

LA RAPPRESENTAZIONE DELLE FEMMINE FOLLI SULLA SCENA DEL TEATRO ANTICO COME UNA FORMA DI EDUCAZIONE AL RUOLO DI GENERE

Gabriella Seveso

Università degli Studi di Milano-Bicocca

1. INTRODUZIONE

La definizione, la descrizione, lo studio della *mania*¹ secondo molti autori è strettamente connessa con l'evoluzione della cultura greca antica e si stratifica nel corso del tempo, a partire da una certa imprecisione terminologica ancora presente nella Collezione ippocratica, per giungere a una prima definizione più chiara in età classica, e ad una sistematizzazione infine nel II secolo a. C.. Più genericamente, al di là delle diverse definizioni degli stati di alterazione mentale, il confine fra salute mentale e stato di disagio mentale, secondo Guidorizzi (2010: 12 e segg.) è stato tracciato per la prima volta in età classica, ma è stato variamente spostato nelle epoche successive: “la cultura del V secolo – scrive l'autore – il secolo illuminista di Pericle e di Socrate, separò una serie di esperienze di confine (quali l'estasi, la possessione, altri stati subliminali) dalla sfera della conoscenza per relegarle nel limbo delle manifestazioni irrazionali” (Guidorizzi, 2010: 13). Tale separazione, però, fu ben lungi dall'essere netta e definitiva e questo fece sì che la concezione di *mania* nelle sue varie forme non fosse granitica e immobile, e che permanesse comunque l'idea che anche modalità di approccio alla realtà irrazionali avessero una loro dignità e una loro valenza. Questo particolare aspetto rimanda anche ad un significativo risvolto pedagogico, poiché la mania non viene semplicemente percepita e rappresentata come patologia e come comportamento da curare, ma piuttosto come approccio al reale, come irriducibile presenza che ci costringe ad una relazione imprescindibile. La riflessione sulla rappresentazione del disagio psichico nell'antica Grecia, quindi, ci pone innanzitutto di fronte allo stretto legame fra disagio, sofferenza e forme codificate dalla cultura di rappresentarlo, renderlo oggetto di cura, viverlo e vederlo come contrapposto a una concezione ufficialmente codificata di ciò che “salute” e/o di ciò che è “normalità” (Pigeaud, 1995). In un'epoca quale la nostra, attraversata da fenomeni migratori molto complessi e consistenti e

¹ Il termine *mania* in questo contributo è la trascrizione in caratteri latini del termine greco.

dall'inevitabile confronto con culture molto lontane in termini geografici e in termini di orizzonti di senso, appare quindi fondamentale una riflessione sulle radici delle nostre concezioni culturali di salute e di disagio psichico, così come appare nodale acquisire la consapevolezza che tali concezioni sono nate all'interno di una certa cornice culturale (Devereux, 2007; Coppo, 2013). A conferma della concezione di *mania* come manifestazione di un fenomeno non necessariamente patologico contrapposto alla "salute", ricordiamo la significativa trattazione che Platone propone in alcune sue opere. Nel *Fedro*, infatti, il filosofo spiega per bocca di Socrate come esista una *mania* divina, che si può manifestare in quattro tipologie: la *mania* mantica o profetica, ispirata da Apollo, quella iniziatica ispirata da Dioniso, quella poetica infusa dalle Muse, e quella amorosa suscitata da Afrodite ed Eros (*Fedro*, 265 a-b). Il dialogo propone poi alcune riflessioni molto articolate sulle diverse tipologie di *mania*, che è comunque descritta nei suoi aspetti positivi e affascinanti, come fenomeno che permette un superamento della dimensione dell'umano e un arricchimento del singolo e dell'intera comunità; analoghe considerazioni si ritrovano anche nello *Ione*, quando l'autore si sofferma ad analizzare la mania poetica (*Ione*, 533e- 534b).² La mancata separazione fra cause umane e divine, e il confine labile fra patologia e salute appare anche nella descrizione della *mania* femminile, che però, come vedremo in questo contributo, presenta caratteristiche proprie e significative perché connesse con alcuni importanti dimensioni culturali. In questo lavoro ci soffermeremo su alcune descrizioni di *mania* amorosa (Io, Fedra), profetica (Cassandra), iniziatica (Baccanti), analizzando come esse ci vengono presentate all'interno del teatro tragico di epoca classica, a partire dalla considerazione - per noi condivisibile - di J. Pigeaud che "non è detto che si debbano analizzare le teorie dei medici greci sulla *folia* separatamente da quelle dei filosofi e dei poeti in quanto gli uni non sono certo più specialisti degli altri" (Pigeaud, 1995: 11).

2. LA MANIA AMOROSA DI IO E L'INCONTRO CON PROMETEO

² M. Nussbaum fa notare che la concezione positiva che Platone propone della follia amorosa si discosta notevolmente dalla concezione affermata in altri dialoghi importanti, primi fra tutti la *Repubblica* e il *Fedone*, all'interno dei quali i sentimenti e le emozioni costituiscono un impaccio al buon funzionamento della ragione, unica guida equilibrata verso ciò che è giusto e ciò che ha valore. (Nussbaum, 2004: 390 e segg): ciò testimonia della complessità e articolazione del pensiero platonico e anche dell'importanza di quanto espresso nello *Ione* e nel *Fedro*.

