάνυμαι e μῆδος⁵¹, componenti tutte che non gli appartengono in questo frangente – si vedano i vv. 126 e 130 – lo straniamento iconografico, come già per Afrodite, appare evidente, dal momento che è raffigurato κατηφιόων.

Quanto al riso beffardo di Eros, giubilante per la vittoria, l'adozione del verbo καγχαλάω si articola su due piani, la cui complementarità provoca una sensazione 'straniante'. Il verbo è noto già ad Omero, e in particolare, modello di Apollonio, con buone probabilità, è stato l'episodio⁵² in cui Ettore, avendo constatato la sconcertante viltà del fratello Paride, oltremodo impaurito dinanzi a Menelao, gli lancia un'invettiva carica di rancore e disprezzo: Alessandro viene insultato come Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτά (39), tutti attributi riconducibili alla sua attività erotica, nella quale si è mostrato, ignominiosamente, più versato. Con amara ironia, Ettore immagina che ἦ που καγχαλώσιν κάρη κομόωντες Ἄχαιοί (43) al pensiero che il principe primeggia solo nell'aspetto. L'affinità tra il verso omerico e quello apolloniano non è solo limitata all'allitterazione⁵³, ma anche alle intenzioni dei due autori. In ambedue i casi, il verbo si carica di densa valenza espressiva, dacché denota la derisione e il disprezzo per chi è stato vittima – o ha dedicato se stesso – all'amore, Paride nell'*Iliade* e Ganimede nelle *Argonautiche*⁵⁴. L'unica grossa differenza, che determina lo scarto tra i due poemi, è che lì viene valutata positivamente la figura di Ettore, valoroso guerriero, pronto a sacrificarsi pur di salvaguardare l'onore della città, qui la vittoria di Amore è inoppugnabile.

Καγχαλάω è spia consapevole di un 'cliché' che proprio in età ellenistica trova la sua consacrazione, quantunque derivante dalla lirica arcaica. La raffigurazione di Eros, sprezzantemente ridente, dal naso camuso e/o arricciato,

uno sgradevole anche perché γλαυκόμματος. Dal canto suo, Catullo non sembra apprezzare particolarmente una *puella... nec nigris ocellis* (43.2). Altri esempi in Cavallini 1994, 46 e Drago 2007, 97.

⁴⁸ In *Il.* 20.235 ci è dato leggere che fu rapito dagli dèi κάλλεος εἴνεκα οἶο.

⁴⁹ Hunter 1989, 110-111 *ad l.*; cfr. Plut. *De vit. pud.* 528E.

⁵⁰ Ma cfr. Chantraine 1968-80 *s.v.* κατηφής.

⁵¹ Cfr. Theoc. 12.35: χαροπός.

⁵² *Il.* 3.39 ss.

⁵³ Come già annotava Campbell 1994, 114.

⁵⁴ Non si dimentichi che entrambi appartengono alla medesima schiatta, quella troiana.

è frequentissima, ad esempio, negli epigrammi di Meleagro⁵⁵. Il naso arricciato ben si confà a rendere la sfacciataggine e l'insoddisfazione di Eros e, anche se nel nostro caso non vi siano indizi espliciti in tal senso, il verbo applicato da Apollonio, essendo peraltro latamente onomatopeico, si presta a tracciare il volto di Eros, già rubicondo per l'eccitazione, sghignazzante – per la truffa ordita ai danni dell'amico – e conseguentemente, dal nasino arricciato⁵⁶. A rendere plausibile questa prospettiva concorre il verbo ἐπιμειδιάω (129), adottato da Afrodite per denotare l'atteggiamento del figlio, dal momento che nella preposizione ἐπί si può riconoscere, talvolta, una connotazione negativa. Da ultimo, emblematica della strategia intertestuale perseguita da Apollonio è la comparsa del predicato al v. 286. Il passo (275-298), che si innesta nella linea intimistica sviluppata dal poeta – volta allo scavo psicologico⁵⁷, con tipico sperimentalismo alessandrino – rielabora episodi omerici e moduli propri della lirica arcaica. Pure in questo frangente, la figura di Eros conguaglia peculiarità infantili e potenza universale, in specie laddove è detto ἄφαντος (275), τετραχῶς (276), οὔλος (297). D'altra parte, è dipinto come un bimbo dispettoso e insensibile che, portato a termine il suo compito, forse già presago del piacere derivante dal possesso del balocco promessogli, scoccata la freccia πολύστονος⁵⁸ (279), se ne va via καρχαλόων (286). La non casuale corrispondenza è indizio incontrovertibile delle intenzioni dell'autore di creare una stringente analogia tra la vicenda di Ganimede e quella di Medea, entrambi vittime di Amore.

