

EURIPIDE: MISOGINIA O GINOFOBIA?

EURIPIDES: MISOGYNY OR GYNOPHOBIA?

Sara Domenighini

Scuola Superiore per Mediatori Linguistici CIELS- Padova

RIASSUNTO:

Ripercorrendo le origini della civiltà, è possibile identificare un momento storico in cui la società era matriarcale. Analizzando le figure femminili presenti nelle tragedie di Euripide, possiamo comprendere il timore che prova l'autore di un ipotetico ritorno al predominio della donna sull'uomo e interpretarne le ragioni. Euripide, poi, si serve della catarsi per scongiurare tale eventualità.

PAROLE CHIAVE:

Euripide, donna mostro, capro espiatorio, catarsi.

ABSTRACT:

If we go back to the origins of civilization, we find an historic moment characterized by matriarchal society. Through the analysis of the feminine figures of Euripides' tragedies, we can understand he fears a hypothetical return to woman's predominance on man and we can interpret his reasons. Moreover, Euripides makes use of catharsis to prevent this possibility.

KEY WORD:

Euripides, monstrous woman, scapegoat, catharsis.

Nessuno si stupisce se definiamo misogino il grande tragediografo Euripide, che non viene meno alla tradizione greca dell'odio verso le donne. Ma se il suo odio derivasse da una paura latente? In tal caso potremmo parlare di ginofobia. A ben vedere, le sue eroine mostro sono tanto spaventose perché inarrestabili come forze della natura. Non possono essere controllate; gli uomini non sono in grado di frenare il loro desiderio di sfidare le norme, o per meglio dire le convenzioni sociali. Nella società greca, mentre l'uomo teme l'isolamento derivante dalla violazione della consuetudine, la donna rivendica i propri diritti con grande fermezza. E si sa, il diverso, colui che non si lascia dominare, diventa automaticamente il capro espiatorio di ogni peccato, una sciagura da scongiurare.

Si deve riconoscere a Euripide il merito di affrontare questioni morali con straordinaria sensibilità, quale la condizione della donna, nonostante la sua posizione discriminante. Ricordiamo, inoltre, l'autore per l'approfondimento interiore dei suoi personaggi, spesso donne: è lodevole il suo tentativo di comprendere la psicologia femminile, sebbene gli risulti indecifrabile la *forma mentis* femminile. I suoi personaggi si distaccano nettamente dagli eroi epici per avvicinarsi invece a individui più reali, tormentati e sofferenti, pieni di quelle debolezze e contraddizioni che sono tipiche della quotidianità. "Per la prima volta nella letteratura, il mito non si configura come un'esaltante storia di eroi, ma come la cronaca, pietosa e crudele, del patire dei vinti" (Biondi, 2010: 253). I personaggi femminili di Euripide, però, rispecchiano l'idea della donna flagello e "sventura inenarrabile per chi non riesce a sottrarsi al suo influsso malefico" (Cantarella, 2010: 104). La misoginia è parte integrante del pensiero greco, ma risalta con toni particolarmente accesi nei drammi del terzo grande tragediografo.

Nel V secolo a.C., la Grecia si trova ad affrontare le guerre persiane, la guerra del Peloponneso e infine si avvia verso il declino della *polis*. Nelle commedie aristofanee, questa crisi si avverte proprio grazie alle figure femminili: Lisistrata, nell'opera omonima, e le ateniesi, nelle *Ecclesiazuse*, assumono il potere. Tuttavia, questo aspetto non solo è marginale rispetto all'amore che Aristofane vuole trasmettere nei confronti della sua città, ma rappresenta soprattutto una situazione ridicola e paradossale: la ginecocrazia, e quindi un ritorno ad una condizione considerata primitiva, può rinascere solamente nel momento in cui una grande civiltà creata da uomini, e la *polis* sua massima espressione, fallisce.

Al contrario, le tragedie di Euripide non manifestano ancora sintomi della decadenza: tutt'altro. Ci chiediamo quindi quale possa essere la ragione dei suoi sentimenti veementi contro le donne e che cosa lo spinga a temere tanto il loro carattere mutevole.

Freud riconduce la ginofobia ad una fantasia maschile di castrazione, che la donna non solo rappresenta, ma attivamente richiama in soggetti che, per le particolari caratteristiche della madre, non hanno raggiunto una totale risoluzione del complesso

edipico. Anche per quanto riguarda tale questione, quindi, lo psicanalista riconduce il problema alla sfera sessuale.