La storia di Io era già stata narrata da Eschilo nelle *Supplici* per cenni: nei brevi richiami iniziali, la fanciulla-vacca viene descritta prima come vittima di un intervento divino al quale non riesce a sottrarsi, poi, mentre fugge attraverso i prati fioriti “con mente errante” (*amartinoos*: con affascinante immagine, che richiama il verbo *amartano*, errare, ma anche confondersi, sbagliare, commettere colpa), passando attraverso molte genti (*Supplici*, vv. 547-562). Questa descrizione di enorme fascino e suggestione, tratteggia già con rapidi schizzi alcuni caratteri che a nostro parere si configurano come specifici della follia femminile e significativi come spie anche dell’immagine della donna nella cultura del tempo. La malattia mentale di Io è in realtà una commistione violenta ed estenuante di dolore psichico e dolore fisico, all’interno della quale la deformità esterna è specchio del turbamento e dello sconvolgimento interiore; non appare, infatti, una netta divisione fra mente e corpo, poiché la fanciulla è addirittura trasformata in una sorta di mostro con parti anatomiche animali e al tempo stesso tale trasformazione fisica deturpante è strettamente connessa con quella psichica: Io è tormentata dal tafano, tipico insetto mandriano, e prova il dolore del pungolo e il dolore dell’incomprensione del suo stato, del disorientamento, dell’isolamento da ogni comunicazione umana. A questo intreccio indissolubile fra mente e corpo corrisponde anche un profondo legame con gli elementi naturali: Io vaga fra i prati fioriti e all’interno di paesaggi che la ospitano e fanno eco al suo dolore, quasi costituendo un conforto con i pascoli, la cui fertilità e prosperità sembrano precludere a un esito sereno; la trasformazione stessa della protagonista richiama il nesso fra femminile e natura, molto presente nella cultura greca antica, nesso che rimanda ad aspetti percepiti come inquietanti del femminile stesso. A questa consonanza profonda, ma complessa, per certi versi dolorosa e mostruosa, per altri sintonica e liberatoria, fra personaggio femminile ed elementi naturali, fa da sfondo invece il totale isolamento dalle comunità umane (vv. 565-572), fino alla felice conclusione data dal tocco di Zeus dalla conseguente nascita di Epafo. Un altro elemento interessante è dato dalla contiguità fra descrizione di Io e immagini acquatiche che si susseguono nel canto del coro e che si concludono con l’immagine fascinosa del fiume fertile per eccellenza, il Nilo. La follia femminile viene quindi connessa con un fluire di liquidi, con il liquido vitale, l’acqua, che scorre e che permette la fecondazione, il rigenerarsi; anzi, potremmo dire che la follia di Io è mobile sia nel suo muoversi inquietante, scomposto, di animale tormentato, sia nel suo peregrinare in cerca di sollievo e di rifugio, sia poi nel suo essere vicina, contigua al fluire stavolta non scomposto né violento, ma vitale e sciolto, liberatorio

delle acque, elemento primigenio che fonda la vita. Infine, la malattia mentale della giovane ha a che fare con la sfera dell'amore, che, però, assume tratti di violenza, di inquietante vicinanza con la bestialità, di abnormità: Io è una vacca scomposta, l'estro è il tafano che la tormenta, ma richiama anche il momento dell'estro delle femmine animali, ricollocando ancora una volta il femminile all'interno di un richiamo molto intenso ed inquietante con la natura.³ Confrontando brevemente questa descrizione con quella, altrettanto potente, della follia di Oreste nelle *Eumenidi*, vediamo come quest'ultima dia luogo comunque ad un peregrinare che però avviene all'interno di paesaggi non così sintonici col protagonista, né descritti con dovizia di elementi naturali né con richiami frequenti ed espliciti all'elemento acquatico. Le caratteristiche della follia femminile, che emergono già in maniera esplicita nelle *Supplici*, risultano rimarcate nel *Prometeo incatenato*, dramma al cui centro è posta proprio la follia di Io e la meditazione sulle sorti umane. In questo caso, alla figura di Prometeo, costretto ad un'immobilità innaturale causata dall'incatenamento e ad una postura sconnessa ed irrigidita, si affianca il coro delle Oceanine, giunte a condividere il pianto del protagonista: si tratta di figure femminili che si presentano come moltiplicate, senza un'identificazione individuale, connesse con la sfera del sentimento, dell'empatia, della ricerca di dialogo, mobili e fluttuanti, nella loro identità acquatica. Accanto a loro, appare Io, fanciulla con le corna di vacca, che si agita e che si muove scompostamente: al suo movimento sconnesso fanno eco le parole che non riescono ad articolarsi in discorso compiuto, ma piuttosto si presentano come insistenti interrogativi inframmezzati da espressioni di dolore e di fatica, da interiezioni ed esclamazioni. Prometeo che le risponde e le mostra di riconoscerla (vv. 589-593), la definisce sia di fronte a se stessa sia di fronte al pubblico. "Tormentata dall'estro", che "infiamma d'amore il cuore di Zeus" "sfiancata dall'odio di Era": propone, quindi, immediatamente una cornice di senso nella rappresentazione della follia di Io, esplicitando la commistione fra fisico e mentale, il nesso con la sfera erotica, l'intervento divino come chiave della sua vicenda. Alla richiesta di narrare le sue vicissitudini (richiesta che non proviene da Prometeo, ma dalle premurose e sconvolte oceanine), Io risponde descrivendo se stessa con tratti che diventeranno tipici delle descrizioni di follia nella letteratura antica: le voci e le visioni durante la notte,

³ L'eros femminile è comunque percepito come abnorme e tale percezione appare più evidente dal fatto che la storia di Io è la preistoria delle Danaidi, la cui vicenda è marcata dal tema dell'incapacità femminile di vivere l'esperienza erotica e amorosa senza eccessi.

l'isolamento familiare e sociale, l'errare senza meta, lo stravolgimento dell'aspetto fisico, che, nel caso di Io, diviene addirittura deformazione animalesca, i balzi inconsulti, i movimenti scomposti. I richiami alle descrizioni presenti nel *De Morbo sacro* sono numerosissimi, come fa notare A. Guardasole, così come appaiono espliciti i richiami anche ad un'altra opera medica, *De virginibus*, in particolare il tema della vergogna che prova colei che è colpita dagli attacchi di follia (Guardasole, 2000). A questa ricostruzione della storia passata, che suscita la compassione e l'angoscia del coro, risponde Prometeo con la narrazione di quello che ad Io accadrà, con una descrizione puntuale e al tempo stesso spettacolare dei popoli e delle regioni geografiche che la fanciulla conoscerà e attraverserà, durante una peregrinazione quasi interminabile, gravosa, priva di sollievo e di conforto (unico popolo che le sarà amico è proprio quello delle Amazzoni, quasi a suggellare un'alleanza tutta al femminile). Di fronte al racconto di tutto questo futuro dolore, solitudine, stravolgimento, Io manifesta il desiderio di suicidarsi, gettandosi dalla rupe. Proprio per donare una speranza alla ragazza, Prometeo la invita a non uccidersi e da un lato, le ri-narra il suo passato conferendo un senso a quanto le è accaduto e spiegandole gli eventi per lei non chiari; dall'altro lato, le profetizza l'ultima parte delle sue peregrinazioni, anticipandole che proprio Zeus la toccherà, in terra d'Egitto, e il tocco amoroso permetterà la nascita di un figlio e il ritorno alle fattezze umane. Tutto il lungo dialogo fra Prometeo e Io mostra alcuni elementi significativi della rappresentazione della follia al femminile. Le peripezie della fanciulla sono sempre associate all'acqua (vv. 676-677; 710-735; 790-815; 823 e segg). Queste descrizioni, grandiose e dal tono epico e lirico al tempo stesso, mostrano la follia femminile come fenomeno che trova consonanza e risonanza nel mondo naturale circostante, che accompagna Io nel suo dolore e nelle sue peregrinazioni; al tempo stesso associano il moto perpetuo e scomposto della ragazza al flusso vitale ed eterno delle acque, simbolo della fecondità, del femminile primordiale, della fertilità e della maternità,⁴ ma anche richiamo profondo ad una percezione della follia come agitarsi liquido, tipico della malattia mentale femminile. Appare poi estremamente significativo il rapporto fra Prometeo e Io, fra personaggio maschile e femminile: in particolare, mentre la fanciulla descrive il suo passato senza riuscire a comprenderlo, narrando gli eventi in maniera sconnessa e priva di senso, il titano le restituisce questa descrizione conferendo dei significati, spiegando gli accadimenti,