Il duplice livello di lettura è denunciato altresì dagli attributi denotanti lo stato d'animo del povero Ganimede, or ora sconfitto agli astragali da Eros. Il coppiere divino è detto ἀμήχανος, οὐδ' ἐνόησε [...] νῆιν ἐόντα (126 e 130). La raffinata polisemia dell'aggettivo ἀμήχανος, carico di allusività, non è sfuggita ai commentatori⁵⁹, che però non hanno forse sottolineato a fondo l'intenzionalità di cui esso è investito da parte del poeta. *Vox media*, il

⁵⁵ Longo 2004-2005, 341-342. Molto utile, perché affine all'immagine da noi analizzata, è la seguente espressione, impiegata dal Gadareno: τί μάταια γελᾶς καὶ σιμὰ σεσηρῶς / μυχθίζεις (AP 5.179.3-4; nella quale, peraltro, ascoltiamo una sequenza di sibilanti). Il naso camuso, deliberatamente assegnato ad Eros da Meleagro, probabilmente alluso da Apollonio, potrebbe avere dei rapporti, come è stato supposto, con l'antica concezione secondo la quale questa caratteristica fisica è espressione di lascivia, come attesta lo ps.-Aristotele (*Physiogn.* 811b). Cfr. ancora, e.g., AP 5.176, 178, 180; 12.126, 137.

⁵⁶ Il verbo è applicato ad Eros anche nelle *Anacreontiche*, 33.29 West, come indica Hunter 1989, 111 *ad l.*

⁵⁷ Vd. Spatafora 2006, 457 ss.

⁵⁸ Il composto, oltre ad essere riferito anche in Omero al dardo (*Il.* 15.451), è epiteto di Ἔρις, cfr. *Il.* 11.73.

⁵⁹ Campbell 1994, 115 *ad l.* Per la polisemia, come vera trappola linguistica, vd. Giangrande 1977.

composto trova la sua più antica utilizzazione in ambito amoroso nella poesia di Saffo per poi essere variamente usato nella tragedia e nella poesia ellenistica⁶⁰. Ma il riscontro più significativo viene proprio dall'interno dell'opera e non solo perché l'ἀμηχανία è uno dei 'Leitmotive' delle *Argonautiche*⁶¹, ma anche per il fatto che sia il sintagma οὐ τι... ἐνόησε (v. 1150) sia l'aggettivo ἀμήχανος caratterizzano l'animo di Medea, la quale peraltro οὕτε τι μύθων / ἔκλυεν (1157 s.), in quanto ancora frastornata e indecisa sul da farsi dopo lo sconvolgente discorso di Giasone. Ancora una volta, una caratteristica di Ganimede, sottoposta ad ambivalente lettura, anticipa delle implicazioni che saranno proprie della protagonista. La mancanza di senno e l'incoscienza di Ganimede si attagliano perfettamente a figurare un individuo vittima della passione amorosa. Lo straniamento è prodotto, questa volta, nel riproporre una movenza cara alla poesia d'amore, secondo la quale il sentimento sconvolge i tratti identitari dell'individuo, ne turba la quotidianità e lo distoglie, rovinosamente, dalle attività consuete⁶². Questo è qui tanto più visibile tenendo presente l'etimologia sottesa ai nomi di Ganimede e di Medea, accomunati dalla componente di μῆδομαι⁶³. Analogamente, l'aggettivo νῆις (130) si offre ad una doppia interpretazione, in coerenza con quanto osservato sinora. Ad una prima lettura, esso si giustifica secondo la definizione di un Ganimede "ignaro" del raggiro di Eros; ad un grado più elevato, νῆις sperimenta una applicazione a soggetti che non conoscono le

⁶⁰ Sapph. fr. 130 Voigt: "Ἔρος... γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον, su cui vd. Lanata 1966, 72 ss. Antecedente formale, ma non concettuale, nell'*Inno omerico a Hermes* (4.434). Cfr. Soph. *Antig.* 781: "Ἔρος ἀνίκατε... μάχαν; cfr. Theoc. 1.85; Aristaen. 1.7.31-33; Maced. *AP* 5.225.3. Quest'ultimo caso, se da un lato sviluppa il *topos* dell'amore come νόσος ἀμήχανος, dall'altro è strettamente dipendente dallo stilema apolloniano nell'espressione ἐκ κακότητος ἀμήχανος. Il riuso che ne fa l'epigrammatista tradisce e testimonia la consapevolezza di interpretare il nostro episodio in chiave latamente erotica, dacché il dio faretrato è accusato da Afrodite proprio per la sua κακότης (95). Essa presenta delle forti implicazioni con quell'ἀδικία cui si allude nei versi successivi.