Se ci distacciamo da questa visione psicanalitica ed evanescente, possiamo spiegare la paura delle donne ripercorrendo le origini della civiltà, da un punto di vista antropologico. Ci fu un momento, nella storia dell'umanità, in cui la società era matriarcale ed è a quel periodo che risalgono i riti di fecondità, di cui troviamo reminiscenze anche nella mitologia greca, per esempio nei miti legati a Cibele, Gea o Rea.

Gaia, per estensione di sé generò Urano, il cielo, e in seguito si unì a lui. Questo, temendo che i figli prendessero il potere, li rimise nel ventre della madre, ma Crono con la falce d'acciaio datagli dalla madre evirò il padre. In questo mito la figura femminile ricopre un ruolo preponderante e decisamente attivo, non è ancora stata relegata alla subordinazione. Come in questo racconto, anche in molti altri sono presenti entità femminili che hanno potere decisionale sulle proprie azioni, ma la maggior parte sono divinità o personaggi in qualche modo sovranaturali, non semplici donne.

La Dea Madre, la Potnia, si impose come unica divinità suprema e le donne divennero le detentrici esclusive di poteri misteriosi, che esercitavano servendosi di "filtri". Accanto alla figura della Potnia, signora onnipotente e Grande Madre Mediterranea, troviamo il pater, suo sposo, personaggio subalterno, passivo ed esclusivamente legato al compito di soddisfare gli istinti sessuali della Potnia: egli, come attesta la maggior parte dei miti greci incentrati su tale divinità, è destinato a morire, ucciso dalla stessa Potnia.

Tuttavia, le necessità determinate da una vita sedentaria condussero inevitabilmente i villaggi protoagricoli matriarcali a cedere il potere ad un capo di sesso maschile. Questo cambiamento implicò, di conseguenza, l'abbassamento dello status sociale delle donne. In questa nuova società, all'interno del rapporto uomo-donna, quest'ultima si vedeva limitata a ricoprire i ruoli di moglie, concubina o prostituta: la sua collocazione, quindi, dipendeva esclusivamente dal rapporto con un uomo. Una donna indipendente non poteva certo essere vista di buon occhio, era sicuramente pericolosa e malvagia, una maga come Circe, Elena o Medea.

A questo punto la donna si trasforma nell'incarnazione di tutti i vizi e del peccato: per sfuggire ai suoi inganni, l'uomo la relega al focolare domestico e costruisce una serie di miti che la denigri e la privi di qualsiasi dignità. Buona parte delle punizioni, che sia di origine umana o divina, nella letteratura greca passa attraverso una donna. Basti pensare a Pandora, che inviata da Zeus condanna gli uomini ad ogni sorta di male, fatica e preoccupazione, attirandosi così l'odio del genere umano. Nella tradizione, la stessa sorte tocca a Clitemnestra, che uccide Agamennone per vendetta, ma che così

facendo realizza la maledizione di Afrodite che l'aveva condannata, assieme alla sorella Elena, ad essere adultera, per punire la trascuratezza del loro padre, Tindareo.

Nell'*Ippolito*, la giovane Fedra, suo malgrado, concepisce un'insana passione per il figliastro, come punizione voluta da Afrodite, la quale non accetta il disprezzo irriverente del ragazzo. In questa logica, sebbene il colpevole sia un uomo, chi deve espiare il peccato è una donna: così l'uomo da colpevole assurge a vittima e la donna, inizialmente innocente, si macchia di orribili delitti.

Provando vergogna per questo amore, Fedra cerca di nascondere, ma soffre terribilmente e diventa preda di attacchi di delirio. Vittima di questo disagio interiore, è la dimostrazione tangibile del lacerante conflitto fra istinto e razionalità. Prima di morire lascia un biglietto, spiegando che Ippolito l'ha violentata, e si trasforma in colei che tesse inganni malvagi contro gli uomini. Ippolito riceve la sua punizione, ma questa è nulla rispetto alla morte della povera Fedra: infatti, nella conclusione della tragedia, il padre Teseo viene a conoscenza dei fatti e lo riconosce innocente. In questo modo, la figura femminile viene sacrificata come capro espiatorio, affinché l'uomo si purifichi dal miasma.

