



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE LINGUISTICHE, FILOGOLOGICHE E LETTERARIE
CICLO XXXI

**PAROLA DI DONNA: GIURAMENTI FEMMINILI
NELLA LETTERATURA GRECA E LATINA**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Davide Susanetti

Dottorando: Caterina Di Daniel

ABSTRACT

La nostra ricerca prende in esame la rappresentazione dei personaggi femminili coinvolti nelle scene di giuramento all'interno della letteratura classica. Una prima sezione del lavoro è dedicata alla definizione di cosa sia il giuramento attraverso studi linguistici, antropologici, giuridici, storici e fornisce gli opportuni riferimenti alle fonti storiche e letterarie. La seconda sezione comprende una selezione di testi dalla letteratura greca e latina di epoca arcaica, classica ed ellenistica, di cui si offre un commento incentrato sull'analisi della formula di giuramento, degli aspetti gestuali descritti e del ruolo femminile nella scena. All'interno di ciascun quadro tematico si delinea una fenomenologia specifica, della quale si discute di volta in volta evidenziando il delicato rapporto tra la rappresentazione del personaggio femminile e il giuramento come forma del linguaggio autorevole e performativo. In questa dialettica tra performance di genere e parola efficace trovano spesso spazio la contestazione delle convenzioni sociali e una critica all'etica tradizionale, ma è anche possibile intravedere dei tipi cristallizzati e delle ricorrenze topiche all'interno dei differenti generi letterari.

Our dissertation discusses the literary representation of female characters involved in the oath scenes of classic literature. In the first section of this work oath is analyzed from a linguistic, historical, juridical and anthropological point of view, providing references to many historical and literary sources. The second section consists of a selection of greek and latin texts of the archaic, classic and hellenistic period: our comment focuses on the oath formula, gestures and on the role of female characters, underlining the complex relation created by the interaction of female representation and oath as a speech act and an authoritative utterance. Each text is both exemplary for a specific phenomenology and it is indicative of peculiar literary themes, which are discussed. This tension between gender performance and performative language sometimes reveals a criticism concerned with social conventions and traditional values. Furthermore, it is also possible to identify some topic elements in different literary genres and to define some fixed and recurrent schemes.

INDICE

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE p. I

PARTE I

BREVE STORIA DEL GIURAMENTO NEL MONDO GRECO E ROMANO p. 1

1. Coordinate linguistiche p. 3

1. 1. Una formula, una realtà p. 8

1. 2 Valenze etiche e sacre p. 11

1. 2. 1. L'articolazione del rito greco e i suoi significati p. 14

1. 2. 2. Varianti p. 16

1. 2. 3. Il rito romano p. 18

1. 2. 4. Lo spergiuro e la trasmissione della colpa p. 20

1. 3. Il mito e il cosmo: l'inviolabile acqua di Stige e la barriera del mondo p. 27

1. 4. Una *fides* leggendaria p. 29

1. 5. Diverse prospettive p. 34

1. 6. Uso giuridico, politico e diplomatico p. 37

1. 6. 1. Il valore giuridico: la prova e l'ordalia p. 39

1. 6. 2. Uso del giuramento nella vita politica e nei rapporti esteri p. 46

1. 6. 3. La donna e il giuramento p. 52

PARTE II

L'EPICA ARCAICA p. 57

1. Giuramenti omerici: la donna come paradigma dell'inaffidabilità p. 59

1. 1. Macchinazioni private per azioni politiche: Era e la manipolazione del giuramento p. 60

1. 2. Odisseo e la promessa di incolumità p. 70

IL TEATRO ATTICO p. 93

2. Giuramenti profetici e patti politici: la vendetta di Clitemnestra p. 95

2. 1. I giuramenti di Clitemnestra p. 100

3. Euripide: evanescenza delle categorie etiche e problematizzazione del linguaggio p. 111

3. 1. L'*adikia* che spezza i vincoli: la *Medea* di Euripide p. 112

3. 2. L'*Ippolito*: un giuramento da cui è impossibile districarsi p. 129

3. 3. Apparenza e verità: i giuramenti di Elena p. 140

4. Aristofane e la parodia del giuramento tragico p. 151

4. 1. Un giuramento politico al femminile: la *Lisistrata* p. 154

LE ARGONAUTICHE DI APOLLONIO RODIO p. 165

5. Una sinistra trama di giuramenti p. 167

5. 1. Due giuramenti all'origine dell'intervento di Medea nella narrazione p. 170

5. 2. Il patto "d'amore" fra Medea e Giasone p. 174

IL ROMANZO ANTICO p. 189

6. Giuramenti nel romanzo antico: tipologie p. 191

6. 1. Il giuramento di Dionisio a Calliroe p. 197

6. 2. La fedeltà giurata di Anzia p. 203

6. 3. Il giuramento d'amore di Dafni e Cloe p. 207

6. 4. Le promesse di Clitofonte p. 211

6. 5. L'ordalia di Stige e della Siringa p. 214

6. 6. Giuramenti e ordalie nelle *Etiopiche* p. 218

6. 7. La funzione 'divieto' nella favola apuleiana di Amore e Psiche p. 225

L'ANTOLOGIA PALATINA p. 233

7. Il giuramento d'amore tradito nell'*Antologia Palatina* p. 235

7. 1. La non validità dei giuramenti d'amore e l'abbandono p. 241

7. 2. La donna spergiura e la lucerna p. 247

7. 3. Non serve giurare, la verità è evidente p. 251

7. 4. Il giuramento del distacco p. 254

CATULLO 64 p. 259

8. Arianna e il tormentoso mare d'amore: il carme 64 di Catullo p. 261

L'ENEIDE DI VIRGILIO p. 279

9. Tradita e traditrice: la Didone virgiliana p. 281

L'ELEGIA LATINA p. 303

10. L'elegia e il *foedus amoris* p. 305

10. 1. La *puella* nella poesia elegiaca p. 308

10. 2. Ipostasi dell'infedeltà e fantasma del *foedus amoris*: Cinzia nell'elegia properziana p. 310

10. 3. Le elegie III, 6 e IV, 7 p. 316

10. 4. L'elegia IV, 8 p. 325

11. Tra la ricorsività del *tópos* e il suo stravolgimento: il motivo del giuramento nelle *Heroides* e il singolare caso delle epistole XX e XXI p. 331

11. 1. Il mezzo di una violenza: il giuramento di Cidippe p. 335

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI p. 351

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA p. 367

INTRODUZIONE

I. Perché un altro studio sul giuramento?

Nelle civiltà antiche il giuramento ha una rilevanza indiscutibile, che emerge dallo studio di fonti letterarie, fatti storici ed evidenze epigrafiche. Si tratta di una forma del linguaggio performativo, che ha le medesime funzioni in tutte le civiltà e, perciò, oltre al fascino dell'arcaicità, ha anche quello dell'universalità.

Nella storia degli studi umanistici esistono già molti autori che hanno affrontato indagini sul giuramento. Infatti, esso è un oggetto di studio inquadrabile all'interno di diverse discipline, poiché partecipa della natura del sacro e della religione, ma è fondamento anche di istituzioni politiche e di procedure giuridiche. Esso, inoltre, possiede una forza performativa che agisce direttamente sul reale attraverso una formula e, per questa ragione, è una forma linguistica che alcuni accostano anche all'ambito della magia. Il giuramento, perciò, può essere osservato attraverso differenti lenti interpretative, fornite dalle differenti discipline all'interno delle quali può trovare una collocazione come argomento di studio. Questo suo essere un oggetto ibrido, se da una parte lo rende interessante, è anche il principale problema che ne impedisce un'univoca e facile definizione. Nel campo della storia della letteratura e della critica letteraria esso può essere studiato in quanto rappresentazione di ciò che le altre discipline descrivono: in questo senso, come tutte le rappresentazioni, esso veicola non solo un messaggio relativo a se stesso e al suo uso storico, quindi informazioni di tipo documentario e antropologico, ma è un motivo che, assieme ad altri elementi concomitanti e attraverso convenzioni di genere o archetipi folklorici, richiama alcuni temi di ampia portata, che è compito della critica tematica individuare. Quando, inoltre, la scena di giuramento funge da snodo narrativo, determinando l'andamento del *plot* o assumendo il ruolo di *tópos* per un dato genere letterario, diventa oggetto di studio della narratologia.

Nel campo dell'antropologia e della storia delle religioni classiche sono fondamentali gli studi condotti da Gernet e da Benveniste¹, che pongono le basi per comprendere come nasca la pratica del giuramento, quali siano i suoi fondamenti concettuali, come esso sia intrinsecamente legato all'ambito del sacro e del diritto, quali siano i riti religiosi attraverso i quali si esplica il contenuto della sua formula e l'importanza che esso rivestiva all'interno di

¹ BENVENISTE E., *L'expression du serment dans la Grèce ancienne*, «Revue de l'Histoire des Religions», vol. 134, n° 1-3, 1947, pp. 81-94 e *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee.*, vol. II, *Potere, diritto, religione*, tr. it., Torino, 1972; BOLLACK J., *Styx et serments*, «Revue des Études Grecques», 71, 1958; GERNET L., *Antropologia della Grecia antica*, tr. it., Milano, 1983.

sistemi sociali e valoriali arcaici. Se nelle sue fasi iniziali il giuramento ha un valore etico, sociale, sacro e giuridico, esso ben presto ha precisato ulteriormente le sue funzioni in ambito giudiziario e ne ha assunte di altrettanto importanti nell'ambito della politica, della diplomazia, del diritto commerciale e privato. Una panoramica su tutti questi usi della parola giurata nel mondo greco si può ricavare da studi monografici ormai datati, come quelli di Hirzel o Plescia². I più recenti e aggiornati studi sul giuramento nella cultura e nella civiltà greca sono quelli condotti in questo secolo dall'*équipe* di studiosi coinvolti nel progetto sul giuramento coordinato dall'Università di Nottingham, che ha prodotto una serie di contributi notevoli e riassuntivi su questo argomento. Il progetto si prefiggeva di catalogare tutti i giuramenti presenti nelle fonti greche di età arcaica e classica³ e di analizzarne contenuti e funzioni, dando così sostanza a tre principali monografie che ad oggi possono essere considerate fondamentali per affrontare una ricerca sul giuramento, soprattutto per quanto concerne i *Realien*, quindi istituzioni e fatti storici, politici e sociali attestati dalle fonti e da dati archeologici: Sommerstein A.-Fletcher J., *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007; Sommerstein A.-Bayliss A. J., *Oath and state in ancient Greece*, Berlin, 2013; Sommerstein A.-Torrance I., *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014. Queste tre opere a più mani, rispetto alle monografie scritte nel Novecento, risultano però meno sistematiche nella trattazione, che non è concepita per disciplinare la materia di studio entro una struttura ordinata, e, in ragione di ciò, non sono forse letture immediate per chi si accinga alla sola consultazione. Si aggiunga poi che la bibliografia cui fanno riferimento è quasi esclusivamente anglosassone e prende in considerazione solo sporadicamente qualche studio francese, senza mai citare contributi italiani, anche laddove ne esistano di effettivamente pregevoli e indispensabili. Il progetto di Nottingham, oltretutto, ha due caratteristiche fondamentali, dovute alle scelte operate ancora nella selezione dei materiali per il suo database sui giuramenti, che ne circoscrivono i confini: esso cataloga unicamente i giuramenti precedenti al periodo ellenistico e, in secondo luogo, l'attenzione degli studiosi coinvolti è affissata prevalentemente sul giuramento come pratica politica e giuridica. Vi sono capitoli e paragrafi dedicati alle fonti letterarie o mitiche (ad esempio Omero, Esiodo, l'oratoria e la commedia), ma l'intento di questi volumi non è l'analisi letteraria della scena di giuramento,

² HIRZEL R., *Der Eid. Ein Beitrag zu seiner Geschichte*, Leipzig, 1902; PLESCIA J., *The oath and perjury in ancient Greece*, Tallahassee, 1970.

³ Il database prodotto tra il 2004 e il 2007 si chiama *The Oath in Archaic and Classical Greece* ed è accessibile tramite l'Università di Nottingham.

bensì l'estrapolazione di una serie di informazioni storiche sul giuramento anche attraverso le fonti letterarie. Il quarto studio prodotto in seno a questa *équipe* internazionale è Fletcher J., *Performing oaths in classical greek drama*, Cambridge, 2012, dedicato quasi interamente al teatro. Quest'ultimo, invece, è incentrato sul giuramento come motivo letterario e *device* narrativo. Tale pubblicazione al giorno d'oggi è un valido contributo per analizzare le scene di giuramento nella tragedia e nella commedia ateniese, poiché dà conto di una serie di informazioni di tipo storico, antropologico e religioso, nonché linguistico, ma fornisce anche un'ampia esegesi ai passi e indica una sorta di canone delle scene di giuramento più significative nelle opere teatrali. A questo studio possono essere aggiunti singoli brevi contributi che gli studiosi hanno prodotto nel tempo, soprattutto precedentemente, su queste stesse scene, dandone un commento nelle loro edizioni di quegli stessi testi o in articoli che affrontano nello specifico il motivo del giuramento e il valore degli *speech acts* in quegli stessi brani⁴. Poco altro è stato scritto per tutto ciò che non fa parte del teatro ateniese: solo Omero ha destato una certa attenzione per le scene di giuramento contenute nei due grandi poemi arcaici, ma nel complesso della letteratura greca e, soprattutto, per la letteratura greca ellenistica, gli studiosi non si sono interrogati su questo elemento.

Gli studi nell'ambito della civiltà romana risentono ancora di più della preminenza di un interesse per il giuramento rivolto quasi esclusivamente alle sue valenze giuridiche e religiose. A questo proposito vi sono opere dedicate unicamente a questo tema, come la monografia di Calore o quella di Zuccotti, all'interno delle quali si tenta anche di delineare l'evoluzione storica in senso cronologico di questa istituzione⁵. Nella civiltà romana ha una speciale rilevanza il giuramento dell'imperatore e per l'imperatore, così come l'aveva il *sacramentum militiae* e tutti i patti giurati dell'ambito militare. Questi impieghi del giuramento erano in realtà presenti anche in Grecia, ma gli studiosi di diritto, storia e scienze politiche hanno affrontato questo argomento ponendo maggiore attenzione alla civiltà romana. A tal proposito è importante per gli studi socio-politici sull'Occidente romano e, poi, medievale e moderno, il libro di Prodi sul giuramento come fondamento del potere costituzionale, che ha tra

⁴ Un famoso esempio può essere quello di SEGAL C., *Curse and oath in Euripides' Hippolytus*, «Ramus», 1, 1972, pp. 165-180, oppure TORRANCE I., *On your head be it sworn: oath and virtue in Euripides' Helen*, «The Classical Quarterly», 59, 2009, pp. 1-7, oppure ancora GARSTAD B., *The oaths in Euripides' Medea*, «Arctos», 40, 2006, pp. 47-63.

⁵ CALORE A., *“Per Iovem lapidem...” alle origini del giuramento*, Milano, 2000; ZUCCOTTI F., *Il giuramento nel mondo giuridico e religioso antico*, Milano, 2000;

l'altro avuto una discreta risonanza⁶. Per gli aspetti antropologici e per l'analisi di alcuni passi letterari è notevole inoltre uno studio non pubblicato di Maria Monteleone⁷. Infine, nella letteratura latina il giuramento ha suscitato l'interesse degli studiosi in quanto tema caratteristico della poetica catulliana e motivo ricorrente dell'elegia latina, all'interno della quale esso si cristallizza come *tópos*.

Per gli specifici aspetti linguistici inerenti allo studio del giuramento e alla sua *vis* performativa sono certamente indispensabili gli studi di Giordano e Agamben, che considerano la pratica del giuramento alla luce di quelle che sono le teorie austiniane sugli enunciati performativi commissivi (talvolta superandole anche) e che utilizzano comunque le fonti letterarie greche, latine e anche medievali e moderne per supportare le proprie argomentazioni⁸.

Se si esclude un paragrafo scritto da Judith Fletcher circa i giuramenti femminili nella Grecia arcaica e classica all'interno di *Oath and swearing in ancient Greece*⁹, non è stato a nostra scienza prodotto alcunché sul coinvolgimento delle donne o dei personaggi femminili nella pratica del giuramento e nella sua rappresentazione letteraria. Non siamo stati in grado di trovare un corrispettivo approfondimento sull'uso storico del giuramento da parte della donna nella civiltà romana. Probabilmente questa lacuna negli studi è dovuta alla mancanza di testimonianze attraverso le fonti a noi note.

Da questo breve riassunto sulla bibliografia esistente e sugli ambiti di ricerca nei quali trova spazio il giuramento si può intuire perché a nostro avviso si rendesse necessario un altro tassello per approfondire le nostre conoscenze sul giuramento e sulla sua rappresentazione letteraria.

Nei nostri studi per la tesi di laurea magistrale ci si era occupati di creare una monografia sulle scene di giuramento più significative nella letteratura greca dall'età arcaica a quella ellenistica¹⁰, sottolineando gli elementi topici e tradizionali all'interno di un orizzonte di valori condiviso, ma soffermandoci

⁶ PRODI P., *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, 1992.

⁷ MONTELEONE M., *Artissimum vinculum ad astringendam fidem. Rappresentazioni del giuramento romano arcaico*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2006/2007.

⁸⁸ AUSTIN J. L., *How to do things with words*, Oxford, 1962; GIORDANO M., *La parola efficace; maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma, 1999; AGAMBEN G., *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Roma-Bari, 2008.

⁹ FLETCHER J., *Women and oaths*, in (Sommerstein A.-Torrance I., edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 156-179.

¹⁰ DI DANIEL C., *Sigillo di verità, insidia della parola: il motivo del giuramento nella letteratura greca di età arcaica e classica*, tesi magistrale (non pubblicata), Università di Padova, 2013.

anche sugli elementi che, rispetto a questo solco, indicavano degli scarti e delle deviazioni problematiche, degne di un'esegesi più approfondita.

Con questo nuovo lavoro ci prefiggiamo invece di creare un percorso attraverso i testi letterari greci e latini, dall'età arcaica fino all'età imperiale, che dia conto degli aspetti fin qui trascurati dalla letteratura critica: il giuramento come elemento tematico e narrativo nella letteratura poetica e di *fiction* non solo all'interno della civiltà greca, ma anche di quella romana; il giuramento e il suo rapporto con la rappresentazione della figura femminile; la scena di giuramento e la sua evoluzione fino all'Ellenismo e all'età imperiale.

II. Perché un altro studio sul femminile?

Questa ricerca *non* si pone il fine di delineare una *storia* delle donne e della condizione femminile attraverso il loro coinvolgimento nella pratica del giuramento: negli studi classici e di genere tale obiettivo può essere perseguito principalmente grazie alle metodologie della storia sociale, dell'archeologia e attraverso lo studio delle fonti (mettendo in primo piano le poche voci femminili dell'antichità che siamo in grado di recuperare e le fonti documentarie)¹¹. Tale prospettiva non deve essere confusa con quella di chi, invece, si occupa di ricostruire principalmente la rappresentazione letteraria del femminile anche attraverso l'influenza dei *cultural studies* e dei *gender studies*¹². A dare il via a questa altra ondata di studi sul genere è stato Foucault con la sua

¹¹ Studi incentrati su dati storici, documentari, archeologici e letterari con un particolare *focus* sulla condizione della donna nelle società antiche ve ne sono molti. Uno dei fondamentali ancora oggi è POMEROY S., *Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity*, New York, 1975. In Italia si è occupata del tema EVA CANTARELLA ne *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, 1981; *Le donne e la città. Per una storia della condizione femminile*, Roma, 1985; *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano, 1996 e in altri lavori. Sempre in quegli anni PERADOTTO J.-SULLIVAN J. P. (edd.), *Women in the ancient world: the Arethusa papers*, Albany, 1984. Negli anni '90 LORAUX N., *Il femminile e l'uomo Greco*, Roma-Bari, 1991 e, in particolare in area statunitense e anglosassone: POMEROY S. (ed.), *Women's history and ancient history*, Chapel Hill, 1991; FANTHAM E.-FOLEY H. P. et al. (edd.), *Women in the classical world*, New York, 1994; BLUNDELL S., *Women in ancient Greece*, Cambridge, 1995; ARCHER L.-FISCHLER S. et al. (edd.), *Women in ancient societies*, New York, 1994.

¹² Si vedano ad esempio FOLEY H. (ed.), *Reflections of women in antiquity*, London, 1981; CAMERON A.-KUHRT A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, 1983; RAFFAELLI R. (ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, 1995; UGLIONE R. (ed.), *La donna nel mondo antico*, Torino, 1990; MCCLURE L., *Spoken like a woman, speech and gender in athenian drama*, Princeton, 1999; WYKE M., *The roman mistress*, Oxford, 2002; FOLEY H. P., *Female acts in greek tragedy*, Princeton, 2003.

Histoire de la sexualité, opera epocale che mette in luce i legami tra sessualità, genere e dinamiche sociali e culturali¹³.

Per quanto concerne il nostro studio, in ogni capitolo, laddove la rappresentazione dei personaggi femminili poteva richiamare determinati stereotipi sociali, si è cercato comunque di fornire una breve contestualizzazione storico-sociale. Laddove invece il personaggio recava il sigillo di una tipologia squisitamente letteraria si è cercato di individuare l'origine di quest'ultima e di inquadrarne le funzioni tematiche e narrative, dando spazio a qualche considerazione sulla rappresentazione del *gender* in letteratura e al *background* sociale e culturale responsabile di tali costruzioni¹⁴.

Questo studio si pone come obiettivo la ricerca dei legami tra la rappresentazione letteraria del femminile e il suo coinvolgimento nelle scene di giuramento, allo scopo di comprendere se, almeno nella finzione poetica, la donna antica avesse la capacità di performare attraverso il linguaggio. Per approfondire questo argomento si è scelto di circoscrivere il campo al giuramento, che è lo *speech act* per eccellenza, ma, laddove si è presentata l'occasione, si è prestata attenzione anche ad altre categorie di enunciati, come la preghiera, la supplica, la formula magica o la maledizione, nel tentativo di mettere maggiormente a fuoco il linguaggio femminile e le sue strategie.

In tale prospettiva bisogna innanzitutto farsi una serie di domande. Inizieremo chiedendoci chi sia, per così dire, "abilitato" a parlare in maniera performativa. Chi può efficacemente utilizzare gli *speech acts* senza che il proprio enunciato si traduca in "nullo"?

Come è noto, il concetto di linguaggio performativo si basa sull'idea che alcuni enunciati possano realizzare concretamente il messaggio espresso dalle parole in essi contenute. In questo senso il giurante possiede la vera e propria *auctoritas*, la capacità cioè di essere *auctor* e di creare egli stesso la realtà con le proprie parole, trasformando in atto qualcosa che è in potenza, come segnala

¹³ Vi si ispirano ad esempio WINKER J. J., *Constraints of desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, London-New York, 1990 oppure HALPERLIN D.-WINKLER J. J.-ZEITLIN F. (edd.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, 1990; ZEITLIN F., *Playing the other. Gender and society in classical greek literature*, Chicago, 1996; LORAUX N., *Il femminile e l'uomo Greco*, Roma-Bari, 1991.

¹⁴ Anche se i personaggi femminili sono molti e possono apparire estremamente diversi a uno sguardo superficiale, vi sono tipi riconoscibili e situazioni ricorrenti che li coinvolgono. Ad esempio, nella tragedia vi sono figure connesse a un passato eroico e alla regalità, mentre in commedia compaiono quelle ispirate ai culti mistici: BELTRAMETTI A., *Immagini della donna, maschere del «logos»*, in (Settis S. ed.) *I Greci, II, 2*, Torino, 1997, p. 902.

una delle spiegazioni etimologiche date, che vede alla radice del termine il semantema *aug*¹⁵. La lingua, come spesso accade, è specchio del pensiero e dobbiamo desumere dalla mancanza di un femminile per *auctor* (un ipotetico *auctrix*) che tale capacità creativa fosse prerogativa maschile. Il termine è proprio della lingua latina, ma non è difficile credere che anche per la cultura greca fosse così, anche se nella lingua greca manca una parola che traduca esattamente il concetto di *auctoritas*¹⁶. Come indica anche Austin, tra le premesse per un linguaggio efficace vi è la necessità che il giurante sia credibile, meglio se in virtù di un ruolo sociale/tradizionale, religioso, giuridico o politico. Se per giurare c'è bisogno di un'autorità legata a questi ruoli, di conseguenza la donna nell'antichità non poteva, secondo le norme stesse indicate da Austin, parlare in maniera performativa¹⁷. Tuttavia, la rappresentazione letteraria, lo sappiamo, non ricalca sempre la realtà storica, perché lascia degli spazi all'immaginazione e perché lascia emergere, anche senza un progetto consapevole, concezioni precedenti o alternative a quelle del contesto storico entro cui si produce. Nell'approcciarsi a questa materia bisogna perciò porsi degli interrogativi abbastanza spinosi ed essere pronti anche ad accettare di non riuscire a dare delle risposte univocamente interpretabili.

È proprio vero che la donna in antico non può avere un suo spazio di autorità e dunque che non può in alcun modo parlare efficacemente?

Non è semplice soddisfare questo interrogativo. A tale scopo ci serviremo di categorie concettuali che nascono e vengono applicate principalmente nell'ambito della filosofia politica e della sociologia e definiremo brevemente cosa sia l'autorità.

L'autorità ha la caratteristica di non essere perfettamente coincidente con il potere, perché essa non ha bisogno di esprimersi con la forza: è un rapporto sociale in cui l'influenza dell'agente sul/i paziente/i è automaticamente riconosciuta per via di tradizione, di carisma o di diritto.¹⁸ Al contempo essa,

¹⁵ BENVENISTE E. (1972), vol. II, pp. 396-398; ERNOUT A., *Augur, Augustus*, «Mémoires de la Société de Linguistique», 22/5, 1921, pp. 234-238.

¹⁶ Esiste *exousia*, ma questo termine indica soprattutto la possibilità di fare qualcosa, data da una legittimazione che trascende l'individuo. Per una panoramica sull'intera questione si veda BETTINI M., *Alle soglie dell'autorità*, pp. VII-XXXIV, introduzione a LINCOLN B., *L'autorità, costruzione e corrosione*, tr. it., Torino, 2000.

¹⁷ AUSTIN J. L. (1962), pp. 14-16.

¹⁸ Le tre categorie del potere legittimo sono state distinte da WEBER M., *Economia e società*, tr. it., Milano, 1995. Sulla definizione di autorità come rapporto sociale tra agente e paziente in cui il paziente non reagisce, pur potendo, si veda anche KOJÈVE A., *La nozione di autorità*, tr. it., Milano, 2011, pp. 20-21.

nel momento in cui esercita una costrizione del paziente o una violenza, non è più autorità, ma ricade nel concetto di potere. L'autorità non coincide nemmeno con la persuasione, perché si fonda su una convinzione intrinseca sia all'agente che al paziente e dunque non ha bisogno di persuadere nessuno, poiché procede dall'autoaffermazione e dall'autolegittimazione¹⁹.

Generalmente la donna antica non ha un'autorità di tipo istituzionale o "di diritto", perché non rivestiva ruoli giuridici, politici o religiosi di rilievo. Si potrebbe dire con una certa approssimazione²⁰ che non era un personaggio pubblico, dunque questo tipo di autorità non le appartiene e non le apparterrà per molti secoli. Lincoln ci dice che storicamente ella poteva accedere alla sfera privilegiata dell'autorità solo attraverso un rapporto con uomini autorevoli e potenti, ma, anche quando ci troviamo di fronte a un personaggio storico di sesso femminile che ci dà l'impressione di essersi espresso in qualche occasione con autorità, dobbiamo prima chiederci se esso non sia stato vittima di «manipolazioni ventriloque»²¹. Quando invece siamo di fronte a un personaggio letterario di sesso femminile con un ruolo anche istituzionale (è il caso per esempio di regine come Didone o Clitemnestra) dobbiamo chiederci se davvero quel ruolo nella rappresentazione letteraria è funzionale a tematizzarne l'autorità e, soprattutto, un'autorità legittima e positiva.

Anche l'autorità "per tradizione" è tipicamente associata ai personaggi maschili, a padri fondatori, a ecisti, a figure leggendarie o a eroi nazionali. Anche in questo caso, esistono figure femminili eroiche e leggendarie, si pensi a Lucrezia o alle Sabine nella storia più antica di Roma, ma in questi casi il nostro giudizio sarebbe viziato dall'impossibilità di definire quanto vi sia di realtà storica e quanto sia invenzione a scopo di celebrazione.

Rispetto a questi due primi tipi di autorità assunti dalla classificazione di Weber, che abbiamo detto essere del tutto o quasi associati al mondo maschile, le donne svolgono un ruolo antitetico, quello dell'ombra: trovano il loro spazio nei discorsi che Lincoln definisce "corrosivi" e "demolitivi" nei confronti dell'autorità maschile. Di questi fanno parte la maldicenza, il pettegolezzo,

¹⁹ LINCOLN B. (2000), pp. 7-10.

²⁰ Si tratta naturalmente di una semplificazione. Siamo consapevoli che la condizione della donna ateniese rispetto a quella delle donne di altre città greche poteva essere meno favorevole in termini di libertà e visibilità, come siamo consapevoli che nel tempo, dall'età arcaica a quella classica ci sono stati dei cambiamenti molto significativi in tal senso. Inoltre, sarebbe opportuno, come sempre, mantenere una prospettiva diastratica sul femminile. Lo stesso si può dire per lo studio della donna romana.

²¹ LINCOLN B. (2000), pp. 107-110.

l'ironia malevola²². Inoltre, Lincoln spiega come l'autorità femminile possa esplicarsi in campi totalmente altri rispetto a quella maschile, e come, anzi, questi altri spazi di autorità siano esclusivamente femminili: il sogno e la profezia, ad esempio, nei quali non ha alcuna rilevanza la razionalità tradizionalmente ascritta al sesso dominante, sono ambiti in cui la donna può parlare con autorità²³.

Infine, l'autorità "per carisma", quella che in altri termini è detta "autorità del capo" da Kojève, forse non può essere completamente interdetta alla figura femminile, almeno sicuramente non alla figura femminile in letteratura, ma nemmeno ai personaggi storici. La particolarità dell'autorità di carisma è quella di dipendere da un'eccezionale personalità, da fascino e capacità di *leadership* che conducono il soggetto all'affermazione e alla legittimazione sociale. Si tratterebbe del caso di figure capaci di rappresentare istanze collettive o anche di persone che attingano ad una sapienza superiore o alternativa incontestabile. Kojève attribuisce all'autorità carismatica del capo una dimensione temporale precisa, quella del futuro, della profezia e della progettualità²⁴. Se la donna ha un legame particolare con la profezia e ha capacità progettuali dovute alle proprie conoscenze superiori, allora non si vede perché essa non possa esprimersi autorevolmente e, di conseguenza, perché non possa essere "*auctrix*" e parlare attraverso enunciati performativi.

Questo ultimo specifico tipo di autorità corrisponde a personaggi femminili di cui la letteratura antica abbonda, che saranno spesso i protagonisti delle scene di giuramento scelte nella nostra rassegna. Si noterà che, anche se formalmente molte figure carismatiche del mito o della letteratura hanno anche un ruolo istituzionale (in genere sono sovrane), la loro autorità e la loro tendenza a usare il linguaggio performativo deriva in realtà dalla compresenza di qualità tipiche del "capo". Si pensi a Clitemnestra o Medea che, armate di un'eloquenza "mascolina" e quasi profetica, conoscono l'utilizzo della magia e hanno una grande capacità progettuale e politica. Per le qualità di *leadership* si pensi anche alla Lisistrata di Aristofane o alla Didone di Virgilio.