⁶¹ Esemplificativo della portata di tutta l'opera è lo sfogo rivolto da Giasone al nocchiero Tifi in 2.623 ss: l'eroe ammette di aver compiuto un errore κακὴν καὶ ἀμήχανον; gli Argonauti viaggiano ἀμηχανέοντες (4.1699 ss.). Sull'*amechanie* di Medea si leggano le considerazioni di Falivene 2000, 109-116.

⁶² Ad es., φροντίς e φροντίζειν ricevono una connotazione erotica a partire da Saffo (fr. 130.4 Voigt). Sull'argomento vd. Drago 2002, 234 n. 10. Questo vale tanto più se consideriamo che attività consueta di Ganimede, ascenso all'Olimpo, sia proprio il gioco agli astragali, come testimonierà Luciano, ammiccando al passo in esame, in *Dial. deor.* 10.4. Zeus rassicura il giovinetto, dicendogli che avrà Eros come compagno di giochi (συμπαιζόμενον) e molti astragali (καὶ ἀστραγάλους μάλα πολλούς).

⁶³ "Con quel nome, Medea è il personaggio femminile che macchiana, medita, ripensa, dibatte anzitutto di sé, in sé, con se stessa": così Vox 2001, 507. Sulla *metis* di Medea cfr. anche Giannini 2000, 14-16.

regole di Amore⁶⁴. E a questo si lega esplicitamente la litote – espediente retorico prediletto dai poeti ellenistici – οὐδὲ δίκη (130) reggente, ἀπὸ κοινοῦ, ἥπαφες e περιέπλεο. Una marcata insistenza su tale aspetto invita ad un'ulteriore riflessione, che vada al di là del noto tema dell'ἀδικία in amore, qui palesemente richiamato, in funzione di raccordo tra vicenda particolare – Ganimede – e vicenda 'macrotestuale' – Medea.

Per quanto sia certamente gustoso trovare termini ed espressioni attinti al linguaggio erotico applicati in questo passo⁶⁵, riteniamo che la questione non si esaurisca solo in questo. Quando Afrodite apostrofa il figlio chiedendogli: Τίπτ' ἐπιμειδιάας, ἄφατον κακόν; Ἡέ μιν αὐτως / ἥπαφες οὐδὲ δίκη περιέπλεο, νῆιν ἐόντα; (129-130) ci offre un ulteriore spunto di rilettura in chiave erotica della vicenda di Ganimede, facendo riferimento a delle peculiarità del *modus agendi* del figlio. L'indole furfantesca di quest'ultimo diventa un motivo letterario forse proprio a partire da Apollonio. Infatti, tra gli epiteti affibbiati ad Eros, nell'epigrammatica ad esempio, spiccano quelli di φρενοληστής, φρενοκλόπος e ληιστὰ λογισμοῦ: essi testimoniano, in ogni caso⁶⁶, la tendenza truffaldina, nonché la ribalderia, del dio alato, nella polivalenza di ladro, predone e ingannatore. È ovvio che l'inganno viene perpetrato non solo su un piano prettamente materiale (come nel nostro caso), ma richiama gli effetti di sconcertante disorientamento in cui crollano coloro che sono vittime di Amore, essendo state private del senno e della ragione⁶⁷.

Afrodite illustra minuziosamente la palla appartenente a Zeus, infarcendone la descrizione di dettagli che, se da un lato tradiscono l'amore per l'analisi della poesia alessandrina, dall'altro, nel dettato narrativo, hanno lo

⁶⁴ Cfr. Call. fr. 75.49 Pf.: οἵτινες οὐ χαλεποῦ νήιδές εἰσι θεοῦ. La velocità proverbiale di Ificle e la ricchezza di Mida sono ritenute incomparabili rispetto al piacere amoroso provato da Aconzio per una notte con Cidippe. E questo può essere asserito da chiunque "conosca il dio crudele", ossia Eros. La conoscenza del codice d'amore è uno dei punti individuati da Falivene 1981, 89 nella ripresa del tema della δίκη amorosa presso i poeti ellenistici. Cfr. anon. AP 12.103 οἶδα φιλεῖν φιλέοντας· ἐπίσταμαι ἦν μ' ἀδικῆ τις / μισεῖν, Theoc. 14.62 εἰδὼς τὸν φιλέοντα, ma cfr. Anacr. fr. 15 Gentili οὐκ εἰδὼς di un ragazzo che, "non essendo consapevole", tiene le redini dell'anima del poeta. L'altro segnale del codice è la formulazione 'in negativo' della legge, elemento che compare nel nostro caso.

⁶⁵ Tale è il parere di Campbell 1994, 117-118.