È lo stesso Euripide che, parlando mediante le parole di Ippolito, augura una moglie stupida in modo tale da limitare i danni che causerà:

La cosa migliore è avere in casa una donna da nulla, ma almeno inutile nella sua stupidità. La donna saputa, la odio! Non me ne capiti in casa una, che pensi cose più grandi che a donna conviene. È proprio in queste donne intelligenti che Cipride ingenera scelleratezze: mentre la donna semplice si sottrae alla follia per il suo poco senno.

Dunque, il tragediografo non esclude la possibilità che la donna sia una creatura intelligente ed abile; al contrario, dalle sue parole tale condizione sembra molto probabile ma anche molto spaventosa. Si deduce che nella logica dell'autore, arguzia, potere e rovina siano strettamente connessi da un rapporto di proporzionalità. Più una donna è abile, maggior potere riesce ad assumere e maggior distruzione può causare. Questo tipo di ragionamento potrebbe indicare un'inconscia paura del ritorno alle origini, a quando il genere femminile dominava indiscusso.

Inoltre, pare che per l'uomo greco in generale, e per Euripide nello specifico, sia incomprendibile la *forma mentis* delle sue avversarie, tanto che qualsiasi comportamento non compreso appieno viene catalogato come risultato di follia e delirio.

La maggior parte delle donne di Euripide è condannata ad un destino crudele: essere dominate da un uomo, spesso proprio colui che le ha private dei suoi cari. Questo è quanto accade nelle *Troiane*, dove Cassandra diventa proprietà di Agamennone, Andromaca è costretta a seguire Neoptolemo ed Ecuba tocca in sorte a Odisseo. Ma

non è tutto; per riscattare la propria condizione e rendere giustizia ai propri cari spesso anche le donne escogitano piani di vendetta.

Cassandra, ad esempio, annuncia il proprio progetto dopo un delirio profetico: così da vittima diventa coraggiosa vendicatrice ed assassina. Mentre la vendetta dell'uomo, però, è in genere accolta come un gesto valoroso e giusto per riscattare i propri cari o la propria patria, quella perpetrata da una donna viene vista con disprezzo, come un tradimento nei confronti del nuovo padrone. L'unico aspetto che viene considerato di un gesto simile è la *hybris* con cui la protagonista oltrepassa i propri diritti, praticamente inesistenti, e non accetta di essere confinata in un ruolo subalterno che le impedisca di ottenere giustizia da sé.

Quando il piccolo Astianatte viene sottratto ad Andromaca, invece, questa non può fare altro che esprimere le proprie sofferenze e sfogare la propria disperazione innalzando un *kommos*, un canto, che viene però interpretato come un'esplosione irrazionale di dolore: nel lamento illustra l'inutilità delle cure materne, impreca ferocemente contro Elena e culmina con il desiderio di non dover vedere più nulla e di essere nascosta (Troiane: 777-779). L'irrazionalità costituisce allora una costante nelle figure femminili.

Se ci distacciamo da una visione prettamente femminista, noteremo che questi personaggi non sono eroine dai forti ideali, elemento dal quale rifugge Euripide, ma semplicemente donne che esigono il diritto di vivere in quanto tali, di portare rispetto e onore ai propri cari e non lasciarsi dominare da un uomo estraneo che le renda prigioniere. Tuttavia, non è mai accentuato il loro desiderio di liberarsi dal focolare domestico, prospettiva inimmaginabile per il tragediografo e aspirazione forse ancora troppo elevata anche per le donne greche stesse. Accettano in modo benevolo le proprie vesti, lasciandosi sottomettere volontariamente, purché vengano rispettate e trattate con l'affetto e l'onestà dovuti.

Il letto, fulcro della casa e della famiglia, diventa allora motivo di rivalità e oggetto da difendere strenuamente. È il letto che fa muovere i contrasti e le ribellioni delle donne; infatti esso rappresenta sicurezza sociale per la moglie e sicurezza economica per la concubina. Così nell'*Andromaca*, la protagonista divenuta concubina di Neoptolemo suscita la gelosia e l'astio di Ermione, sposa legittima, che la percepisce come una minaccia. Ella la accusa di averle alienato l'amore del marito. Ermione è giovane e immatura, ha un animo insicuro, tanto da provare un odio irrazionale e violento verso una schiava che non ha certo scelto volontariamente di accettare le attenzioni del suo padrone. Inconsapevolmente, si fa interprete della misoginia dei greci. È una donna inquieta, piena di paure e incertezze, che cerca il motivo delle proprie sofferenze nei comportamenti di altre persone. È un personaggio debole, ma dispone di potere, perciò se ne serve in modo crudele e ingiusto contro la presunta causa della propria infelicità.