In altri casi presenti nella nostra rassegna il femminile, invece, assumerà un ruolo antitetico nei confronti dell'autorità maschile, quello del discorso corrosivo di cui sopra: si tratta dei casi nei quali la figura femminile utilizza gli

²² LINCOLN B. (2000), pp. 117-118.

²³ LINCOLN B. (2000), pp. 110-117.

²⁴ KOJÈVE A. (2011), pp. 28; 67-71.

enunciati performativi in senso contrario alla norma, come abusi, o in funzione dell'ellissi comunicativa invece che in funzione della definizione della verità. Si veda il caso della nutrice di Fedra nell'*Ippolito* o di Fedra stessa e del coro femminile: la connivenza sul silenzio che esse generano nel dramma mette in crisi l'ordine e la razionalità maschile; si veda anche Era nell'*Iliade*, che trama contro il consorte divino, e con lei tutte le altre donne spergiure che compaiono nella letteratura classica, come le etere dell'*Antologia Palatina* o le *puellae* dei poeti elegiaci. Si faccia però attenzione: questo ruolo antitetico non viene necessariamente svolto dalla figura femminile attraverso un proprio giuramento, ma anche attraverso la manipolazione indiretta del linguaggio maschile, che ha il potere per sua natura di essere performativo. Ecco che quindi la donna, se anche non può attingere al campo dell'*auctoritas* e quindi non può giurare in prima persona determinando la realtà, trova il modo di piegare l'autorità maschile ai suoi scopi, *richiedendo* dei giuramenti ai personaggi maschili e manipolandone così il linguaggio: si vedano sempre Era nell'*Iliade*, Medea nella tragedia euripidea, ma anche le eroine del romanzo antico o dell'elegia. Un'altra forma di autorità quindi, mediata e obliqua, volta alla dissoluzione dell'autorità maschile attraverso un rapporto di parassitismo, ma pur sempre efficace e determinante.

Un'ultima osservazione preliminare è necessaria: gli scopi di questa *auctoritas* femminile, sia essa ottenuta col diretto pronunciamento di un giuramento oppure con la manipolazione dei giuramenti altrui, sono sempre mirati alla vita privata. Mentre i giuramenti maschili, se si eccettua la straordinarietà dei giuramenti nel campo dell'*éros*, sono in genere rivolti alla vita politica, alle alleanze militari, ai patti familiari o alla definizione di verità e giustizia, i giuramenti di quasi tutti i personaggi femminili, così come i giuramenti da loro richiesti, non hanno mai uno scopo politico. Sono rari i casi che contravvengono a questa tendenza (come potrebbe essere quello della *Lisistrata*), perché il contenuto e l'occasione dei giuramenti femminili di solito riguarda la sfera del privato, i rapporti interpersonali, familiari e in particolare quelli amorosi. Tuttavia, si sa, anche questa è una convenzione letteraria: la tragedia utilizza i personaggi femminili per veicolare messaggi contrari alla morale tradizionale all'interno di storie mitiche che metaforicamente possono richiamare la realtà sociale e politica contemporanea.

La strategia discorsiva utilizzata dai personaggi femminili in qualità di giuranti può essere considerata come una *performance* di genere? Performando il genere maschile, la donna realizza un tipo di autorità maschile?

In alcuni testi si può trovare un personaggio femminile che giura e che, nel farlo, assume degli atteggiamenti e delle strategie discorsive maschili. Un'altra questione che si pone all'attenzione è quindi la possibilità di inquadrare tali elementi all'interno della teoria butleriana sulla *performance* di genere e sulla costruzione del *gender* attraverso l'iterazione della *performance*. Il genere, nel suo costruirsi, ha una struttura imitativa e iterativa che induce a performare una serie di significati socialmente stabiliti e in una forma quasi ritualizzata. In questo senso, il genere si crea attraverso la ripetizione di atti stilizzati e riconosciuti per convenzione²⁵. Proprio nella reiterazione e nella ri-citazione un atto diventa una forma di discorso autoritario e, dunque, performativo, nella misura in cui è in grado di performare il genere e quindi di crearlo²⁶. Le donne della letteratura che non giurano direttamente, utilizzando la propria voce, ma che sfruttano il linguaggio performativo maschile attraverso la richiesta di un giuramento, attuano una strategia antitetica a quella che ci aspetteremmo da un personaggio autoritario. Agiscono nell'ombra, quindi, con un meccanismo corrosivo nei confronti dell'autorità maschile, perché ingannano l'uomo e lo ridicolizzano, inducendolo a fare ciò che in realtà esse vogliono e umiliandone l'intelletto. Si è detto sopra, che questa modalità è tipicamente associata al femminile e dunque potremmo riconoscere in questi personaggi una *performance* del genere femminile che si costruisce e si itera attraverso tali strategie di controllo sulla realtà che non necessitano da parte della donna di una sua personale autorità.

Diversa e di più difficile interpretazione è la situazione letteraria in cui la donna giura con la sua propria voce e pretende che il suo giuramento sia performativo. In tante occasioni, si è detto, il giuramento è infelice, perché nasce dalla consapevolezza della menzogna (è il caso del cosiddetto "abuso"). In questo caso mi sembra possibile concludere che il femminile rispetta una *performance* di genere femminile, poiché, in fin dei conti, vi è l'inganno e non si realizza la potenza performativa del linguaggio, visto che, appunto, le donne in questione non hanno l'autorità necessaria. In casi però come quelli della *Medea* di Euripide, testo in cui effettivamente compare un giuramento di vendetta, profetico, che si realizza nel dramma e, inoltre, compare anche la strategia corrosiva dell'autorità maschile (ad esempio nella richiesta di giuramento a Egeo), cosa dobbiamo concludere? L'evidenza di tecniche discorsive, valori, atteggiamenti ritenuti maschili in *Medea* ci porta a credere che al momento del

²⁵ Questo sistema è teorizzato in BUTLER J., *Gender Trouble*, New York-London, 1990, si veda soprattutto il capitolo I.

²⁶ BUTLER J., *Bodies that matter*, New York-London, 1993, pp. 225; 244.

giuramento ella performi il genere maschile per ottenere l'autorità che le abbisogna a rendere performativo il proprio linguaggio. Quando invece Medea necessita di un giuramento da Egeo, un giuramento che suona come un patto politico e uno scambio di favori, performerà il genere femminile, dettando il contenuto del giuramento, ma lasciando che sia solo Egeo ad enunciarlo. Un personaggio come quello di Medea assume quindi di volta in volta differenti identità di genere, attraverso differenti *performance*. Se volessimo inquadrare il problema da un'altra prospettiva, sempre utilizzando l'esempio di Medea, potremmo anche dire che Euripide e la sua *audience* inconsciamente non concepivano che una donna con caratteristiche femminili potesse pronunciare tali enunciati e dunque proprio in questi momenti del dramma l'eroina assume delle caratteristiche nettamente maschili, giustificate anche dalla sua autorità per carisma (è maga, è sapiente, è legata alla vittoria degli Argonauti).

Queste osservazioni di ordine teorico, che funzionano abbastanza bene per personaggi femminili del mito o per gli stereotipi nati in epoche remote, cedono, però, di fronte all'evoluzione dei costumi sociali, che segna inevitabilmente anche dei punti di svolta nella rappresentazione letteraria dei personaggi femminili. Sì, perché, in particolare nel romanzo, troviamo eroine indubbiamente caratterizzate come femminili, che non attuano strategie discorsive maschili e che però giurano con intima convinzione e mantengono saldo il giuramento. In questo caso dovremo ricorrere a due possibilità interpretative: a) l'autorità del linguaggio femminile nel frattempo ha riscontrato un "*upgrade*" e ora gli *speech act* possono essere pronunciati efficacemente anche da donne; b) da un certo momento in poi il valore performativo del linguaggio ha minore pregnanza e, soprattutto nel romanzo, si è stemperato nell'intreccio della narrazione e nelle convenzioni romanzesche. Entrambi i fattori, a nostro avviso, hanno inciso su questo fenomeno.

In tale matassa intricata, fitta di variabili e implicazioni, si è cercato di comporre una serie di quadri letterari in cui di volta in volta si discuterà del delicato rapporto tra il femminile e il linguaggio, delle strategie discorsive femminili/maschili e del ruolo assunto dalla scena di giuramento per palesare queste dinamiche in base alle convenzioni dei generi e alle scelte autoriali.

III. Struttura del lavoro e materiali di studio

Il nostro lavoro nel suo complesso consta di due sezioni: la Parte I e la Parte II.

La *Parte I* è una storia del giuramento nel mondo greco e romano, in quanto pratica linguistica, giuridica, politica e religiosa. Questa *archaiologia* è delineata attraverso gli studi storico-antropologici, socio-politici, linguistici e attraverso la lettura o la citazione delle fonti storiografiche, del mito, dell'oratoria e della poesia, alle volte anche attraverso le testimonianze epigrafiche. L'intento insito in questa prima parte del lavoro è quello di riassumere, comprendere e collegare quanto sia stato prodotto dai principali studi in merito al giuramento, senza pretendere di esaurire l'argomento o di citare ogni contributo, ma allo scopo di creare comunque un quadro d'insieme utile alla contestualizzazione storica dell'oggetto e fornire le indispensabili coordinate per un suo eventuale ulteriore approfondimento. Laddove un medesimo discorso rendeva possibile fare un'affermazione comune per la civiltà greca e latina, sono state fatte considerazioni di carattere generale. Laddove, invece, si è reso necessario differenziare o puntualizzare in merito alle due culture, si è sempre specificata la differenza, talvolta dividendo in paragrafi distinti le osservazioni. Ogniquale sia stato possibile chiarire con una certa esattezza gli elementi cronotopici relativi all'evoluzione della pratica del giuramento, l'argomentazione ne dà puntualmente conto, mentre qualora non siano stati rinvenuti elementi utili in tal senso, non si troveranno indicazioni specifiche. Queste lacune sono dovute al fatto che le fonti (sia la letteratura critica sia le fonti primarie) non esauriscono tutti i quesiti o ci illustrano la pratica del giuramento solo in alcuni contesti sociali e geografici e in alcune epoche storiche. Siccome lo scopo del nostro studio non è comunque quello di produrre nuove considerazioni nell'ambito storico o giuridico, ci si è affidati a quanto era stato osservato dagli studiosi precedentemente, rimandando sempre alle fonti e agli esperti degli specifici settori disciplinari coinvolti.

La *Parte II* è composta da una serie di casi di studio scelti appositamente per creare un percorso tematico sul coinvolgimento della figura femminile nelle scene di giuramento all'interno della letteratura poetica e di *fiction* greca e romana dall'arcaismo fino al III sec. d. C²⁷. Da tale selezione di testi emergono dei quadri tematici, all'interno di capitoli separati, nei quali si è cercato di individuare una fenomenologia specifica legata al contesto di produzione, alle scelte autoriali, al codice del genere letterario e agli ipotesti cui la scena allude. Si è cercato inoltre di evidenziare le caratteristiche peculiari dei personaggi femminili coinvolti negli enunciati performativi, poiché anche in questo è possibile intravedere una tipologia che privilegia il coinvolgimento di

²⁷ Vi è uno sconfinamento nella parte relativa all'epigramma, che tratta autori anche di VI sec.

determinati personaggi su altri. L'indagine non assume comunque mai l'aspetto di una ricerca di tipo quantitativo, anche se sporadicamente sono stati riportati dei dati di tipo statistico. Il lavoro è stato sempre guidato dalla volontà di mettere in evidenza gli snodi culturali e i prodotti letterari più significativi, attraverso una campionatura selettiva, fermo restando il tentativo di riportare sempre anche le interpretazioni degli studiosi di parere contrario o differente rispetto al nostro, per cercare di mantenere un'indispensabile intersoggettività.

La rassegna di testi è stata circoscritta sulla base dei seguenti criteri:

1. Innanzitutto, il principale criterio di selezione delle scene di giuramento analizzate è stato la presenza della figura femminile come personaggio giurante co-giurante, ricevente o richiedente. Quando la figura femminile è *giurante* significa che è essa stessa a pronunciare il giuramento; se è *co-giurante* significa che è coinvolta in un giuramento bilaterale e reciproco; se è *ricevente* si intende che riceve passivamente il giuramento pronunciato da qualcun altro, venendo coinvolta dal contenuto dell'enunciato; infine può essere *richiedente*, se è ella stessa a chiedere che sia pronunciato un giuramento rivolto a lei e ne indica il contenuto. Si vedrà come per ciascuno di questi ruoli la figura femminile e la scena stessa assumano differenti valenze tematiche, che spesso segnano uno scollamento della rappresentazione rispetto alla realtà storica del giuramento. In questo senso si potrebbe dire che il femminile nella letteratura rappresenta quello spazio liminare nel quale tutto ciò che è razionale, tutto ciò che è istituzione civile è sottoposto ad alterazione e deformazione, e riesce perciò a palesare quelli che possono essere stati i cortocircuiti interni allo stesso sistema etico, sociale e religioso. Non sono oggetto di studio, dunque, i passi letterari in cui vi sia un giuramento, ma non vi sia un personaggio femminile, sebbene a volte sia stato utilizzato il paragone anche con questi ultimi, per meglio contestualizzare o spiegare le osservazioni fatte.

2. I passi scelti provengono da opere della narrativa, dell'epica, del teatro tragico e comico, della poesia. A determinare questo secondo criterio vi sono stati diversi fattori: innanzitutto le figure femminili nella realtà storica non erano direttamente coinvolte nella pratica del giuramento all'interno delle cerimonie pubbliche, religiose o politiche, e forse nemmeno nel tribunale. Sarebbe stato difficile perciò trovare nelle opere retoriche, storiografiche e filosofiche delle scene di giuramento in cui vi fosse un coinvolgimento femminile notevole; in secondo luogo, come si diceva, il giuramento è stato prevalentemente analizzato dai precedenti studi proprio all'interno delle opere

storiografiche e dell'oratoria e, con questa nuova ricerca, si intendeva invece porre l'accento sulla sua funzione di motivo tematico e narrativo da un punto di vista prettamente letterario: infatti, anche se spesso ci serviamo per l'argomentazione di studi antropologici e storici, abbiamo sempre cercato di tenere a mente l'indubbia distanza tra le pratiche reali storicamente esperite e la rappresentazione letteraria, sottolineando soprattutto i *loci* nei quali lo scarto è evidentemente ampio; infine, anche per quei generi poetici per i quali è già stata fornita una lettura delle scene di giuramento, come l'epica omerica o il teatro ateniese, ritenevamo di poter dire qualcosa in più grazie allo specifico *focus* sulla figura femminile e sul giuramento come *speech act*.

Erodoto e Livio, autori che, pur avendo scritto opere di storiografia, indulgono in aneddoti dalle caratteristiche proprie della *fiction* e allo scopo di un intrattenimento narrativo, possono risultare come una mancanza all'interno di questa selezione: si è cercato perciò di includere il più possibile questi autori e di recuperarne i passi più significativi nella prima sezione del lavoro, laddove si cerca di delineare una storia del giuramento attraverso le fonti antiche. Anche la *Teogonia* esiodea è stata oggetto di analisi, ma inserita all'interno della parte introduttiva sul mito e il valore antropologico del giuramento.

3. La selezione di testi operata non pretende di essere esaustiva come un catalogo, ma indica quello che potrebbe essere un canone di testi significativi per lo studio del motivo del giuramento e del coinvolgimento in esso della figura femminile. Esistevano altri passi letterari notevoli, ma si è deciso di tralasciarli, perché spesso riproponevano senza significative innovazioni una rappresentazione del giuramento e un suo utilizzo narrativo già visto e analizzato in opere di autori precedenti: è il caso della *Medea* di Seneca o delle *Argonautiche* di Valerio Flacco che, quanto all'elemento del giuramento, non differiscono dal modello dei predecessori. Lo stesso può dirsi per i generi letterari considerati nel loro insieme: nell'elegia latina abbiamo selezionato ciò che ci sembrava più rappresentativo o più originale per evidenziare un'evoluzione del motivo oppure una direzione differente delle scelte autoriali rispetto alla tradizione, così come si è fatto per l'*Antologia Palatina* e per il romanzo antico.

4. Si è infine cercato di selezionare passi in riferimento ai quali fosse possibile fare anche delle considerazioni di natura intertestuale ed eventualmente sottolineare la presenza di ipotesi produttivi.

È così che, alla fine del lavoro, la nostra rassegna comprende capitoli dedicati all'analisi delle seguenti opere/generi letterari come casi di studio: *Iliade*, *Odissea*, *Oresteia* di Eschilo, *Medea*, *Ippolito* e *Elena* di Euripide, *Lisistrata* di Aristofane, *Argonautiche* di Apollonio Rodio, *Carne 64* di Catullo, libri IV e VI dell'*Eneide* di Virgilio, Romanzo greco e *fabella* di Amore e Psiche in Apuleio, *Antologia Palatina*, Properzio, Lettere XX e XXI delle *Heroides* di Ovidio.

Nel primo capitolo, dedicato a *Iliade* e *Odissea* si analizzano le scene di giuramento in cui sono coinvolte la dea Era, Elena, Circe e Calipso. Ciascuno di questi episodi è intimamente connesso, anche se in maniera differente, al tema dell'inganno muliebre che tutte queste figure femminili seducenti, divine o semidivine, incarnano nei confronti della razionalità maschile.

Nel secondo capitolo ci si sofferma sull'esperienza del teatro ateniese. Si passa dall'analisi della congiura di Clitemnestra ed Egisto ritratta dalle parole di Oreste nelle *Coefore* eschilee al solenne giuramento profetico della stessa regina nell'*Agamennone*. Per quanto riguarda il teatro euripideo si è scelto di ripercorrere l'intera *Medea* illustrando come il tema della *díke* trovi un'esplicazione sulla scena anche attraverso lo spergiuro di Giasone. Ci si sofferma poi, in particolare, sui giuramenti di vendetta della protagonista; infine si analizza il giuramento che Medea richiede a Egeo. Queste prime due grandi eroine tragiche condividono una medesima tendenza alla vendicatività, un interesse per una *díke* di stampo retributivo e arcaico e, allo stesso tempo, rappresentano un femminile inquietante, controverso, conturbante. Questi personaggi si conquistano una parte di autorità e capacità performativa proprio in virtù di una sapienza magica e della capacità di produrre *lógoi* persuasivi. Nell'*Ippolito* Euripide esplora le potenzialità del motivo del giuramento connesse al problema della definizione della verità e dell'interpretabilità di fatti e linguaggio. In particolare, in questo dramma il giuramento assume una rilevanza narrativa notevole, poiché determina il silenzio e l'impossibilità comunicativa. Sempre sulla scia delle riflessioni sofistiche sul linguaggio e la verità, anche nell'*Elena* si trovano due giuramenti coi quali la protagonista cerca di affermarsi, contro ogni evidenza, come un personaggio che ella non potrà mai essere, palesando quella che è una vera e propria crisi dell'identità tra realtà e linguaggio e l'impotenza del giuramento come parola performativa. Nella *Lisistrata* di Aristofane si vede invece come la scena del giuramento di alleanza militare venga rideclinata secondo precisi scopi comici, all'interno di una dimensione utopica in cui le donne greche prendono il controllo e obbligano gli uomini a far cessare la guerra. Il femminile in quest'ultimo caso è

immaginato come salvifico per la Grecia, ma alla fine del dramma si ristabilisce l'autorità maschile.

Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio il giuramento è un *refrain* ossessivo che scandisce le tappe del rapporto tra i protagonisti, determinando anche gli sviluppi della narrazione. Medea vi appare come co-giurante ma anche come figura della recriminazione e come vera depositaria del valore dei giuramenti, in un mondo ellenistico in cui l'individualità prende il sopravvento sulla morale della reciprocità. Anche nel *Carme 64* di Catullo, la figura di Arianna è intimamente legata al tema del lamento per il patto tradito e all'abbandono: come Medea e come poi Didone essa avrà un'autorità performativa soprattutto nella maledizione. La particolarità del caso di Arianna sta nella rappresentazione di Nasso come un mondo volatile e dionisiaco in cui le certezze, quelle del linguaggio e della morale, perdono del tutto di significato. La Didone virgiliana è protagonista di un'altra vicenda di abbandono e somma in sé i vari volti del femminile in relazione al giuramento: ella è protagonista di un primo giuramento di fedeltà a Sicheo, che inevitabilmente tradirà, e di un altro patto "matrimoniale" con Enea, forse solo desiderato, ma non realmente avvenuto. Nel capitolo sul romanzo greco si tratterà delle funzioni narratologiche del giuramento d'amore come *tópos* caratteristico del genere e come fulcro tematico delle vicende narrate, anche con le relative eccezioni. In particolare, si vedrà come l'apparente simmetria dei giuramenti tra innamorati possa rivelare qualche crepa. All'interno del romanzo apuleiano la *fabella* di Amore e Psiche tradisce invece una struttura folklorica in cui il giuramento ricopre il preciso ruolo della funzione proppiana del Divieto, momento in cui il protagonista è messo alla prova (elemento che anche nella vicenda di Circe nell'*Odissea* si era già incontrato). In questo si può notare come la conseguente e necessaria funzione dell'Infrazione trovi una rappresentazione proprio attraverso l'evasione del giuramento e non attraverso la sua violazione: una strategia tipicamente associata ai personaggi femminili. Infine, nella poesia erotica greca e latina si è esaminato il *tópos* del giuramento amoroso attraverso una selezione di epigrammi dell'*Antologia Palatina* e attraverso alcune elegie properziane, allo scopo di illustrare come la figura femminile, tradizionalmente spergiura, in questi testi sia un prodotto squisitamente letterario e in parte stereotipato, specchio delle idee maschili sul femminile. L'eccezione più eclatante si trova nelle *Heroides* di Ovidio e in particolare nell'ultima coppia di lettere dedicate alla vicenda amorosa di Aconzio e Cidippe, nelle quali in realtà ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un femminile del tutto innocente,

“violentato” da un maschile in grado di manipolare i giuramenti. In questo ultimo testo possiamo tornare a parlare di giuramenti come *speech acts* e, significativamente, si può vedere l’inversione dei ruoli, secondo la quale è Aconzio a manipolare il linguaggio di Cidippe, ma è lei a rendere performativo e vincolante il giuramento con la sua propria voce.

BREVE STORIA DEL GIURAMENTO NEL MONDO GRECO E ROMANO

1. Coordinate linguistiche

Grande è la varietà di formulazioni con cui si esprime nelle lingue indoeuropee il concetto del giuramento e l'atto del giurare: Benveniste¹ nota come non vi sia in quasi nessuna lingua del ceppo indoeuropeo una comunanza etimologica alla base di questi termini, che talvolta risalgono, anzi, a radici che all'interno della stessa lingua si differenziano anche tra l'espressione "giuramento" come sostantivo e quella di "giurare" come verbo. In osco "giurare" si rifà alla radice *deiva-*, il latino impiega *iurare*, in antico germanico il giuramento è *aips*, da cui *Eid* in tedesco e *oath* in inglese, e si potrebbe continuare ancora. Una parziale risposta a questo problema di divergenze etimologiche sta nella riflessione sulla natura stessa del giuramento: esso non si identifica con il contenuto dell'enunciazione, bensì con l'enunciazione stessa e il valore che essa ha rispetto a una normale asserzione non altrimenti connotata. Per questo motivo il lessema spesso fa riferimento al rituale che accompagnava il giuramento o ad altri elementi concreti, Benveniste dice "materiali", come l'oggetto o la sostanza sulla quale si investe il potere della parola giurata, la divinità per la quale si giura o l'azione che si svolge mentre ci si impegna. Sicché la radice osca *deiva-* indica l'azione di chiamare in causa gli dei, il persiano *sowgand xordan*, cioè "giurare", ricorda la pratica ordalica di inghiottire lo zolfo come prova della veridicità di un giuramento, la radice alla base delle lingue germaniche sembra invece indicare una marcia, un cammino.

Per quanto concerne il greco, nello specifico, l'espressione base per "giurare" è *hórkon omnýnai* e tale permane in tutte le fasi della lingua greca. Grazie a un puntuale confronto tra sanscrito e greco si può dire che *ómnyimi* provenga dalla radice indoeuropea *am-* che nel suo significato essenziale indica l'azione di afferrare. Il problema è però dato dalla relazione tra questo verbo e il suo oggetto, che appartiene evidentemente a un etimo completamente diverso e non facilmente individuabile. Secondo Benveniste, fin dai tempi di Omero questa parola non designa affatto l'enunciato del giuramento, ma l'oggetto o la sostanza in virtù della quale si pronuncia la solenne promessa². Ad esempio, l'acqua di Stige è un *hórkos* terribile e inviolabile per gli dei: il termine è sempre usato come apposizione o predicativo. Si tratta, dunque, di una materia o un

¹ BENVENISTE E., *L'espression du serment dans la Grèce ancienne*, «Revue de l'Histoire des Religions», vol. 134, n° 1-3, 1947, pp. 81-94 e *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, *Potere, diritto, religione*, tr. it., Torino, 1976.

² Anche GERNET L., *Antropologia della Grecia antica*, tr. it., Milano, 1983, pp. 143 e ss. per suffragare quest'idea propone la lettura dei seguenti passi: Pausania, VIII, 15, 2; Archiloco fr. 96; Eschilo, *Supplici*, 46; Euripide, *Supplici*, 1190; Sofocle, *Antigone*, 265.

elemento investito di un potere malefico al quale ci si assoggetta per garantire la veridicità della parola data. Tanti esempi suffragano questa ipotesi, come lo scettro che impugna Achille nell'*Iliade* (I, 233), o la descrizione del rituale arcaico in Eschine³, che rimarca l'azione di tenere fra le mani le viscere degli animali sacrificati e di giurare su di esse. Secondo lo studioso, dovrebbe dunque risultare chiara l'espressione *hórkon omnínai*, che ricorda la pratica di afferrare un oggetto o una sostanza intrisa di una sinistra forza divina. Tuttavia, l'etimologia di *hórkos*, ai tempi dello studio di Benveniste, non sembrava ricondurci a nulla di certo: c'era la possibilità che la sua radice fosse comune a quella di *hérkos*, che significa "barriera", "recinto", ma non sembrava che questo dato potesse legarsi in alcun modo né alla formula del giuramento né al rituale che sappiamo essere stato in uso presso le genti elleniche. Lazzeroni ha più recentemente sostenuto che nella sua accezione primitiva *hórkos* designa non tanto il giuramento, quanto il pegno: un bene che si è disposti a perdere e un male che si è disposti a subire. Sulla base della constatazione che nel giuramento greco la parte dell'invocazione ha carattere secondario e deriva da un modello anatolico, Lazzeroni confronta anche la parte sanzionatoria con alcuni testi ittiti che riportano dei giuramenti di fedeltà, all'interno dei quali si ripete la formula "tuo confine sia la morte". In ittita dunque il pegno è rappresentato da un limite, che sappiamo corrispondere nella scrittura cuneiforme al termine *irha/arha*. L'ipotesi di Lazzeroni è perciò quella che *hórkos* sia variante apofonica di *hérkos*, creata come calco semantico per esprimere il concetto ittita del confine oltre il quale sta il pegno che si è disposti a perdere o a subire⁴. Qualcuno prova comunque a interpretare come significativo anche per la cultura greca il concetto della barriera nel giuramento, poiché l'idea della chiusura è sorella del concetto di vincolo, connesso anche in latino a parole come *obligatio* e *religio*⁵. Questo impegno sacro che vincola chi lo pronuncia si potrebbe intendere, quindi, come una barriera in senso figurato in base al confronto con un'altra parola, *exórkismos*, che significherebbe "gettare fuori

³ Eschine, *Contro Timarco*, 114.

⁴ LAZZERONI R., *Per l'etimologia di hórkos: una testimonianza ittita*, «Studi e Saggi Linguistici», 29, 1989, pp. 87-93; *Gr. Horkos/itt. Arha. La nozione del 'limite' come sanzione del giuramento*, «Studi e Saggi Linguistici», XXIX, 1989, pp. 199-208; *Etimologie sbagliate*, in (Benedetti M. ed.) *Fare etimologia. Atti del convegno (2-3 ottobre 1998)*, Roma, 2001, pp. 411-419. Sulla stessa scia, ma da un punto di vista antropologico: GIORGIERI M., *Aspetti magico religiosi del giuramento presso i Greci e gli Ittiti*, in (Ribichini S.-Rocchi M.-Xella P. edd.), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive della ricerca. Atti del colloquio internazionale di studi (Roma, 20-22 maggio 1999)*, Roma, 2001.

⁵ LUTHER M. W., *Weltansicht und Geistesleben*, Göttingen, 1954, p. 86 e *Warheit und Lüge im ältesten Griechentum*, Leipzig, 1935, pp. 90 e ss.

dalla barriera" il male, e perciò porlo al di fuori della protezione divina. Se fosse così, dovremmo credere che la barriera sia il campo di forza all'interno del quale si trova colui che ha prestato giuramento: un luogo liminare tra l'umano e il divino, un luogo dove si è ancora in vita, ma si è soggetti al potere della morte⁶. Già alla fine degli anni '50 in realtà Bollack cercava di dimostrare anche attraverso il confronto con i frammenti empedoclei che *hórkos* designa appunto la barriera, ma non tanto in modo figurato, anzi: essa sarebbe la barriera che delimita il cosmo nella concezione cosmologica antica, dunque, secondo la sua ricostruzione, non saremmo costretti né a ipotizzare un calco semantico né a identificare il termine *hórkos* con un oggetto sacro⁷.

Altrettanto misterioso sembra essere il termine *epiórkos*, "spergiuro", indagato anch'esso all'epoca da Benveniste: si era tentato di collegare la preposizione *epí* con l'idea di un giuramento calpestato, ma, a ben vedere, molti aggettivi greci formati con *epi-* «*indiquent avec des nuances diverses le sujet sur qui se porte la notion ou qui y est exposé*»⁸. In sostanza, la traduzione corretta del termine dovrebbe essere "colui che si trova sottomesso all'*hórkos*": si rinforza quindi l'idea che chi viola il giuramento si trovi in balia di un potere divino che attuerà su di lui una rivalsa.

Un'alternativa al termine *hórkos* usata nei testi letterari è *hórkia*, dall'aggettivo *hórkion*, che, sostantivato al plurale, indica sia i testimoni del giuramento sia ciò che è stato giurato. Quest'ultimo vocabolo si rivela interessante, perché lo si trova nella formula *hórkia témnein*, che ci conserva uno degli aspetti rituali concretamente agiti durante la cerimonia del giuramento. Gernet, infatti, spiega che la vittima durante il rituale veniva sgozzata e dilaniata che e i suoi *tómia*, oppure gli *splánchna* o i *tríches*, a seconda delle occasioni, venivano usati come *hórkos* e quindi tenuti in mano o comunque in contatto con chi contraeva il patto⁹. L'espressione *hórkia témnein*, insieme alla variante *spondàs témnein* ricorda, dunque, questo preciso dato rituale.

Per quanto riguarda i verbi greci con il significato di "giurare", oltre a *ómnymí* e i suoi composti come *prómnymí*, *antómnymí*, *diómnymí* ecc., incontriamo *horkóo* e *horkízo*, *euorkéo*, *hórkoi emménein* (fare un giuramento in buona fede, rimanere fedeli al giuramento), *epiorkéo*, *hórkon parabaínein/ekleípein* (spergiurare o violare il giuramento). *Pístin/hórkon didónai/lambánein/poiésthai*, sono altre espressioni comuni nelle quali ovviamente *pístis* è parola sinonimica nei confronti di *hórkos*.