⁶⁶ Per una discussione circa l'esatto significato di entrambi rimandiamo a Longo 2004-2005, 349-351; cfr. anche τριπανοῦργος in Meleag. AP 12.57.4. Si rammenti la versione del mito che vuole Eros figlio di Poros e Penia (Plat. *Symp.* 203b) e pertanto nipote di Metis, essendo quest'ultima madre di Poros; cfr. Theoc. 19.1 κλέπταν, 30.25 δολομάχανον.

⁶⁷ È consolidata, d'altra parte, la visione di Eros o degli Eroti che colpiscono con incoscienza e superficialità, cfr. Anacr. fr. 127 Gentili (οὐκ εἰδότες) e fr. 111 G., in cui campeggia Eros che gioca con gli affanni degli umani come con gli astragali, immagine rielaborata da Asclep. AP 12.46.4 (Ἐρωτες... ἄφρονες).

scopo di accrescere la bramosia di Eros e costringerlo ad eseguire quanto prima il compito materno. Il piccolo dio, allora, inscena con la madre un amabile quadretto sul quale vale la pena di soffermarsi un momento.

È stato rilevato che la dea assuma qui la postura di una “supplice”⁶⁸. Un’analisi linguistica e stilistica più approfondita, tuttavia, ci indirizza, nuovamente, verso una ripresa di moduli tipici di alcune situazioni letterarie, sottoposti a risemantizzazione.

Già al v. 105 la dea, confidando i suoi guai con Eros ad Era e Atena, aveva concluso il discorso assicurando le due interlocutrici che avrebbe tentato di persuadere il figlioletto e che egli non avrebbe disubbidito (πειρήσω καὶ μιν μειλίξομαι, οὐδ’ ἀπιθήσει). Nel pronunciare questa dichiarazione, la dea sembra consapevole della forza persuasiva di cui è in possesso, ma sembra altresì fornirci un elemento di anticipazione circa la strategia che avrebbe adottato per ingraziarsi il discolo.

Μειλίσσω è proprio della “languē” religiosa⁶⁹. È vero che il verbo conosce in Apollonio notevole varietà di sfumature semantiche⁷⁰, ma è altrettanto vero che in questo contesto esso si dispone all’intersezione tra il significato originario e quello, nuovo e particolare, conferitogli dal poeta alessandrino. Ad ogni modo, esso indica l’atto del ‘propiziarsi’ qualcuno; l’aggettivo μείλιχος designa il tono blandente della parola – ambigua – ed è riferito talvolta a Peithō⁷¹. Apollonio, è evidente, gioca con le possibilità evocative di μειλίσσομαι/ μείλιον, dal momento che il lessema μείλ- è connesso alla sfera amorosa, cui presiede Afrodite, fin dal lirica arcaica⁷².

Il poeta indica la postura della dea in maniera specifica e illuminante ai fini del nostro discorso: Afrodite ἀντίη ἴστατο παιδός (127); poco oltre, è detta ἀντομένη (149). Le moventi evocate con l’applicazione di ἀντίη e

⁶⁸ Campbell 1994, 116, *ad v.* 128.

⁶⁹ Cfr. *Il.* 7.410; Aesch. *Suppl.* 1030; Eur. *Hel.* 1339; Ap. Rh. 3.985 e *passim*. Μείλιχος è epiteto di Zeus (Thuc. 1.126.6; Paus. 2.20.1), mentre Ade è detto ἀμείλιχος per evidenziarne la ‘implacabilità’ (*Il.* 9.158); cfr. Hes. *Theog.* 659: il regno opposto a quello del Cronide è detto ἀμείλικτος. Μείλιχα sono i sacrifici espiatori in Plut. *Def. orac.* 417c; *Thest.* 12; è epiteto di Afrodite in Paul. Sil. *AP* 5.226.4. Analogamente, i neutri μείλιγμα e μείλιον sono qualcosa ‘che placa’, quindi, rispettivamente, i sacrifici espiatori e propiziatori: cfr. Aesch. *Eum.* 107; *Choeph.* 15; Call. *Dian.* 230; Ap. Rh. 4.1549. Esichio, μ 600 Latte, glossa μειλιχίη con ἰκετεία.

⁷⁰ Vd. Livrea 1973, 135.

⁷¹ Cfr. *Il.* 9.113; vd. Giordano 1999, 48-49.

⁷² Due esempi, grosso modo contemporanei, ce lo testimoniano: *Hymn. Hom. Aphr.* 10.2 (μείλιχα δῶρα); *Mimn. fr.* 1.3 W.² (κρυπαδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή). Il vocabolo, che per una falsa etimologia fu presto ricondotto a μέλι, è un antico e oscuro termine religioso, il cui senso originario è quello di “benigno”, “favorevole”. Solo in un secondo momento passò ad assumere l’accezione di “dolce”, che tuttavia è integrativa e non sostitutiva rispetto a quella primaria: vd. Gentili-Catenacci 2007, 162.