In questa tragedia, Euripide affronta il problema dell'istituzione matrimoniale, all'interno della quale la parità fra i coniugi era altamente utopistica: mentre per la donna la fedeltà era un obbligo inderogabile, l'uomo godeva di libertà sessuale.

Nelle opere euripidee, ciò che stupisce è che anche le donne si accusano e disprezzano a vicenda a causa di chiacchiere malevole, come fa appunto Ermione contro Andromaca, o per motivi ben più profondi, come mostra quest'ultima contro Elena. Euripide, in linea con il pensiero del proprio tempo, mostra un essere tanto spregevole da suscitare le ire dei suoi simili e da attirare su di sé ogni genere di invettiva. In particolare, si scaglia contro coloro che si interrogano e sono capaci di sottili ragionamenti: queste sono le figure più inquietanti, poiché potrebbero causare i danni peggiori.

Le uniche donne per cui non traspare disprezzo, bensì indulgenza, sono coloro che si mostrano ben disposte a sacrificarsi per un uomo. Pensiamo ad Alceste che pur di salvare l'uomo amato, è disposta a morire al suo posto e per questo viene giudicata "la migliore delle mogli". Immensamente dedita al marito, è perfettamente padrona di sé quando prende questa decisione: risalta infatti la piena consapevolezza dell'eccezionalità del suo gesto e la razionalità, in contrapposizione con l'emotività delle donne mostro. Pensiamo poi a Polissena, la figlia minore di Priamo, che non esita a immolarsi di fronte alle richieste dello spettro di Achille. Qui, nuovamente, una figura si trasforma da vittima in carnefice: la madre della fanciulla, Ecuba, addolorata per la perdita subita, riversa la propria disperazione su Polimestore e i suoi figli.

Nelle *Baccanti*, protagonista indiscusso è ovviamente Dioniso. Egli è strettamente legato alla Grande Dea e il culto dionisiaco è evoluzione, o involuzione, patriarcale di quella primigenia culturalità. L'altalena è una prova di questa connessione, prima utilizzata come simbolo della Grande Dea, poi elemento del culto dionisiaco.

Dioniso è per antonomasia il dio della trasformazione e della maschera, colui che non si presenta col vero aspetto nemmeno ai suoi fedeli. A differenza degli altri dei che mascherano il proprio aspetto per scopi pratici, Dioniso si trasforma per sua stessa natura, così che nessuno può mai sapere in quale aspetto scelga di manifestarsi. La sua caratteristica principale è la costante ambiguità fra ciò che è e ciò che appare. È imprevedibile, dunque, come il carattere mutevole di una donna. Inoltre, spesso viene rappresentato con una folta capigliatura che si riversa sulle guance con riccioli o lunghe trecce.

Il rapporto che intercorre fra Dioniso e gli uomini è analogo a quello che Euripide identifica nella relazione fra donna e uomo. Per i suoi seguaci, che lo accettano in ogni sua manifestazione, egli è facilmente riconoscibile e viene identificato con la vittima sacrificale, attraverso cui entrano in comunione col dio: in tal modo, la *mania*, la forza di Dioniso, si impossessa di ognuno di loro. Per chi invece, come Penteo (o Giasone,

che si comporta in modo simile nella *Medea* nei confronti della protagonista), vuole definire il ruolo o la natura del dio, l'ambiguità di Dioniso conduce inevitabilmente alla confusione e il dio scatena la propria *mania*, intesa in questo caso come delirio, affinché il suo avversario cada vittima della sua ira.

Penteo rappresenterebbe quindi l'uomo greco, che non riesce ad accettare l'idea di un dio perturbatore di ogni legge nella tragedia e la capacità della donna di mettere in discussione la legge-consuetudine. Il suo comportamento irrispettoso, infatti, lo conduce ad una morte atroce, smembrato dalle baccanti, fra cui è presente anche sua madre. Tiresia, indovino cieco e lungimirante, consiglia invece il vecchio Cadmo, re di Tebe, invitandolo a non opporsi al culto di Dioniso, poiché conosce le possibili conseguenze.