⁴ Sul nesso fra femminile e simbologia dell'acqua primordiale, restano fondamentali gli studi di Gimbutas (2005 e 2008)

ricostruendo una linearità: in questo incontro, il drammaturgo sembra proporre al pubblico una sorta di cammino terapeutico, che vede la malata, sconvolta, incapace di attribuzioni di senso, raccontare frammentariamente, priva di comprensione, e l'ascoltatore, quasi terapeuta, farle eco riordinando eventi, gesti, immagini. Il drammaturgo, quindi, propone al pubblico una terapia della parola, intesa come ricostruzione, come restituzione di senso, come riformulazione e ricerca di un filo conduttore logico, che il personaggio maschile mette in atto nei confronti del personaggio femminile, avvolto invece nella confusione della sue percezioni, sensazioni, ricordi sbiaditi e sconnessi. Si tratta di un elemento interessante, proprio per il suo richiamo a una attribuzione di ruoli di genere, così come il fatto che la salvezza di Io sarà il parto del figlio: questa conclusione delle vicende sembra un'eco delle terapie che nei trattati del *Corpus Hippocraticum* sono indicate come l'unica forma di cura per le malattie mentali e organiche delle donne: il parto, ovvero il ritorno/ingresso al ruolo materno che la società greca antica prevedeva come unico ruolo femminile accettabile; la maternità come equilibrio e normalità per l'identità femminile.

3. FEDRA: LA MANIA AMOROSA E L'IMPOSSIBILE INCONTRO CON IL MASCHILE

Fedra è vittima della follia d'amore, tanto quanto Io: non sceglie la sua sorte né la sua inclinazione, poiché l'innamoramento è una punizione divina che Afrodite mette in atto per vendicarsi di Ippolito, figliastro di Fedra e spregiatore della dea dell'amore. Interessante notare che la follia amorosa colpisce i personaggi femminili delle tragedie: gli eroi impazziscono spinti da altre forme di follia (l'ira e l'obnubilamento nel caso di Eracle, il furore vendicativo connesso con le relazioni familiari nel caso di Oreste).

La prima narrazione dello stato di Fedra giunge agli spettatori attraverso le parole afflitte cantate dal Coro di donne di Trezene nel primo episodio: il canto inizia con il ricordo dell'incontro fra donne presso una fonte, proponendo immagini di profondo lirismo, tutte giocate sul tema dell'acqua che sgorga, risplende, purifica (vv. 121-130): acque primordiali, feconde. Fedra è descritta nei suoi sintomi fisici: giace stesa a letto, è presa da spasmi che la struggono, rifiuta il cibo, è ormai ai limiti della sopravvivenza (vv.131-140): il legame fra sofferenza psichica e sofferenza fisica è profondo e indissolubile; ciò che interiormente squassa, scava, turba, esteriormente colpisce le membra e tutta la corporeità della donna. A questo punto, le donne di Trezene, si interrogano sulle possibili cause della malattia di Fedra, elencando le divinità che

possono infliggere la follia agli esseri umani: Pan, Ecate, i Coribanti, Cibele, divinità tutte accomunate dalla loro ambivalenza, dalla contiguità con il mondo selvaggio, naturale, sfuggente alla norme della civiltà, dalla ritualità caratterizzata dalla musica, dalla danza, dal disordine. Poi il coro pensa a un attacco di gelosia, forse generato da qualche tradimento del marito Teseo, e lo fa evocando di nuovo immagini di acque (il porto) e richiamando il nome della terra d'origine di Fedra, Creta, che rimanda ad un femminile ancestrale e arcaico sopravvissuto all'affermazione greca del patriarcato. Il finale del canto del coro mette in correlazione, poi, la follia con le doglie, affermando una specificità della malattia femminile, incistata nell'indole stessa malinconica. In questa complessa e accorata descrizione e lamentazione del coro, sembra di poter cogliere anche l'eco del dibattito medico contemporaneo e, in particolare, dell'attenzione riservata nel *corpus hippocraticum* alla specificità della malattia femminile, con individuazione di una complessione presente nelle donne che le rende più esposte alla fragilità della follia e al vortice insanabile del disordine mentale; in questo modo, il dibattito contemporaneo conduce ad un superamento della demonizzazione del femminile e riporta la patologia delle donne proprio ad una causa organica e individuabile. Dall'altro lato, la follia di Fedra descritta in termini ingenui da parte del coro, e quasi fuorvianti, permette al poeta di lasciar presagire e trasparire fra le righe il tema a lui caro dell'insondabilità e della complessità dell'animo umano, in particolare femminile. L'ingresso della regina sulla scena la mostra al pubblico ormai avvilita e sfinita, sorretta dalla nutrice, che nella sua concreta prosaicità riflette sulle sorti umane senza rendersi conto della profondità del malessere della padrona. Nel dialogo che segue Fedra esplicita il suo desiderio violento, fisico, di correre sui monti, di abbandonarsi alla caccia, di domare puledre, di rotolarsi nell'erba dei prati: le immagini molto poetiche e molto appassionate mettono in correlazione in modo manifesto la follia della donna con il mondo naturale, percepito e rappresentato come mondo libero, liberante, inquietante, sciolto da vincoli, come avveniva nella descrizione di Io. La follia femminile è desiderio di lanciarsi nella natura, è richiamo della natura, è contiguità con essa: questo tema, molto ricorrente, sembra collocare la malattia mentale femminile in una sorta di uscita dal proprio ruolo, che è invece connesso con gli spazi chiusi della domesticità, con l'ordine, la misura, la riservatezza. E infatti, Fedra, improvvisamente e momentaneamente rinsavita (vv. 239-250), chiede che le si copra il capo, segno di ritegno ed esprime la sua vergogna-*aidos*, sentimento che aveva caratterizzato anche Io nel suo vagare scomposto. La nutrice, poi, quasi spazientita,