ἀντομαι pertengono in maniera inequivocabile alla gestualità dei supplici. Il loro corpo è piegato su se stesso; lo schema motorio della sottomissione è contrassegnato dal farsi più piccoli⁷³. Quest'aspetto si connette intrinsecamente con l'assunzione di una posizione frontale, la quale a sua volta scaturisce dall'accostamento alla persona supplicata da parte del supplice.

È sempre Afrodite che, postasi dinanzi al figlio, gli accarezza il mento (μιν ἄφαρ γναθμοῖο κατασχομένη, 128): insieme al ginocchio, il mento è la parte del corpo immediatamente coinvolta nelle dinamiche attivate dalla supplica. Il potere generativo connesso alle ginocchia e al mento occupa un posto di primo piano nelle gestualità del supplice⁷⁴.

Afrodite precisa, inoltre, che il figlio non le disubbidirà: la dea pare avere già in mente il modo, solidamente fondato su meccanismi persuasori, tipico di un certo tipo di supplica, mediante il quale otterrà i suoi favori. È noto che la dea annovera nel suo corteggio Peithò, la quale trova il suo privilegiato canale d'azione proprio nell'atto linguistico, di cui la civiltà greca, sin dalle sue aurorali manifestazioni culturali, conosce bene la potenza⁷⁵. Anche questo modulo, proprio della preghiera, viene onorato dalla dea. Questa imbastisce un discorso, considerevolmente ampio (129-144; 151-153), volto a propiziarsi il figlio, sempre ostile nei suoi confronti. Il dio è invitato dalla madre, sin dall'inizio, ad essere πρόφρων (131), altro termine ascrivibile agevolmente al lessico religioso⁷⁶.

⁷³ “Nel supplice la postura costituisce il primo segnale rituale: accovacciato, raggomitolo o seduto, egli si assimila alla terra [...] Pur presentandosi in una posizione di degradazione, il supplice non è affatto passivo verso il suo destinatario. I suoi gesti costituiscono l'attacco al cuore dell'individuo” (Giordano 1999, 21-23).

⁷⁴ Vd. Giordano 1999, 24-25. In tal senso, interessante è la variante mitica, secondo la quale Atena sarebbe stata generata dal mento di Zeus e non dalla testa.

⁷⁵ Sconosciuta ai poemi omerici, dove tuttavia viene riconosciuta la forza della parola – celebre il caso di Nestore – e dove viene riconosciuto altresì il ruolo della persuasione in contesti erotici turbolenti (cfr. *Od.* 7.258), Peithò riceve la sua consacrazione in ambito amoroso in Saffo (fr. 1.18 Voigt; è figlia di Cipride in fr. 90 e 200 V.; ma cfr. *Hes. Op.* 73). Tradizionalmente associata ad Afrodite, nell'epigrammatica Peithò aiuta gli innamorati a superare l'afasia *naturaliter* inscritta nel loro nuovo *status* (cfr. e.g. Meleag. *AP* 5.140 e 195). Nei romanzi ellenistici diverrà comune il riferimento alla figura di un'Elena, di derivazione sofistica, che sa impiegare sapientemente la potenza del λόγος. Alcune versioni del mito, significativamente, fanno di Peithò la compagna di Ermes, dio dell'inganno e del mascheramento, ambedue espedienti frequenti in vicende d'amore. Il motivo della fascinazione delle parole ricorre in Saffo, fr. 31.3-4; 153; 73a.4 V. Altri esempi in Drago 2007, 421-423; 610-611. Su Peithò si vedano Gross 1985, 15-31; Rizzini 1998, 24 e n. 33, 110-126; Rizzini 1999; Andò 2005, 180 ss.; Telò 2007, 189 e n. 28.

⁷⁶ Cfr. *Od.* 14.406 πρόφρων κεν δὴ ἔπειτα Δία Κρονίωνα λιτοίμην, *Il.* 8.175-176 μοι πρόφρων κατένευσε Κρονίων / νίκην καὶ μέγα κῦδος, cfr. 14.71; Aesch. *Choeph.* 1063 ss. πρόφρων / θεὸς φυλάσσοι, Eur. *Alc.* 743 πρόφρων σε χθόνιός θ' Ἑρμῆς / Ἄιδης τε δέχοιτο].