⁶ PLESCIA J., *The oath and perjury in ancient Greece*, Tallahassee, 1970, pp. 1-2.

⁷ BOLLACK J., *Styx et serments*, «Revue des Études Grecques», 71, 1958.

⁸ BENVENISTE E. (1947), p. 87.

⁹ GERNET L. (1983), p. 176 e ss.

Infine, vi sono tutte quelle parole che significano “patto”, “promessa”, “trattato” come *hypóschesis*, *harmonía*, *synthéke*, *dexiaí*, *spondaí* e altre ancora, in presenza delle quali è necessario di volta in volta domandarsi se si parli di vero e proprio giuramento o di altro tipo di enunciato commissivo. In particolare *spondaí* richiama un altro presupposto rituale tipico di questo genere di cerimonie atte a sancire dei patti reciproci, e cioè la libagione, il cui ruolo si vedrà più approfonditamente nei prossimi paragrafi. Essa ha un suo ricordo linguistico anche nel latino *spondéo*, “promettere”, “dare la propria parola”.

Alle volte capita in greco che non compaia nelle formule di giuramento un vero e proprio verbo indicativo dell’enunciato. Il greco, infatti, può introdurre dei giuramenti anche in forma molto contratta attraverso l’utilizzo di due particelle che si accompagnano ai nomi delle divinità invocate all’accusativo: trattasi di *νή* (più colloquiale) e *μά*¹⁰. Di contro, in alcune formule non vi sono invocazioni agli dei, poiché, come si è accennato, il giuramento viene prestato a contatto con un oggetto significativo, che fungerebbe esso stesso da garanzia. Che sia esplicita o meno, la maledizione che il giurante attira su di sé è costitutiva dell’atto stesso di giurare, quindi è possibile che non la si rintracci nella formula, ma non per questo l’enunciato dovrebbe risultare meno vincolante. Altre volte la formula si configura come un’imprecazione contro se stessi all’ottativo, e, dunque, pur mancando l’esplicito verbo o nome che si riferisce al giuramento, l’*execratio* da sola assolve a questa funzione¹¹.

Nel mondo latino il giuramento è detto *ius iurandum* o *sacramentum*. I due termini a volte vengono usati come sinonimi, anche se tra i due il più generico è *ius iurandum*, che nel latino post classico si vede affiancato dalla forma *iuramentum*. In particolare, *sacramentum* è termine legato di più alla sfera militare, ma designa anche il giuramento incrociato che avveniva nelle *legis actiones* e in particolare nella *legis actio sacramento*¹². Lo *ius iurandum* è un giuramento dal funzionamento simile che viene usato nei sistemi processuali posteriori, nella fase preliminare al processo. Le locuzioni con cui si esprime l’atto di giurare sono appunto il verbo *iuro*, *ius iurandum do*, *sacramentum dico*, *iuris iurandi verba concipio*. Nella cultura latina il concetto sotteso al giuramento è quindi legato a doppio filo con il diritto e la legge: secondo alcuni *ius*

¹⁰ Esse compaiono spesso nei dialoghi della commedia.

¹¹ Su questi ultimi aspetti si può vedere SOMMERSTEIN A., *The language of oaths. How oaths are expressed*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 76-85.

¹² AMIRANTE L., *Il giuramento prestato prima della litis contestatio nelle legis actiones e nelle formule*, Napoli, 1954.

deriverebbe dalla radice indoeuropea *-yu- che esprime l'azione di legare, unire, trattenere¹³. Il giuramento, come la legge, è dunque qualcosa che unisce e che al contempo vincola, forse addirittura anche questa radice, come quella di *ómnymi*, può avere a che fare con l'atto di afferrare un oggetto. Altri credono sia più attendibile una derivazione dalla radice indoeuropea *yauz-, che avrebbe a che fare con la "formula", con la parola efficace appunto, ed è con quest'idea che Benveniste traduce *ius iurandum* come "formula da formulare"¹⁴. Inoltre, alcuni giuristi ritengono che la parola *ius* rimandi al concetto di unione dei consociati in un tribunale di fronte ai quali si esplicherebbe la volontà divina tramite il duello ordalico del giuramento¹⁵. Per quanto riguarda il *sacramentum*, il suo semantema deriva dalla radice indoeuropea *sag- che nelle lingue italiche dà numerosi riscontri nella forma *sak- e che avrebbe a che fare con l'appartenenza alla divinità¹⁶. "Giurare il vero" si esprime in latino con *vere iurare, ius iurandum servare*, mentre "giurare il falso" e "spergiurare" si possono esprimere con le locuzioni *falsum iurare, periuro, peiero, ius iurandum violare/neglegere*. Per la parte esecratoria dell'enunciato si utilizza spesso il *per* con l'accusativo, come nelle formule *per omnes deos* e *per caput*, ad esempio. L'antico semantema che indica la libagione e che, si è visto, in greco ha tra i suoi esiti *spondé* e *spéndo*, in latino è rappresentato da *sponsio* e *spondeo*, termini che però si sono specializzati per indicare il patteggiamento, un contratto tra due parti¹⁷. Più in generale, se ci si riferisce all'ambito internazionale, il patto è indicato dalla parola *pactum* o da *foedus*, che hanno un significato generalmente politico e militare, ma, come è noto, possono essere rideclinati anche nella sfera privata in svariati modi¹⁸. Anche la parola *fides*, termine centrale nell'etica romana, può indicare il giuramento, la garanzia, la parola data ed è usata spesso in endiadi con *ius iurandum* o accostata a *iurare*. Sia *fides* che *foedus* derivano dalla comune radice indoeuropea *bheidh-/bhidh-, che indicherebbe la fiducia e la garanzia, come in greco *pístis* e il verbo *peítho*. Quando l'impegno della *fides* viene meno, il concetto della violazione è reso in latino con le locuzioni *frangere/fallere/mutare fidem*. Sembra che *periurium* sia equivalente, nell'uso, a *perfidia* e talvolta i due aggettivi corrispondenti ricorrono in coppia

¹³ RENDICH F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche*, Palermo, 2013, p. 432. Altri linguisti non la pensano allo stesso modo. Ad esempio, secondo DE VAAN M., *Etymological dictionary of latin and the other italic languages*, Leiden-Boston, 2008: PIE: *h₂oi-u, "forza vitale".

¹⁴ BENVENISTE E. (1947), pp. 367-375.

¹⁵ GIOFFREDI C., *Ius, lex, praetor*, Roma, 1948, p. 51 e ss.

¹⁶ ABEL K., art. *Sacer* in *Kleine Pauly*, München, 1964 ss.

¹⁷ Sulle parole connesse al sacro si veda MORANI M., *Lat. "sacer" e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino*, «Aevum», 55, 1981, pp. 30-46.

¹⁸ Si pensi al *foedus* catulliano, utilizzato per indicare il patto d'amore con la donna amata.

sinonimica: *perfidia* traduce esattamente l'idea di un abuso del rapporto di *fides* e così anche *periurium* sovverte quella che dovrebbe essere l'azione dello *iusiurandum*¹⁹. Come nel mondo greco, la mano *dextra* è l'organo del corpo umano deputato alla contrazione di un patto, perché è considerata *pignum fidei*²⁰. Infine, anche il latino distingue tra giuramento e promessa, utilizzando per quest'ultimo concetto *promissa* e *promittere*, che indicano appunto un'affermazione di carattere promissorio, dunque un enunciato che predice ora qualcosa che sarà compiuto in seguito e ne assicura la realizzazione.

1. 1. Una formula, una realtà

A partire dalle ricerche di Giordano sul giuramento e la sua appartenenza alla categoria degli enunciati performativi²¹, si possono fare alcune considerazioni in più. Esso fa parte di questa classe perché, in base agli studi sugli enunciati performativi di Austin²², il performativo non riferisce un'azione, piuttosto la esegue. Si tratta di espressioni spesso ricorrenti che non esprimono di per se stesse un contenuto, ma lo compiono nei fatti, poiché sono autoreferenziali e rimandano a una realtà che sono esse stesse a costituire. Una sottocategoria dell'enunciato performativo è quella dei commissivi, di cui fanno parte maledizioni, promesse, giuramenti, voti ecc. Esse hanno la funzione di impegnare chi le pronuncia a far accadere ciò che viene formulato. Questo gruppo di "parole efficaci" non nomina solo la realtà, ma ha il potere, appunto, di farla accadere. Il giuramento non è quindi solamente parola di verità, ma parola di potenza. A differenza delle preghiere, gli enunciati maledittivi o benedittivi, di cui fanno parte anche i giuramenti, sono resi più frequentemente con l'ottativo che con l'imperativo. Questo si spiega con il fatto che non si istituisce un vero rapporto di richiesta alla divinità, come per le preghiere, ma si crea piuttosto un legame con la realtà fenomenica nella quale gli dei non sono necessariamente coinvolti. Il giuramento nella sua formulazione può richiedere due modi verbali: l'ottativo, se non istituisce nessun particolare rapporto con

¹⁹ Viene approfondito attraverso l'esame delle fonti il rapporto tra i due termini in MONTELEONE M., *Artissimum vinculum ad astringendam fidem. Rappresentazioni del giuramento romano arcaico*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2006/2007, pp. 141 e ss.

²⁰ La mano dà la *fides*, sigla dunque accordi e *foedera*. Si veda MONTELEONE M. (2006-2007), p. 113-120.

²¹ GIORDANO M., *La parola efficace; maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma, 1999.

²² AUSTIN J. L., *How to do things with words*, Oxford, 1962.

una divinità, l'indicativo se invece esso è inteso come una solenne promessa di fronte agli dei in qualità di testimoni²³.

Il giuramento, come la maledizione, chiama in causa gli dei, quindi, ma non come destinatari del messaggio, bensì come testimoni o garanti: essi sono la garanzia del compimento dell'enunciato per il quale talvolta si invocavano anche elementi naturali come il grano o gli ulivi²⁴, le fonti, i fiumi²⁵, simboli della terra o di una località. In una serie di giuramenti dell'*Odissea*, per esempio, compare il sale, tipico dell'ambito del banchetto e quindi di Zeus protettore dell'ospitalità. Nelle maledizioni e nei giuramenti gli dei possono inoltre essere invocati, come abbiamo detto, in qualità di esecutori di una punizione. Queste categorie di enunciati spesso si basano su un sistema analogico-omeopatico che si esprime attraverso un paragone o una similitudine segnalata dalla presenza di *hos e hoútos*. Ciò serve a garantire che l'enunciato abbia una realizzazione per la sua somiglianza con un evento ad esso comparabile che l'ha già avuta o che generalmente la ha. Un esempio di questo principio è il giuramento profetico di Achille nel I libro dell'*Iliade*, nel quale l'eroe equipara l'irrevocabilità della sua decisione di non tornare alla guerra e l'impossibilità di germogliare dello scettro su cui sta giurando: questo procedimento analogico pone sullo stesso piano temporale la storia dello scettro e quella del futuro atteggiamento di Achille e traduce quindi in atto una profezia. Avviene, altrimenti, che il giurante menzioni i sacrifici o le offerte votive per ricordare che gli deve essere garantito l'esaudimento di un desiderio. Il valore basilare della reciprocità è ricorrente nell'ambito giuridico arcaico, perché si fonda sul concetto etico e cosmologico di una *díke* che pretende, in un certo senso, la legge di compensazione e di contraccambio, di analogia e omeopatia²⁶, a quanto pare vigente in tutti gli ambiti della vita dell'epoca, dall'amore all'alleanza politica, dal tribunale all'ospitalità. È da questo preciso contesto che deriva la liceità della vendetta e la legittimità della *lex talionis*.

La logica dell'analogia opera anche in un altro aspetto connaturato alla "formula come realizzazione", perché la *funzione tempo* in tali enunciati è caratterizzata da una percorribilità perfetta tra passato, presente e futuro. Si

²³ AUBRIOT SÉVIN D., *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne*, Lion, 1992, p. 375.

²⁴ Un esempio è nel giuramento degli efebi del demo di Acharnai, ritrovato in forma epigrafica. Si veda ROBERT L., *Études épigraphiques et philologiques*, 1938, pp. 302-307, soprattutto ll. 16-20.

²⁵ Nel giuramento degli efebi di Dreros, *Syll.*³ 527, 15 e ss.

²⁶ Si veda anche il principio magico della simpatia: il simile produce il simile. MAUSS M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, tr. it., Torino, 1965, pp. 98 e ss. Tuttavia, bisogna tenere presente che nel caso specifico di maledizioni e giuramenti non si può affermare che l'ambito di appartenenza sia quello della magia, come detto sopra.

può, quindi, fondare la credibilità e l'efficacia della propria parola sulla virtù che un evento accaduto già possiede, cioè quella di essere stato reale e di costituire un dato di fatto. Inoltre, in molte culture, il giuramento è un enunciato che può modificare retroattivamente la realtà, riformulando il passato con la forza performativa della parola nel presente, perché, appunto, non conta tanto la verità dell'enunciato, quanto la sua potenza di realizzazione²⁷.

Il giuramento si propone di funzionare per presa diretta sulla realtà anche grazie a un simbolismo che è condiviso dalla società. La parola, nella forma di tali detti, può diventare «un agente del controllo sociale»²⁸, perciò le persone biasimevoli secondo le norme sociali o quelle macchiate di taluni crimini sono esposte al pronunciamento coercitivo di questi enunciati o all'esecrazione da parte degli altri, così come una condotta di vita lodevole conduce, invece, alla gratificazione attraverso parole che portano benedizioni e auguri.

La *pístis*, come la *fides*, è, sì, quella che intercorre fra coloro che contraggono il vincolo, ma è anche la fiducia della società nella potenza stessa dell'enunciato, nell'efficacia della forma giuridico-sacrale del giuramento: lo spergiuro, se si impegna ad un vincolo in cui non crede o lo fa con intenzioni fraudolente, svela con la propria condotta la sua scarsa stima e fiducia nei confronti della sacralità del giuramento stesso²⁹. Spesso vi è un doppio filo a legare tra loro gli enunciati performativi: chi viola un giuramento è sottoposto poi ad una maledizione, come nell'episodio di *Iliade* III, 320-323, laddove, dopo i patti tra l'esercito acheo e quello troiano, i due schieramenti pregano perché il giuramento mantenga la sua efficacia e i trasgressori periscano. Nel caso, al contrario, un individuo si distingue per essere fidato e leale e per non aver mai disatteso promesse o giuramenti, viene benedetto e si implora per lui la massima gloria. Altra possibilità è che una richiesta formulata con preghiera o supplica possa poi rendere indispensabile da parte dell'interlocutore un giuramento di conferma.

In definitiva, le espressioni commissive spesso si producono in coppia, scatenando una serie di enunciati performativi che, soprattutto a livello della narrazione letteraria, possono determinare una catena di eventi e influenzare le relazioni tra i personaggi. A proposito di quest'ultima considerazione, si dovrà notare che nella prospettiva religiosa sia greca che romana l'individuo fin dalla nascita percorre una direzione fatalmente destinata entro la quale vive e si

²⁷ Questo tipo di giuramento è ben testimoniato da *purgationes* e *coniurationes* medievali in cui l'accusato di un delitto, in forza del suo pentimento, riesce a redimersi grazie all'asserzione solenne della propria innocenza, che egli impone alla realtà dei fatti.

²⁸ GIORDANO M. (1999), p. 48.

²⁹ GIORDANO M. (1999), pp. 61-62.

realizza come uomo. La modificazione del destino di ogni uomo è però possibile attraverso alcuni fattori che possono cambiare la sua *móira*, poiché anch'essi hanno una forza sacrale che innesca analoghi meccanismi causali, i quali agiscono nel presente e nel futuro: l'autoconsacrazione del giuramento è una di queste forze vincolanti che entrano a far parte del disegno di vita dell'individuo nella sua parte più o meno volontariamente percorribile³⁰. La letteratura, in particolare il dramma e l'epica, sfrutteranno il potenziale poetico di questo sistema ideologico.

1. 2. Valenze etiche e sacre

Per comprendere il reale significato di promesse e giuramenti bisogna tornare indietro nella storia della civiltà greca fino all'epoca in cui il diritto ancora non esisteva e gli uomini si rapportavano secondo convenzioni sociali che potremmo indicare con la definizione di "prediritto". Di seguito si ripercorrono rapidamente le indagini di Louis Gernet³¹ per illustrare le origini del giuramento così come esso è percepito nella mentalità greca.

Agli albori vi è il *chréos*, che non è traducibile, dice Gernet, solamente con l'idea latina di *obligatio*, perché questo termine comprende in sé sia il debito concreto che il vincolo morale contratti a seguito di un dono. Il modello centrale dei rapporti interpersonali è, quindi, quello del dono, che, se iscritto nel codice etico dell'*aidós*, genera un "sentimento" di obbligazione nei confronti di una controparte che abbia offerto quel dono. Questo reciproco scambio di doni su cui si basa il prediritto e dal quale viene creandosi una norma per i rapporti sociali può nascere anche a partire da un giuramento: si obbliga il ricevente a ripagare l'offerta con qualsiasi cosa gli venga chiesta in cambio³². Dunque, "la morale del dono", l'inderogabilità dello scambio, dà vita al vincolo del giuramento e il giuramento, viceversa, può dare vita al principio morale che rende necessario il contraccambio. Ad esempio, nel campo dei rapporti internazionali, qualora venga offerta un'alleanza, non è possibile rifiutarsi di ricambiarla³³.

Gernet nota ancora come alcune tipologie ricorrenti di doni siano collegate a santificazione o maledizione, ad esempio le vesti: basta ricordare in letteratura il caso di *Trachinie* o *Medea*, drammi in cui la veste è il dono che condanna alla

³⁰ ZUCCOTTI F., *Il giuramento nel mondo giuridico e religioso antico*, Milano, 2000, pp. 83-84.

³¹ GERNET L. (1983), pp. 143 e ss.

³² Accade nella storia di Perseo, Pindaro, *Olimpica I*, 39.

³³ Erodoto, VI, 62; I, 69-70.

morte chi lo indossa, ma è anche una merce di scambio tipica di diversi ambiti di obbligazione, come la dote per la sposa, il fidanzamento, riti efebici e iniziatici o l'offerta agli dei nelle cerimonie. Altra situazione emblematica è il dono delle armi, che possono essere investite di un valore positivo o molto negativo: si pensi solamente allo scambio funesto delle reciproche armi tra Ettore e Aiace nell'*Iliade*³⁴. Perché questo genere di dono, che porta in sé un valore quasi "magico", è così spontaneamente unito all'idea dell'obbligazione? Gernet lo spiega introducendo l'ipotesi che ciò che maggiormente importa sia il contatto fisico con l'oggetto-pegno. Le vesti si indossano, le armi si impugnano, le destre si afferrano: *dexiaí* è significativamente uno dei sinonimi per patto, accordo. Questo contatto innesca un "cambiamento di stato" a causa del quale la persona che si trova nella condizione psicologica di dover ricambiare il gesto non è più la stessa, ma è impegnata, perché sente su di sé il peso dell'eventuale riprovazione sociale e il timore degli dei.

Un altro concetto fondamentale alla base di questo sistema etico è la *pístis*, la lealtà e la fiducia su cui si fonda qualsiasi vincolo. Non a caso, nel lessico elementare del giuramento essa ritorna sia come sinonimo di *hórkos*, sia come aggettivo riferito al plurale sostantivato: *hórkia písta*.

Nella cultura latina arcaica vi è un sistema etico e sociale che corrisponde abbastanza bene quello greco. Inoltre, è noto che quello romano era un popolo assai conservatore dal punto di vista religioso e tradizionalista sul piano morale. La parola data e il suo rispetto, nella cultura romana, erano espressione della *fides* di qualcuno e dunque anche del suo valore e della sua reputazione³⁵. Come si è detto per l'ambito greco, anche la *fides* latina è un concetto biunivoco, poiché può essere intesa come attiva e passiva e, soprattutto, sussiste proprio all'interno di un rapporto: tuttavia Cicerone ci precisa che il riconoscimento di questo valore e l'eventualità della sua violazione potevano esistere solo tra due contraenti che culturalmente condividessero questo sistema etico, altrimenti sarebbero mancate le basi per un accordo concettuale³⁶. Nella società romana la *fides* trova la sua applicazione soprattutto nei rapporti di clientela e di *hospitium*,

³⁴ *Iliade*, VII, 303 e ss.

³⁵ Otteniamo una spiegazione in merito direttamente da Cicerone, *De Officiis*, I, 23: la *fides* è il *fundamentum iustitiae*, nonché la *constantia et veritas dictorum conventorumque*. Secondo studi etimologici degli Stoici, ci dice l'autore, la *fides* è chiamata così *quia fiat quod dictum est*.

³⁶ Cicerone, *De Officiis*, III, 108: l'oratore parla di *iura communia*, sostenendo che si deve ritenere inviolabile il rispetto e il patto col nemico solo qualora il nemico si riconosca nel medesimo codice di comportamento. Se egli invece fonda la sua vita su presupposti culturali ed etici completamente opposti, nessuna delle due parti si dovrà attenere ai patti e alla *fides*.

di parentela e *amicitia*³⁷, nel giuramento e nei *foedera*, ossia nei trattati di carattere internazionale, politico-economici e militari³⁸. Chi viola la *fides* commette una *fraus* e infrange le basi della *societas*, stravolgendo un ordine naturale che non pertiene tanto al dominio umano dello *ius*, quanto a quello divino del *fas*. La punizione spetta dunque agli dei e per questo la persona in questione può definirsi *sacer*, votata agli dei e sottoposta al loro volere³⁹. Alcune norme fondamentali della costituzione dello stato romano erano sanzionate dalla legge umana e contemporaneamente dal giuramento, che rappresentava una garanzia trascendente, cosicché di fatto, *ius* e *fas* rimanevano distinti, ma si coordinavano ed erano complementari⁴⁰. Come sostiene Boyancé, il giuramento latino è legato al concetto stesso di *fides* in maniera ancor più stretta di quanto non lo sia il giuramento greco⁴¹ e i Romani avevano anche una sorta di mito eziologico per il culto della Fides e della Bona Fides legata appunto al giuramento: Livio, Dionigi di Alicarnasso e Plutarco ci narrano, se pur con differenti versioni, che l'istituzione di questo culto risale infatti a Numa⁴².

Nei sistemi valoriali arcaici il giuramento è dunque un procedimento speciale, con valore parzialmente giuridico e parzialmente religioso, che sancisce un accordo in particolari occasioni, soprattutto se i contraenti sono tra di loro in un rapporto di estraneità, alterità o anche antagonismo. Proprio per questo la forma giuridica del giuramento si perpetuerà nel diritto internazionale, anche dopo essere stata superata da quella più moderna del contratto. Come nella gran parte delle culture antiche, anche in quelle classiche il giuramento precorre il compiersi di un ordinamento giuridico accurato ed evoluto, rendendo coercibile almeno sul piano religioso e morale l'adempimento di una promessa o affermando in maniera inequivocabile la verità di un fatto, mentre solo col progredire delle norme giuridiche anche la sanzione umana si è aggiunta a

³⁷ Si intenda il termine sia nel senso di un affetto privato sia in quello più politico di un'alleanza in base a comuni obiettivi e ideali.

³⁸ Per un approfondimento sulla *fides*, i suoi presupposti linguistici e le sue applicazioni sociali, politiche e nell'etica privata si vedano: BENVENISTE E. (1976), pp. 85-90; VENTURINI C., S.v. *fides*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 1985, pp. 509-511; FREYBURGER G., *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris, 1986; LURASCHI G., s.v. *foedus*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 1985, pp. 546 e ss.

³⁹ Sull'argomento anche ZUCCOTTI F., *In tema di sacertà*, «Labeo», XLIV, 1998, p. 417-459.

⁴⁰ ZUCCOTTI F. (2000), p. 45.

⁴¹ BOYANCÉ P., *Fides et le serment* (1962), in *Études sur la religion romaine*, Roma, 1972, pp. 91-103.

⁴² Tito Livio, *Ab Urbe condita*, I, 21, 1; Dionigi di Alicarnasso, *Antichità Romane*, II, 75; Plutarco, *Vita di Numa*, 16. Attraverso Ovidio, *Fasti*, 3, 339-350, ci viene dipinto un quadretto dialogico tra Giove e Numa nel quale Giove, appunto, mette alla prova la capacità del re di padroneggiare il linguaggio e di fare un esatto uso delle parole. Lo nota ZUCCOTTI F. (2000), p. 53; l'analisi del passo viene approfondita in SCOLARI L., *La fides e la promessa: forme di reciprocità tra dei e uomini nella riscrittura di Ovidio*, «Quaderni del Ramo d'Oro Online», 8, 2016, pp. 114-118.

quella divina nei confronti degli inadempienti⁴³. Esso si trova quindi ad essere il primo e più spontaneo modo per assumere un impegno e renderlo credibile e, tuttavia, esso cambierà sensibilmente il suo valore con la nascita e l'evoluzione del diritto umano, che dapprima affiancherà il giuramento ad altri metodi di obbligazione e infine lo destituirà.

1. 2. 1. L'articolazione del rito greco e i suoi significati

Gernet si occupa di delineare anche i requisiti essenziali di un rituale di giuramento nella Grecia arcaica e gli elementi ricorrenti che compaiono nelle rappresentazioni di scene di giuramento arrivateci tramite le fonti antiche.

Il *cratere*, ad esempio, è uno strumento "di comunione" nel quale si possono mescolare i vini delle due parti giuranti⁴⁴ e, talvolta, qualche goccia del sangue del sacrificio, circostanza che può verificarsi per patti di alleanza tra diversi popoli o città. Il *sangue* della vittima ha il potere, per contatto o ingestione, di creare un legame, un impegno reciproco⁴⁵, ma ha anche il significato di propiziare l'efficacia di uno strumento o un oggetto che venga intriso o bagnato in esso (come un tessuto o un'arma); esso ha infine il potere di determinare un *cambiamento di stato* in chi lo tocca: la vittima sacrificale viene consacrata, il suo sangue ha perciò in sé una virtù sacra che trasmette a chi lambisce. Stando in contatto con la vittima, il giurante si pone in una situazione in cui il sacrificio diventa un suo "doppio", e, avvalendosi delle forze dell'*ágos*⁴⁶, allo stesso tempo vi si espone nel momento in cui si trovi a trasgredirle⁴⁷. Il giuramento, inoltre, si deve necessariamente compiere attraverso la *libagione*⁴⁸, *spondé*, che al plurale significa per l'appunto anche patto, trattato. Si liba col vino perché funge da alternativa simbolica al sangue, usato solamente per le cerimonie più

⁴³ ZUCCOTTI F. (2000), p. 6.

⁴⁴ *Illiade*, III, 269; Erodoto III, 11.

⁴⁵ Eschilo, *Sette contro Tebe*, 42; Aristofane, *Ecclesiazuse*, 799 e ss.

⁴⁶ VERNANT J. P., *Mito e società nella'antica Grecia. Religione greca, religioni antiche*, tr. it., Torino, 1981, pp. 129-134: il termine *ágos* non riguarda meramente la sfera della purezza, ma piuttosto un legame con la realtà terribile del divino. Il termine *enagés* non indica chi è impuro, ma chi si trova in preda all'*ágos*, sotto il suo potere. Quindi il significato di questo aggettivo è "trovarsi sotto l'influsso della potenza immanente all'oggetto su cui si è prestato giuramento". Si tratta di una sacralità pericolosa, che da una parte è impura, perché riguarda la morte e perché i vivi non possono accostarvisi senza esserne contaminati, cosa che li rende estranei ai contesti usuali del vivere. Dall'altra parte essa è anche una sacralità "pura", in quanto inviolabile: difatti chi è legato a queste forze misteriose è allo stesso tempo santissimo e maledetto. Qualcosa di molto vicino a questo stato è la *sacrosanctitas* latina.

⁴⁷ GIORDANO M. (1999), p. 41.

⁴⁸ Apollonio Rodio, *Argonautiche*, II, 717; II, 291; *Odissea*, XIV, 331; Euripide, *Elena*, 1235.

solenni. Ciò che rende questa libagione diversa da tutte le altre eseguite nei riti sacri è che essa va offerta quasi interamente o interamente: è versata al suolo perché con essa il giuramento raggiunga le regioni inferi, dove abitano le terribili forze che vincolano i giuranti e che si vendicano su chi violi il patto. Quest'offerta totale appartiene ai cosiddetti *riti di eliminazione*, come quelli di olocausto, in cui la vittima, invece di essere cotta e in parte mangiata, viene lasciata bruciare del tutto finché non diventi cenere⁴⁹. Il liquido che si mesce nel cratere viene versato a terra con delle coppe, così come gli dei per provare la veridicità del loro giuramento devono vuotare a terra una coppa di acqua di Stige⁵⁰. Quasi tutti i sacrifici ctonii sono totali, infatti i corpi delle vittime vengono abbandonati o sepolti o altrimenti gettati in mare così come sono, restituiti interamente a quell'Aldilà a cui sono stati votati⁵¹ e, così pure, gli strumenti del sacrificio, le lame rituali che vengono inumate⁵². La sorte della vittima sgozzata, del liquido spanto, delle statuette di cera simboleggianti il giurante⁵³ non serve solo a prefigurare un'uguale fine auspicata per lo spergiuro, ma di fatto predeterminano tale fine. Si tratta di un rituale, di una formula, che ha il potere di attuare quello che il rito simboleggia⁵⁴ con la dinamica analogica che abbiamo poc'anzi illustrato. Come si è detto, in tutto ciò ha un'importanza fondamentale il contatto fisico con la vittima sacrificale, con le sue viscere, gli *splánchna*, o con le membra tagliate, i *tómia*, che possono anche essere disposte in modo tale che i giuranti vi passino in mezzo o le calpestino⁵⁵, perché in questa maniera evidentemente il giurante si identificava con la vittima e ne assumeva la caratteristica di "essere consacrato". Ad accompagnare il rito può esserci, infine, una formula sacra in forma di *carme*⁵⁶.

Per quanto riguarda le divinità chiamate in causa durante l'enunciato bisogna innanzitutto dire che non si instaura un vincolo d'obbligo con esse: il vincolo, l'impegno, come si è detto, è con le forze inferi⁵⁷. I diversi numi invocati sono

⁴⁹ Platone, *Crizia*, 119 d e ss.

⁵⁰ Esiodo, *Teogonia*, 775.

⁵¹ *Iliade*, III, 310; Pausania, III, 20, 9;

⁵² *Iliade*, XIX, 267; Euripide, *Supplici*, 1204.

⁵³ I *kolossoi* di cui parleremo, *infra*, p. 18.

⁵⁴ *Iliade*, III, 292

⁵⁵ *Iliade*, III, 273; XIX, 254; Erodoto, VI, 68;

⁵⁶ *Iliade*, I, 234; Sofocle, *Antigone*, 1064.