sprona la donna a confessare finalmente il suo male e soprattutto la causa di quest'ultimo, ricordandole la confidenza fra donne oppure la possibilità anche di ricorrere all'intervento medico; in questa esortazione, la nutrice non esita a spronare Fedra a confessare e farsi curare per il bene dei suoi figli. evoca, quindi, il tema del ruolo femminile connesso con il materno come argine al dilagare della malattia e alla pervicacia del rifiuto di trovare rimedi. La regina, interrogata con veemenza e in maniera incalzante, giunge a rievocare la madre, Pasifae e la sorella Arianna, in una genealogia tutta al femminile, che la colloca dentro un universo di amori travolgenti, violenti, fuori misura (per il toro, per un dio), e nella genealogia del Sole e della luce, nonché in una sorta di liminarietà ferina (Pasifae ama il toro, Arianna è travolta dall'amore per Dioniso nel selvaggio corteo bacchico); gli amori del *genos* cui Fedra appartiene, inoltre, sono tutti caratterizzati dal tradimento: Pasifae tradisce il marito e tradisce la sua natura umana accoppiandosi con un animale; Arianna tradisce il padre e la sua origine fornendo a Teseo il filo per orientarsi nel labirinto; Fedra si sente trascinata in un immaginario tradimento del marito e tradirà i suoi cari attraverso una ricostruzione menzognera. L'amore femminile appare, quindi, una forza oscura, violenta, che supera qualsiasi convenzione e qualsiasi delimitazione, confine, che trascina obnubilando le facoltà dell'animo, che spinge alla trasgressione, delle norme e delle relazioni, in una rappresentazione che è molto lontana da quella dell'amore maschile. Proprio dopo aver evocato il suo *genos*, la sua stirpe caratterizzata da questo marchio erotico violento e trasgressivo, Fedra confessa la passione per il figliastro e fornisce dunque una diagnosi al proprio dolore: "Gli uomini stanno male, ma non già, credo, in rapporto all'indole, ch  il senno sono molti ad averlo. La ragione   un'altra. Conosciamo e distinguiamo ci  che   bene, ma non lo pratichiamo, o per pigrizia o perch  preferiamo all'onesto un piacere". (vv. 379-382). Il desiderio, che   presentato come veleno, corrosione interna, e che porterebbe verso il cedimento alla passione amorosa, si trasforma e accompagna al desiderio di morte, come unica via di salvezza: questa tematica della fuga verso la morte caratterizza, come abbiamo visto, i sintomi anche di Io, che vorrebbe la morte come termine dei suoi affanni e tormenti, del suo errare. La nutrice, in questo continuo confronto, ha il ruolo di riportare invece la vicenda di Fedra entro una cornice di banalit  e di superficialit  (l'amore accade a tutti), che sviscerla la violenza della passione e che non premette una comprensione efficace e vera fra le due donne (vv. 435 e segg). A Fedra manca, come invece aveva avuto Io, un interlocutore maschile che riformuli le sue pene, che le permetta una via di uscita

terapeutica. Di fronte a una malattia che le appare “normale”, la nutrice contrappone la medicina degli uomini (che utilizza i *pharmokoi*) ai rimedi magici, rituali, salvifici delle donne (i *mechanoi*) (vv. 478-481): la soluzione descrive le emozioni e le passioni come di pertinenza femminile e separa mondo maschile e mondo femminile, all’interno di una trama tutta incentrata però sull’insania di questa separazione e sulla necessità di un dialogo fra maschile e femminile. L’episodio, inoltre, mette in luce la sfiducia di Fedra nei confronti della parola, percepita come fonte di tradimento e di funeste conseguenze, e invece l’uso fatuo, banalizzante, ambiguo e perfino inconsapevole che della parola propone la nutrice, con evidente richiamo anche al tema dell’esclusione della parola che l’educazione antica perpetrava nei confronti delle donne: il *logos*, inteso come raziocinio, come discorso, come capacità retorica, in tutte le sue forme, non può essere posseduto e manipolato saggiamente dalle donne, pena l’ingresso in un universo di conseguenze fatali. La sfiducia di Fedra nella parola appare profetica, poiché proprio il discorso che la nutrice fa ad Ippolito, rivelando il segreto della regina, dà il via alla catena di atti violenti che si dipanano: nel caso di Fedra, contrariamente a quanto accadeva ad Io, la parola resta manipolata e stravolta dalle donne, che non ne fanno uso saggiamente. Da questo punto di vista, il cammino che Fedra compie, che è tutto interiore e non esteriore come quello di Io, non può essere considerato formativo: la follia di Io prevede una crescita e una meta, che la porterà ad una pacificazione, e prevede una relazione di formazione con colui che l’ha ascoltata e ha saputo raccogliere il suo dolore: la follia di Fedra non trova relazioni formative attorno a sé: la nutrice ha sottovalutato e banalizzato, non ha saputo mettere in atto un vero ascolto; Ippolito è privo di capacità di relazione. A questo punto Fedra invoca solo il silenzio, sia nei confronti della nutrice (v.685; 706-707), sia nei confronti del coro (vv. 710-712). Il silenzio è infatti l’unica possibilità di non offuscare una “buona fama”: Fedra cerca quindi di rientrare in quell’ideale formativo femminile che era tipico della cultura greca antica, centrato sul nascondimento, sul silenzio, sulla sottomissione. La buona fama di una donna, che può essere fondata solo sul suo silenzio e sul silenzio che su di lei è fatto, è perfino condizione per garantire la fama dei figli. (vv. 715-717) In questo momento di massima tensione, è significativo che il coro intoni il suo canto evocando con immagini molto liriche le acque, l’Adriatico e il Po con i suoi gorgi, la spiaggia delle Esperidi, la nave cretese che solca i flutti marini: anche in questo caso, la malattia mentale femminile è riconnesse alla fluidità, all’elemento primordiale delle acque, al movimento e allo scioglimento. L’arrivo di Teseo, il maschile che potrebbe dialogare

con Fedra, è intempestivo e diviene inconsapevolmente vittima e complice del delitto ordito dalla donna e il gesto di Teseo di sciogliere i lacci che chiudono la lettera è l'epilogo dello scioglimento dal dolore che Fedra desiderava, e costituisce anche l'epilogo della relazione con la parola. Se inizialmente Fedra si era ritirata nel silenzio, unica arma e conforto, poi aveva tentato di esplorare la possibilità di parola cercando di dare parola ai sintomi del corpo, poi finisce per utilizzare la parola scritta in un ultimo inganno mortifero, cercando la morte, ma anche donando la morte. La malattia mentale di Fedra è senza possibilità di soluzione, né in vita, né dopo la sua morte. Fedra è schiacciata fra due dee: la dea del desiderio dell'incontro (Afrodite) ma anche della violenza della passione; la dea della selvatichezza, dell'uscita dalla comunità civile (Artemide), della trasgressione: il ruolo femminile che è tradizionalmente di stabilità entro un interno, è lacerato, dilaniato, dalla passione dell'interno (la casa) e dell'interiorità e dal richiamo verso l'esterno, l'oltre rispetto alla comunità umana. Le due dee