Sotto questo profilo interpretativo, è interessante la litote οὐδ' ἀπατήσω (152), che serve a rassicurare Eros della bontà e dell'efficacia delle promesse materne. Se l'ἀπάτη è un elemento peculiare di Afrodite, come si è accennato sopra, esso rientra altresì nei procedimenti della preghiera, assieme alla persuasione. Lo scrupolo espresso dal sintagma οὐδ' ἀπατήσω mira esplicitamente a indicare di non voler fare qualcosa, al fine di rassicurare il proprio interlocutore, per poi cadere nell'atteggiamento deliberatamente e precedentemente negato⁷⁷. La litote, dunque, non è affatto superflua: essa ci induce a dubitare dell'effettivo impegno assunto da Afrodite a beneficio del figlio; in altre parole, che il περικαλλὲς ἄθυρμα (132) non sarà mai donato al piccolo Eros. D'altronde, come si diceva, l'inganno si accompagna spesso, nei discorsi di supplica, alla persuasione⁷⁸. Esso è direttamente congiunto all'efficacia e all'ambiguità di cui è provvista la parola: Afrodite convince il figlio ἀγανοῖσιν... μύθοισιν (148-149)⁷⁹; l'ἔπος di Afrodite è per Eros ἀσπαστὸν (145).

In ultima analisi, merita di essere considerata la reazione che Eros manifesta a séguito delle allettanti prospettive materne. Gettati via i giochi, il dio ἀμφοτέρησιν χιτῶνος / νωλεμὲς ἔνθα καὶ ἔνθα θεᾶς ἔχεν ἀμφιμεμαρπῶς (146-147). Il distico, sul piano fonico, riproduce vividamente il movimento saltellante e circolare del piccolo dio intorno alla madre, probabilmente in piedi. La presenza del verbo λίσσομαι (148) congiuntamente alle movenze del bimbo, segnalano che, per un momento, è Eros a pregare la madre e come tale ad assumere i gesti peculiari del supplice, ma con un intendimento fondamentalmente diverso rispetto a quello di Cipride. E questo non solo sul versante della diversità degli obiettivi, che i due mirano a raggiungere, ma anche sul versante motivazionale. In altre parole, la dimensione religiosa che questo verbo può assumere⁸⁰ fa riferimento all'atto di pregare con insistenza, offrendo una riparazione, per un errore precedentemente commesso. È come se Eros fosse ben consapevole degli infiniti dispetti perpetrati a danno della madre – di cui ella si era peraltro lamentata con Era ed Atena – ed ora tentasse, supplicandola, di instaurare un terreno di intesa con lei. L'atteggiamento di supplice viene indicato dal fatto che Eros si 'aggrappa' alla madre: se presumiamo, con la dovuta prudenza, che la statura del piccolo sia all'altezza delle ginocchia materne, allora possiamo inferire che, ancorché

⁷⁷ È una sorta di negazione freudiana.

⁷⁸ Giordano 1999, 47 ss.

⁷⁹ Cfr. e.g. *Il.* 11.137.

⁸⁰ Esigenze di chiarezza impongono di precisare che infinite discussioni hanno gravitato attorno al reale significato del verbo in esame in contesti di supplica; per una disamina si rinvia a Giordano 1999, 211-218; in particolare, per il profilo semantico da noi privilegiato, vd. 211 n. 44.

non detto esplicitamente, il dio supplichi Afrodite toccandole, o meglio, aggrappandosi alle sue ginocchia, la cui valenza nel rituale gestuale religioso è ben nota.

Dai risultati parzialmente emersi nel corso dell'analisi di un passo carico di allusività intertestuale e intratestuale, il cui tessuto linguistico si rivela ordito di reminiscenze e di memoria letteraria, ci è lecito formulare alcune considerazioni. La ripresa di moduli epici, lirici e tragici si traduce in Apollonio, nel caso preso in esame, in una fondamentale ricontestualizzazione, che ha i suoi procedimenti principali nella 'risemantizzazione' e nello 'straniamento'. È evidente che in questa operazione, il poeta presupponga la presenza di un uditorio erudito che sappia cogliere i riecheggiamenti del testo, ma ancor di più, ne sappia ravvisare la formidabile novità. E se probabilmente nei poeti successivi l'immagine di Eros bambino diverrà uno stereotipo, su cui far stratificare innumerevoli varianti, per Apollonio non è così. Per quanto apparentemente lezioso e per così dire 'rococò', il quadretto affrescato da Apollonio non assolve solo alla funzione di 'divertissement'⁸¹. I dinamismi relazionali innescatisi tra Eros e Ganimede si delineano, a nostro avviso, come una 'prefigurazione', in scala ridotta, della vicenda di Medea e Giasone, il cui fulcro generativo si colloca nel medesimo libro III, tramite corrispondenze intenzionali, in specie sul piano linguistico. E Ganimede, *eromenos* per eccellenza, si adattava splendidamente alla funzione di referente della forza universale di Amore e di 'anticipatore' di Medea.