⁵⁷ CERRI G., *Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide*, «Parola del Passato», 50, 1995, pp. 446 e ss.: l'Ade è concepito come luogo dove si conserva la verità e dove si può attestare la veridicità di qualcosa: ad esempio Odisseo scende nel mondo dei morti per conoscere la verità da Tiresia a proposito del suo viaggio. Qualsiasi anima, infatti, una volta bevuto il sangue rituale, dice il vero. D'altronde Platone nel *Cratilo* (404b) propone per l'etimo di *Áides* la derivazione dalla radice *eid-*, "sapere", preceduta da una *α-* in funzione totalizzante. Per questo,

perciò concepiti come testimoni e garanti del giuramento. Molte sono le divinità chiamate all'appello: esse variano a seconda delle località e del tipo di giuramento. Una preminenza speciale, però, va a Zeus, il dio che assicura la giustizia cosmica e che in alcuni casi assume l'epiteto di *Hórkios*, testimone del giuramento. Ricorrono poi Themis, Dike, il Cielo o il Sole, la Terra⁵⁸. Quest'ultima può essere chiamata in causa anche assieme a elementi naturali come i cereali e i fiumi. In particolare, il Sole, sia per la sua posizione, sia in quanto portatore di luce e visibilità, è percepito come una sorta di "occhio che tutto vede". Per questo motivo è chiamato spesso a testimone dei giuramenti⁵⁹. Qualora nelle formule usate si interpellino divinità vendicatrici come lo Stige, le Erinni, Ade, i Titani, si dovrà ritenere che esse siano invocate anche come eventuali ministri della giustizia retributiva⁶⁰.

1. 2. 2. Varianti

Il rituale poteva cambiare di località in località e a seconda della tipologia di giuramento, ma sostanzialmente le premesse di base erano le medesime⁶¹. Troviamo descrizione del rituale in molte fonti letterarie e storiografiche.

In Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi*, 23, 5, Aristide, per suggellare l'eterno patto tra i membri della lega di Delo e la comunanza di alleati e di nemici tra tutte le città che aderiscono, getta in mare dei pezzi di ferro. Anche Erodoto (I, 165) ci racconta di un giuramento fatto dai Focei, i quali, piuttosto di sottomettersi alla politica dei Persiani, decidono di emigrare a Cirno. Per sancire questa decisione essi lanciano tra i flutti una sbarra di metallo e giurano di non tornare a Focea finché l'oggetto non fosse riemerso. Troviamo in tali testimonianze di giuramento l'elemento ricorrente del metallo, un materiale forse ricollegabile alla sfera del sacro e del magico. Inoltre, sancire una promessa su un pezzo di metallo, che gli antichi consideravano una materia durevole e quindi eterna, significava conferire la caratteristica dell'indissolubilità al vincolo giurato.

forse, il giuramento, in quanto formula che concerne la verità del *factum* e la veridicità del *dictum*, viene legato alla sfera dell'Ade.

⁵⁸ Per una panoramica sulle divinità e gli oggetti invocati nei giuramenti si veda TORRANCE I., "Of cabbages and kings": the 'Eideshort' phenomenon, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 111-131.

⁵⁹ AUBRIOT SÉVIN D. (1992), p. 380.

⁶⁰ Queste entità sono invocate sempre in qualità di vendicatrici di un atto di violazione dell'ordine "normale" del cosmo o di una giustizia che prevedrebbe un'armonia basata su un equilibrio delle cose tra loro opposte.

⁶¹ PLESCIA J. (1970), p. 10 e ss.

Pausania nel libro III, 20, 9 racconta di un luogo dove si credeva fosse avvenuto il giuramento dei corteggiatori di Elena, chiamato la Tomba del Cavallo⁶². Qui, secondo il mito, Tindaro aveva legato in giuramento i pretendenti di Elena a difendere la donna e colui che fosse stato scelto per sposarla, se mai avessero subito un torto. Per celebrare il giuramento Tindaro avrebbe sacrificato un cavallo e i pretendenti, mentre recitavano la formula, avrebbero dovuto pestare i pezzi del cavallo dilaniato sparsi sul posto. Dopodiché l'officiante aveva seppellito lì il cadavere della vittima. In questo racconto abbiamo testimonianza di una pratica leggermente diversa da quella raccontata nei poemi omerici, poiché i *tómia* dell'animale sacrificale non sono solo mantenuti in contatto con i giuranti, ma sono anche sparsi sul terreno in modo da creare quasi un "cerchio magico" entro il quale si suggella il patto. Ritorna, inoltre, il dato del corpo della vittima seppellito e non piuttosto bruciato o spartito in un banchetto rituale.

Sempre all'interno della dimensione mitica, al momento in cui la flotta greca deve salpare per Troia, Calcante conduce un verro sulla piazza e lo divide in due parti. In seguito, ogni guerriero, giurando inimicizia a Priamo, passa tra le due metà della vittima bagnando la sua lama nel sangue dell'animale⁶³. Anche in questo rito si conserva l'idea delle membra dell'animale che, adagiate sul terreno, fungono da "campo di forza" entro il quale prende vita il sacro legame. Si aggiunge l'insistenza sull'elemento del sangue, che in questo caso conferisce efficacia alle armi in virtù della sua eccezionalità e della sua sacralità. Quest'ultimo dato sembra tornare nelle testimonianze di un'usanza rituale secondo cui i soldati prima di una battaglia dovevano immergere le spade e le mani nel sangue della vittima del sacrificio propiziatorio, simulando così un legame comune all'insegna della sacralità: ad esempio Apollodoro (III, 13, 7) racconta dell'uccisione di Astidamia da parte di Peleo, col corpo della quale si attua in modo analogo un rito di purificazione per l'esercito⁶⁴.

Vi è poi l'icastica scena di Platone (*Crizia*, 119 d e ss.) nella quale si descrive il giuramento formulato dai re di Atlantide a fondazione della costituzione dello stato: come garanzia di giustizia nel governo i dieci re di Atlantide celebrano un giuramento con il sacrificio di un toro sopra la colonna sulla quale è incisa la legge di stato. La vittima poi viene combusta e si mescolano in un cratere il

⁶² FRAZER J. G., *Pausanias' description of Greece*, vol III, London, 1913, p. 367.

⁶³ Ditti Cretese, *Ephemeris Belli Troiani*, I, 15.

⁶⁴ Cfr. anche Plutarco, *Quaestiones Romanae*, III.

vino, l'acqua e il sangue di toro. Con il liquido ottenuto⁶⁵ si offre una libagione, ma ognuno dei re si riserva di berne un sorso. Siamo di fronte all'ennesima prova del valore del sangue come sostanza che conferisce vigore a una formula (nella fattispecie una legge scritta). Si ritrova inoltre il carattere libatorio della cerimonia e la combustione totale della vittima rituale, le cui carni non vengono consumate che dal fuoco.

Infine, nel cosiddetto "giuramento di Cirene"⁶⁶, che si legge nella versione riportata su una stele datata al IV sec. a.C., si ha testimonianza del patto giurato sancito tra gli abitanti di Thera e i fondatori della colonia. Contro i trasgressori degli accordi si formulano delle maledizioni e si modellano delle statuette di cera, dei *kolossoi*, cioè dei "doppi" a immagine e somiglianza di coloro che partecipavano al giuramento. Queste figurine venivano poi liquefatte nel fuoco mentre si pronunciava una maledizione ai danni degli spergiuri⁶⁷. Si tratta di una pratica che ha delle analogie con le *defixiones*, nella quale non si esclude che potessero essere coinvolti anche degli elementi organici, come i capelli dei giuranti.

1. 2. 3. Il rito romano

Il rito romano aveva delle somiglianze con quello greco, anche se la religiosità romana, molto precisa nel prescrivere determinate formule e atti a seconda dell'occasione, distingueva diverse forme di giuramento e il rispettivo rituale che ne sanzionasse la validità. In un'epoca in cui il culto di Giove era precapitolino, nel privato ciascuno poteva giurare invocando a testimone il *Dius Fidius* e, tuttavia, anche questo giuramento più comune prevedeva una gestualità precisa, secondo la quale il giurante avrebbe dovuto collocarsi al di sotto del *compluvium* della propria abitazione, per poter stabilire più facilmente

⁶⁵ Questo tipo di bevanda è forse accomunabile al *kykeón*, usato anche in alcuni riti iniziatici, come quello tenuto dai vincitori delle Osoforie (Senofonte, *Anabasi*, II, 2, 9), o citato nei poemi omerici, *Iliade*, XI, 624 e *Odissea*, X, 234.

⁶⁶ SEG IX, 3, 11.

⁶⁷ Bibliografia utile sul significato delle immagini di cera: BENVENISTE E., *Le sens du mot "KOLOSSOS" et les noms grecs de la statue*, «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes», 58, 1932, p. 118-135; PICARD C., *Le cénotaphe de Midéa et les "colosses" de Ménélas*, «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes», 59, 1933, p. 341-354; VERNANT J. P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it., Torino, 1984, p. 347 e ss.; AUBRIOT SÉVIN D. (1992), pp. 376 e ss. Si veda anche FARAONE C. A., *Molten wax, spilt wine and mutilated animals: sympathetic magic in near-eastern and early greek oath ceremonies*, «Journal of Hellenic Studies», 113, 1993, pp. 60-80.

un contatto con la divinità celeste⁶⁸. Era antichissima e, sembra, particolarmente solenne l'usanza romana di giurare *Iovem Lapidem*⁶⁹. *Iuppiter* era una divinità centrale per lo *ius fetiale*, quindi per i rapporti esteri, ed era garante di ogni impegno internazionale. Lo stesso dio è da identificarsi con il *Dius Fidius* che sempre sorveglia i rapporti di *fides* nella società romana. Formula e gesti che accompagnavano il *foedus* ci sono riportati da Polibio (III, 25, 7 ss.) e Plutarco (*Vita di Silla*, 10, 7). Il giurante teneva in mano il *lapis silex*, che, sebbene ancora non sia sufficientemente chiaro cosa rappresentasse e che forma avesse⁷⁰, doveva essere un qualche manufatto in selce sacro a Giove. Toccare un oggetto, mentre si presta giuramento, soprattutto se esso è un oggetto simbolico che ha in sé qualcosa di *religiosum*, è pratica associata, come si è detto, anche al rituale greco. Il racconto di Polibio è stato messo in dubbio, perché in questa cerimonia di giuramento egli descrive l'azione del sacerdote di gettare lontano la pietra sulla quale si è giurato, dato che di per sé rafforzerebbe il carattere esecutorio del giuramento, palesando quella che eventualmente potrebbe essere la sorte dello spergiuro, esiliato dalla società umana e destinato alla morte. Sembra che questa pietra simboleggiasse la folgore di Giove, che avrebbe incenerito lo spergiuro. L'ira di *Iuppiter* è ricordata nella formula che veniva pronunciata in quella occasione e che ci viene riportata da Festo nell'*Epitome* (s. v. *Lapidem Silicem*, L). Oltre ad essere *signum Iovis* e strumento esecutorio il *lapis silex* secondo alcuni avrebbe avuto la funzione di strumento sacrificale, poiché sembra che anche la lama del sacrificio con cui era concluso il giuramento nel diritto feziale fosse di selce⁷¹. Se la rovina dello spergiuro e della sua stirpe toccava alla divinità, da parte umana si procedeva all'espulsione dell'individuo e al suo totale abbandono con l'*interdictio aqua et igni*⁷². Per quanto riguarda il sacrificio che accompagnava il giuramento nei trattati internazionali, abbiamo la testimonianza di Servio (*Ad Aen.* VIII, 641), da cui si deduce che il sacrificio rituale prevedesse come vittima un suino. La conferma di questo dato ci viene

⁶⁸ Lo ricaviamo da Ovidio, *Fasti*, 6, 213. Il *compluvium*, oltre ad essere un'apertura verso il cielo, aveva la forma rettangolare del *templum*, dunque era uno spazio che ben si confaceva al dialogo con una divinità celeste.

⁶⁹ Questo tipo di giuramento ci viene testimoniato già da parte di Polibio, III, 25, 6 e ss. in relazione al primo trattato tra Roma e Cartagine.

⁷⁰ Alcuni credono fosse una statua di Giove ricavata nella selce, altri un pezzo di meteorite o un'amigdala neolitica.

⁷¹ Per maggiori dettagli su questa tipologia di giuramento si veda VALVO A., "Fides", "foedus", "Iovem Lapidem iurare", in (Sordi M. ed.) *Autocoscienza e rappresentazione dei popoli nell'antichità*, Milano, 1992, p. 115-125.

⁷² La punizione dell'*impius* e dello spergiuro ha carattere trascendente, si veda: SCHEID J., *Le délit religieux dans la Roma tardo-républicaine*, in *Le délit religieux dans la cité antique* (Roma, 6-7 Aprile, 1978), Roma, 1981, pp. 117-171.

anche da Varrone (*De Re Rustica*, II, 4, 9). Era prevista inoltre l'uccisione della vittima *gladiis*, ossia per mezzo di una lama rituale: compiere questo sacrificio significava *foedus ferire*, appunto, espressione che ricorda il sacrificio cruento e che si ricollega anche alla locuzione greca *hórkia témnein*. Non si sa se il rito prevedesse l'olocausto o l'eliminazione, come in ambito greco, ma si sa che in alcuni sacrifici ctonii che le fonti dicono essere stati svolti *graeco ritu* veniva praticato l'olocausto⁷³. Purtroppo, non siamo in grado di dire se i rituali di giuramento romani lo prevedessero, ma supponiamo di no, altrimenti le fonti che ci descrivono i *foedera*, ad esempio, forse lo menzionerebbero.

Esistevano poi altre forme di giuramento in cui erano chiamati a testimoni gli dei o delle divinità afferenti alla sfera privata e familiare: Giove, Lari e Penati erano i più invocati. Addirittura, nella vita domestica il *genius* dell'imperatore era spesso accostato a queste ultime e veniva poi chiamato a garanzia nei giuramenti⁷⁴. La forma però più diffusa di formula di giuramento era quella imprecativa, che utilizzava espressioni come *deos testes facere* o *iratos invocare deos*, richiamando quindi tutti gli dei collettivamente. L'esecrazione presagiva per l'eventuale spergiuro una punizione sul *caput* o sulla *salus* del giurante, a volte, in epoche più antiche, anche sui *bona* della casa.

1. 2. 4. Lo spergiuro e la trasmissione della colpa

Spergiurare nell'antichità non sembra essere stato un atto penalmente perseguibile, ma era considerato un oltraggio etico-religioso riservato alla punizione divina e alla coscienza individuale. Nelle epoche del prediritto forse il timore religioso e l'etica dell'*aidós* erano deterrenti già abbastanza forti⁷⁵. Ad Atene però la falsa testimonianza in tribunale, se tenuta col mezzo del giuramento, almeno a partire dal V sec. era punita, anche se non severamente⁷⁶. Si avverte ad ogni modo nelle opere degli oratori l'esigenza di classificare come criminale anche lo spergiuro e di dare una definizione più univoca e moderna

⁷³ Per una panoramica sul sacrificio nei riti romani si veda SCHEID J., *Quando fare è credere. Riti sacrificali dei Romani*, tr. it., Roma-Bari, 2011. La complessità e l'articolazione dei rituali è tale da non permettere una conoscenza totale del sacrificio presso i Romani, anche perché le fonti a riguardo sono poche e poco chiare. In particolare, per l'olocausto si vedano le pp. 83-86.

⁷⁴ ZUCCOTTI F. (2000), pp. 24-25.

⁷⁵ AGAMBEN G., *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Roma-Bari, 2008 non è d'accordo, p. 39-40.

⁷⁶ Ne abbiamo evidenza da Aristofane, *Vespe*, 782 e *Andocide*, I, 7 e 74.

alla pratica del giuramento probatorio⁷⁷. A Roma determinati rapporti basati sui vincoli di *fides*, come la clientela, quando venivano violati potevano essere sanzionati anche con la *consecratio capitis*, così come l'onestà giurata dei giudici⁷⁸. Tuttavia, la sacertà del soggetto era comportata solo dalla *fraus*, che non necessariamente era implicata in tutte le violazioni dei rapporti di *fides*⁷⁹.

Secondo Agamben, invece, non ci fu mai, evidentemente, un periodo nel quale il timore degli dei era così forte da impedire che qualcuno spergiurasse, perciò anche la figura dello spergiuro esisterebbe da quando esiste il giuramento⁸⁰. Una prova di questo assunto sarebbe il passo di Esiodo, *Teogonia*, 231 e ss., nel quale Horkos è indicato come una divinità nata da Contesa e Pena, assimilata all'ambito infero e in grado di intervenire solo per punire gli spergiuri. Dunque, una divinità del castigo e della punizione, ideata in previsione della violazione del giuramento, ma non connessa anche agli aspetti positivi di esso⁸¹. L'etimo della parola *epiorkos* è inoltre dubbio. Si è detto che in un primo momento Benveniste interpreta il termine con il significato di "chi è sottomesso all'*horkos*". Successivamente, però, Leumann rivede l'etimo di *epiorkos* il cui significato potrebbe essere "giuramento sul giuramento", cioè un falso giuramento aggiunto a una dichiarazione ovvero una maledizione aggiuntiva che colpisce colui che trasgredisca la *pistis* presupposta al giuramento⁸².

In base alla simbologia analogica espressa nel rituale di giuramento, gli eventuali spergiuri sarebbero stati puniti dalle forze inferie subendo l'eliminazione, come la vittima rituale l'aveva subita. Ciò nonostante, uno dei problemi centrali nell'interpretazione della figura dello spergiuro sta nel dubbio se a renderlo tale fosse la rottura del patto o piuttosto il suo pronunciamento in mala fede, cioè quando il giurante sapeva di non poterlo o volerlo mantenere nei fatti. D'altra parte, Aristotele, commentando *Illiade*, ci informa che c'è una distinzione tra rompere il giuramento, nella fattispecie quello promissorio, e essere spergiuro, cosa che può riferirsi, invece, a un giuramento assertorio⁸³. Fin dall'opera di Omero troviamo situazioni nelle quali i personaggi giurano

⁷⁷ Isocrate nella *Contro Callimaco*, 3, dice che coloro che hanno violato il giuramento del *mé mnesikakeîn* non dovrebbero aspettare la vendetta divina per essere puniti. Si veda anche Eschine nella *Contro Ctesifonte*, 233.

⁷⁸ XII Tab. VIII. 21 attraverso Servio, *Ad Aen.* 6.609. SERRAO F., *Patrono e cliente da Romolo alle XII Tavole*, in (Biscardi A. ed.) *Studi in onore di A. Biscardi*, VI, 293-309.

⁷⁹ ZUCCOTTI F. (2000), pp. 34-36.

⁸⁰ Ciò contraddice la nota tesi di Burkert per la quale solo la paura degli dei poteva garantire l'invulnerabilità di un giuramento: BURKERT W., *Greek religion*, Harvard, 1985, p. 252.

⁸¹ Agamben desume che, quindi, non fosse la paura degli dei a rendere temibile il giuramento.

⁸² LEUMANN M., *Homerische Wörter*, Bâle, 1950, pp. 79 e ss.

⁸³ Aristotele, fr. 143.

falsamente, come Ettore (*Iliade*, X, 332) o la dea Era (*Iliade*, XV, 36), ma se l'enunciato non contraddice i fatti o non può essere portato a termine a causa di variabili esterne alla volontà del giurante, quest'ultimo non è considerato spergiuro. Risulta quindi evidente, almeno in Omero, che l'intenzione con cui si giura non si trova sullo stesso piano dell'adempimento concreto alla promessa. C'è di più, perché l'abilità di essere spergiuri pur realizzando l'enunciato del giuramento, scampando così alla punizione divina, è una qualità indicata come molto positiva nella cultura greca: in Erodoto (IV, 154) Temistone, dopo essersi obbligato nei confronti di Etearco, è costretto a realizzare ciò che lui gli chiede, ossia sbarazzarsi della figlia gettandola in mare. Temistone mette in pratica di fatto la promessa e getta la ragazza in mare, ma subito dopo la recupera. Nell'*Odissea* si elogia la capacità di Autolico di eludere con grande astuzia i giuramenti (XIX, 396)⁸⁴. I filosofi, invece, per non offendere gli dei nel caso poi non potessero rispettare il giuramento, prendevano a testimoni elementi della natura come piante o animali. Socrate giurava sul cane o sull'albero di faggio; Lampon, a detta della *Suda*, giurava sulle oche, mentre Zenone sulla capra⁸⁵. Secondo la teoria di Agamben, per il quale ciò che conta nel giuramento è l'aderenza tra linguaggio e realtà, e non la forza religiosa, questo sarebbe facilmente spiegabile. Tuttavia, alcuni autori antichi sostengono che gli dei siano in grado di distinguere tra chi aderisce intimamente al giuramento e chi lo pronuncia solo a parole e che quindi il giuramento privo di convinzione personale non valga. Così in Esiodo (*Teogonia*, 232) si dice che Horkos insegue e punisce coloro che spergiurano "volontariamente". Ciò è quanto ritiene lo stesso Austin riguardo agli enunciati performativi, chiamando "abuso" quel tipo di enunciato proferito senza adesione psicologica o con la volontà di ingannare l'interlocutore⁸⁶.

Un altro celebre esempio che rivela l'imbarazzo degli antichi nel ritenere sincero un giuramento a prescindere dalla volontà di chi lo pronuncia è il passo dell'*Ippolito*, in cui il protagonista afferma "la mia lingua giura, ma non la mia mente" (v. 612). La discrasia palesata da questo celebre verso euripideo non è tra linguaggio e realtà, bensì tra linguaggio e pensiero.

A questo punto è doveroso soffermarsi su un brano erodoteo esemplare per l'illustrazione di questo nodo concettuale⁸⁷. Lo storico ci racconta l'episodio di

⁸⁴ Sull'arte di eludere i giuramenti, si veda: BAYLISS A. J., "Artful dodging" or the sidestepping of oaths, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 243-279.

⁸⁵ Platone, *Apologia di Socrate*, 22 a; Aristofane, *Vespe*, 83, Cratino, fr. 249 K-A.

⁸⁶ AUSTIN J. L. (1962), pp. 14-16.

⁸⁷ Erodoto, VI, 86.

un certo Glauco, Spartano elogiato per la sua probità. Alcuni Milesi giungono presso di lui chiedendogli di conservare per loro in un deposito le proprie ricchezze e di scambiarsi i *sýmbola*, cioè delle tessere che attestino a momento debito l'avvenuto scambio e il rapporto di fiducia⁸⁸. Si tratta di piccoli oggetti che appartenevano a un medesimo manufatto tagliato in due e quindi ricomponibile una volta che fossero state di nuovo giustapposte. Quando la famiglia milesia richiede a distanza di tempo la restituzione del deposito di denaro, Glauco è titubante e pensa di potersi approfittare di loro giurando di non aver mai ricevuto quel deposito. Frattanto che egli prende una decisione, dice loro che non si ricorda di nulla e gli chiede di tornare dopo qualche mese. Lui, intanto, si reca dall'oracolo di Delfi, che lo rimprovera spiegandogli che sia l'uomo onesto che lo spergiuro muoiono, ma che il Giuramento genera "un figlio anonimo, senza mani né piedi. Insegue però rapido finché non abbia distrutto tutta la stirpe e la casata"⁸⁹. Inoltre, la Pizia lo ammonisce dicendogli che aver pensato di spergiurare, prendendosi gioco degli dei, equivale a farlo. Nonostante la storia si concluda con la restituzione del denaro, l'autore infine sentenzia che la stirpe di Glauco, per colpa di questo episodio, si è infatti estinta. Erodoto ci parla di una scissione tra parole e intenzioni, una scissione che espone ugualmente lo spergiuro alla nemesi divina, anche se ha solo pensato per un momento di ricorrere all'inganno. Questo passo testimonia inoltre l'uso dei *sýmbola*: evidentemente non bastava la parola data e negli accordi finanziari o commerciali si erano diffusi da tempo altri sistemi creditizi più affidabili. È importante, però, tenere in considerazione questa testimonianza erodotea, perché, oltre a essere icastica nella rappresentazione di questa forza vendicatrice del giuramento, ci illustra quella dinamica, comune anche all'errore e al delitto, secondo cui la colpa ricade anche sulle generazioni future.

Anche nella letteratura latina vi sono esempi di una concezione simile a quella descritta sopra. Cicerone, tuttavia, considera spergiuro solo colui che, avendo piena coscienza e sentendo una piena adesione a ciò che ha enunciato, non mantiene la parola data, mentre non viola il giuramento e la *fides* colui che è stato costretto a giurare contro la sua volontà in una situazione di ingiustizia⁹⁰. A contrasto col famoso episodio di Attilio Regolo che incarna la *fides* romana e

⁸⁸ ZUCCOTTI F., «*Symbolon*» e «*Stipulatio*», in (Pastori F. ed.) *Testimonium amicitiae*, Milano, 1992.

⁸⁹ Traduzione da NENCI G., *Erodoto, Le Storie*, vol. VI: *Libro VI, La battaglia di Maratona*, Milano, 1998.

⁹⁰ Cicerone, *De Officiis*, III, 29, 107.

la totale adesione alla parola data, troviamo anche aneddoti riguardanti spergiuro, come quello tramandatoci con qualche dettaglio differente da Cicerone, *De Officiis* (III, 32 e III, 113) e dalle *Notti Attiche* di Gellio (6, 18, 1-11), laddove ci viene raccontato che durante la guerra annibalica due prigionieri romani erano stati inviati da Annibale per recare ai propri compatrioti un suo messaggio. Nonostante i due Romani avessero giurato di rientrare all'accampamento punico dopo l'ambasceria, si rifiutarono di tornare da lui, affermando che già avevano fatto rientro e erano ormai liberi dall'impegno: infatti essi con una scusa erano tornati in precedenza, appena dopo esserne usciti. L'adempimento solo ingannevole alla parola data rende gli spergiuri degni della messa al bando nella stessa comunità romana, che li considera *impīi* e li esclude fino a che essi stessi decidono di darsi la morte. L'abbandono dell'empio alla vendetta divina sembra un modo di lasciare alla divinità la punizione più adatta per lui, ma al contempo è una presa di posizione da parte della comunità che in realtà sanziona il disonesto anche sul piano del diritto umano. La malattia o la sventura del soggetto, a posteriori, può essere vista come una prova della sua colpevolezza. Quando un individuo veniva considerato estraneo alla *civitas* e dunque *sacer*, poteva essere ucciso da chiunque impunemente e il suo patrimonio poteva essere oggetto di *publicatio*. La rovina della stirpe dello spergiuro o la condanna all'infertilità di quest'ultimo è comune a entrambe le culture, ma ci viene forse più esplicitamente testimoniata dalla letteratura greca.

Dione di Prusa (80, 8) ci dice che gli Ateniesi avevano posto una maledizione a punizione di chi trasgredisse le leggi di Solone, maledizione che doveva estendersi a tutta la discendenza. Diverse iscrizioni di V sec. menzionano esplicitamente la distruzione della prole dello spergiuro⁹¹. Anche un passo dell'*Iliade*⁹² confermava già questa concezione: è il momento in cui Agamennone si duole che i Troiani, sebbene abbiano rotto i patti di alleanza, non siano stati puniti con la rovina. L'Atride infine si rincuora confidando in una giustizia divina che pur non infierendo subito, agirà comunque implacabile nelle generazioni colpendo la testa, le donne e i figli dei Troiani. L'elemento ricorrente della testa e del cervello è abbastanza significativo in questo quadro di ossessione per la prole e la generazione. Infatti, i Greci erano convinti che il cervello contenesse il liquido seminale, perciò, quando i guerrieri dei due schieramenti nel III libro si augurano che gli eventuali spergiuri vedano colate a terra le proprie cervella, questo pensiero equivale ad auspicare che non vi sia

⁹¹ Ad esempio IG P 10. 15.

⁹² *Iliade*, IV, 158-162.

per essi alcuna discendenza⁹³. In Esiodo (*Le opere e i giorni*, vv. 275-285)⁹⁴, viene espressa con molta chiarezza quest'angoscia in conseguenza all'atto di spergiurare: rivolgendosi al fratello Perse l'autore riflette sulla giustizia, avvertendolo che l'occhio di Zeus vede ogni cosa e che un uomo che trama contro un altro uomo sta in realtà tramando contro se stesso. Il Cronide, definito *eyrýopa*, ha dato agli animali la legge di natura, mentre agli uomini la giustizia, grazie alla quale dona il benessere a chi si comporta rettamente. L'uomo che volontariamente rende una falsa testimonianza col giuramento, violando la norma, rovina se stesso e la sua stirpe diviene sempre più oscura nell'avvenire. La stirpe dell'uomo che osserva il giuramento, al contrario, sarà sempre più bella⁹⁵.

Un altro dato rituale che supporta tale concezione è l'uso di giurare tenendo tra le mani i testicoli della vittima rituale, che a quanto ci è noto era scelta appositamente tra quelle di sesso maschile. L'eliminazione del soggetto spergiuro può quindi non ricadere necessariamente sull'individuo in questione, ma riferirsi in realtà all'annientamento della sua informazione genetica tramite l'impossibilità di procreare. Chi attuerà questa "castrazione"? Le forze di sotterra in senso lato, ma in molti passi vengono nominate le Erinni⁹⁶, divinità connesse alla sterilità nella loro accezione negativa, alla fertilità quando si trasformino in Eumenidi. Lo conferma l'ultima sequenza delle *Eumenidi* eschilee, quando Atena chiede alle dee di essere ragionevoli e di non annichilire ogni cosa che possa produrre frutti⁹⁷.

C'è un altro aspetto che talvolta ricorre nelle formule di maledizione e punizione dello spergiuro, sul quale concentra la sua attenzione Loraux⁹⁸. Oltre all'annientamento della stirpe, lo spergiuro vedrà incombere su di sé e sul suo popolo la minaccia della guerra e delle ribellioni intestine⁹⁹. La studiosa

⁹³ AUBRIOT SÉVIN D. (1992), pp. 374-385.

⁹⁴ Da notare che in questo passo la genesi della giustizia e di conseguenza del giuramento, qui direttamente chiamato in causa, sono ascritte alla volontà divina. Non è sempre così, come abbiamo detto: talvolta, ad esempio secondo Talete, il giuramento è inteso come ancora più antico degli dei.

⁹⁵ Su questo anche Platone, *Repubblica*, 363 d 3-4: l'uomo pio e l'uomo che mantiene i giuramenti avranno una buona progenie.

⁹⁶ Si veda l'approfondimento di KONSTANTINIDOU K., *Oath and curse*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 8-18.

⁹⁷ Eschilo, *Eumenidi*, vv. 800-803.

⁹⁸ LORAUX N., *The divided city, on memory and forgetting in ancient Athens*, New York-Cambridge, 2002.

⁹⁹ Eschine, *Contro Ctesifonte*, 110-11: dà una trascrizione del giuramento panellenico per l'anfizionia di Delfi nel quale si augura agli spergiuri la sterilità della loro terra e che i figli nascano come mostri (intendendo che non assomiglino ai padri che li hanno generati).

ricollega questo dato alla genealogia della divinità Horkos secondo la *Teogonia* esiodea: la Discordia è l'ultima figlia della Notte e, a sua volta, l'ultimo figlio della Discordia è Horkos. Si è detto che questo dio nasce come vindice degli spergiuri ed è quindi una potenza negativa ed oscura, senza che nella sua natura si intravedano anche le conseguenze positive della pratica del giuramento. Dal momento che il giuramento si basa sulla *pístis* e costruisce i legami di *philía*, come mai esso è generato proprio dalla Discordia? Le Erinni, di cui si è detto, già di per sé sono collegate a Eris¹⁰⁰, ma il motivo per cui il giuramento è considerato suo figlio sembra risiedere nel fatto che esso nasce spesso dalla necessità di riappianare dissidi, sia nell'ambito del diritto civile e privato, sia in quello dei conflitti internazionali¹⁰¹. La politica e la società, come diremo, trovano nel giuramento uno dei loro principali presupposti, perché esso sancisce le leggi e le investiture dei magistrati, promette una risoluzione alle contese tra cittadini e, non di meno, "consacra" una costituzione nel momento in cui i cittadini giurano di riconoscersi in essa. Su chi spergiura, dunque, si stenderà anche l'ombra della *stásis*. Quale conseguenza più grave a causa della discordia? Da questo quadro si intuisce anche, però, il valore positivo di Horkos: ristabilire la pace e la fiducia a partire da un clima di tensione e antagonismo. In questo senso il giuramento nasce dalla discordia, ma in funzione del suo superamento. Grazie a esso si ristabilisce l'equilibrio tra le parti e si sancisce una verità che si basa, per quanto riguarda almeno l'uso civile e politico, sull'*homónoia*. Ipotizza a questo proposito Loraux che il giuramento sia definito *kárteros*, perché tale aggettivo è usato per descrivere l'eccellenza in battaglia, la potenza nel combattimento e dunque una forza concepita proprio all'interno di una realtà conflittuale.