rappresentano i due poli opposti del femminile così come l'Olimpo greco l'ha delineato: l'una, incarnazione della donna-amante, trasgressiva rispetto al legame matrimoniale perché portatrice di un valore primordiale dell'amore, non inscrivibile all'interno di una relazione normata e codificata socialmente e moralmente; l'altra, personificazione del femminile autarchico, sfuggente, primitivo nel suo sottrarsi al maschile, e paradossalmente dea protettrice dei riti di iniziazione femminile alla pubertà e anche di passaggio e preparazione al matrimonio. Euripide sembrerebbe, quindi, richiamare alcuni aspetti fondamentali della rappresentazione del femminile e delle pratiche educative destinate alle donne e connesse alla codificazione del loro ruolo familiare e sociale. (Seveso, 2002: 77)

La malattia mentale femminile, che è lacerazione e disarmonia, si presenta come coscienza della colpa e desiderio della colpa, così che la donna diviene ossimoro e mistero, essere intessuto di fragilità, di incompletezza. L'impossibilità di soluzione è data anche dalla mancata sincronia fra i tempi interni della follia di Fedra e quelli esterni dell'arrivo di Teseo: al tempo della malattia, che è urgente, pressante, immediato, si contrappone quello lento del tardivo soccorso, che non riesce a realizzarsi: Io e Prometeo, l'una presa dal suo girovagare, l'altro intrappolato dalle catene riescono a trovare un punto di incontro fra i loro tempi, punto di incontro che alla follia di Fedra non è concesso.

4. CASSANDRA: LA MANIA PROFETICA E L'INCOMUNICABILITA'

Accanto alla descrizione delle follie erotiche di Io, possiamo trovare, nelle opere di Eschilo, un'altra follia al femminile altrettanto significativa nel personaggio di Cassandra. Occorre innanzitutto sottolineare che l'intera tragedia propone agli spettatori il tema inquietante del femminile come radice passionale, scomposta, sanguinosa entro le mura domestiche ed è centrata esplicitamente sul dualismo maschile/femminile. Quando Cassandra appare sulla scena a lei si relaziona inizialmente solo Clitemnestra, contrapposta con la sua lucidità e il suo parlare logico: il tema della parola logica, chiara, posseduta da Clitemnestra, a cui risponde il silenzio e poi la parola sconnessa, folle di Cassandra attraversa tutto il dialogo fra le due (vv.1050-1052). In queste battute, la donna, straniera, schiava, folle, è definita dall'altra donna, potente, con aggettivi di disprezzo (barbaro) e con il paragone animale (la rondine), quasi a sottolineare il suo appartenere alla sfera dell'incivile, del selvatico, sfera alla quale la regina contrappone un uso retorico, logico, abile della parola (la persuasione). Cassandra, come Io nel *Prometeo incatenato*, diventa figura femminile della follia connessa con l'isolamento della sfera dell'umano e con la bestialità: è paragonata più volte ad animali, viene definita da altri con disprezzo, nel suo mutismo, e tutto ciò sembra richiamare, come nel caso di Io, una liminarietà fra malattia mentale femminile e dimensione della natura, nel suo aspetto più incontrollato, incontrollabile, inquietante. Solo quando Clitemnestra esce di scena, Cassandra prende voce e si anima, percorre scompostamente quel lungo tappeto rosso che prima aveva percorso con solennità Agamennone, in preda ad un canto e una danza che sono sussulti, frammenti onomatopeici, lamenti, proponendo un impasto indissolubile fra fisicità, voce, discorso: come la parola è usata solo metaforicamente, liricamente, irrazionalmente, così la gestualità è scomposta, fremente. Il coro, personaggio maschile, le si pone di fronte con atteggiamento di osservazione pietosa, dapprima ricordandole che è vano invocare Apollo perché è un dio che non ama i lamenti e i canti luttuosi (vv. 1072-1079), ma al tempo stesso registrando che la ragazza è in contatto con il dio nonostante il mutamento del suo status sociale. A questo punto, la fanciulla dà inizio alla sua profezia, di fronte al coro che tenta di entrare in relazione con lei, senza però stabilire un contatto continuativo e profondo, ma all'interno di una relazione frammentaria, fondata più sull'interrogazione e sull'incomprensione, che sulla condivisione. Il talento della profetessa è comunque riportato ad una sfera animale, con una contiguità fra follia femminile e

bestialità/dimensione della natura che appare cifra ricorrente e significativa; riemerge, infatti, in forma esplicita anche più avanti, quando il coro ribadisce che la fanciulla è invasata dal dio (*theophoretos*, v. 1140) e pare un usignolo (vv. 1142-1145). La contiguità fra malattia mentale femminile e dimensione naturale è sottolineata anche dalla parentesi che Cassandra apre rispetto al suo individuale futuro, connettendolo al passato con le immagini dei fiumi (vv. 1150 e segg), con richiami ai corsi d'acqua e alla liquidità che già aveva caratterizzato il personaggio di Io e di Fedra. Cassandra trascina poi il coro nel suo canto e nella sua danza, perché i vecchi argivi stessi cominciano ad esprimersi con frasi frammentarie, con gemiti, con espressioni di dolore e di panico: rispetto ad Io, non si trova ad interagire con un personaggio maschile che può restituirle la sua narrazione riformulandola secondo vincoli temporali e logici, perché il coro dell'*Agamennone* è trascinato emotivamente e cede allo stato di panico dovuto anche all'incomprensione evidente. In questo caso, contrariamente a quanto accade ad Io di fronte a Prometeo, non c'è spazio per una relazione terapeutica e formativa: Cassandra non trova un personaggio maschile che le risponde supportandola e fornendole una ricostruzione accettabile del passato e del futuro e la possibilità di una speranza. L'episodio si conclude con la fanciulla che lamenta che sarà gettata all'inferno "con la mente in fiamme" (*thermonos*), immagine ripresa più avanti ("come il fuoco mi prende!": vv. 1256-1257), che richiama gli stessi sintomi di pressione dolorosa, di tormento fisico mostrati da Io: la conoscenza della sacerdotessa è profonda, ma inefficace. Si straccia, pertanto, le vesti profetiche e si avvia a intonare il proprio canto funebre, mentre il coro subito dopo la paragona alla vacca sacrificale che è portata verso l'altare (vv. 1295e segg).