Il poeta, trovandosi a trattare un tema *de facto* nuovissimo nella letteratura greca, quello dell'infanzia, ha impiegato gli strumenti linguistici e stilistici messi a sua disposizione dalla tradizione – il caso più eclatante è quella della supplica religiosa – per tracciare le tinte di un quotidiano bozzetto tra madre e figlio, rispondendo nondimeno alla tendenza al realismo tipici della sua epoca⁸².

Università del Salento

VINCENZO FAI

⁸¹ Di questa opinione è Fusillo 1985, 297.

⁸² Sul "realismo" poetico ellenistico, vd. Lombardi 1985 e Zanker 2004, in particolare 17-18.

Riferimenti bibliografici

- S. Alfonso, *Cinzia, gli occhi, la cattura del poeta. Properzio 1, 1 e la svolta d'amore*, "Aufidus" 10, 1990, 19-51.
- A. Ambühl, *Kinder und junge Helden: innovative Aspekte des Umgangs mit der Literarischen Tradition bei Kallimachos*, 'Hellenistica Groningana' 9, Leuven-Dudley Ma. 2005.
- V. Andò, *Terapie ginecologiche, saperi femminili e specificità di genere*, in *Aspetti della Terapia nel Corpus Hippocraticum. Atti del IX Colloque International Hippocratique, Pisa 25-29 settembre 1996*, Firenze 1999, 255-270.
- V. Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005.
- M. Andreassi, *Il ritratto di Eros in Meleagro AP 5. 177*, in O. Vox (ed.), *Materiali di nomenclatura divina greca*, Lecce 2008, 9-37.
- D. Arnould, *Le rire et les larmes dans le littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990.
- C. Beveggi, *Motivi-guida della Medea di Euripide: riso, odio, virilità*, "Humanitas" 52/2, 1997, 209-227.
- M. G. Bonanno, *Osservazioni sul tema della "giusta" reciprocità amorosa da Saffo ai comici*, "QUCC" 16, 1973, 110-120.
- M. G. Bonanno, *Theogn. 1245 s. W.*, "MCR" 15-17, 1980-82, 53-54.
- M. G. Bonanno, *Per una grammatica del coup de foudre (da Saffo a Virgilio, e oltre)*, in E. Lelli (ed.), *Arma virumque... Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pisa-Roma 2002, 5-17.
- S. Braund - G. W. Most (edd.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge 2003.
- D. L. Cairns, *Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion*, in Braund-Most 2003, 11-49.
- M. Campbell, *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III 1-471*, Leiden-New York-Köln 1994.
- C. Castelli, *Eros camuso. Meleagro, AP V 177, 178, 179*, "Acme" 58, 2005, 365-375.
- E. Cavallini, *Note a Ibico*, "Eikasmós" 5, 1994, 39-54.
- P. Chantraine, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris 1968-80.
- E. Cerbo, *Euripide. Medea*, intr. di V. Di Benedetto, trad. di E. C., Milano 1997.
- E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici greci*, Firenze 1977 (rist. con aggiornamento bibliografico a cura di M. Magnani, Bologna 2005).
- F. Della Corte, *Perfidus hospes*, in *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles 1969, I 312-321.
- L. Di Gregorio, *Eronda, Mimiambi (I-IV)*, Milano 1997.
- A. T. Drago, *Il cavaliere innamorato (Aristaenet. I, 8)*, "Eikasmós" 13, 2002, 231-236.
- A. T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007.
- A. T. Drago, *Api infedeli e fiori avvizziti (Ael. Ep. 5)*, in O. Vox (ed.), *Lettere, mimesi e retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, Lecce 2013, 311-325.
- M. R. Falivene, *Il codice di δίκη nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi della Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum)*, "QUCC" 8, 1981, 87-104.
- M. R. Falivene, *Un'invincibile debolezza: Medea nelle Argonautiche di Apollonio Rodio*, in Gentili-Perusino 2000, 109-116.
- S. Fasce, *Eros: la figura e il culto*, Genova 1977.
- M. Fusillo, *Il tempo delle argonautiche. Un'analisi del racconto di Apollonio Rodio*, Roma 1985.