In questo discorso si inserisce bene il famoso decreto di Demofanto del 410/409 a. C., nato dall'esigenza di rifondare la democrazia dopo gli sconvolgimenti politici del precedente periodo. I cittadini per legge erano obbligati a giurare di riconoscere la democrazia come loro unica costituzione e di proteggerla con ogni mezzo, ritenendo annullati i precedenti giuramenti fatti in favore delle oligarchie. Il testo tramandato da Andocide recita alla fine "Si invochi molta fortuna su chi rispetta il giuramento, ma l'annientamento per lo spergiuro e la sua stirpe"¹⁰². Si tratta di un esempio famoso di giuramento che nasce per legittimare e rifondare una nuova costituzione sulla base di una presunta

¹⁰⁰ Nelle *Eumenidi*, addirittura, Atena indica nelle Erinni le divinità che intervengono in prima persona nella *stásis* (903-915).

¹⁰¹ LORAUX N. (2002) a p. 136 collega i riti di giuramento all'Areopago in virtù di questo legame con Ares e la guerra.

¹⁰² Andocide, I, 97.

homónoia con l'intento di superare la recente crisi politica e civile. Poco più tardi, nel 403, si arriverà allo *mè mnesikakeîn*, cioè della decisione di obliare per legge tutti i mali generatisi durante l'avvicinarsi dei governi degli anni prima, in vista di una ricomposizione sociale e politica nel segno del "perdono"¹⁰³. Dalle ceneri di uno stato in preda alla discordia sorge perciò un giuramento atto a "seppellire" l'odio con la forza della legge.

1. 3. Il mito e il cosmo: l'inviolabile acqua di Stige e la barriera del mondo

Nella *Teogonia* esiodea, vv. 775-806, Stige, la più vecchia figlia di Oceano, è una dea descritta come terribile e odiosa agli altri Celesti, perché, quando sorge una contesa tra divinità, Zeus invia la sola Iride a recarle i giuramenti sanciti sul suo nome e la messaggera ritorna all'Olimpo con una brocca di acqua di Stige, attinta da una sorgente che sgorga da una roccia scoscesa. Quest'acqua portentosa proviene da un braccio di Oceano che scorre sotto la nera Notte. Chi tra gli dei sia spergiuro, versando la brocca d'acqua a terra, stramazza al suolo inerte e per un anno rimane senza respiro e parola, dopodiché lo aspettano nove anni di isolamento da tutti gli altri immortali. Un frammento di Empedocle ci conserva una versione alternativa della punizione per gli dei che spergiurano (*Katharmoi*, 115 D-K, 1-12), secondo la quale la divinità avrebbe dovuto errare vagabonda, lontano dagli altri dei, per trecento stagioni, sperimentando diverse fatiche mortali e calamità naturali, odiata da tutti.

Nell'immagine della brocca versata c'è un ricordo della pratica libatoria di cui si è detto¹⁰⁴. Questa concezione arcaica del giuramento è ancora presente nei poemi omerici e i personaggi divini generalmente giurano sull'acqua di Stige perché la loro parola venga creduta. Il giuramento è quindi anche tra gli dei un vincolo potentissimo e terribile, che lega chi lo pronuncia a forze infernali e oscure. Inoltre, esso è strumento di Zeus e della giustizia divina, perché nella ricostruzione esiodea è utilizzato per dirimere le contese fra le divinità. L'epiteto omerico più caratteristico è forse *aàatos*, che equivale a "inviolabile" e che ricorre in *Iliade*, XIV, 271 e in *Odissea*, XXI, 91 e XXII, 5.

La storia narrata da Esiodo (*Teogonia*, vv. 383 e ss.) vuole che Zeus, dichiarando guerra ai Titani, abbia offerto dei privilegi a chi di loro si fosse schierato dalla

¹⁰³ Per un approfondimento, si veda SHEAR J., *The oath of Demophantos and the politics of Athenian identity*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 148-160.

¹⁰⁴ BOLLACK J. (1958), p. 27: la libagione permette il contatto con gli inferi e con la dea stessa del giuramento, perché nell'atto libatorio si imita la caduta dell'acqua. Di per sé questa è un'ordalia, ma anche un rito di purificazione, più che di punizione.

sua parte. Stige si unì agli dei celesti portando con sé i figli Vittoria e Potere. Per premiarla, Zeus le conferì pieni poteri sui giuramenti. Forse proprio in relazione a questo episodio mitico, gli dei giuranti invocano come eventuali vendicatori di spergiuro i Titani, in quanto creature sovrumane più antiche e loro nemiche. Lo stesso ruolo che i Titani svolgono in questo giuramento fra divinità è svolto anche dalle Erinni fra gli uomini (cfr. *Iliade*, III, v. 278) che sono considerate le vendicatrici per gli spergiuri mortali come lo sono i Titani e Stige per gli dei¹⁰⁵. Un altro legame tra Titani e Stige è la credenza che le sorgenti del fiume infernale giungessero fino al Tartaro e mettessero così in comunicazione il mondo infero con quello terreno: per questo motivo spesso il giuramento e l'ordalia hanno luogo presso risorgive o specchi d'acqua¹⁰⁶.

Bollack nota che, se nei giuramenti arcaici compaiono come divinità garanti la Terra, il Cielo e Stige, è perché questi sono tre elementi che nella cosmologia antica delimitano l'universo. Nella sua ipotesi, dunque, Stige sarebbe la personificazione di un luogo. Si è detto che nella descrizione esiodea la dimora di Stige è lontanissima e situata ai confini del mondo, dove l'acqua infernale si inabissa dopo essere cascata da una rupe rocciosa: vista l'abbondanza di termini che si riferiscono alle rocce in tutti i testi arcaici che citano Stige, Bollack ritiene che la dea non sia tanto da identificarsi con l'acqua ordalica, bensì con lo strapiombo roccioso da cui l'acqua cade nelle regioni del Tartaro. Questo luogo si troverebbe ai confini dell'Oceano e del cosmo e delimiterebbe tutto l'universo come una barriera, una muraglia che in due punti contrapposti si aprirebbe come una voragine e lascerebbe cadere le acque negli inferi sottostanti alla superficie terrestre. Da questi stessi due varchi passerebbero di volta in volta sorgendo e inabissandosi anche il Giorno e la Notte. Proprio in ragione di questa ricostruzione geografica e simbolica del cosmo, lo studioso ritiene valido il legame etimologico tra *hérkos* e *hórkos*: il giuramento è una barriera in virtù della quale tutto si tiene, tutto è contenuto e un ordine cosmico è garantito. Richiamare Stige e la sua barriera significa porsi all'interno di una legge cosmica e di natura che non può essere valicata in alcun modo, perché essa, con la sua forza contenitiva, sovrintende a tutto, anche agli dei, e ne pone i limiti.

¹⁰⁵ BOLLACK J. (1958), p. 30: da alcuni testi capiamo che le Erinni non sono solo preposte alla punizione di omicidi e spergiuri, ma anche al mantenimento dell'ordine cosmico, a esempio: Eraclito 94, Empedocle 115.

¹⁰⁶ Inoltre, l'acqua è un elemento con valore liminare e ordalico di per sé: stabilisce i confini dello spazio, anche tra dimensioni diverse, e ha carattere veridico. Si vedano a questo proposito CREMONESI C., *Confini d'acqua. Sacralità e inviolabilità dello spazio*, «Incidenza dell'antico», 2, 2004, pp. 137-148 e *Acque "sacre" tra cure, prove e poteri*, in (Cremonesi C.-Carnevale L. edd.) *Spazi e percorsi sacri: i santuari, le vie, i corpi*, Padova, 2014, pp. 163-185.

Una prova di questa concezione e della sua derivazione cosmologica sarebbe nei frammenti empedoclei 30 e 115 appartenenti rispettivamente a *Sulla natura* e alle *Purificazioni*. In entrambi compare l'*hórkos* definito *platýs*, vasto come è vasta la muraglia che delimita il mondo. Il giuramento è ciò che, secondo Empedocle, stabilisce, come un decreto fatale, quanto debba durare il dominio di Amore e di Contesa e la *dike* del cosmo è suggellata da ampi giuramenti superiori anche agli dei: la barriera dunque non delimita solo uno spazio, ma anche il tempo, in maniera periodica¹⁰⁷.

Stige come dea del giuramento compare anche in un altro mito, quello degli Aloidi Efialte e Oto, due fratelli giganti che sfidarono l'Olimpo, ripromettendosi con un giuramento su Stige di violentare Era e Artemide. L'impresa naturalmente non diede l'esito sperato e la punizione prevista per i due giganti li vede segregati nel Tartaro, legati a una colonna. Stige rimarrebbe appollaiata come un rapace all'estremità sommitale della colonna, ghignando perfidamente, poiché gli Aloidi non hanno potuto rispettare il giuramento pronunciato¹⁰⁸.

1. 4. Una *fides* leggendaria

Polibio, confrontando tra loro le istituzioni di diversi popoli, scrive che il popolo romano poteva essere considerato il più religioso, poiché esso, più di tutti gli altri, aveva rispetto della parola data e in questo stava la dimostrazione della sua *fides*¹⁰⁹. Se questa è la voce di uno storico greco che prova simpatia per la *Res publica*, che ha potuto conoscere da vicino gli usi e i valori dell'aristocrazia romana e ce ne fornisce un ritratto forse vagamente idealizzante, anche il mito di Roma creato da fonti romane avalla quest'idea. La tradizione vuole che alcuni personaggi storici esemplari, resi tali da un intento celebrativo o riabilitativo, siano stati mitizzati grazie a episodi divenuti leggendari nei quali campeggiano appunto come paradigmi della *fides* romana. Seppur Roma non abbia un mito con cui spiega l'origine divina del giuramento, essa però si è costruita un vero e proprio mito della *fides*. Si è accennato che

¹⁰⁷ Di tutto ciò si trova una diffusa argomentazione in BOLLACK J. (1958), pp. 1-35 e BOLLACK J., *Empédocle, III, Les origines, Commentaire 1*, Paris, 1969, pp. 151-152 e 158-161. Più recentemente il tema è stato ripreso con l'intento di comparare queste immagini cosmologiche con quelle utilizzate da Lucrezio: GARANI M., *Cosmological oaths in Empedocles and Lucretius*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 189-202.

¹⁰⁸ L'episodio mitico è narrato da Apollodoro, *Biblioteca*, I, 7, 4 e Igino, *Fabula* 28.

¹⁰⁹ Polibio, *Storie*, VI, 56, 6-14.

esiste un mito eziologico per il culto della Bona Fides, risalente ai tempi del re Numa. A Numa è legato anche un episodio che ci è raccontato da Ovidio nei *Fasti* (III, 290 e ss.). Il pio re romano, infatti, a seguito di una tempesta di fulmini che si è abbattuta su Roma, cerca il modo di placare l'ira di Giove e, con l'aiuto della ninfa Egeria, di Pico e di Fauno, riesce a far sì che il sovrano degli dei si presenti a lui. Numa a quel punto, facendo leva sulla propria *pietas* religiosa, che non è mai venuta meno nei confronti della divinità, chiede a Giove di indicargli dei *certa piamina fulminis*, dei riti espiatori per stornare da Roma quel flagello divino. Giove si appresta a descrivergli un rito che prevede un sacrificio umano, ma, sulla base di una serie di giochi di parole e interpretazioni a doppio senso, Numa lascia intendere a Giove che preferirebbe non capire queste prescrizioni rituali ed evitare il sacrificio umano, facendo offerte inanimate. Meravigliato dall'abilità retorica del re, Giove si compiace e riconosce a Numa la dignità necessaria a un uomo per interloquire con gli dei. Il sommo dio pronuncia quindi una promessa solenne nei confronti di Numa, con la quale si impegna per l'indomani a inviargli dal cielo un *pignum*, una garanzia che attesti il loro legame di fiducia e che al contempo testimoni come il suo *imperium* su Roma sia favorito dagli dei. Numa allora racconta ai concittadini increduli l'accaduto e li assicura che il giorno seguente Giove avrebbe mandato un segnale della propria *fides* nei suoi confronti. I sudditi non credono, così sulla parola, a questo racconto poco probabile e, proprio per questo, il *pignum* di Giove diventa un'importante dimostrazione non solo del credito che Numa avrebbe presso la divinità, ma della sua stessa *fides* nella propria comunità: solo dopo aver provato ai concittadini che dice il vero, potrà dirsi un re veritiero, affidabile e degno a sua volta della loro *fides*. L'intero episodio, dunque, gioca sul concetto etico di *fides* nel suo senso soggettivo e oggettivo, passivo e attivo. Come è noto, il giorno seguente il segnale di Giove arriverà: uno scudo precipiterà dal cielo e Numa sarà creduto¹¹⁰.

Anche nelle opere storiografiche si trovano episodi che hanno probabilmente un alto tasso di rielaborazione a scopo celebrativo e che fanno parte, però, delle leggende sull'eroismo romano delle origini. Questi stessi episodi diventano orgoglio e vanto per Roma e per l'immagine che vuole dare di sé. Tra i più famosi vi è sicuramente quello del giuramento di Orazi e Curiazi, raccontato da Tito Livio (I, 24-25). Al paragrafo 22 Livio ci dice che al tempo de re Tullo Ostilio vi furono degli screzi tra Romani e Albani, scoppiati a causa di una vicendevole accusa di razzia degli uni e degli altri nei territori non propri: seguì

¹¹⁰ Una lettura e una contestualizzazione di questo mito ci è data da SCOLARI L. (2016), pp. 114-118.

una guerra tra le due città a causa di questi eventi. Il re albano, Cluilio, decide però di proporre a Tullo Ostilio un'alternativa alla strage in battaglia, sostenendo che gli Etruschi avrebbero poi approfittato della situazione conquistando entrambi i popoli dopo che si fossero decimati nella guerra. Per un caso fortuito in entrambi gli eserciti vi erano 3 gemelli, chiamati Orazi e Curiazi¹¹¹. I re propongono ai loro soldati di battersi tra loro per la propria città, tre contro tre, e chi ne fosse uscito vincitore avrebbe portato alla vittoria il proprio popolo senza eccessivi spargimenti di sangue nei due eserciti. Si sa che la leggenda vuole abbiano vinto i Romani, con la vittoria dell'unico Orazio sopravvissuto: egli avrebbe vinto i Curiazi fingendo di scappare e facendosi rincorrere. Infine, avrebbe affrontato ciascuno di essi singolarmente e li avrebbe battuti tutti. Il motivo per il quale citiamo l'episodio è che Livio riporta nel dettaglio il trattato stipulato dai due popoli prima di questo epico scontro. Naturalmente, la ricostruzione liviana doveva basarsi sulle conoscenze dell'autore in merito al diritto feziale e alla celebrazione dei *foedera*: Livio ci dice che è il più antico trattato di cui si ha memoria e ne riporta la precisa formulazione. Dopo la solenne nomina del *pater patratus* per l'occasione¹¹² e la lettura pubblica delle clausole, il feziale invoca la garanzia di Giove su quanto il popolo romano è pronto a giurare tramite il *pater patratus* e formula l'*execratio* con cui attira su Roma la punizione divina nel caso i Romani recedessero dal trattato violando il giuramento. La maledizione che il feziale pronuncia è molto esplicita nell'assimilare il sacrificio del maiale con quello che accadrà ai Romani nel caso si rendano spergiuri. Anche gli Albani successivamente pronunciano il loro giuramento e officiano il rito. Dunque, la scena del *foedus* e del giuramento degli Orazi è per noi quasi una testimonianza mitica dello *ius fetiale* arcaico e dei rapporti di una Roma leggendaria con gli altri popoli laziali.

Parallelamente nell'opera liviana troviamo testimonianza della *clarigatio*, un altro tipo di rapporto gestito dallo *ius fetiale* coi popoli confinanti a quello romano, rapporto che prevedeva un giuramento ripetuto ben quattro volte dal *pater patratus* nell'intenzione di ottenere una restituzione di beni sottratti al territorio romano con la rapina: qualora le richieste non fossero state soddisfatte, nel giro di un mese il popolo romano avrebbe marciato in armi contro al popolo reo di quei crimini. Nella storia liviana si riferisce della

¹¹¹ Lo stesso storico ci dice che non è univoca la versione che attribuisce gli Orazi allo schieramento romano.

¹¹² Come detentore della *fides publica*, il re autorizza il sacerdote dei feziali a compiere il rito incarnando la volontà e la *fides* del popolo romano. Il *pater patratus* compie l'azione di *patrare*, che è usato nel senso di "realizzare concretamente", sulla base dell'analogia funzione generatrice e dell'*auctoritas* di un *pater familias*: MONTELEONE M. (2006/2007), pp. 189-205.

clarigatio avvenuta al tempo del re Anco Marzio e indirizzata ai Prisci Latini (I, 32, 5-14). Il dovere della restituzione da parte dei Prisci Latini è affermato dal *pater patratus* con una formula giurata che concretizza in un *carmen iusiurandi* la legittimità della sua pretesa e che inoltre procede ad attuare nel futuro quella che sarà la certa conseguenza di un'insolvenza. Le diverse fasi del procedimento sono descritte minuziosamente da Livio e ne possiamo leggere le esatte formulazioni¹¹³.

Vi sono poi anche casi di singoli personaggi storici elevati a paradigmi della *fides* romana per la ferrea volontà che dimostrarono nel non violare un giuramento. Durante la prima guerra punica Regolo, allora console per la seconda volta, era stato fatto prigioniero dai Cartaginesi. Fu inviato in senato a Roma per chiedere da parte cartaginese la restituzione di alcuni importanti prigionieri e Amilcare gli fece giurare che, qualora non fossero stati rilasciati, lui sarebbe tornato sotto la prigionia punica. Egli stesso consigliò ai Romani di non deporre le armi e, anzi, di insistere nella guerra contro Cartagine e non restituire i prigionieri. L'atto eroico di cui è protagonista fu quello di non voler violare il giuramento fatto ai Punici, anche se avrebbe potuto salvarsi: pur di non tradire il vantaggio che ne sarebbe derivato a Roma e i propri ideali di onestà, egli preferì rinunciare al proprio privato interesse alla sopravvivenza. Fu infatti torturato prima con il taglio delle palpebre e poi introdotto in una botte chiodata che venne fatta rotolare lungo un pendio. Anche se gli storici concordano nel ritenere l'episodio una manipolazione storiografica a scopo riabilitativo, affinché il personaggio fosse parzialmente redento dalle sue sconfitte nel campo della strategia militare, l'*exemplum* di quest'ultimo è oggetto di frequenti citazioni da parte dei letterati che vogliono mettere in risalto la *fides* del popolo romano¹¹⁴. Cicerone nel *De Officiis* dedica una lunga riflessione all'esempio di M. Atilio Regolo, all'interno del libro III¹¹⁵, laddove discute del conflitto tra utile e onestà e sottolinea come l'illustre console abbia rinunciato all'utile proprio per l'onestà nei confronti dei nemici e per il bene dei propri compatrioti. Per Regolo salvarsi e violare il giuramento sarebbe stata solo una *species utilitatis*, mentre la *vera utilitas* è il bene dello Stato. Proprio nei confronti di Regolo, Cicerone ipotizza delle eventuali obiezioni al comportamento del

¹¹³ Per uno scrupoloso e dettagliato commento del passo si veda MONTELEONE M. (2006-2007), pp. 229-249.

¹¹⁴ Valerio Massimo, I, 1, 14, Orazio, *Odi* III, 5; Seneca, *De Providentia*, III; Livio doveva narrare l'episodio nella parte perduta della sua opera, si vedano le *Periochae*, 18.

¹¹⁵ L'esempio di Regolo è trattato da III, 26 in poi. Ne fornisce un'attenta analisi MONTELEONE M. (2006-2007), pp. 24 e ss: l'esempio di Regolo è contrapposto da Cicerone a quello mitico di Ulisse che cercò di eludere il giuramento di Tindaro per evitare di andare in guerra.

console e spiega come ciò che induce un uomo a non violare il proprio giuramento non sia la paura della punizione divina, bensì il carattere sacrale del giuramento, che è un enunciato religioso e che necessita ineluttabilmente di una realizzazione per motivi di giustizia e di fede¹¹⁶. In particolare, Cicerone insiste sull'idea che il giuramento debba essere mantenuto anche coi nemici, qualora essi si siano dimostrati corretti e affidabili, e, oltre a riferire il caso di Regolo, ci riporta anche un altro episodio di politica interna, di cui sono protagonisti il tribuno della plebe Marco Pomponio e Tito Manlio Torquato, figlio dell'allora dittatore in carica, Lucio Manlio Capitolino, il quale però, aveva prolungato di pochi giorni la sua dittatura. Pomponio aveva avanzato delle accuse verso il dittatore per la suddetta ragione, motivo per cui, appresa questa notizia, il figlio Tito si era presentato furibondo a casa di Pomponio e, sguainata la spada contro il tribuno, gli aveva intimato di giurare che avrebbe ritirato ogni accusa fatta al padre. In giudizio Pomponio ritirò l'accusa, anche se ormai non rischiava più la vita, e lasciò libero il suo nemico politico in ottemperanza al giuramento fatto al figlio¹¹⁷.

Un altro mito di fondazione dello stato romano che ruota attorno a un giuramento è quello dello stupro di Lucrezia e della conseguente ribellione del popolo alla tirannia dei Tarquini, con la decisione di combattere da quel momento in poi ogni tentativo di restaurare la monarchia a Roma. L'episodio, se anche accettiamo che vi sia un fondamento storico, è frutto di una rielaborazione celebrativa che doveva rendere memorabile il passaggio dalla monarchia alla repubblica e la nostra fonte è sempre Tito Livio (I, 58, 8-II, 1, 9).

Dopo essere stata violentata con l'inganno da Sesto Tarquinio, Lucrezia manda a chiamare suo padre e il marito Tarquinio Collatino. Essi giungono a Collazia in compagnia di Publio Valerio e di Bruto. Ella racconta l'accaduto, li esorta a vendicare l'oltraggio subito e infine si suicida con un pugnale di fronte a loro. Il padre e il marito le assicurano con una promessa e con la stretta delle *dextrae* che avrebbero punito il violentatore. Di fronte a tale *exemplum* di *pudicitia* e di coraggio, è Bruto a reagire pronunciando un solenne giuramento col quale non solo si impegna a vendicare lo stupro e a punire Sesto Tarquinio, ma anche a eliminare la monarchia una volta per tutte da Roma. Il gesto che accompagna questa epica dichiarazione di Bruto è quello di impugnare il coltello di Lucrezia ancora gocciolante del suo sangue¹¹⁸ e di porgerlo ai compagni, proponendo

¹¹⁶ Cicerone, *De Officiis*, III, 29, 104. MONTELEONE M. (2006-2007), pp. 34-36.

¹¹⁷ Cicerone, *De Officiis*, III, 31, 112.

¹¹⁸ Sull'importanza simbolica di questo elemento nel giuramento e sulla sua connessione al sacrificio si veda MONTELEONE M. (2006-2007), pp. 276-287.

sostanzialmente una *coniuratio*. Segue il discorso di sdegno tenuto all'interno del foro dinnanzi al popolo. Come è noto, Tarquinio sarà destituito, i tiranni esiliati e la *Res Publica* sarà inizialmente guidata proprio da Bruto e da Collatino. All'inizio del loro mandato, che coincide con l'inizio del II libro dell'*Ab Urbe condita*, i neo-consoli si premurano di far giurare il popolo romano, estendendo quello che era stato il loro giuramento: non si doveva accettare mai più che Roma fosse governata da un solo uomo. L'episodio, oltre ad avere la funzione di incorniciare e rendere quasi "epico" il passaggio costituzionale, ha anche la funzione di stabilire le basi etiche del nuovo stato: tutto ciò che il tiranno rappresentava con il proprio comportamento (*stuprum*, violazione dell'*hospitium*, *scelus*, *fraus* ecc.) va rigettato in nome di un patto politico diverso che si basa sulla *fides* e sul rispetto dei valori incarnati invece dai soggetti positivi della vicenda¹¹⁹.

I saldi presupposti su cui si basa la *res publica* sono perciò la *fides* e la virtù degli uomini che hanno contribuito a crearla: la credibilità del loro esempio e del loro valore, e, dunque, la *fides* che essi si sono guadagnati, dipende anche dalla *fides* delle loro stesse parole e dalla loro integerrima fedeltà ai giuramenti.

1. 5. Diverse prospettive

Giorgio Agamben¹²⁰ ha messo in discussione molto delle teorie fin qui esposte. Ad essere rivalutato è il presupposto di partenza, poiché i precedenti studiosi avevano fondato le loro osservazioni dando per scontato che il sostrato culturale, religioso e sociale avesse dato vita al giuramento nel contesto del cosiddetto "prediritto". Secondo Agamben bisogna abbandonare questa prospettiva e immaginare, invece, che il giuramento sia ancora antecedente al prediritto e alla presunta *arché*, categorie che peraltro rimangono difficilmente definibili per mezzo di termini mutuati solo da epoche posteriori¹²¹. Aristotele nella *Metafisica* (983 b 32) dice che il giuramento è il più antico e il più venerabile principio del cosmo secondo Talete. Prendendo spunto da quest'idea di giuramento come legge primigenia e superiore anche agli stessi dei, non è possibile credere che esso fondi la sua efficacia solo sul timore divino, giacché, quando comparve il giuramento, gli dei erano ancora "da inventarsi" e la

¹¹⁹ Si veda ancora una volta MONTELEONE M. (2006-2007), pp. 264-276.

¹²⁰ AGAMBEN G. (2008).

¹²¹ AGAMBEN G. (2008), p. 23. Non abbiamo in tal senso fonti contemporanee che ci possano dare delle definizioni.

sacralità doveva ancora essere codificata. Non è possibile chiamarlo quindi “una forma del sacro”.

Si torna perciò a Benveniste, alla sua affermazione che il giuramento non è qualcosa che ha in sé un significato, ma è una categoria linguistica che appartiene agli *speech acts*. Ora come alla sua origine, il giuramento è ciò che garantisce la veridicità di un detto: serve ad assicurare una perfetta adesione tra le parole e i fatti. La sua natura è quella di essere una formula linguistica che conferma la realtà ontologica di ciò che viene proferito. Quindi, almeno teoricamente, il giuramento non è un’obbligazione, ma è la sanzione di un’obbligazione. Non si tratta perciò nemmeno di una forma giuridica o pregiuridica.

Si giunge poi a discutere la convinzione tradizionale che siano le forze inferie le destinatarie di questa obbligazione e che siano esse ad attuare eventualmente una punizione sullo spergiuro: Agamben non condivide questa posizione, argomentando che, se il giuramento è un enunciato performativo e traduce automaticamente il *dictum in factum*, non ci sarebbe bisogno di chi ne testimoni la veridicità. Perché pensare a una punizione da parte delle forze inferie, quando non si dà come possibile la trasgressione di qualcosa che nel momento stesso in cui viene detto è anche agito?

Sulla base della testimonianza di Cicerone¹²² e di Filone¹²³ Agamben getta delle nuove basi per lo studio del giuramento. In base al passo di Cicerone si desume che non sia il potere punitivo degli dei ad essere paventato nel giuramento, bensì la *vis* propria di quest’ultimo, che è la *fides*. Si è visto che anche in greco la *pístis* è concetto collegato strettamente al giuramento. Una volta che si è depositari della *fides* di qualcuno si è in un certo senso obbligati verso di lui come in un giuramento. La *fides* è da intendersi in senso soggettivo e oggettivo, perciò si instaura un vincolo reciproco. *Fides* e *pístis* sono la base soprattutto per i rapporti internazionali, occasioni nelle quali la coincidenza tra parole e fatti diventa essenziale. Quando, dunque, si parla di *fides* o di *harmonía*, ci si riferisce all’aderenza tra linguaggio e realtà: nel caso di *harmonía*, si tratta della commettitura (termine tecnico della falegnameria) tra linguaggio e realtà, appunto¹²⁴. Ciò che nel giuramento fa paura e funge da deterrente è quindi lo spezzarsi del legame tra parole e realtà e, in virtù di ciò, lo spergiuro è colui che

¹²² *De officiis*, III, 102-7.

¹²³ *Legum Allegoriae*, 204-5.

¹²⁴ Sull’*harmonía* come prerogativa nel giuramento, si veda l’applicazione del termine nel mancato giuramento tra Ettore e Achille al momento del loro scontro finale: DI DANIEL C., *Sigillo di verità, insidia della parola: il motivo del giuramento nella letteratura greca di età arcaica e classica*, tesi magistrale (non pubblicata), Università di Padova, 2013, pp. 37-40.

giura in una maniera tale da non garantire che le parole siano coincidenti coi fatti.

Anche da Filone si desume che il giuramento sia l'inverarsi delle parole nei fatti e che questa prerogativa, visto che il linguaggio umano è imperfetto, sia relativa solo al linguaggio di Dio. Dio si esprime per giuramenti: la sua parola è verità e realtà.

Partendo da questa considerazione, Agamben osserva come tradizionalmente, forse a torto, si pensi che l'invocazione agli dei abbia il significato di richiederli come testimoni. Tuttavia, è stato notato che questo appello si esaurisce in tale invocazione e che di fatto l'enunciato presta fede a se stesso, presupponendo la realizzazione del contenuto nello stesso momento in cui avviene la sua pronuncia. Dunque, sia che la si voglia intendere come la prestazione di una garanzia, sia che si tratti di una testimonianza in senso tecnico, non ci spieghiamo bene la natura di tale invocazione. La proposta dello studioso è che, siccome l'unico *lógos* a realizzarsi è quello della divinità, la testimonianza che si richiede agli dei nel giuramento non sia quella di confermare la sua avvenuta pronuncia, bensì attestare che il linguaggio impiegato abbia veramente potere significativo e che questo possa essere confermato per mezzo dell'indiscutibile veridicità del nome divino. In altre parole: il *nomen* della divinità, nel momento in cui viene pronunciato, si trasforma in *numen*, in potenza che sigilla quindi la forza del *lógos* e attua una maledizione nei confronti di chi è spergiuro. La certezza della *fides*, anche intesa poi come fede cristiana, è infatti la certezza e la fiducia nella parola di Dio e nel suo nome.