Perciò, *le Baccanti* potrebbe rappresentare una sorta di ammonimento di Euripide verso i suoi concittadini, in cui mostra gli effetti negativi che avrebbe per l'uomo un ipotetico rovesciamento del rapporto uomo-donna, dal momento che si ricreerebbero le dinamiche esistenti fra Potnia e paredro.

La catarsi suscitata dall'opera dovrebbe scongiurare la reale possibilità di uno scenario simile, dato che uno sconvolgimento dei ruoli e il ritorno alla supremazia della donna sull'uomo farebbe presagire il predominio dell'irrazionalità sulla civiltà e la democrazia. Questo è il motivo per cui Euripide è tanto spaventato dalle donne.

Nel dionismo le donne occupano una posizione privilegiata. A differenza della vita quotidiana in cui la donna di buona famiglia che trascorreva quasi tutto il tempo all'interno delle mura domestiche, in quanto così stabiliva la società maschilista greca, i riti dionisiaci invitano le baccanti o menadi, figure prettamente femminili, a stare in spazi aperti e in contatto con la natura. In questo modo si rievoca l'antico legame della Dea Madre con la terra e le donne hanno la possibilità di esprimersi liberamente, specialmente con danze e canti, senza esporsi ad accuse e critiche.

Nonostante la purezza delle baccanti, Penteo attraverso la lente della misoginia, interpreta questi riti come situazioni dissolute e riprovevoli. Il culmine della comunione fra le fedeli e il dio si raggiunge con il sangue, mediante il *diasparagmos*. Non si tratta di riti orgiastici, come vuol credere il figlio di Agave; l'estasi dionisiaca si raggiunge attraverso l'uccisione sacra del capro.

Infine, osserviamo la donna mostro per eccellenza: Medea. Il monologo che recita Medea, quando scopre che dovrà lasciare Corinto, in seguito alle nuove nozze di Giasone, e che sarà il padre a stabilire il destino dei suoi figli, è stato considerato il primo manifesto femminista della storia. È indiscutibile che l'eroina si faccia portavoce di tutte le donne per denunciare la loro difficile condizione, ma bisogna considerare attentamente che la ragione che scatena la sua ira è l'allontanamento forzato dal "letto":

si sente tradita dal marito e minacciata dalla presenza della nuova sposa. La notizia la sconvolge e rivela la sua vera e propria ossessione per il talamo. Lo conferma lei stessa, spiegando che "quando [una donna] si scopre tradita nell'amore, non c'è altro cuore più assetato di sangue" (Euripide: 265-266).

Inoltre, essendo lontana dalla propria patria, barbara e apolide, teme di essere abbandonata e isolata in terra straniera. Non esprime certo parole favorevoli o di esaltazione del ruolo della donna quando dice "io preferirei tre volte stare dietro lo scudo, piuttosto che partorire una sola volta" (Euripide: 250-251). Euripide riconosce le ingiustizie che una donna è costretta a subire in Grecia, pur legittimandole, e immagina che anche una donna si consideri sfortunata ad essere tale, come se il solo fatto di nascere femmina fossa una disgrazia.

Medea ha subito un grave affronto alla propria dignità e non è disposta ad accettarlo; divorata dall'odio escogita un piano facendo affidamento sulle proprie abilità: "siamo donne, assolutamente incapaci di nobili imprese, ma capacissime di architettare ogni malvagità" (Euripide: 408-409). Desiderosa di ricambiare il male ricevuto e con la convinzione di non poter permettere il trionfo dei suoi nemici, escogita il proprio piano di vendetta senza la minima traccia di emotività.

Ma il colloquio con Giasone e le sue gravi offese la rendono ancora più rancorosa e determinata ad agire: il suo carattere passionale e la sua incapacità di autocontrollo sottolineano ancora una volta la sua origine non greca. Euripide, per convincere ulteriormente i suoi concittadini e sortire un effetto catartico ancora più potente, mostra in un ultimo gesto la natura crudele e pericolosa della donna: Medea, non soddisfatta della morte di Creusa e Creonte, si trasforma in madre snaturata e, seppur esitante, si convince a uccidere i suoi stessi figli. È lacerata da sentimenti contrastanti e inconciliabili, che la portano a compiere un delitto contro natura.