- H. Gardner, *Educare al comprendere. Stereotipi infantili e apprendimento scolastico* (trad. it. di R. Rini), Milano 2007.
- R. Garson, *The Use of Paradox in the Amatory Epigrams in the Greek Anthology*, "AClass" 24, 1981, 160-162.
- B. Gentili, *Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, "SCO" 21, 1972, 60-72.
- B. Gentili - F. Perusino (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
- B. Gentili - C. Catenacci, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Firenze 2007.
- G. Giangrande, *Polisemia del linguaggio nella poesia alessandrina*, "QUCC" 24, 1977, 97-106.
- P. Giannini, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in Gentili-Perusino 2000, 13-27.
- M. M. Gillies, *The Ball of Eros (Ap. Rhod. III 135 ss.)*, "CR" 38, 1924, 50-51.
- M. Giordano, *La supplica: rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999.
- A. S. F. Gow, *Theocritus*, I-II, Cambridge 1952².
- N. P. Gross, *Amatory Persuasion in Antiquity. Studies in Theory and Practice*, London-Toronto 1985.
- G. Guidorizzi, *Meleagro. Epigrammi*, Milano 1992.
- H. Herter, *Das Kind im Zeitalter des Hellenismus*, "Bonner Jahrbücher" 132, 1927, 250-259.
- R. L. Hunter, *Apollonius of Rhodes. Argonautica, Book III*, Cambridge 1989.
- R. Kassel, *Quodomodo quibus locis apud veteres scriptores Graecos infantes atque parvuli pueri inducantur describantur commemorantur* (diss. Würzburg 1951), Meisenheim am Glan 1954 = *Kleine Schriften*, hrsg. von H.-G. Nesselrath, Berlin-New York 1991, 1-73.
- B. Knox, *The «Medea» of Euripides*, "YCS" 25, 1977, 193-225.
- G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, "QUCC" 2, 1966, 63-79.
- M. Lombardi, *Aspetti del realismo nelle Argonautiche di Apollonio Rodio*, "Orpheus" 6, 1985, 250-269.
- F. Lasserre, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, Lausanne 1946.
- E. Livrea, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze 1973.
- E. Livrea, rec. a Vian-Delage 1980, "Gnomon" 54, 1982, 18-24.
- A. R. Longo, *Eros in Meleagro: osservazioni sulla genesi e il significato di alcune immagini e metafore*, "Rudiae" 16-17, 2004-2005, 335-352.
- M. Matteuzzi, *Euripide. Medea; Ippolito*, intr. e trad. di U. Albin, note di M. M., Milano 1990.
- G. W. Most, *Anger and Pity in Homer's Iliad*, in Braund-Most 2003, 50-75.
- A. Nemeti, *Lucio Anneo Seneca. Medea*, con un saggio di G. Paduano, Pisa 2003.
- C. Pace, *Le frecce degli Eroti (Anacr. fr. 100 [PMG 445] P. = 127 Gent.)*, "Eikasmós" 12, 2001, 19-26.
- G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa 1968.
- G. Paduano - M. Fusillo, *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, Milano 1988.
- R. Pretagostini, *Le metafore di Eros che gioca: da Anacreonte ad Apollonio Rodio e ai poeti dell'Antologia Palatina*, in *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi italiano-polacco. Poznan 2-5 maggio 1990*, "AION(filol)" 12, 1990, 225-238.
- G. A. Privitera, *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, "QUCC" 4, 1967, 7-58.
- J. D. Reed, *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Cambridge 1997.
- N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.

- I. Rizzini, *L'occhio parlante. Per una semeiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia 1998.
- I. Rizzini, *Gli occhi di Persuasione e la persuasione attraverso gli occhi*, "QUCC" 62, 1999, 87-97.
- H. Schulte, *Paralipomena Cycli. Epigramme aus der Sammlung des Agathias*, Trier 2006.
- G. Spatafora, *La metafora delle frecce di Eros nella poesia greca antica*, "Orpheus" 16, 1995, 366-381.
- G. Spatafora, *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia arcaica al romanzo bizantino. Il successo del topos in Callimaco, Teocrito e Apollonio Rodio*, "Maia" 58, 2006, 449-463.
- G. Tarditi, *Il sorriso di Afrodite (Theoc. I, 95-96)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino 1987, I 347-352.
- M. Telò, *Eupolidis Demi*, Firenze 2007.
- F. Vian - É. Delage, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques, chant III*, Paris 1980.
- O. Vox, *Carmi di Teocrito e dei bucolici greci minori*, Torino 1997.
- O. Vox, rec. a Gentili-Perusino 2000, "Belfagor" 56, 2001, 507-508.
- O. Vox, *Ovidio, Her. 6, 23-26: Ipsipile fra Apollonio Rodio e Teocrito*, "Prometheus" 31, 2005, 243-44.
- G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison 2004.

ABSTRACT.

This paper analyzes the part of the III book of Apollonius' *Argonautica* in which Aphrodite requests the agency of Eros to make Medea fall in love. Here the poet presents us with a description of the childish world which is rarely found in Greek literature. Patterns from epic, lyric and tragedy are placed in a new context marked by a semantical renovation of language, with an ensuing estranging effect. In addition to the unusual representation of Aphrodite, the dynamics set in motion by Eros' and Ganymede's playing is studied as somehow foreshadowing the future developments involving Medea and Jason.

KEYWORDS

Apollonius of Rhodes, *Argonautica*, Childhood, Aphrodite, Eros, Ganymede.