5. LE BACCANTI: LA MANIA INIZIATICA, IL MISTERO, IL RITO, LA TERAPIA

In questa sede ci occuperemo solo di alcuni aspetti della rappresentazione della follia iniziatica femminile connessa al culto bacchico presenti nell'opera di Euripide: vorremmo ricordare che tale opera, densissima di complessi significati e di una simbologia assai articolata è ed è stata oggetto di discussioni ampissime da parte dei commentatori, discussioni che non riteniamo pertinenti in questa sede. La follia estatica prodotta dalla partecipazione ai culti di Dioniso è una delle forme maggiormente citate e conosciute nei documenti antichi, ma resta ancora non del tutto chiara per gli studiosi.

(Massa, 2012; Scarpi, 2002).⁵ E' ormai accertato che la partecipazione ai culti bacchici non fosse solo femminile, ma appare un dato per noi significativo il fatto che sulla scena teatrale Euripide abbia scelto di presentare gruppi di donne dedite al culto bacchico e anzi la trama della tragedia prende avvio proprio dal problema della partecipazione femminile ai culti. Nel prologo, infatti, Dioniso stesso descrive le donne che ha colpito (vv.23-25): questa descrizione insiste sulla dimensione femminile del culto, richiamando le pratiche di *ololygmos* (urla selvagge) e di *oribasia* (fuga sui monti) che erano probabilmente diffuse in Macedonia più che nel resto della Grecia, prendevano ispirazione da culti traci e coinvolgevano certamente gruppi di donne; la descrizione allude poi esplicitamente a comportamenti fuori della norma e della misura, quindi a una follia femminile manifestata in maniera inconfondibile dalle urla e dall'abbigliamento; gli oggetti evocati, infine, collocano immediatamente agli occhi degli spettatori la follia femminile in un ambito di primordiale vicinanza con la natura e con il principio della vita che genera/rigenera: le nebridi, mantelli di pelle di cerbiatto, mescolano l'identità umana e quella animale, facendo apparire simili le donne agli animali selvatici, le celebranti il culto alle vittime del culto; il tirso, presente in numerose testimonianze iconografiche, è un bastone o asta in cima al quale è collocata una pigna avvolta da rami di edera, con evidente allusione al simbolo del ramo secco dal quale miracolosamente risorge la vita, e quindi con allusione alla fecondità infinita presente nel mistero della natura; un'ulteriore allusione alla fecondità è costituita dal motivo dei serpenti e da quello delle corna taurine (motivi che tornano poi con insistenza all'interno della tragedia), che sono connessi al culto della Grande Dea europea (Gimbutas, 2008) e che sono ricorrenti anche nell'iconografia delle menadi.⁶ Più avanti, il dio insiste più di una volta sul tema della fuga dalle case, tema che è particolarmente significativo poiché la domesticità è l'unico ambito di vita concesso alle donne nella cultura greca antica e l'unico ruolo che esse potevano rivestire all'interno della comunità civile: l'evasione dalla casa è, quindi, per le donne il rifiuto del proprio ruolo, la trasgressione per eccellenza. Nel discorso compiaciuto del dio, infine, compare con insistenza il tema della maternità: le principesse tebane sono punite con la

⁵ Sull'eventuale spinta eversiva dei riti dionisiaci gli studiosi non sono concordi, alcuni rilevando che si giunse ad una istituzionalizzazione dei rituali connessi al dio, altri sottolineando come le rappresentazioni e la simbologia connesse al dio fossero estremamente trasgressive (Scarpi, 2002; Detienne, 2007).

⁶ Il motivo del serpente è molto complesso nell'antichità greca; nel caso in oggetto, ricorre per molti aspetti: gli antenati di Penteo sono Cadmo e Armonia, cui toccherà in sorte la metamorfosi serpentina; i serpenti richiamano gli eroi nati dalla terra fondatori di Tebe; il padre di Penteo è Echione, il cui nome significa serpente.

folia per aver insultato la madre Semele; Dioniso invoca Rea, Grande Madre come colei che ha trasmesso il rito; Agave, madre di Penteo, sarà la madre assassina. Questo tema, che nel caso di Io rappresentava la possibilità di guarigione futura, nel caso di Fedra quasi la causa del suicidio, nelle *Baccanti* percorre tutta la tragedia, mostrando le donne /madri che rifiutano/reinterpretano il loro ruolo, come vedremo in seguito, e mostrando l'ascendenza matrilineare della follia rituale femminile, quasi connessa con qualcosa di atavico e anche di liminare, straniero, lontano rispetto alla civiltà greca fondata sulla misura (Seveso, 2012). Dioniso conclude il suo prologo congiungendosi ai cori di baccanti che lo accompagnano già dai suoi viaggi e che quindi si differenziano dalle donne tebane fuggite sui monti solo ora. I due gruppi si fonderanno poi, ma possono rappresentare diversi aspetti della *mania* rituale femminile: il gruppo asiatico, contrassegnato anche dall'abbigliamento straniero, preso dalle danze e dai canti sfrenati, frenetici, al di fuori del *nomos* greco, ma anche ormai all'interno di una ritualità consolidata, il gruppo tebano, più recente, meno esotico, ma anche per certi versi più trasgressivo, perché trascinato improvvisamente fuori dal proprio ruolo, dall'unico luogo possibile, per percorrere strade non conosciute e non concesse. Il coro delle baccanti entra in scena subito dopo Dioniso, con effetto molto accecante e sconvolgente, imponendo la propria musica trascinante: la coralità elimina ogni identità individuale, ma permette anche alle donne di vivere senza freni una nuova identità grupale e simbiotica, in cui annullare i confini dell'io, quale sintomo di questa *mania*; l'accento ripetuto sugli elementi esotici e sul richiamo alla Madre asiatica sottolinea la dimensione femminile e materna del rito, ribadita anche dalla narrazione lirica e concitata della nascita di Dioniso; le immagini di liquidi che scorrono ("scorre la terra di latte, di vino, di nettare d'api fluido" v.141-142) richiama la fluidità che era presente anche nelle rappresentazioni della follia femminile di Io, Fedra, Cassandra; le immagini ricorrenti e insistenti della fuga sui monti, delle vesti di animale, del tirso, dell'edera rimarcano il tema della contiguità e della consonanza fra follia femminile e sfera della naturalità. L'arrivo sulla scena di Penteo e il suo discorso tradiscono accenti di riprovazione e di denuncia e sottolineano la trasgressività di queste manifestazioni femminili, che sono rimarcate dalla ribellione al ruolo di mogli legittime relegate nella domesticità. Ma la descrizione della follia femminile è estremamente sfaccettata: una visione di beatitudine appare evidente nella descrizione che poco dopo il nunzio offre a Penteo delle baccanti avvistate sul monte Citerone: le donne vengono definite *potniadas* (v. 664), ovvero "auguste, venerande" con aggettivo formato sul calco di *potnia*,