Già in antico Plutarco afferma quanto sia importante nel giuramento il ruolo della maledizione (*Quaestiones Romanae*, 44). Anche nella maledizione la tradizione degli studi interpreta la chiamata degli dei a testimoni come un appello ad entità preposte ad una punizione¹²⁵. Si crede quindi che, se la maledizione è legata al giuramento, in esso si convochino gli dei per la testimonianza, mentre nella maledizione li si invochi per la punizione. Maledizione e benedizione sono, di fatto, la stessa cosa: si chiamano gli dei in causa per augurare che vi sia una vera corrispondenza tra linguaggio e realtà (*bene dicere*) o si condanna qualcuno alla non corrispondenza tra il linguaggio e

¹²⁵ Alcuni studiosi, come Hirzel, ritengono che il giuramento sia costitutivamente una maledizione e che chi giura si maledica nel momento in cui lo fa, come abbiamo detto sopra più volte. Glotz sostiene, invece, forse più correttamente, che la maledizione si accompagni al giuramento, ma non si identifichi con esso. Potremmo dire che *hórkos*, *pístis* e *ará* (parallelamente in latino *sacramentum*, *fides* e *sacratio*) hanno statuti talvolta coincidenti tra loro a tal punto che è difficile distinguerne i confini. Come si sa, la maledizione (*sacratio/ará*) non ha valore solamente negativo, ma può essere intesa anche come benedizione.

la realtà (*male dicere*). Si può dunque applicare anche al campo delle maledizioni e delle benedizioni il principio sopra esposto riguardo al giuramento e cioè che anch'esse, ridotte ai minimi termini, siano in realtà il conferimento di veridicità al linguaggio tramite la parallela veridicità del nome divino. La bestemmia e l'interiezione funzionano in maniera analoga, perché le accomuna il pronunciamento del nome di un dio o di più divinità. In questi due casi si tratta in sostanza di giuramenti proferiti senza che vi sia un contenuto semantico: il nome che nel giuramento garantiva l'aderenza tra parole e cose, nella bestemmia è avulso da un contesto ed è pronunciato come puro suono, di modo che, rompendo la forza e la verità del *lógos*, il nome di dio sia pronunciato "in vano". Un esempio sono i papiri magici contenenti maledizioni che spesso sono solo elenchi di nomi di divinità divenuti per noi incomprensibili: il potere significativo del *lógos* viene svuotato grazie a formule puramente foniche¹²⁶. Abbiamo perso pian piano nei secoli la consapevolezza di quest'uso del nome di dio e, dunque, proferire il suo nome a vuoto è diventato meno grave che pronunciare falsità o ingiurie nei suoi riguardi.

Tornando al giuramento, la maledizione viene perciò aggiunta spesso ad esso per garantire che lo spergiuro non giuri "male". Leumann e Benveniste, come si diceva, hanno rivisto l'etimo di *epíorkos*, interpretando il termine come "giuramento aggiunto al giuramento", ovvero una maledizione che colpisce colui che trasgredisca la *pístis*, la fede tra il *lógos* e la realtà.

In questa nuova prospettiva il diritto sacrale arcaico e le forze religiose sarebbero stati inventati in un secondo momento, dopo l'esperienza performativa del linguaggio, per assicurare che le parole mantenessero la loro *pístis*. Per questo le fonti antiche parlano di *Hórkos* come di una forza preesistente agli dei e come l'unica forza in grado di sottometterli. Mentre la religione e il diritto svilupperanno a partire dal giuramento i loro rituali tecnici e specializzeranno le tipologie di enunciati applicabili ai rispettivi campi, passerà alla filosofia il compito di continuare lo sforzo di far aderire le parole e il linguaggio, fondando ogni *lógos* su una necessaria *homología*.

1. 6. Uso giuridico, politico e diplomatico

Nel mondo greco i patti sanciti attraverso i giuramenti, anche in epoca classica rimangono uno snodo essenziale per i rapporti sociali in pubblico, come per quelli internazionali e le convenzioni private. Nella vita sociale in generale il giuramento era usato anche per la fondazione di diversi tipi di associazione o

¹²⁶ AGAMBEN G. (2008), p. 53 e ss.

per la creazione di eterie, come pure per i contratti pubblici e privati. Bisogna precisare però che il giuramento era una delle prerogative del codice etico-sociale dell'uomo maschio libero, mentre i giuramenti di donne e schiavi in Grecia erano ritenuti nella mentalità comune privi di credibilità e anzi, fedifraghi in partenza, tanto è vero che, almeno ufficialmente, lo schiavo poteva portare la sua testimonianza solo sotto tortura¹²⁷.

Dopo la legislazione soloniana ad Atene nasce il contratto reale¹²⁸, basato su uno scambio concreto di beni e quindi su delle garanzie materiali. Non sappiamo con certezza se prima di esso qualsiasi accordo orale fosse vincolante, ma sembra che, a meno che non vi fossero testimoni, il semplice consenso verbale non potesse essere considerato tale. Proprio per questo motivo la cerimonia di giuramento acquisiva un'importanza strategica, determinando l'inviolabilità di un accordo preso oralmente. In epoca classica un esempio è il consenso preliminare sull'oggetto di contesa tra le parti, l'*homología*, considerato almeno in ambito giudiziario motivo d'obbligazione.

A Roma con l'evoluzione delle formule negoziali almeno per i contratti privati si passerà da una prima forma monologica di giuramento a quella dialogica della *sponsio*¹²⁹. Se originariamente, infatti, l'uso del giuramento anche nelle attività negoziali ci viene testimoniato dal patto giurato sull'Ara Maxima, che univa le esigenze commerciali a quelle giuridiche, sappiamo poi che il giuramento non si estingue del tutto come pratica contrattuale, ma che piuttosto si trasforma e specializza, dando luogo alla *sponsio*¹³⁰. Quest'ultima poi si evolverà ulteriormente nella più profana *stipulatio*. Nel diritto romano la *sponsio* era valida e la si poteva considerare un'obbligazione solo se l'impegno era dialogico e ciò implicava una *interrogatio* e una *responsio* per cui era indispensabile la *congruentia verborum*. Solo i liberti erano vincolati ad un

¹²⁷ Notiamo, però, che vi sono altri enunciati performativi commissivi in cui si riconosce un ruolo di spicco alla donna, ad esempio le maledizioni. Sul giuramento prestato da schiavi si veda BAYLISS A. J., *Servile swearing*, in (Sommerstein A.-Torrance I.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 179-195.

¹²⁸ BISCARDI A.-CANTARELLA E. (1974), p. 149, sulla base di Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi*, VI e Plutarco, *Solone*, 15.

¹²⁹ ZUCCOTTI F. (2000), p. 55-57: il giuramento dialogico comportava anche dalla parte del soggetto che non era tenuto a giurare la dichiarazione della formula che voleva sentir pronunciare dalla controparte. Ce lo testimonia in chiave comica un passo plautino del *Rudens*, 5, 2, 46 e ss. Per un approfondimento sull'origine e l'uso della *sponsio* si veda DE MARTINO F., *Intorno alla storia della sponsio*, Napoli, 1938.

¹³⁰ ROSSARO S., *Archeologia e genealogia del giuramento nel mondo romano arcaico*, tesi di dottorato della Scuola di Ricerca in Giurisprudenza, Università di Padova, 2014, pp. 136-137; 144 e ss. il passo che ci conferma la pratica della *sponsio* sull'Ara Maxima è di Dionigi di Alicarnasso, *Antichità Romane*, I, 40.

giuramento monologico se avevano promesso di fare un servizio o un dono al *patronus*¹³¹. Come nell'ambito greco vi erano i *sýmbola*, così anche a Roma si usavano delle tecniche documentali che attestavano un'avvenuta *stipulatio*: *stips* sarebbe infatti un segmento di legno sul quale si scrivevano i termini dell'obbligazione, che veniva poi spezzato in due parti, perché ognuno dei due contraenti ne conservasse una metà¹³². Nella Roma arcaica e repubblicana il giuramento si trova alla base di molteplici forme di rapporto sociale, soprattutto finché queste forme di relazione economica e politica rimangono solo parzialmente regolamentate dal diritto, come avviene per i legami di clientela anche estesi, come tra un *patronus* di una città e i suoi cittadini, o i rapporti di *hospitium*.

Giacché il giuramento affonda le radici in epoche in cui la sola dimensione del diritto era quella orale, è naturale che un ruolo di primaria importanza fosse rivestito dal pubblico di uditori che assistevano alla promessa. Ad Atene il giuramento, infatti, sopravvivrà soprattutto nell'ambito della vita pubblica come retaggio della tradizione. Tuttavia, nell'Atene classica, sia in ambito giuridico che in quello istituzionale, si era diffuso l'uso di redigere documenti scritti, perciò il giuramento, così legato alla pratica orale, perse gradualmente il suo più profondo significato, anche se ancora Licurgo afferma che "il giuramento è ciò che tiene insieme la democrazia"¹³³. L'*hórkos* poteva fungere da "sacramento" del potere politico, perché era di fatto "il sacramento del linguaggio" e la politica sana si poteva basare solo su un'*homología* tra linguaggio e realtà.¹³⁴

1. 6. 1. Il valore giuridico: la prova e l'ordalia

A seconda del suo enunciato, il giuramento può essere categorizzato in diverse tipologie che si rifanno *in primis* alla tecnica giuridica, ma che possono essere estese anche agli altri ambiti: può essere *promissorio*, quando il giurante si impegna ad osservare certi doveri o volontà in futuro, come ad esempio avviene nella cerimonia di investitura di un magistrato; può essere *assertivo*, se

¹³¹ Gaio, *Istituzioni* 3, 96. Probabilmente esistevano altri casi di impegno giurato monologico, ma erano rari e connessi alla particolarità della situazione ZUCCOTTI F. (2000), p. 60. Il liberto poteva legarsi al *patronus* anche con una *stipulatio*, un accordo più moderno e duttile, ma è significativo che in età imperiale ancora il giuramento avesse potere di per sé solo di costituire un'*obligatio*: ROSSARO S. (2014), p. 130 e ss.

¹³² ZUCCOTTI F. (2000), pp. 62-63.

¹³³ Licurgo, *Contro Leocrate*, 79.

¹³⁴ AGAMBEN G., 2008, p. 90.

non riguarda il futuro, ma il presente o il passato. In particolare, il giuramento assertivo *decisorio* è quello che in un processo una parte può richiedere alla controparte per accertare lo svolgimento dei fatti in mancanza di altre prove. Nel caso la controparte accetti il giuramento, esso sarà usato come prova vera e propria, altrimenti, se non accetterà di prestare giuramento, sarà messo agli atti il suo rifiuto. Questo procedimento legale in Grecia è detto *próklesis eis hórkon*¹³⁵; a Roma qualcosa di estremamente simile è la *legis actio sacramento*. Il giuramento assertivo *probatorio* è invece il giuramento che conferma la validità di una testimonianza. Se un testimone vuole, al contrario, screditare ciò che viene detto, nel processo greco ha luogo l'*exomosía*, il giuramento di non sapere che cosa si debba confermare o meno tramite giuramento. La terza tipologia è quella del giuramento *dichiaratorio*, con il quale le due parti in contesa di fronte ai giudici dell'Areopago si "accordano" sul motivo della lite e sulle rispettive posizioni attraverso la *diomosía*¹³⁶ che ha un parallelo nella tecnica processuale latina con lo *ius iurandum* del processo formulare.

Si è già in parte detto dell'impiego giuridico del giuramento. Quanto alla figura del giudice, è necessario premettere che l'esercizio giuridico imponeva un giuramento di investitura, poiché i giudici erano considerati degli eletti che disponevano di una concessione divina¹³⁷. La stessa cosa avveniva a Roma, col giuramento dei giudici privati per i processi minori tra cittadini e anche per i processi di entità maggiore e di carattere pubblico. Quest'uso era molto antico, perché anche i sovrani delle epoche più remote, quando esercitavano questo potere, erano soggetti a questo giuramento¹³⁸. Dopodiché, in Grecia il giudice, come anche l'arbitro nelle cause civili meno gravi, poteva fare un altro giuramento chiedendo l'aiuto della divinità per prendere la giusta decisione. Tale giuramento si rendeva necessario quando né dall'una né dall'altra parte vi erano prove o argomenti sufficienti per esprimere una sentenza. A quel punto il giudice si assumeva la responsabilità di decidere in base alla sua personale opinione in merito ai fatti, "creando" una verità laddove non v'era alcuna certezza evidente. La sentenza emessa in questo modo era inoppugnabile, perché il giudice impegnava agli dei inferi la propria persona nel momento in cui prestava il giuramento, quindi contestare la sua parola avrebbe implicato la "dannazione" del giudice alle forze dell'Aldilà. Non sappiamo se per i casi

¹³⁵ Vedi BISCARDI A.-CANTARELLA E. (1974), pp. 280 e ss.

¹³⁶ PLESCIA J. (1970), pp. 13-4.

¹³⁷ Si veda per i dettagli MIRHADY D., *The dikasts' oath and the question of fact*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 48-59.

¹³⁸ Aristotele, *Politica*, 1285 b.

minori i giudici ogni volta pronunciassero comunque un giuramento meno solenne per rendere più autorevole la propria sentenza. Siamo certi però che, mentre gli arbitri pubblici, figure istituite a partire da Solone, tentavano prima una riconciliazione delle parti con un compromesso e poi, se non era possibile, davano un verdetto non definitivo che permetteva ancora l'appello all'Eliea, gli arbitri privati, invece, esistenti fin dalle epoche più remote e testimoniati anche dai poemi omerici, emettevano un giudizio che non era sindacabile una volta che essi avessero giurato di prendere una decisione equa e secondo coscienza. Questo significa che il giuramento stesso distingueva una sentenza vincolante e immutabile da una non definitiva. Tutto ciò, naturalmente, valeva anche per i giudici di agoni ginnici o artistici.

Per quanto riguarda i contendenti, invece, nelle epoche arcaiche vigeva la giustizia privata e la *lex talionis* era il principio regolatore di ogni contenzioso. Inizialmente, poiché le dispute spesso erano familiari, i parenti intervenivano con giuramenti che dichiaravano da che parte essi si schierassero garantendo per la buona fede della parte che sostenevano. In tribunale il giuramento collettivo dei membri della famiglia accusatrice poteva avere valore decisivo contro l'imputato¹³⁹. Quando ancora non esisteva una giustizia pubblica, il giuramento era di importanza capitale fin dalle prime battute del "processo": poteva esserci un *hístor*, un arbitro, che mediava e assisteva alla procedura, ed entrambe le parti potevano formulare un giuramento, che appunto era ammesso come vera e propria prova. Si trattava di un giuramento decisorio considerato in antico come una prova schiacciante, ma criticato già da Draconte. Proprio come un'ordalia, il giuramento era il meccanismo tramite il quale si svelavano le intenzioni malvage o fraudolente di chi giurava il falso. Tutto ciò assumeva significato anche grazie ad un'altra presenza: la comunità. Gli astanti coinvolti assolvono a una duplice funzione assolutamente imprescindibile perché il pronunciamento sia valido: innanzitutto essi sono i testimoni di ciò che si giura e come tali fungono da "memoria della *pólis*", ma essi sono anche la vera e propria giuria che rende possibile la legittimità dell'enunciato, una sorta di "corpo legale" che non si pronuncia necessariamente, ma che garantisce l'unanime assenso su ciò che viene promesso dalle parti¹⁴⁰.

¹³⁹ Aristotele, *Politica*, II, 1369 a.

¹⁴⁰ L'espressione "corpo legale", mutuata dal lessico legale inglese, viene accostata a questa procedura da ZUCCOTTI F. (2000), p. 10. Un esempio letterario si può ritrovare nella sfida al giuramento di Menelao nei confronti di Antiloco, *Iliade*, XXIII, 580 e ss.

In epoca classica, riferendoci in particolar modo ad Atene e ai suoi tre tribunali¹⁴¹, l'accusa doveva tenere un iniziale giuramento, *promosía*, col quale affermava le sue ragioni. L'imputato, successivamente, rispondeva con un'*antomosía*, negando ciò per cui lo si incolpava. Questo scambio di giuramenti è detto *diomosía* o *amphiorkía*. Tale giuramento delle parti era puramente formale e non aveva alcun valore di prova. I testimoni potevano riferire la loro deposizione oppure agire con l'*exomosía*, cioè il giuramento di non sapere che cosa gli si voleva far giurare, rifiutandosi così di fornire alcun tipo di testimonianza¹⁴². Aristotele nella *Retorica*, I, 15, ci dice che al suo tempo le prove raccolte dall'oratore durante la fase istruttoria erano le leggi, *nómoi* (considerate anch'esse prove), le testimonianze, *mártuyres*, la confessione sotto tortura, *básanos*, gli accordi, *synthékai*, e l'*hórkos*. L'*hórkos* è quindi l'ultima risorsa, sfoderata con la *próklesis eis hórkon*, e assolutamente inaggirabile, una volta presa in considerazione e allegata agli atti processuali. Platone nelle *Leggi*, riflettendo sui limiti della legislazione ateniese, rifiuta il giuramento come prova (XII, 948 b-e), dicendo che esso poteva essere valido ai tempi di Radamanto, ma che dal momento in cui non si credeva più agli dei o li si credeva indifferenti alle faccende umane, nessuno sentiva più il vincolo sacro della parola giurata e si poteva accogliere come valido un giuramento solo se chi giurava non aveva nulla da guadagnare nel mentire.

Qualcosa di concettualmente molto simile alla *próklesis eis hórkon* era il *sacramentum* latino, con cui le due parti contendenti si sfidavano nella *legis actio sacramento* a tutela delle loro pretese. Quest'ultima era uno schema procedurale molto antico all'interno del quale il *sacramentum* era appunto il giuramento incrociato, con forti implicazioni religiose: parole e gesti utilizzati dovevano essere attentamente studiati, perché alla fine avrebbe vinto il contendente col giuramento più convincente. Rifiutarsi di giurare equivaleva ad ammettere la ragione dell'avversario e naturalmente il perdente era costretto a pagare una multa¹⁴³. Con l'avvento del processo di tipo formulare un altro giuramento si può trovare nella prima fase, quella detta *in iure*, nella quale ci si accerta che la controversia sia degna di essere esposta a un giudice e si dà una cosiddetta *formula* alle argomentazioni delle parti. Il convenuto deve per l'appunto

¹⁴¹ Si tratta di Areopago, Eliea e tribunale degli Efeti, che si spartivano i processi a seconda della tipologia e a seconda delle epoche.

¹⁴² Un esempio è quello che si trova in *Rhetorica ad Alexandrum*, 1432 a 5-11. Per un approfondimento sul giuramento usato in maniera formale e informale nelle opere retoriche superstiti si veda SOMMERSTEIN A., *Oratory and rhetoric*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 230-239.

¹⁴³ Gaio ci descrive questo modello processuale nelle *Istituzioni*, 4, 13-17.

prestare un giuramento, che viene chiamato in questo caso *ius iurandum*. A volte il processo poteva terminare con uno scambio di giuramenti prima di arrivare dal giudice, altrimenti, se l'*actor* non accettava il giuramento del *vocatus*, quest'ultimo poteva bloccare il processo con l'*exceptio ius iurandi*. Se invece a non accettare il giuramento dell'*actor* era il *vocatus*, il primo poteva esercitare l'*actio de iureiurando*. Nei processi di carattere privato potevano esserci più giudici, ma se il caso era di comune amministrazione veniva sottoposto a un privato con funzioni di giudice, lo *iudex unus*.

Si diceva che vi è una forte somiglianza tra giuramento, nella sua accezione originaria, e ordalia, al punto che alcuni popoli usano uno stesso termine per i due procedimenti¹⁴⁴. In Grecia anche quest'ultima era usata come mezzo probatorio, ma ha lasciato maggiori tracce nel diritto religioso e in quello pubblico¹⁴⁵. Patetta definisce l'ordalia come «ogni procedimento di qualsiasi genere, con cui si creda di poter indurre esseri soprannaturali a manifestare in un dato modo la loro decisione sopra a una questione produttiva di effetti giuridici»¹⁴⁶. Al contrario, Glotz ritiene che solo in un secondo momento essa venga utilizzata come mezzo probatorio, congiunta al giuramento, ma che originariamente fosse una procedura atta a dimostrare, ad esempio, la legittimità di un neonato o la castità di una fanciulla, questioni quindi non necessariamente giuridiche, ma private¹⁴⁷. La radice del termine tuttavia ricollega l'ordalia al semantema indoeuropeo per "giudizio"¹⁴⁸. L'ordalia si può interpretare anche come un passaggio da uno stato ad un altro, così come, abbiamo detto, il giuramento determina un passaggio di stato. Sulla base di questa definizione, ogni elemento che riveli istantaneamente le vere intenzioni alla base di un falso giuramento è definibile come ordalia. Un dato ricorrente

¹⁴⁴ *Supra*, p. 1. Inoltre, PATETTA F., *Le ordalie*, Torino, 1890, p. 14.

¹⁴⁵ GLOTZ G., *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, 1904, pp. 126-127.

¹⁴⁶ PATETTA F. (1890), p. 2.

¹⁴⁷ GLOTZ G. (1904), pp. 3-4; 121; 123-126: nella Grecia arcaica l'ordalia non avrebbe avuto un'utilità giuridica, almeno dopo la nascita delle prime istituzioni e dei tribunali; essa sarebbe stata utilizzata proprio per risolvere contenziosi, crimini o questioni relative alla legittimità in privato. Essa infatti non poteva essere richiesta da giudici, ma solo decisa tra le due parti in contesa. In seguito, essa si sarebbe evoluta come un istituto giuridico nella forma della *execratio* contenuta nel giuramento. In genere essa nasce in quelle stesse civiltà nelle quali il diritto e la religione sono fortemente interconnesse.

¹⁴⁸ La prova ordalica può essere uni- o bilaterale. Così come nella corte può avvenire uno scambio di giuramenti, anche l'ordalia può essere compiuta da entrambe le parti di una contesa. Una diffusissima modalità di ordalia bilaterale è il duello, che esisteva anche presso i popoli greco-italici, ma che è stata maggiormente e più lungamente praticata dalle popolazioni germaniche: PATETTA F. (1890), pp. 125-128; 143. GLOTZ G. (1904), p. 4: duello e ordalia differiscono in quanto il primo sarebbe un modo di regolamentare la guerra, mentre la seconda è l'esordio di una volontà giuridica che andrà poi definendosi.

nella concezione antica è infatti il manifestarsi di una malattia che colpiva chi vi era stato sottoposto e che era la prova esteriore della colpevolezza o della falsità della persona¹⁴⁹. Allo stesso modo la maledizione all'interno della formula di giuramento è un'ordalia, perché, nel momento in cui viene proferita, agisce a danno di colui che si dimostra spergiuro¹⁵⁰. La maggiore differenza tra l'azione dell'esecrazione nel giuramento e nell'ordalia è che, mentre quest'ultima rivela seduta stante il malvagio, punendolo in alcuni casi addirittura con la morte, il giuramento può agire in ritardo, anche dopo generazioni¹⁵¹. Tuttavia, nella maledizione del giuramento la punizione dovrebbe essere attuata direttamente dalla divinità, mentre nell'ordalia è un ministro del divino a sottoporre l'accusato alla prova ordalica¹⁵². Poiché la punizione è la relegazione nel "non essere", cioè l'eliminazione, il giuramento dello spergiuro, come l'ordalia, provoca in lui un cambiamento di stato, facendolo uscire dallo spazio e dal tempo della civiltà e dell'umanità. Ritroviamo questo stesso principio anche in altre culture antiche: per i Romani lo stato di una persona dichiarata *sacer* era molto simile a quello di chi si impegnava con un giuramento o un voto. Fino al momento del compimento dell'enunciato, infatti, chi avesse proferito un giuramento era vincolato e per questo non apparteneva più al dominio dell'umanità¹⁵³. Se poi si rivelava spergiuro, ricadeva su di lui la rovina.

Alcune fonti greche sono molto chiare riguardo all'ordalia: nel III libro di Erodoto¹⁵⁴, leggendo la storia di Psammetico, principe egiziano, comprendiamo che il sangue di toro ha la capacità di rivelare come una sostanza ordalica pensieri sediziosi o malvagi in colui che lo ingerisca, perché si credeva si rapprendesse subito in gola e conducesse al soffocamento lo spergiuro o il perfido. Cambise sospetta giustamente un colpo di stato da parte di Psammetico, perciò uccide in questa maniera l'erede al trono d'Egitto. Un'altra testimonianza offertaci da Pausania¹⁵⁵ ci racconta di come la sacerdotessa della dea Terra ad Egira di Acaia provasse la sua castità bevendo il sangue di toro¹⁵⁶. Diodoro Siculo¹⁵⁷ ci parla della presenza di alcune polle sulfuree nella località

¹⁴⁹ Si veda a questo proposito CREMONESI C. (2014), pp. 171 e ss.

¹⁵⁰ GLOTZ G. (1904), p. 123: «L'ordalie était une imprecation en acte; l'imprecation demeure une ordalie en paroles.»

¹⁵¹ GLOTZ G. (1904), p. 123.

¹⁵² PATETTA F. (1890), p. 14.

¹⁵³ GLOTZ G. (1904), p. 7: anche la *devotio* ha molto in comune con questa concezione e con l'ordalia.

¹⁵⁴ Erodoto, III, 15.

¹⁵⁵ Pausania, VII, 25, 13.

¹⁵⁶ Anche a Nonacri in Arcadia il rituale era il medesimo.

¹⁵⁷ Diodoro Siculo, XI, 89 f.

siciliana di Palika, alle quali poteva accostarsi solo chi era puro e innocente, mentre gli spergiuri e i malvagi, entrando in contatto con la sorgente, sarebbero stati inghiottiti dalle fiamme o condannati alla cecità¹⁵⁸. Nell'*Antigone*¹⁵⁹, la guardia che reca il messaggio a Creonte dice che sarebbe pronta a camminare sul fuoco o a tenere in mano un ferro incandescente per dimostrare che la sua parola è sincera. Anche nelle *Eumenidi* eschilee¹⁶⁰, ad Oreste viene proposto di disculparsi giurando di non aver commesso matricidio, ma egli si ritrae per paura degli dei. Infine, a Tiana, in Cappadocia, esisteva una sorgente sacra che ribolliva, pur essendo gelida. Un accusato di qualche misfatto che vi attingesse, se aveva giurato il falso, veniva colto da un morbo fatale e rimaneva sulle sponde di quel corso d'acqua immobilizzato e penitente¹⁶¹.

Non è ben chiaro se nella civiltà romana l'ordalia fosse un procedimento effettivamente utilizzato in ambito giuridico, perché a questo riguardo le fonti scarseggiano e gli esperti si dividono. Alcuni studiosi interpretano come ordalie anche il duello tra Orazi e Curiazi o la mano arsa sul fuoco di Muzio Scevola, mentre altri sostengono che la civiltà romana non conoscesse l'ordalia. Probabilmente però i Romani conoscevano il santuario dei Palici e, se certamente in epoca arcaica la Sicilia subiva l'influenza preponderante della cultura greca, tuttavia le fonti che ci descrivono quel luogo e i suoi riti ci parlano di un culto siculo, quindi non greco, ma appartenente alla civiltà italica autoctona. Inoltre, nell'ambito della religione romana, l'ordalia era sicuramente praticata all'interno di alcuni riti. Sembra essere ormai assodato, inoltre, che anche all'interno della *legis actio sacramento* le tre fasi della *vindicatio*, *contravindicatio* e *provocatio sacramento* facciano parte di una procedura di fatto ordalica, poiché le due parti in causa ammettono di essere giudicate sulla base di un "duello" a suon di giuramenti, il cui giudizio finale è rimesso alla volontà divina¹⁶².

¹⁵⁸ Si occupa di descrivere la storia del santuario e le pratiche rituali ordaliche che vi avevano luogo CUSMANO N., *Ordalia e soteria nella Sicilia antica*, «Mythos», 1991.

¹⁵⁹ Sofocle, *Antigone*, 264.

¹⁶⁰ Eschilo, *Eumenidi*, 429.

¹⁶¹ Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, I, 4. Le proprietà "veritative" dell'acqua della fonte Asbamea si trasferiscono al personaggio principale, Apollonio, nativo di quella località. Egli può infatti accedere alla verità, curare malattie ed eliminare le contaminazioni, restaurando l'ordine cosmico: CREMONESI C. (2014), pp. 171 e ss. Sempre all'interno dell'opera di Filostrato vi è un altro passo in cui si descrive l'ordalia legata all'acqua di un pozzo meraviglioso, posto su un monte al centro dell'India (III, 14).

¹⁶² Per la discussione su tutti questi aspetti rimandiamo a FREZZA P., *Ordalia e 'legis actio sacramento'*, in (Amarelli F.-Germino E. edd.) *Scritti di P. Frezza*, II, Roma, 2000, pp. 3-9 e GROSSO G., *'Provocatio' per la 'perduellio', 'provocatio sacramento' e ordalia*, «Bollettino dell'Istituto di Diritto Romano», 63, 1960, pp. 213-220.

È stato notato che nell'ordalia è più frequente il coinvolgimento di soggetti giuridici svantaggiati, laddove invece la testimonianza in tribunale o il giuramento bastavano per i cittadini maschi liberi. Glotz spiega il fenomeno sostenendo che, inizialmente, venivano sottoposti a queste torture specialmente gli schiavi e le donne, la cui sola parola in tribunale aveva scarso peso¹⁶³. In particolare, le donne erano soggette a tipologie di ordalia in cui si voleva mettere alla prova la loro verginità, fedeltà o la legittimità dei loro figli in ambito privato, ma anche pubblico e religioso. Nel mondo romano vi sono esempi di queste ordalie cui venivano sottoposte le sacerdotesse di particolari riti. Ad esempio, per verificare la castità delle Vestali era utilizzato il seppellimento dell'accusata viva: se la divinità interveniva a miracolare la condannata, essa veniva dichiarata innocente. Allo stesso modo a Lanuvio le vergini sacre a Giunone Sospita si radunavano per entrare bendate nella grotta del serpente e offrirgli delle focacce. Esse rimanevano illese solo se effettivamente erano state caste¹⁶⁴.

1. 6. 2. Uso del giuramento nella vita politica e nei rapporti esteri

Passiamo in rassegna velocemente i momenti in cui il giuramento è una formalità centrale per la vita pubblica.

Innanzitutto, un figlio legittimo ad Atene veniva iscritto alla fratria d'appartenenza dopo che il padre, presentandolo agli anziani, aveva giurato che fosse il legittimo figlio nato dalla legittima moglie. Successivamente, prima dei 20 anni, quando il giovane doveva prestare il servizio militare obbligatorio della durata di 2 anni, egli doveva recitare il giuramento degli efebi con il quale sostanzialmente prometteva di rendere il miglior servizio possibile alla sua patria. Si trattava di una specie di contratto in cui il giovane si assumeva degli obblighi militari, ma anche civili e religiosi, esattamente come avveniva quando i cittadini dovevano giurare collaborazione e lealtà alla costituzione vigente.

A Roma, invece, i privati erano tenuti a giurare in occasione del censimento, sia riguardo al proprio patrimonio sia riguardo all'esistenza di una moglie (*iusiurandum de uxoribus*). In occasione del reclutamento anche i soldati dovevano fare giuramento solenne e pubblico (*sacramentum militiae*), che durante l'epoca imperiale solitamente avveniva in coincidenza con l'anniversario del regno dell'imperatore corrente, all'inizio dell'anno e alla fine

¹⁶³ GLOTZ G. (1904), p. 121-122; 125-126.