Se inizialmente la sua sfortunata condizione le procurava le simpatie e la compassione delle altre donne, ovvero il coro, quest'ultimo gesto la condanna alla solitudine più assoluta, diventa un'emarginata sociale. L'infanticidio non è presente in tutte le versioni del mito di Medea, ma in Euripide si erge come emblema della demistificazione del ruolo di moglie e madre.

Il personaggio di Medea è fra i più negativi della letteratura greca, ma il suo comportamento ha una spiegazione: ella è una figura arcaica, legata alle forze ataviche della natura e alla potenza della magia, che vive in un mondo moderno, non più dominato da poteri femminili, a cui non sa adattarsi. Entra, perciò, necessariamente in contrasto con una civiltà maschilista e fondata sulle leggi.

La discriminazione della donna la rende un bersaglio facile in epoca greca e spesso la violenza, per disparati motivi, si scatena su un obiettivo sostitutivo o una vittima

arbitraria: la folla si raccoglie attorno alla vittima e la distrugge, esattamente come accade nei riti dionisiaci. Essa appare, quindi, causa della crisi e allo stesso tempo responsabile della risoluzione: così diventa sacra agli occhi di tutti.

Analogamente, questo processo viene riprodotto con la messa in scena della tragedia, la disintegrazione però viene solamente simulata, per evitare quella reale. Secondo la logica della violenza mimetica di René Girard, l'elaborazione dei riti e dei divieti prende forme infinitamente varie e tende alla ripetizione dell'evento vittimario originario, sostituendo dapprima il capro espiatorio umano con quello animale, fino ad arrivare poi ad una sublimazione di esso, nella tragedia, dove la purificazione avviene in senso metaforico e il miasma viene liberato senza un vero e proprio spargimento di sangue.

Da tale antagonismo unico nasce l'unità della comunità greca: il responsabile arbitrario dell'intera crisi viene designato nel momento in cui porti i tipici segni vittimari; nel caso della donna si manifestano nella sua subordinazione rispetto all'uomo. Il mito, o la rappresentazione della tragedia, è dunque il resoconto trasfigurato di una genesi reale, ovvero un linciaggio collettivo della vittima espiatoria, che ha il fine di ricordare le crisi passate e la sequenza degli eventi che hanno costituito un ordine culturale. E il sacrificio è lo strumento di prevenzione.

La tragedia vede l'inizio del proprio declino a partire da Euripide, che procede alla demistificazione di personaggi e miti e prospetta la spiegazione di ogni avvenimento attraverso la *tuke*, il caso. Il suo pessimismo consiste nella convinzione dell'impossibilità di dirigere la propria vita e, di conseguenza, di influire sul corso degli eventi.

Se nulla ha più senso, e ogni fatto è casuale, non esistono più rapporti di causa-effetto. In questa prospettiva, è comprensibile e giustificabile il suo temere che, nonostante la stabilità della democrazia e dell'ordine greco, la donna possa prendere il sopravvento.

Quest'ipotesi sarebbe tanto tremenda per il tragediografo, che infatti esprime tutta la propria violenza nei confronti del genere femminile, parlando per bocca di Ippolito: "Zeus, perché hai dunque messo tra gli uomini un ambiguo malanno, portando le donne alla luce del sole?" Il suo giudizio, tanto duro e agghiacciante, esprime l'opinione comune del genere maschile e rimarrà ben radicato nella mente dell'uomo nei secoli a venire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Biondi, I., *Storia e antologia della letteratura greca 2*, Firenze, G. D'Anna Casa editrice S.p.A, 2010, pp.253-405.

Cantarella, E., *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli, 2010 pp.100-110.

Girard, R., *La violenza e il sacro*, trad. it a cura di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Milano, Adelphi, 1980.

Salinari, Raffaele K., "Dalla Grande Dea a Dioniso". *Laima, associazione culturale*. Internet. 1-07-2015 <www.associazionelaima.it/dalla-grande-dea-a-dioniso>

Ieranò, G., *Medea, la madre assassina*, Sonzogno, Venezia, 2015.

Faranda, L., *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Roma, Meltemi editore, 2007.

Zoja, L., *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.