signora, ma anche dea, da venerare, e quindi con un richiamo alle divinità antiche potenti e solenni del matriarcato (vv. 683-688). L'estasi donata dalla follia produce una dilatazione della coscienza che permette all'io individuale di sconfinare nel gruppo ma anche nella compartecipazione alla vita naturale del paesaggio circostante, in uno scenario profondamente suggestivo. Questa narrazione prosegue con un quadro di profonda e idilliaca immersione nel mondo naturale, nel momento in cui le donne scuotono il torpore del sonno dalle membra, si radunano, al di là di qualsiasi differenza di età (giovani, vecchi, vergini) dando vita ad uno spettacolo "di armonioso decoro" (*eukosmias*) e si mescolano con gli animali selvaggi (vv.697-703). Il passo sembra richiamare significati molto profondi riguardo sia al ruolo femminile nella città sia all'educazione femminile: il passaggio all'età adulta, infatti, era nella città antica sovente caratterizzato da pratiche che prevedevano l'immersione in un mondo selvaggio e naturale (cfr. le Brauronie e i riti sacri ad Artemide: si veda: Seveso, 2010), come momento in cui il femminile- percepito come inquietante, non civilizzato, al di fuori della città – emergeva per poi essere "addomesticato", ovvero per poi accettare di rivestire il ruolo attribuito alle donne nella comunità. La descrizione del nunzio, inoltre, prosegue narrando alcuni particolari delle imprese della menadi che richiamano sia la vicinanza alla natura, sia il tema della liquidità: le baccanti, infatti, percuotono pietre da cui stilla miracolosamente acqua, battono i rami al suolo e fanno sgorgare fonti di vino, o provocano il fuoriuscire di fonti di latte o correnti di miele (vv. 703 e segg.). Questo scenario di armoniosa compartecipazione e di pace collettiva è alterato e spezzato da un evento violento, dal tentativo messo in atto da parte degli inviati de re di catturare Agave: l'inseguimento, infatti, provoca un improvviso eccesso nelle donne che divengono vere e proprie furie. Esse catturano vacche e tori e ne dilanano le carni facendole a brandelli a mani nude, si introducono nelle case e rapiscono i bambini, saccheggiano, dilanano; le imprese delle donne divengono sorprendenti e impressionanti non più per il loro armonioso stato di estasi e di godimento sereno, ma per la crudeltà e per l'esibizione di capacità fisiche sovrumane (smembrano carni a mani nude, girano con fiamme che non incendiano i loro corpi, non sono ferite dal lancio di giavellotti e frecce, scagliano con forza inusitata i tirsi). La follia estatica femminile si tramuta, quindi, in una sorta di eccesso che altera e azzera i limiti fisici e che travalica qualsiasi ruolo e qualsiasi norma, in un crescendo di scene estremamente cruente. Il coro successivo, che anticipa l'uccisione di Penteo (vv. 976 e segg.), ci mostra le baccanti sfrenate, in preda alla rabbia, evocata come divinità (Lissa) e associata alla

furia animale, anche se le immagini animali si susseguono anche per indicare Penteo, inopportuno e insolente invasore e curioso, paragonato al cucciolo di leone o di Gorgone (v.990). Il gesto violento e scioccante delle menadi che attaccano e fendono il corpo del re è presentato come gesto di giustizia, nei confronti di chi non ha saputo accettare il limite (v. 100 e segg) e punizione necessaria verso chi è definito *atheos*, *anomos*, *adikos* (v. 995), ovvero senza dio, senza legge, senza giustizia. Ma il coro evoca anche una dimensione fondamentale e significativa che percorre tutta l'opera, ovvero quella della maternità: Penteo è definito figlio di una leonessa o di una gorgone, quindi di creature feroci, incivili, mostruose, e rappresenta il discendente di una stirpe che si definisce "nata dalla terra", come ricordato più volte nel canto frenetico del coro di donne, di una stirpe, perciò, che fonda la propria cittadinanza sulla negazione della maternità. Penteo, inoltre, deve essere punito proprio perché non ha rispettato la madre di Dioniso, e viene punito dalla sua stessa madre, Agave, che, in preda al delirio e alle allucinazioni, lo vede come leone e trascina il gruppo delle donne in una impetuosa caccia e nel successivo smembramento del corpo del figlio. Il delitto funesto si chiude quando Agave stessa, abbandonati i monti, si avvicina alla città: l'ingresso della regina nella città costituisce il termine di questo cammino che l'aveva portata fuori, dalla civiltà, dalla comunità, dal suo stesso ruolo di donna e di madre, e il momento in cui alla sua follia, intesa proprio come non accettazione di quei contesti e di quei ruoli, deve essere dato contenimento e ascolto. La terapia incomincia quando Agave incontra il vecchio padre, Cadmo, che giunge portando i resti del povero corpo di Penteo e che immediatamente (vv. 1246-1250), definisce il delitto compiuto dalle donne come *penthos ou metreton*, lutto senza misura; l'anziano padre quasi si augura che le figlie restino nel loro stato di follia, poiché si rende conto che il ritorno alla realtà procurerebbe loro un *algos deinon*, un dolore tremendo, mentre il delirio le lascerebbe in uno stato non fortunato ma neanche di infelicità (vv. 1259 e segg.). Il dialogo serrato con il padre Cadmo conduce Agave in maniera ferma e dignitosa verso un progressivo riavvicinamento alla realtà: in questo passo, il drammaturgo sembra portare sulla scena una vera e propria terapia della parola che il vecchio re mette in atto, attraverso interrogativi circostanziati alla figlia. Agave inizia a definirsi "tornata in sé", "mutata", (v. 1270), dopo che il padre l'ha invitata a volgere lo sguardo al cielo, a fissare con occhi diversi il suo trofeo. Poi, il padre guida la figlia nel riconoscimento di sé, facendole ricostruire la sua storia (il matrimonio, il parto), in una sorta di anamnesi indotta, fino al riconoscimento della vittima, "vedo un dolore enorme, immenso",

megiston algos (v. 1282). Poi, il dialogo/contenimento permette la ricostruzione del delitto, del luogo, del modo, e infine la riflessione sulle cause, ovvero la follia e la colpa di non aver rispettato la divinità. Il colloquio fra Cadmo e Agave, a questo punto, è di commiserazione penosa e non di condanna, di rimpianto, di condivisione di un dolore incommensurabile.