¹⁶⁴ GLOTZ G. (2014), p.

del *lustrum*¹⁶⁵. Il giuramento era il sigillo del cambiamento di stato di un individuo da *cives* a *miles* e ne legittimava la violenza delle azioni, che altrimenti, secondo le leggi civili, sarebbero state criminose. Al momento della leva veniva scelto un soldato ritenuto idoneo e segnalato dagli auspici, il quale avrebbe pronunciato l'intera formula del giuramento di fronte ai tribuni, seguito poi dal giuramento di tutti i suoi commilitoni che ripetevano l'espressione *idem in me*. Un'altra tipologia di giuramento militare in epoca repubblicana era la *coniuratio*: chiunque volesse guidare un esercito, in una grave situazione di crisi dello stato, saliva il Campidoglio e, mostrando due vessilli di diversi colori simboleggianti la cavalleria e la fanteria, pronunciava le parole *qui rem publicam salvam esse vult, me sequatur*. Coloro che fossero accorsi al richiamo, avrebbero poi giurato simultaneamente fedeltà a quel gruppo, come avveniva al formarsi di una legione¹⁶⁶. In origine la *coniuratio* era un patto volontario e spontaneo, mentre successivamente venne resa obbligatoria e le venne dato un valore anche legale¹⁶⁷. In epoca repubblicana il popolo giurava sugli ordinamenti politici e sulle leggi: fu il caso delle *leges sacrae* del 494 che sancivano l'inviolabilità dei tribuni della plebe, così come era stato giurato nel 509 il divieto dell'*adfectatio regni*¹⁶⁸. In epoca imperiale ai *cives* come ai provinciali era prescritto il giuramento di fedeltà all'imperatore, che simbolicamente univa dal punto di vista religioso e politico tutti gli abitanti dell'Impero¹⁶⁹.

¹⁶⁵ TONDO S., *Il sacramentum militiae nell'ambiente culturale romano-italico*, Roma, 1963.

¹⁶⁶ Ce lo racconta Servio, *Ad Aen.* VIII, 1. Antichissimo sembra essere stato, poi, il rituale dell'*evocatio*, con il quale, prima di un assedio, un generale romano invocava la divinità protettrice dei nemici e la invitava a schierarsi dalla parte dei Romani, promettendole con un giuramento solenne qualche beneficio. Questo rito poteva essere compiuto esclusivamente da colui che deteneva l'*imperium* e serviva a scoraggiare preventivamente l'avversario: un esempio famoso, per quanto forse leggendario, è l'*evocatio* fatta a Iuno Regina da Furio Camillo prima dell'assedio di Veio e quella di Scipione Emiliano prima di conquistare Cartagine nella Terza Guerra Punica. Rispettivamente: Livio, *Ab Urbe Condita*, V, 21, 2; Macrobio, *Saturnalia*, III, 9, 6. Tuttavia, questo potrebbe essere considerato un enunciato commissivo di altro tipo, più simile alla preghiera. Sull'*evocatio*: FERRI G., *L'evocatio romana - i problemi*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 72, 2006, pp. 205-244 e *Tutela segreta ed evocatio nel politeismo romano*, Roma, 2010.

¹⁶⁷ LE BOHEC Y., *The Encyclopedia of the roman army*, vol. II, Chichester, 2015, pp. 705-706.

¹⁶⁸ Su questi argomenti si vedano rispettivamente LOBRANO G., *Il potere dei tribuni della plebe*, Milano, 1982 e FIORI R., *Homo sacer. Dinamica politico-costituzionale di una sanzione politico-religiosa*, Napoli, 1996, pp. 325 e ss.

¹⁶⁹ Per approfondire il tema si vedano CROSARA F., «*Jurata voce*». *Saggi sul giuramento nel nome dei re e degli imperatori dall'antichità pagana al medio evo cristiano*, «Annali della Facoltà Giuridica dell'Università degli Studi di Camerino», 23, 1957, parte I, pp. 299 e ss. e PRODI P., *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, 1992.

In Epiro o a Sparta anche i sovrani dovevano tenere giuramenti di fronte al loro popolo¹⁷⁰: il giuramento tra popolo e regnanti che precede l'instaurazione di un governo nella cultura greca è detto *hórkos nóminos*, mentre quello delle eterie o quello tra cittadini dissidenti in grado di creare un partito sovversivo nei confronti del regime si chiama *synomosía*¹⁷¹. Sappiamo dalle epigrafi che in alcuni casi il rifiuto di giurare adesione al governo in carica poteva comportare *atimía*¹⁷². Nella Roma imperiale invece, il *princeps* non era tenuto a giurare alcunché, ma poteva scegliere spontaneamente di prestare giuramento di fronte ai propri sudditi o al senato. *Coniurare* significava primariamente fare un giuramento collettivo, come era ad esempio avveniva per i soldati alla formazione di una legione, ma era termine riferito anche alle alleanze politiche in favore o contro la costituzione vigente. Così la *coniuratio* poteva essere intesa in senso positivo, come un'alleanza militare, ad esempio nelle leghe tra città o come avvenne per la *coniuratio Italiae* fatta a Ottaviano, ma anche negativo, come era per gli attentati alla vita di un personaggio importante o le macchinazioni per sovvertire le leggi costituzionali: il caso più celebre è quello della congiura di Catilina. Alle volte le fonti ci riportano alla lettera il testo pronunciato nelle *coniurationes*.¹⁷³

In Grecia così come a Roma era generalizzata la tradizione che imponeva a tutti i magistrati di tenere un solenne giuramento pubblico all'inizio del loro mandato, col quale promettevano di approfondire il massimo impegno nelle loro funzioni e di farlo nel pieno rispetto delle leggi. A Roma anche alla fine del mandato il magistrato doveva giurare *se nihil contra legem fecisse* e i senatori

¹⁷⁰ Plutarco, *Pirro*, 5; Senofonte, *Costituzione degli Spartani*, 15, 7.

¹⁷¹ Per la distinzione tra eteria e sinomosia si veda SARTORI F., *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma, 1970, pp. 30-33: in sostanza l'eteria è riconosciuta dallo Stato, la sinomosia è, invece, una consorterìa antistatale. L'impegno di un solenne giuramento tra cittadini si impone nei momenti di maggiore crisi politica, quando si cospira contro l'autorità costituita. Da ciò si può dedurre che il sinomote è, di fatto, un congiurato. Mentre di norma durante l'età arcaica i due tipi associativi sono considerati separatamente e la sinomosia era ritenuta una sorta di degenerazione dell'eteria in vista di uno scopo pratico e non sempre nobile, a partire dalla seconda metà del V sec. i due termini si sovrappongono, forse proprio perché nelle convulsioni politiche di quegli anni ad Atene non era più possibile distinguere tra gruppi eterici uniti da valori comuni e sinomoti che complottavano ai danni del governo vigente col tentativo di proporre un altro.

¹⁷² TOD M. N., *A selection of greek historical inscriptions, I, to the end of the fifth century B. C., II, from 403 to 323 B. C.*, Oxford, 1948, 42, ll. 34-5.

¹⁷³ Ad esempio, negli anni direttamente precedenti alla guerra sociale, sembra che il tribuno Livio Druso sia stato oggetto di un giuramento di alleanza tra gli Italici nel nome della sua persona: Diodoro Siculo, *Biblioteca*, 37, 11. L'attendibilità delle fonti in merito a questo episodio non è però certa.

dovevano tenere un giuramento collettivo in relazione a ogni nuova legge assieme a scribi e *apparitores*¹⁷⁴.

Gli arbitri ad Atene giuravano su una particolare pietra (*horkomósion*) di essere imparziali e di emettere equi giudizi così come gli arconti sulla stessa pietra giuravano di essere incorruttibili e gli eliaisti promettevano di emettere sentenze secondo coscienza¹⁷⁵. Anche in altri ambiti professionali il giuramento era un aspetto importante per l'assunzione del proprio ruolo: l'esempio più famoso e sicuramente più fortunato anche per la sua continuità nel futuro è quello del giuramento di Ippocrate¹⁷⁶. Anche a Roma tutti i membri di collegi giudicanti e lo *iudex unus* delle liti tra privati giuravano l'imparzialità.

Giacché nell'antica Grecia non esisteva un codice stabilito di leggi internazionali, l'*hórkos* era la base per i rapporti di alleanza, i trattati militari e per gli arbitrati, poiché poneva almeno ufficialmente su un piano paritario i due soggetti contraenti. La violazione di un patto o di un trattato non solo provocava l'ira divina, ma poteva scatenare una guerra.

Anche se sappiamo che, naturalmente, buona parte dei giuramenti e delle promesse nella vita comune non veniva accompagnata dal rito, un trattato di politica estera senza la sanzione rituale del giuramento non era considerato vincolante: un esempio che troviamo nelle pagine di Tucidide (II, 5) è il patto di liberazione dei prigionieri tebani a Platea, che, secondo gli abitanti della città non era valido, perché non era stato ratificato da un rituale¹⁷⁷.

Nella sanzione di questi trattati i magistrati rappresentavano l'intera cittadinanza della *pólis*, assumendo su di sé l'identità giuridica della città. Vi sono diverse testimonianze epigrafiche di tali atti diplomatici e militari. Dall'età ellenistica, sia negli accordi privati sia in quelli pubblici, si diffonde ulteriormente l'uso dei *sýmbola*, dei sigilli e dei documenti scritti. Lo sviluppo della burocrazia e della diplomazia lasciava da parte ormai le cerimonie religiose che richiedevano troppo tempo e non potevano essere celebrate a distanza.

¹⁷⁴ ZUCCOTTI F. (2000), p. 21.

¹⁷⁵ Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi*, 55, 5.

¹⁷⁶ Si tende a datare questo documento pseudoippocratico al V sec./ IV in. Per una bibliografia di base su questo argomento: EDELSTEIN L., *The hippocratic oath*, «Suppl. Bulletin of the History of Medicine», 1, Baltimora, 1943; LICHTENHAELER C., *Le serment d'Hippocrates, analyse d'ensemble*, «Revue Médicale de la Suisse Romande», 100, 1980, pp. 1001-1011.

¹⁷⁷ HORNBLLOWER S., *Thucydides and Plataian perjury*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 138-147.

Un altro famoso esempio di giuramento pronunciato per unire gli eserciti di diverse *póleis* contro un nemico comune fu il cosiddetto giuramento di Platea, che rasenta quasi la dimensione della leggenda, anche perché le fonti sono discordi circa il momento e il contenuto della sua formula: Erodoto narra di un giuramento fatto poco prima della battaglia alle Termopili¹⁷⁸ con l'intento di offrire agli dei in cambio della vittoria la decima ottenuta tassando quelle città che avessero offerto "terra e acqua" ai Persiani. Diodoro¹⁷⁹, che dipende da Eforo, ci parla dello stesso giuramento come se fosse avvenuto poco prima dello scontro a Platea: i Greci riunitisi sull'Istmo avrebbero giurato di tenere in minor conto la loro vita per difendere la libertà della Grecia, di non abbandonare mai i comandanti, di seppellire i caduti e che, una volta ottenuta la vittoria, avrebbero mantenuto così com'erano i templi e i santuari distrutti dai barbari, in ricordo della loro empietà. Altre fonti come Polibio e Licurgo¹⁸⁰ danno testimonianza del testo di questo giuramento, sempre con qualche variante, mentre Teopompo¹⁸¹ in un frammento insinua il sospetto che la tradizione ateniese del giuramento di Platea sia falsa.

Oltre che tra singole *póleis*, i giuramenti erano alla base dei rapporti tra anzionie e leghe: in tali contesti internazionali l'obbligazione a un giuramento era la prerogativa necessaria per qualsiasi azione militare. Nelle leghe in cui vi era una città egemone quest'ultima si impegnava a difendere gli alleati, mentre gli alleati si impegnavano a seguirne le direttive politiche e belliche. Si può dire, dunque, che questi trattati fossero di fatto azioni di tipo politico-diplomatico rese efficaci dal valore giuridico del giuramento, che identificava i due popoli come controparti. Anche negli arbitrati internazionali, di tipo politico o economico e commerciale, il giuramento era centrale, prima che si diffondesse il documento scritto.

Tutto quanto detto sopra era altrettanto importante nel diritto internazionale romano e, anzi, per quest'ultimo vi era una codificazione molto più articolata e attenta agli specifici tipi di accordi internazionali che potevano essere stipulati. Già da tempi molto antichi spettava al diritto feziale regolare questi accordi e il *pater patratus* pronunciava a nome dell'intero popolo romano il giuramento

¹⁷⁸ Erodoto, VII, 132.

¹⁷⁹ Diodoro, XI, 29, 3.

¹⁸⁰ Polibio, IX, 39, 5; Licurgo, *Contro Leocrate*, 81.

¹⁸¹ Teopompo, *FGrHist* 115 F 153. È stata comunque rinvenuta una stele marmorea sulla quale sarebbe inciso il suddetto giuramento alle ll. 21-39, ma essa risale al IV sec. Vedi ROBERT L. (1938), pp. 307-316. Per un utile riassunto sulla tematica: MONTI G., *Alessandro e il giuramento di Platea*, «Incidenza dell'Antico», 10, 2012, pp. 195-207.

contenente l'accordo e la formula sacrale necessaria a siglarlo, compiendo poi il sacrificio con la selce nel nome di Giove. Un esempio abbastanza dettagliato di cosa avvenisse in tali occasioni ci è stato conservato da Livio, che ci riporta il giuramento di alleanza tra Romani e Albani (*Ab Urbe Condita*, I, 24, 7-9). L'esecrazione è significativa, perché non coinvolge solo i vertici dello stato o gli officianti del rito, ma l'intero popolo romano, che, se si renderà spergiuro e quindi *impius*, sconterà la pena inflitta da Giove. Sulla base di questo passo liviano il *foedus* sarebbe un atto risultante da due giuramenti distinti delle parti coinvolte, che sono uniti tra loro solo in quanto contestuali e quasi contemporanei sul piano temporale. È materia ancora assai dibattuta se il *foedus* sia un'evoluzione dello *ius iurandum* o se i due termini non coincidano perfettamente, ma piuttosto siano compresenti nei trattati internazionali, sta di fatto che, durante un *foedus*, vi era sempre anche un giuramento¹⁸². In particolare non si può definire con certezza se le due formule *sancire foedus* e *patrare ius iurandum* significhino la stessa cosa o designino le due diverse fasi del trattato tra due popoli: la prima indicherebbe la formula vera e propria delle *leges* recitate, alle quali si dà un campo di applicazione ben preciso e una sanzione a livello sacro e giuridico; la seconda fase sarebbe invece quella durante la quale il sacerdote, in qualità di *pater* rende performativa la formula delle *leges* con la *vis* dello *ius iurandum*¹⁸³. Si sa che il *foedus* poteva essere di tre tipi, che ci sono testimoniati da Livio¹⁸⁴: quello pronunciato solamente da parte romana, le cui *leges* venivano lette di fronte ai rappresentanti di un popolo vinto in guerra, che non aveva alcun diritto di negoziare; il cosiddetto *foedus aequum* col quale si siglavano delle alleanze dopo aver stabilito la pace tra i due popoli; infine un *foedus* col quale si attestava l'alleanza con un popolo col quale Roma non aveva avuto prima alcun tipo di rapporto di ostilità. In una fase successiva il *foedus* venne sostituito dalla meno solenne *sponsio*, utilizzata soprattutto per i trattati di pace, sanciti appunto nella forma di *pax per sponsionem*.

Un altro tipo di giuramento internazionale di competenza dello *ius fetiale* era la *clarigatio*: quando avveniva che un popolo limitrofo saccheggiasse il territorio romano, rapisse persone o rapinasse dei beni, il *pater patratus* si presentava al

¹⁸² Sia il *foedus* che la *sponsio* dunque possono essere intesi come evoluzioni dell'arcaico giuramento distinte per ambito e funzione tra loro. Per studiare nel dettaglio i due istituti si veda il lavoro di BELLINI V., *Foedus et sponsio: dans l'évolution du droit international romain*, Paris, 1962.

¹⁸³ ROSSARO S. (2014), pp. 140-141 che a sua volta cita ZURLI L., *Ius iurandum patrare, id est sancire foedus* (*Liv. I, 24, 6*), «Rheinisches Museum für Philologie», 123, 1980, pp. 337-348.

¹⁸⁴ Livio, *Ab Urbe Condita*, 34, 57, 6-9.

confine reclamando *clara voce* la restituzione di ciò che era scomparso o la consegna dei colpevoli. Se ciò non avveniva entro 33 giorni, il popolo romano avrebbe dichiarato guerra a quella nazione. L'*indictio belli* era accompagnata da una solenne dichiarazione giurata in cui il sacerdote invocava su di sé l'ira divina qualora le ragioni che aveva espresso non fossero state fatte valere in seguito alla mancata soddisfazione¹⁸⁵. È sempre Livio a tramandarci l'uso e la formula (I, 32, 6-7)¹⁸⁶. Il giuramento era poi prassi assolutamente imprescindibile anche nelle altre modalità di contrattazione internazionale, politiche ed economiche, dalla *deditio in fidem* alla *societas* per scopi commerciali¹⁸⁷.

In definitiva, i giuramenti grazie al loro valore universale sul piano normativo, erano la maggiore garanzia del compimento delle condizioni di un trattato internazionale.

1. 6. 3. La donna e il giuramento

Si è calcolato che, all'interno di tutti i giuramenti del mondo greco di età arcaica e classica catalogati nel Nottingham Database, meno di un 10% appartenga o coinvolga giuranti di sesso femminile¹⁸⁸. Un numero ancora minore si registra per i giuramenti pronunciati da uomini e diretti a donne. Di questo già scarso insieme, la maggior parte in realtà appartiene all'ambito della *fiction* letteraria: trattasi di giuramenti inseriti nelle trame mitiche, nei generi narrativi o in episodi di sapore folklorico raccontati all'interno delle opere storiografiche. Non c'è da meravigliarsi di ciò: il mondo antico non ammetteva la donna nella sfera politica ed essa compariva solo con molte riserve in quella giuridica, soprattutto se si prende come punto di riferimento la cultura e la società ateniese, sulla quale si incentra la maggior parte delle testimonianze. Non si deve ad ogni modo escludere che nell'Atene storica le donne prestassero giuramento tanto quanto gli uomini e, tuttavia, esse probabilmente lo facevano nell'ambito privato, mentre gli uomini erano coinvolti anche nei giuramenti

¹⁸⁵ Su questi aspetti si veda ZUCCOTTI F. (2000), pp. 50-51; 73, e per maggiori dettagli DONATUTI G., *La clarigatio o rerum repetitio e l'istituto parallelo dell'antica procedura civile romana*, «Iura», 6, 1955, pp. 31-46.

¹⁸⁶ *Supra*, pp. 31-32.

¹⁸⁷ VALVO A., *Modalità del giuramento romano a conclusione di un trattato o di un'alleanza*, in (Aigner Foresti L. ed.) *Federazioni e federalismo nell'epoca antica*, Milano, 1994, pp. 373-385.

¹⁸⁸ Facciamo riferimento qui ai dati che appartengono al progetto sul giuramento avviato presso l'Università di Nottingham e alle conseguenti analisi di Judith Fletcher cui sono debitrice: FLETCHER J., *Women and oaths*, in (Sommerstein A.-Torrance I., edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 156-179.

pubblici di tipo politico, militare e giuridico, dei quali, giocoforza, ci rimangono molte più testimonianze. Vi sono comunque alcuni casi di giuramento pubblico femminile, ad esempio quello religioso delle Gerarai, donne venerabili che si accompagnavano alla moglie dell'Arconte Re e giuravano di rimanere caste e di condurre un'esistenza pura all'interno della cornice sacra delle Antesterie¹⁸⁹. Talvolta le donne erano incluse in giuramenti pubblici in quanto parte della cittadinanza, ad esempio nel giuramento di fondazione della città di Cirene (noi possediamo la versione di IV secolo, che supponiamo ricalchi il giuramento prestato all'atto di fondazione della colonia, nel VII), ma in questo tipo di giuramento politico e civile esse presenziano sempre e solo accompagnate dagli uomini. Se all'interno delle fonti greche conosciamo esempi di donne storiche che hanno siglato patti politici e militari è solamente perché queste ultime non erano greche e non erano donne comuni, ma regine di paesi barbari: così appunto Zarina, regina di una tribù barbarica, firma una tregua col re dei Medi¹⁹⁰. Per quanto concerne l'ambito forense, sappiamo che le testimonianze femminili, sia di donne libere che di quelle di condizione servile, potevano essere ammesse, anche se erano solitamente presentate da chi ne faceva le veci, un tutore o un padrone e, nei casi che ci sono conservati dall'oratoria giudiziaria, non erano comunque considerate risolutive per il processo. Nei casi di carattere privato le donne potevano essere ammesse a testimoniare se giuravano sulla vita dei propri figli e in un posto sacro, di fronte al simulacro di una divinità e alla presenza di parenti di sesso maschile¹⁹¹.

Anche nei contratti d'affari le donne potevano avere un ruolo: naturalmente le fonti presentano la donna affarista in modo sempre negativo, come nel caso della cortigiana Antigone all'interno dell'orazione *Contro Atenogene* di Iperide, la quale presta giuramenti per dare false garanzie.

Sembra poi che al giuramento di paternità maschile, con cui i cittadini riconoscevano i propri figli legittimi, ne corrispondesse uno femminile: la cosa poteva avere un suo peso in quei casi che riguardavano i diritti di cittadinanza¹⁹².

¹⁸⁹ Demostene, *Contro Neera*, 73-78.

¹⁹⁰ Il dato ci è tramandato da un frammento di Ctesia: *FGrH*. 688F.5.34.2.

¹⁹¹ FLETCHER J. (2014), pp. 170-171, considerazioni fatte a partire anche dall'analisi di Lisia, *Contro Diogitone*, 32, 13.

¹⁹² Ad esempio, in Iseo 12, 9-10. Questa consuetudine ci viene indirettamente testimoniata pure dal giuramento prestato da Creusa nello *Ione* euripideo, v. 1478. Anche la madre di Demarato giura sulla paternità del figlio, perché non ne venga messa in discussione la discendenza da Aristone (Erodoto, VI, 63-69).

Per quanto riguarda tutti i giuramenti prestati nei dialoghi comici anche in modo molto informale, quasi come fossero intercalari, si è notato che vi è una curiosa ripartizione delle divinità testimoni del giuramento, sulla base del sesso del giurante. Sembra infatti che le donne giurassero invocando Afrodite¹⁹³, Aglauro, Artemide, Demetra, Kore, Ecate e Pandroso¹⁹⁴. Solo alcune divinità venivano invocate da entrambi i sessi, si tratta di Zeus, la divinità generalmente più invocata, Apollo e dei Dioscuri¹⁹⁵.

¹⁹³ Solo una volta, in Aristofane, *Tesmoforiazuse*, 254 è un uomo a invocare Afrodite, ma si tratta di un'eccezione significativa, poiché nel gioco comico egli sta indossando abiti femminili.

¹⁹⁴ Per la verità Aglauro e Pandroso registrano un'unica invocazione a testa, perciò non sappiamo se ritenere valida l'osservazione di Sommerstein riguardo a queste due divinità.

¹⁹⁵ La ricerca è stata ancora una volta svolta da SOMMERSTEIN A., *The informal oath*, in (Sommerstein A.-Torrance I., edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 321 e ss. Secondo il suo studio, di tutti i giuramenti informali restanti nella letteratura greca in nostro possesso, un 37% è contenuto nella commedia. In questo ambito Sommerstein rileva che le divinità maschili, con le tre eccezioni già citate, sono riservate ai giuramenti maschili, mentre quelle femminili vengono invocate da entrambi i sessi.

PARTE II

L'EPICA ARCAICA

1. Giuramenti omerici: la donna come paradigma dell'inaffidabilità

Sono molti, come è naturale aspettarsi, i giuramenti in cui ci si imbatte all'interno delle narrazioni omeriche. Molti innanzitutto perché esse sono estese, ma anche perché sono il prodotto, per quanto stratificatosi in diverse fasi, di una civiltà arcaica in cui il giuramento aveva ancora un ruolo fondamentale nei rapporti politici e sociali in generale, in virtù di una sua valenza sentita fortemente anche su un piano religioso. La scena di giuramento nell'epica può ricorrere in maniera talvolta anche abbastanza tipizzata e quasi formulare all'interno di eventi pubblici come banchetti, sacrifici o suppliche¹. Se nell'*Iliade* la rilevanza narrativa e simbolica di alcune di queste scene è evidente, nell'*Odissea* esse ricoprono un ruolo più modesto, ma non meno interessante, fungendo da chiave interpretativa del carattere del protagonista.

I giuramenti maschili iliadici, assieme ad altri *speech acts* presenti nel testo, sono determinanti per l'azione narrativa: il giuramento da parte di Achille nel I libro, il patto prima del duello tra Menelao e Paride nel III, la pacificazione dopo il giuramento di Agamennone nel XIX, il rifiuto del patto con Ettore nel XXII, sono alcuni dei passi centrali in questa catena di giuramenti che scandisce la narrazione². Non si tratta però solo di un *device* narrativo. Il giuramento infatti è anche una sorta di "marcatore" etico e sociale: gli uomini autorevoli giurano, autorevoli in quanto maschi, nobili, guerrieri e plasmati dal medesimo sistema etico-valoriale³. Significativi in tal senso sono sempre il giuramento di Achille nel I libro, ma anche il mancato giuramento di Antilocho a Menelao nel XIII o l'antieroico giuramento richiesto da Dolone a Ettore nel X. Nell'*Iliade*, tuttavia, non compaiono giuramenti di donne, ma solo quelli di dee e, anzi, di una dea in particolare che sembra avere un rapporto privilegiato con questa pratica: Era, la sposa di Zeus.

¹ Sulle ricorrenze e sulla tipologia relativa alle scene di giuramento nell'epica si veda CALLAWAY C., *The oath in epic poetry*, dissertation, University of Washington, 1990.

² FLETCHER J., *Performing oaths in classical greek drama*, Cambridge, 2012, p. 21.

³ Si veda su questo argomento KOZAK L. A., *Oaths between warriors in epic and tragedy*, in (Sommestein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlino-Boston, 2014, pp. 60-67. Sul giuramento di Achille nel I libro e in generale sui giuramenti in cui è coinvolto Achille si veda sempre KOZAK L. A., *Oaths and characterization: two homeric studies*, in *ibidem*, pp. 213-221 e GIORDANO M., *Come fare parole con le cose. Di Achille profeta, dei giuramenti, del tempo e dello scettro*, in (Beta S. ed.), *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli. Atti del convegno di Siena*, Siena, 2002 (in *Quaderni del ramo d'oro*, 2004), pp. 15-32 e *Iliade, libro I; La peste, l'ira*, Roma, 2010, soprattutto da p. 66 a 169.

1. 2. Macchinazioni private per azioni politiche: Era e la manipolazione del giuramento

Era è l'unico personaggio di sesso femminile dell'*Iliade* coinvolto nei giuramenti⁴. Il dato risulta abbastanza singolare, se si pensa che è la moglie di Zeus, ossia della divinità preposta alla giustizia e anche alla garanzia di una punizione per gli spergiuri. Eppure, Era risulta sempre coinvolta in giuramenti in qualche modo fallaci o li richiede con l'intento di realizzare un piano nascosto che spesso contraddice il suo ruolo di sposa leale.

Un primo coinvolgimento di Era in un giuramento si trova nel canto XIV, nel momento in cui ella decide di intervenire per distrarre in qualche modo Zeus dalla guerra, permettendo così a Poseidone di affiancarsi agli Achei nei combattimenti e di favorirli con qualche successo a danno dei Troiani. Nell'economia narrativa questa lunga digressione non è forse indispensabile perché la guerra di Troia proceda, ma si tratta comunque di un episodio che affascina il lettore/ascoltatore con sottile ironia e un tocco di frivolezza, conducendolo su un piano dell'esistenza diverso da quello del campo di battaglia⁵. Gli episodi in cui Era viene coinvolta risultano sempre vagamente comici, rispetto al livello principale della narrazione che vede gli uomini scontrarsi sulla piana di Troia, ma è anche evidente che la superficialità dei comportamenti divini è un portato della loro immortalità⁶. Era escogita la *aríste boulé* (v. 161), quello che le sembra il miglior piano per raggirare lo sposo, (*exapáphoito*, v. 160). Naturalmente una donna, seppur divina, agisce con le classiche armi femminili: adornarsi per apparire ancor più piacente, adescare il proprio *partner* facendo leva sul suo desiderio e infine indurlo ad abbandonarsi a un sonno che è *apémon* e *liarós* (v. 164). La tattica di Era verte dunque su un inganno "indolore e caldo", sulla dolcezza di una seduzione che sembra innocua. Questo è l'unico modo di aggirare la prudenza del consorte, i suoi *phresí peukalímeisi* (v. 165)⁷, sfruttando a proprio vantaggio quella sua specifica

⁴ Solo Atena viene menzionata assieme a Era, quando nel testo appare un accenno sui giuramenti che le dee hanno fatto impegnandosi a contrastare i Troiani, *Iliade*, XX, 315.

⁵ JANKO R., *The Iliad: A commentary*, vol. IV: *books 13-16*, Cambridge, 1992, p. 168: alcuni commentatori antichi credevano che l'episodio potesse essere stato interpolato in seguito, perché non era rispettoso della superiorità morale degli dei, ma esso, oltre a essere un saggio di una grande capacità poetica, ha anche la funzione di movimentare di più il *plot* e ritardare alcuni eventi, creando *suspance*. La scena della seduzione ingannevole è poi assolutamente topica nel genere epico, si vedano i riferimenti *ibidem*, p. 170.

⁶ JANKO R. (1992), p. 169.

⁷ L'uso dell'aggettivo è cristallizzato nella *iunctura* con *phresí*, JANKO R. (1992), p. 173.

debolezza che in tante storie mitiche è anche il cruccio principale del rapporto di Era col marito. Come un guerriero prima della battaglia si veste delle armi splendenti e si prepara ad affrontare i nemici rivestendosi della propria corazza, così Era si cala nel suo ruolo di seduttrice⁸: si deterge il corpo profumandosi e ungendosi, si acconcia le chiome e indossa vesti e ornamenti raffinati, gioielli luminosi (vv. 170 e ss.). L'inganno che ella ordisce non avviene solo ai danni di Zeus, poiché per realizzare il suo scopo Era ha bisogno di altre due divinità che diventano complici, loro malgrado, del suo piano: innanzitutto chiede l'aiuto della figlia Afrodite, domandandole il potere di un'attrazione fatale, con la scusa di voler riconciliare tra loro Oceano e Teti e di voler riportare l'amore nella loro coppia (vv. 198 e ss.)⁹. Nella richiesta si scopre già l'intento, infatti Era esplicita che le servono *philótes* e *hímeros* perché è grazie a essi che Afrodite riesce a soggiogare, a domare (*damnáō*, v. 199) uomini e dei. Afrodite, senza temere inganni¹⁰, le dà una fascia ricamata che ha il potere di sedurre, di "rubare" la mente anche a coloro che pensano rettamente (*éklepse nóon pýka per phroneónton*, v. 217). Gioendo di questo primo suo imbroglio¹¹, Era si rivolge poi a Hypnos, il dio del sonno, prendendolo per mano¹²: nei suoi confronti Era non adotta una falsa scusa, ma cerca piuttosto di fare leva su una loro alleanza passata, rammentandogli che lui ha sempre obbedito alle sue richieste e che per questo ella gli sarà sempre grata. Se il Sonno addormenterà di colpo Zeus, non appena i due sposi si saranno uniti in amore, lei gli farà dono di un seggio d'oro lavorato da Efesto. Se con Afrodite è bastata una menzogna, con il Sonno Era deve arrivare a uno scambio, poiché il dio ha già sperimentato cosa significhi

⁸ *Ibidem*, pp. 173-174. Un'altra vestizione divina ha luogo nel V libro, quando la più virile Atena si toglie gli abiti e indossa le armi e l'egida per entrare in battaglia: *Iliade*, V, vv. 733-744.

⁹ Soccorrendo Era, Afrodite inconsapevolmente fornisce un aiuto alla fazione dei Greci, che ella stessa osteggia.

¹⁰ PIRONTI G., *Dall'eros al racconto: Zeus e la sua sposa*, in (Bonnet C.-Pironti G. edd.) *Gli dei di Omero, politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, 2016, p. 91: in realtà la dea dell'amore forse presagisce qualche sotterfugio, o almeno pensa che la scusa di Era serva a nascondere un bisogno della coppia reale. A questa intuizione di Afrodite sembrerebbe alludere l'espressione con cui la figlia si rivolge alla madre: "colei che giace tra le braccia del dio supremo" (IV, 353).