6. CONCLUSIONI

Il teatro classico greco, agenzia formativa tra le più significative all'interno della *polis* antica, mette in scena in numerose trame il tema della follia e in particolare della follia femminile. Quanto emerge dalle rappresentazioni può costituire un testo di notevole importanza, poiché ci mostra sia le concezioni implicite ed esplicite relativamente a questo tema sia i messaggi formativi connessi ad esso. La follia femminile presenta caratteristiche specifiche rispetto alla *mania* maschile, caratteristiche che richiamano il ruolo delle donne all'interno della società del tempo e perfino le pratiche educative loro rivolte.

Nelle testimonianze che abbiamo preso in considerazione nel presente contributo, la donna giunge a manifestare diverse forme di *mania* connesse con entità o ambiti divini: la mania amorosa, quella profetica, quella iniziatica; in tutte queste forme, il ruolo femminile appare passivo, di persona tormentata improvvisamente da un intervento divino; se ci rifacciamo alla definizione di *mania* divina di Platone, manca una *mania* poetica femminile, che sarebbe creativa e poetica. Una caratteristica interessante è che, contrariamente a quanto avviene per la *mania* maschile, quella femminile appare una sorta di fuoriuscita dal proprio ruolo di genere, come è evidente da alcuni aspetti che descrivono la follia: la donna vaga in luoghi sterminati (Io), o desidera lanciarsi in paesaggi selvaggi (Fedra) o si dedica a pratiche fuori dalla città, in contesti incontaminati e "non civilizzati" (Baccanti): la donna, quindi, educata nella *polis* a restare all'interno della casa e a rivestire un ruolo esclusivamente privato, a causa dell'attacco maniacale vive o desidera vivere un'esperienza all'esterno. Un altro aspetto che accomuna le rappresentazioni della *mania* femminile, connesso con il precedente, è quello della vicinanza alla natura, aspetto che richiama la concezione antica della donna come essere che non è civile né civilizzabile, che contiene in sé un elemento di inquietante e indomabile contrapposizione alla *polis* e all'ordine della comunità. Questo elemento inquietante si palesa ancor di più nell'emergere di una contiguità fra donne

folli e liquidità dell'acqua: tutte le descrizioni considerate contengono con insistenza l'elemento acquatico, come specifico femminile, aspetto che simbolicamente richiama un elemento vitale, fecondo, ma anche incontrollabile, con una pluralità di significati molto stratificata e complessa e un evidente richiamo ad una religiosità ancestrale connessa con la fertilità femminile. Un'altra caratteristica interessante è il fatto che la *mania* femminile è, contrariamente a quella maschile, sovente *mania* amorosa (Io, Fedra, Cassandra), con un'immagine dell'eros femminile come elemento incontrollabile, inquietante, fuori misura, tipico della donna. Infine, appare evidente in tutte le rappresentazioni della *mania* femminile, il tema della parola, del *logos* quale dimensione inattuabile alla donna, che non riesce ad esprimersi (Io), o utilizza in maniera deformata e dannosa la parola (Fedra), o usa un discorso incomprensibile e travisato (Cassandra) o si abbandona all'urlo selvaggio e all'espressione inconsueta (Baccanti). L'incontro con il maschile, quando si presenta come tempestivo e fondato sul dialogo e sull'accoglienza (nel caso di Io e di Agave) mostra agli spettatori una vera e propria terapia della parola, che sa riordinare e conferire senso alla frammentarietà data dalla *mania*; quando invece questo incontro è intempestivo (Fedra) o impossibile (Cassandra), non permette un percorso formativo e terapeutico. La rappresentazione della *mania* femminile nel teatro classico greco, dunque, ci mostra il profondo ed ineludibile intreccio fra percezione dell'alterazione mentale, ruolo di genere, educazione, formazione nella città antica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andò, V., *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2005.
- Bordignon, G. (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, Guaraldi, 2015.
- Cagnolati, A., Pinto Minerva, F., Ulivieri, S. (a cura di), *Le frontiere del corpo. Mutamenti e metamorfosi*, Pisa, ETS Edizioni, 2013.
- Coppo, P., *Le ragioni degli altri. Etnopsichiatria e etnopsicoterapie*, Milano, R. Cortina, 2013.
- Cambi, F. (a cura di), *Archetipi del femminile nella Grecia classica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008.
- Detienne, M., *Dioniso e la pantera profumata*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Devereux, G., *Saggio di etnopsichiatria generale*, tr. it., Roma, Armando, 2007.

- Dillon, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London- New York, Routledge, 2002.
- Giallongo, A., *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Bari, Dedalo, 2012.
- Grmek, M. (a cura di), *Storia del pensiero medico occidentale*. vol. 1., *Antichità e Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Guardasole, A., *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo*, Napoli, D'Auria Editore, 2000.
- Gimbutas, M., *Il linguaggio della dea*, tr. it., Roma, Venexia, 2008.
- Ead., *Le dee viventi*, tr. it., Milano, Medusa, 2005.
- Guidorizzi, G., *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, R. Cortina, 2010.
- Iriarte Goñi, A., *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto gynecocrático y patriarcato en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2002.
- Massa, F., "Dirigere, riformare, educare: pratiche femminili nella diffusione delle tradizioni dionisiache", *Storia delle donne*, 8 (2012), pp. 105-126.
- Nussbaum, M., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 2004.
- Padel, R., *In and Out of the Mind. Greek Imagines of the Tragic Self*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- Pèrez Miranda, I., "Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito", en *Foro de Educación*, 9, (2007), pp. 267-278.
- Pigeaud, J., *La Maladie de l'ame, Etude sur la relation de l'ame et du corp dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettes, 1981.
- Pigeaud, J., *Folie et cure de la folie chez les médecins de l'Antiquité Gréco-Romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Scarpi, P. (a cura di), *Le religioni dei misteri*. Voll. 1 e 2, Milano, Mondadori, 2002.
- Seveso, G., *Armati mio cuore. Modelli educativi femminili nel teatro di Euripide*, Milano, Edizioni Ghibli, 2002.
- Seveso G., *L'educazione delle bambine nella Grecia antica*, Milano, F. Angeli, 2010.
- Seveso G., *Maternità e vita familiare nella Grecia antica*, Roma, Studium, 2012.
- Seveso G., *Arrivati alla piena misura. Rappresentazioni dei vecchi e della vecchiaia nella Grecia antica*, Milano, F. Angeli, 2013.
- Taplin, O., *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Paul Getty Museum Publications, 2007.