¹¹ O'BRIEN J., *Homer's savage Hera*, «The Classical Journal», 86, 1991, p. 120: Era nell'*Iliade* sorride di rado, sempre con malizia o quando un piano da lei escogitato va a buon fine: I, 595, quando Efesto le ricorda di essere stato punito la volta che aveva cercato di difenderla di fronte all'ira di Zeus; XIV, 222-223 e XV, 101-102 durante la *Diós Apáte*; XXI, 434, quando Atena le ricorda che Troia capitolerà.

¹² Il dato della mano è abbastanza singolare: da una parte è il tentativo di catturare ancor di più l'attenzione dell'interlocutore con una piccola moina, dall'altra può ricordare il gesto di un supplice, anche se della scena di supplica mancano gli altri elementi: EDWARDS M. W., *Convention and individuality in Iliad I*, «Harvard Studies in Classical Philology», 84, 1980, p. 25. La scenetta può essere vista anche come una lieve allusione ironica al *tópos* della preghiera, JANKO R. (1992), p. 189.

collaborare con lei ai danni del Padre degli dei e degli uomini. Infatti, il Sonno sulle prime si rifiuta e tituba¹³, memore di un passato accordo a causa del quale però era caduto in disgrazia presso Zeus, e memore inoltre della malizia della dea, che anche allora aveva meditato mali (*kaká mésao thymoi*, v. 253). Anche in questo frangente il Sonno si sente obbligato da Era a compiere qualcos'altro di *améchanon* (v. 262). Lo scranno d'oro, che in greco è *thrónon* (v. 238) dovrebbe essere un dono gradito per il valore del metallo con cui è costruito e perché è un oggetto lavorato con arte da Efesto, ma a questo si aggiunge anche il fatto che è simbolo di autorità e regalità: a maggior ragione Hypnos, che non è attratto come Era dal potere e non intende sfidare l'autorità di Zeus, lo rifiuta, non interessato. Cambia allora ancora la tattica di Era, o meglio, si conferma:

ἀλλ' ἴθ', ἐγὼ δέ κέ τοι Χαρίτων μίαν ὀπλοτεράων (267)
 δώσω ὀπνιέμεναι καὶ σὴν κεκλήσθαι ἄκοιτιν.

Giacché l'oro non ha presa su questo dio accorto, Era sa che dovrà ancora una volta fare ricorso alla seduzione e al desiderio sessuale e promette al Sonno di dargli in sposa una delle Cariti, Pasitea, di cui lui è da sempre innamorato. Se all'inizio Era propone un seggio d'oro e la sua eterna *cháris*, in seconda battuta questa *Cháris* prende una forma molto più concreta¹⁴. Il Sonno ora è interessato alla proposta, ma vuole una garanzia, poiché conosce il potenziale ingannevole della regina degli dei:

᾽Ως φάτο, χήρατο δ' Ἵπνος, ἀμειβόμενος δὲ προσηύδα· (270)
 ἄγρει νῦν μοι ὄμοσον ἀάατον Στυγὸς ὕδωρ,
 χειρὶ δὲ τῇ ἐτέρῃ μὲν ἔλε χθόνα πουλυβότειραν,
 τῇ δ' ἐτέρῃ ἄλα μαρμαρέην, ἵνα νῶϊν ἅπαντες
 μάρτυροι ᾗσ' οἱ ἔνερθε θεοὶ Κρόνον ἀμφὶς ἐόντες,
 ἧ μὲν ἐμοὶ δώσειν Χαρίτων μίαν ὀπλοτεράων (275)
 Πασιθέην, ἧς τ' αὐτὸς ἐέλδομαι ἧματα πάντα.
 ᾽Ως ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
 ὄμνυε δ' ὡς ἐκέλευε, θεοῦς δ' ὀνόμηεν ἅπαντας
 τοὺς ὑποταρταρίους οἱ Τιτῆνες καλέονται.

¹³ Precedentemente Era aveva cercato di allearsi direttamente con Poseidone, il quale però, come Hypnos, aveva rifiutato di schierarsi in maniera così smaccatamente ostile contro Zeus: *Iliade*, VIII, 208-211.

¹⁴ JANKO R. (1992), p. 189.

I commentatori considerano questa richiesta di giuramento come una delle più complete e precise in Omero, poiché si nomina Stige e il suo potere ordalico nell'*execratio* e perché è presente anche la testimonianza degli altri elementi cosmici rappresentati da più divinità, insieme all'espressione del contenuto da giurare e al gesto concreto da agire, ossia toccare la terra e il mare, in modo che l'intero cosmo sia compreso in questo patto¹⁵. La formulazione proposta da Hypnos è più solenne di altre: *ágrei* al posto del più comune *d'áge*, così come l'aggettivo *ááatos* (v. 271), che etimologicamente significherebbe "privo di Ate", "esente da inganno" e quindi "inviolabile"¹⁶, portano a credere che egli, malfidandosi della semplice promessa da parte di Era, voglia sin d'ora tutelarsi. A questo punto Era non può esimersi e giura esattamente come il dio vuole, invocando tutti gli dei, pure quelli inferi, e i Titani, in quanto forze ancor più antiche di Era stessa e spaventose per gli dei olimpici. Sebbene dunque il primo approccio di Era fosse quello della semplice promessa e dello scambio di un beneficio, vediamo che ella è costretta ad alzare la posta in gioco, sfruttando il debole di Hypnos per Pasitea, e infine ottiene l'aiuto del dio solo grazie a un patto giurato dettato da quest'ultimo, già resosi consapevole della natura di Era in precedenti occasioni.

L'insidia di Era quindi si realizza: giunge dallo sposo con la scusa di volergli chiedere il permesso per andare a riconciliare Teti e Oceano, affettando sollecitudine e zelo nei confronti dell'autorità del marito. Zeus cede al suo fascino irresistibile, la prega di giacersi con lui su un prato del monte Ida e avvolge il loro amplesso in una nube d'oro, perché gli altri dei non possano vederli. Il Sonno, appollaiato di nascosto sui rami di un pino, svolge il suo ruolo e fa addormentare Zeus, ignaro dell'inganno (vv. 292 e ss.).

All'inizio del XV canto dell'*Iliade*, Zeus si risveglia dal torpore e si accorge che i Troiani hanno subito qualche sconfitta a causa della sua momentanea assenza: Ettore è stato ferito e Poseidone infuria sulla piana di Troia portando aiuto ai Greci. All'istante lo sguardo si rivolge biecamente alla sposa stesa ancora vicino a lui, rea di aver macchinosamente operato contro i Troiani con il suo *kakótechnos dólos* (v. 15), detto anche *kakorrhíe alegeiné* (v. 16)¹⁷. Zeus minaccia la consorte, ricordandole l'umiliante pena da lei subita dopo che lo aveva ingannato per danneggiare Eracle, figlio nato dalla sua unione con Alcmena:

¹⁵ JANKO R. (1992), p. 194.

¹⁶ JANKO R. (1992), p. 195.

¹⁷ *Kakótechnos* è *hapax* epico, mentre *kakorrhíe*, presente tre volte in Omero, è metaforico per l'espressione *kaká ráptein*. JANKO R. (1992), p. 229.

Zeus l'aveva appesa con una catena d'oro sulle mani e delle incudini ai piedi (vv. 18-24). Il letto e l'amore (*philótes te kaí euné*, v. 32) con cui lei ha adescato Zeus e lo ha trattenuto lontano dagli altri dei sono stati una frode (*apatáon*, v. 31; *apátetas*, v. 33). Se dunque Zeus comprende subito l'inganno di Era e comprende anche bene come lo abbia messo in pratica, cioè sfruttando la sua debolezza per "il letto", alla moglie rimane però un'ultima parola prima dell'eventuale punizione che le spetta. Pur spaventata dalle minacce, Era reagisce prontamente sfoderando l'arma più potente per restaurare la propria credibilità: un giuramento solenne su Stige, sul capo del marito e sul loro comune talamo.

Ὡς φάτο, ῥίγησεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη,
καί μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· (35)
ἴστω νῦν τόδε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ὕπερθε
καὶ τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ, ὅς τε μέγιστος
ὄρκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσι,
σὴ θ' ἱερὴ κεφαλὴ καὶ νωῖτερον λέχος αὐτῶν
κουρίδιον, τὸ μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ ποτε μᾶψ ὁμόσαιμι· (40)
μὴ δὲ ἐμήν ἰότητα Ποσειδάων ἐνοσίχθων
πημαίνει Τρωῶας τε καὶ Ἑκτορα, τοῖσι δ' ἀρήγει,
ἀλλὰ που αὐτὸν θυμὸς ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει,
τειρομένους δ' ἐπὶ νηυσὶν ἰδὼν ἐλέησεν Ἀχαιοῦς.

Se con Hypnos l'unico modo efficace per contrattare un'alleanza era offrirgli un giuramento, anche con il marito solo attraverso il giuramento le è possibile essere creduta innocente. Nel senso austiniano del termine il giuramento risulta come un abuso, poiché, anche se la formula di per sé non contraddice la realtà delle cose, l'enunciato aggira astutamente il problema della responsabilità nell'inganno e parte anch'esso da una consapevole volontà di mentire e di utilizzare una dichiarazione giurata in maniera impropria. Era getta ogni responsabilità solo su Poseidone, negando di averlo incitato lei a prendere le parti dei Greci mentre Zeus era distratto, e questa formulazione risulta veritiera: Poseidone era già schierato con gli Achei e ad avvertirlo del momento propizio non è stata Era, bensì il dio del sonno. Era però tace riguardo all'aiuto ottenuto da Afrodite e non menziona mai Hypnos, così come non nega né ammette di aver attirato Zeus in una trappola adescandolo, perché in quel caso si

renderebbe spergiura e soggetta alla punizione dell'acqua di Stige¹⁸. A rendere particolarmente solenne e, di conseguenza, anche comico il giuramento, è la sua enunciazione quasi iperbolica: testimoni della buona fede sono la Terra, il Cielo, Stige e, soprattutto, la testa stessa del suo sposo e il letto legittimo che li unisce. Il giuramento sulla testa di Zeus compare in altri luoghi: in Saffo fr. 44 A, vv. 4-7 Artemide giura sulla testa del padre Zeus che rimarrà sempre vergine, mentre nell'*Inno omerico ad Afrodite* è la dea Hestia a fare il medesimo giuramento¹⁹. La *hieré kephalé* di Zeus è inoltre dotata del potere di *katanéuein*, di annuire, di fare un cenno per confermare la sua volontà e promettere qualcosa. Nel momento in cui si manifesti questo cenno assertivo la decisione di Zeus risulta definitiva, sigillata come da un giuramento. Questo è infatti il *mégiston tékmor* di cui Teti ha bisogno per sentirsi rassicurata nella propria richiesta di aiuto presso il padre (*Iliade*, I, vv. 525-526). Se per Zeus annuire con la testa significa giurare, forse non è un caso che proprio il suo capo venga richiamato nei giuramenti più solenni e, in questo specifico passo, con una sottile ironia. Vi è poi il paradosso del giuramento sul *léchos kourídon* (v. 39), che richiama appunto l'unione legittima in matrimonio, ma anche il legame sessuale, che in realtà è stato appunto lo strumento dell'inganno di Era²⁰.

¹⁸ In uno scolio al codice T all'altezza di XIV, 241 si annota che "alcuni" aggiungono due versi in cui Era chiederebbe al Sonno di avvertire Poseidone quando il momento sarebbe stato propizio. Generalmente il verso viene espunto, poiché non strettamente necessario, ma soprattutto poiché in tal modo il giuramento di XV, 34-44 rischierebbe di risultare uno spergiuro, come lo stesso scoliasta nota. Tuttavia, anche mantenendo i versi espunti, Era non risulterebbe, a rigore, spergiura, perché nel giuramento a Zeus ella afferma solo di non essere stata lei in prima persona ad aizzare Poseidone contro i Troiani: JANKO R. (1992), p. 189.

¹⁹ Lo nota TORRANCE I., *The oaths of the gods*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd. 2014), p. 198. I due giuramenti sopra citati sono connessi alla castità, così come avviene per un simile giuramento nell'*Elena* di Euripide: ella giura fedeltà e lealtà al marito invocando la testa di lui (vv. 835 e ss.). Sembra perciò che si tratti di una formula usata da divinità femminili o da donne semidivine che in qualche modo vogliono certificare la propria fedeltà. Un giuramento dello stesso tipo è offerto da Hermes nell'*Inno a Hermes*, ma alla fine non viene pronunciato ed è palese l'ironia nella solennità di questa formula messa al servizio di una bugia (vv. 274-276). Infine, nelle *Trachinie* sofoclee Eracle chiede a Illo di prestare un giuramento sulla testa di Zeus (v. 1185-1186), ma il figlio cambia la formula: dunque gli esempi di questa espressione nei giuramenti maschili sono entrambi inconcludenti.

²⁰ Era è riconosciuta come divinità protettrice del legame matrimoniale in diverse aree della Grecia, anche se il suo nume non è legato solo a questo ambito. Tra le festività connesse al suo culto ve ne è una che si teneva nella città di Platea e che, secondo le fonti, avrebbe celebrato la riconciliazione dei coniugi dopo le liti matrimoniali: i Daidala. Durante questa festività si ricordava un episodio mitico per il quale Zeus, volendo richiamare a sé la sposa irata che si era allontanata da lui, ne suscita con un trabocchetto l'incontenibile gelosia, fingendo di sposarsi con una statua di legno. Nel mito vi è dunque l'inganno come ricorrenza da parte di entrambi i coniugi nella gestione del loro rapporto. Per i dettagli sul culto di Era e sulle celebrazioni

Zeus, intenerito dall'astuzia della sposa o compiaciuto della sua prontezza nel voler dimostrare la propria estraneità ai fatti, sorride (v. 47)²¹. Tuttavia, sembra mantenere un dubbio sulla buona fede della consorte e vagheggia la possibilità che entrambi siedano sul trono avendo pensieri e voleri concordi *íson emoi phronéousa*, v. 50²²; *metá són kaí emón kêr*, v. 52). Se davvero ella è sincera e parla *eteón kaí atrekéos* (v. 53), il marito spera che ora si dimostri partecipe delle sue nuove decisioni e si affretti ad annunciare agli altri dei che la guerra deve riprendere ad essere favorevole ai Troiani. Inviando Era a comandare le nuove disposizioni al posto suo, Zeus evita perciò lo scontro diretto con gli dei dissidenti e li induce a obbedire proprio tramite la loro "rappresentante" che egli ha provveduto a riportare all'ordine²³.

Come si accennava, sia Hypnos che Zeus in questo episodio ricordano dei precedenti momenti in cui Era già aveva ingannato lo sposo²⁴ e su una questione ancor più cara a Zeus: il futuro del figlio di Alcmena, Eracle. Una di queste vicende è oggetto di un racconto di secondo grado, attraverso le parole del capo supremo dei Greci, Agamennone. Nel momento in cui è ormai diventato indispensabile per l'Atride scusarsi con Achille e ottenerne il ritorno sul campo di battaglia, egli spiega il suo pentimento accusando Ate del proprio cieco errore. Zeus stesso, la Moira e un'Erinni "che cammina nella nebbia" (XIX, v. 87)²⁵ sono responsabili dell'accecamento rovinoso di Agamennone. Se quindi nel sottrarre Briseide ad Achille Agamennone ha commesso un errore fatale, la colpa è però degli dei, che non risparmiano a nessuno dei mortali tali istanti di irragionevolezza e, anzi, vengono colpiti essi stessi altre volte da Ate. Questa fanciulla è figlia di Zeus e ha piedi *hapaloi*: cammina poggiandoli sulle teste degli uomini (vv. 91-94) che a causa sua rimangono "bloccati"²⁶. Il verbo *pedáo* non significa solo "fermare", "ostacolare", ma anche "legare", sicché questa

dedicate a questa divinità si veda CLARK I., *The gamos of Hera: myth and ritual*, in (Blundell S.-Williamson M. edd.) *The sacred and the feminine in ancient Greece*, New York, 1998, pp. 13-26.

²¹ JANKO R., 1992, p. 233 riflette sull'ambiguità di questo sorriso.

²² PIRONTI G. (2016), p. 88. Zeus in realtà è ben consapevole della tendenza che porta spesso Era all'insubordinazione e sa che ella contrasta sempre le sue decisioni: *Iliade* VIII, 407-408. Dunque, l'opposizione di Era è una parte caratterizzante del rapporto tra queste due divinità.

²³ YASUMURA N., *Challenges to the power of Zeus in early greek poetry*, Bristol, 2011, p. 49.

²⁴ Entrambi ricordano la vicenda in cui dopo il sacco di Troia, Era sospinse la nave di Eracle sull'isola di Cos, con il mare tempestoso. Aveva temporaneamente addormentato Zeus con l'aiuto di Hypnos.

²⁵ EDWARDS M. W. (1991), pp. 247-248: rispetto alla Moira che stabilisce i termini della vita umana, è più sorprendente la figura dell'Erinni, che in genere è chiamata in causa a operare una vendetta o una punizione per gli spergiuri. Ate però può essere un'agente dell'Erinni, come in *Odissea*, XV, 233-234.

²⁶ Per un approfondimento sulla figura di Ate si veda DOYLE R. E., *Άτη: its use and meaning*, New York, 1984.

Ate, l'errore, si configura come una sorta di trappola che colpisce a caso gli uomini dall'alto²⁷. Agamennone passa poi a raccontare come anche Zeus una volta sia stato circuito e indotto a un terribile sbaglio: c'è in questa scelta la volontà di giustificarsi attraverso un mito in cui nemmeno il più potente degli dei è risparmiato dall'errore e al contempo c'è la volontà di assimilarsi a Zeus, giacché Agamennone è capo dell'intero esercito acheo²⁸. Era è sempre l'artefice della *dolophrosýne* ai danni di Zeus: il nesso causale tra l'inganno di Era e il suo essere donna sempra esplicito (*thêlus eoûsa*, v. 97). Ella infatti decide di vendicarsi di Zeus e Alcmena, dopo che Zeus, orgoglioso perché in quel giorno sarebbe nato Eracle, aveva pubblicamente annunciato di voler destinare quel figlio alla sovranità sugli uomini. Al suo annuncio Era risponde, meditando inganni:

τὸν δὲ δολοφρονέουσα προσηύδα πότνια Ἥρη·
 ψευστήσεις, οὐδ' αὖτε τέλος μύθῳ ἐπιθήσεις.
 εἰ δ' ἄγε νῦν μοι ὄμοσον Ὀλύμπιε καρτερόν ὄρκον,
 ἧ μὲν τὸν πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξειν
 ὅς κεν ἐπ' ἧματι τῶδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ γυναικὸς (110)
 τῶν ἀνδρῶν οἱ σῆς ἐξ αἵματός εἰσι γενέθλης.

Era provoca Zeus inducendolo a giurare dinnanzi a tutti: colui che in questo giorno "cadrà tra i piedi di una donna", provenendo dalla sua stirpe, sarà davvero re su tutti i vicini. La dea non vuole un giuramento qualsiasi, vuole un giuramento potente: un *karterón hórkon* (v. 108). È sottile l'inganno di Era, che sfida Zeus mettendo in dubbio proprio la sua *auctoritas*, la facoltà che egli avrebbe col suo verbo di attuare ciò che dice, di determinare in maniera performativa la realtà. Era lo pungola dicendogli "tu menti", *pseustéseis* (v. 107)²⁹. In realtà è proprio il potere performativo del giuramento di Zeus, la veridicità di quell'enunciato preso alla lettera, che risulterà essere infine vincolante per il dio. Questo è il suo errore rovinoso:

ὥς ἔφατο· Ζεὺς δ' οὐ τι δολοφροσύνην ἐνόησεν, (112)

²⁷ *Pedáo* ha anche il significato di "vincolare", "avvincere", letterale e figurato: talvolta è usato per descrivere la predestinazione voluta da un dio nei confronti di un uomo.

²⁸ LOHMANN D., *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin, 1970, pp. 77-80. Altri passi omerici in cui Ate è chiamata in causa come responsabile delle follie umane sono II, 111; IX, 116-118 e *Odissea*, I, 32-34; IV, 261; EDWARDS M. W., *The Iliad: a commentary; Books 17-20*, Cambridge, 1991, p. 246.

²⁹ EDWARDS M. W. (1991), p. 250: il verbo *pseustéo* è usato solo in questo luogo ed è decisamente forte nel suo significato.

ἀλλ' ὁμοσεν μέγαν ὄρκον, ἔπειτα δὲ πολλὸν ἀάσθη.

Era può ora intervenire, ritardando il parto di Alcmena e inducendo a un parto prematuro la sposa di Stenelo, figlio di Perseo. Il nascituro, Euristeo, deriva anch'egli dalla stirpe di Zeus. Era stessa, dopo aver compiuto l'impresa dimostra una perfida gioia nel volerla riferire con le sue parole al marito, il quale reagisce andando su tutte le furie, colpito nel profondo del cuore (*áchos oxý katá phréna týpse bathéian*, v. 125). Ormai Zeus non può più rompere il giuramento, ma può farne un altro: può giurare che Ate non sarà più riammessa sull'Olimpo e nel cielo stellato, scagliandola sulla Terra (vv. 125 e ss.).

Tutti e tre i giuramenti in cui Era è coinvolta sono il frutto della volontà della dea di ingannare il marito, di procedere con malizia in un proprio piano contrario al suo. Nei primi due passi visti poc'anzi Era giura in prima persona, al dio del sonno e, successivamente, al proprio consorte: nel primo caso il giuramento è richiesto da parte dell'interlocutore, che accetta di scendere a patti con lei solo se a sigillare l'accordo è un giuramento solenne, conoscendo il potenziale pericoloso della dea; nel secondo caso, di fronte alla minaccia di una punizione del marito, Era prontamente sceglie di giurare per declinare ogni responsabilità su quanto accaduto, anche se il suo enunciato è un abuso. In questo intrigo ordito dalla dea gioca un ruolo anche la seduzione femminile³⁰: se nella prima parte del piano Era decide di rendersi irresistibile al marito, nella seconda fase contratta con il Sonno sulla base degli appetiti sessuali di quest'ultimo, che vuole in moglie Pasitea, e infine, quando si trova di fronte all'ira di Zeus, ella fa leva sul loro legame coniugale per convincerlo della propria onestà. L'ultimo giuramento narrato nella storia di Agamennone è pronunciato da Zeus, ma su provocazione della moglie, che manipola la conversazione a suo piacimento e sfrutta l'arma del giuramento in maniera che il linguaggio stesso di Zeus si ritorca contro di lui.

Se la misoginia antica calca sul fatto che la figura femminile è per sua natura ingannevole e sul fatto che un marito non possa fidarsi dell'intraprendenza della moglie, c'è però anche un altro fattore degno di nota: Era è la regina degli dei, la controparte femminile, almeno simbolicamente, del potere di Zeus. Era agisce nell'intimità delle relazioni fra dei e muove le sue pedine grazie alla conoscenza dei desideri segreti delle altre divinità. Eppure, queste trame che

³⁰ *Apàte*, il nome con cui si fa riferimento a questo episodio, significativamente, vuol dire sia "inganno" che "seduzione": PIRONTIG. (2016), p. 103.

nascono nel privato hanno un risvolto “politico”, perché le decisioni del Padre degli dei e degli uomini vengono nascostamente contrastate dalla consorte che agisce come suo antagonista influenzando gli esiti delle cose umane così come di quelle divine, sfruttando i giochi di forze preesistenti e creando nuove alleanze. Se Zeus è la faccia visibile e pubblica del potere, l'autorità riconosciuta da tutti, Era rappresenta una forza politica opposta che agisce nell'ombra e che però ha la medesima autorità per giurare e richiedere giuramenti, al pari del marito.

È stato studiato il significato dell'espressione *desmós chrýseos* (XV, vv. 19-20) nella descrizione fatta da Zeus della pena inflitta a Era quando ella aveva cercato di mettere in pericolo la vita di Eracle e al contempo di ingannare Zeus. Come si è detto, Zeus aveva appeso la moglie vincolandola con una catena d'oro e legandole ai piedi delle incudini³¹. Di per sé il termine *desmós* ritorna raramente nel testo iliadico: solo 9 volte sempre con un significato nettamente negativo in riferimento ai Troiani o a punizioni verso divinità resesi colpevoli. La punizione di Era risulta essere un *unicum*, perché in genere Zeus scaglia giù dall'Olimpo gli dei per allontanarli e punirli: lo fa con Ate, come si è visto³². Nel caso della moglie però, Zeus vuole umiliare pubblicamente i suoi tentativi di minarne il potere e la lascia appesa come monito agli altri dei, per mostrare loro con un esempio cosa avvenga quando qualcuno sfida le sue decisioni, sia anche la moglie³³.

Anche nel passo del canto XIX, in cui Era inganna Zeus col giuramento per evitare che Eracle diventi in futuro re si può indagare la motivazione della dea: se da una parte, come si è detto, vi è l'invidia per un'unione con una donna diversa, che ha dato un esito felice e di cui Zeus è orgoglioso, dall'altra riemerge il motivo della sovranità, che evidentemente Era sente come minacciosa o che

³¹ Gli antichi già dimostravano di avere un cruccio riguardo al trattamento così poco rispettoso di un'altra divinità e si spiegavano la scena della punizione come fosse un'allegoria. Secondo loro Zeus avrebbe simboleggiato l'etere, mentre Era l'aria: le incudini sarebbero state acqua e terra, elementi tutti uniti tra loro dalla catena d'oro. Sulla base di un parallelo con *Iliade*, VIII, vv. 19 ss. e con *Teogonia*, 722-725 nello studio di WHITMAN C., *Hera's anvils*, «Harvard Studies in Classical Philology», 74, 1970, pp. 37-42 si dimostra che Omero ed Esiodo probabilmente conservano in certe immagini delle tracce di un mito ancor più antico in cui esisteva una divinità che impersonava lo spazio tra cielo e terra e che si chiamava Akmon: la parola può designare l'incudine, ma anche il meteorite. La punizione di Era sarebbe quindi un relitto di questa concezione cosmica secondo cui tra una divinità ctonia (Era/Terra) e una divinità celeste (Zeus) vi era uno spazio simboleggiato da una catena d'oro, detto *ákmon*.

³² Anche con Efesto: *Iliade* I, v. 590.

³³ Queste considerazioni sono prese in prestito dallo studio di YASUMURA N. (2011), pp. 39-49.

comunque è ricollegata alla sua insofferenza nei confronti del potere del marito³⁴.

Rispetto a Poseidone, che è un altro Anti-Zeus e che ha un obiettivo simile a quello di Era, quest'ultima adotta una strategia non visibile ma più efficace. Laddove il dio del mare si ribella palesemente al fratello sovrano, Era maschera il suo ammutinamento con la seduzione amorosa e la volontaria sottomissione e, se in apparenza continua a svolgere i suoi doveri coniugali e di protettrice del matrimonio³⁵, nella realtà converte la funzione divina che le è propria, rendendosi più simile a un congiurato o un cospiratore, lavorando per costruire un potere alternativo a quello del marito³⁶.

1. 3. Odisseo e la promessa di incolumità

Se anche nell'*Odissea* i giuramenti sono frequenti, la loro rilevanza sul piano narrativo sembra molto minore rispetto a quelli dell'*Iliade*: sono spesso formulari, accennati velocemente, privi della descrizione di un rituale. Essi di norma non sottolineano alcun tratto di valore aristocratico o eroico nei personaggi e, inoltre, senza di essi il *plot* non ne risentirebbe nelle sue linee fondamentali. Certamente nel poema non è descritto lo stesso scenario bellico iliadico che autorizza l'uso della scena topica di giuramento rituale tra popoli per creare alleanze né vi compaiono patti che sanciscano la nobiltà o il valore di alcuno, anzi, tra i paesaggi attraversati da Odisseo nel suo lungo viaggio vi sono anche luoghi non appartenenti alla civiltà, all'interno dei quali le norme sociali non hanno senso d'essere e, addirittura, sono d'impaccio nel momento in cui a prevalere è l'istinto di autoconservazione. Anche qualora il protagonista si trovi dinnanzi a figure con le quali è costretto a creare un rapporto di fiducia o collaborazione, quasi sempre solo sulla base del dialogo e dell'affermazione della propria identità, tale rapporto risulta sbilanciato, o perché le figure in questione sono in qualche maniera superiori a lui (dei, semidei, personaggi dai poteri sovrumani) oppure perché in ogni caso egli è uno sventurato privo di mezzi, che si ritrova in una condizione di bisogno. I personaggi con cui si

³⁴ Come nota O'BRIEN J. (1991), p. 111, ci sono passi nell'*Iliade* in cui Era protesta a modo suo il diritto al potere, ad esempio IV, 51-61. Era, infatti, non è solo regina degli dei, ma è anche sorella di Zeus, e primogenita.

³⁵ JANKO R. (1992), pp. 168-169.

³⁶ È stato già messo in evidenza da alcuni come il ruolo di era nell'*Iliade* coincida con quello di un nume vendicativo e rancoroso, la cui rabbia e il cui odio nei confronti dei Troiani sarebbe incessante. La catalizzazione del suo personaggio su questa ossessione distruttiva, sulla ferocità e su un'ira cieca, la contrappone a Zeus, il quale invece è caratterizzato da un senso della giustizia che conosce anche la compassione. Si veda lo studio di O' BRIEN J. (1991).

misura, quindi, possono fungere da ostacoli o da aiutanti e all'eroe è necessario fin da subito capire come premunirsi di fronte a un possibile inganno o come supplicarli per ottenere il loro supporto, così come avviene in tutte le narrazioni d'avventura. A questo compito assolvono principalmente gli *speech acts* nell'*Odissea*, anche in virtù del fatto che essi nel mondo antico erano considerati qualcosa di "universalmente valido" almeno tra popolazioni civili: nessun popolo abbastanza evoluto poteva misconoscere il significato di un giuramento o di una supplica. Una delle tipologie di giuramento in cui ci si imbatte è, perciò quello tra due soggetti che in privato si assicurano della lealtà o della fiducia dell'altro e, forse non a caso, quando si incontra questa tipologia di giuramento nell'*Odissea* la controparte del giuramento è spesso femminile.

Vi sono poi dei giuramenti ricorrenti e formulari che è lo stesso Odisseo a prestare sempre sotto mentite spoglie, per assicurare ai propri cari o ai suoi fedelissimi che il re di Itaca non è morto, tornerà e si vendicherà dei Proci. Si tratta in questo caso di un giuramento pseudo-profetico, perché Odisseo ovviamente conosce la propria sorte, ma finge di predirla, vestendo i panni di qualcun altro³⁷. In tutti i casi in cui ci si imbatte in questa tipologia di giuramento ritorna il tema dell'identità, della menzogna e della prova di fiducia: Odisseo cerca di sincerarsi della fedeltà dei *phíloi* parlando in terza persona di se stesso e osservando le loro reazioni. Immancabilmente, in tutte queste occasioni i suoi interlocutori si dimostrano attaccati con affetto al suo ricordo e degni della sua fiducia, ma allo stesso tempo del tutto avviliti dalla situazione presente e del tutto disperati di fronte alla realtà delle cose. Si tratta sempre di scene composte allo scopo di caratterizzare ancor di più il protagonista come prudente, astuto, capace di manipolare il linguaggio e di prevenire ogni tipo di difficoltà.

In ogni caso, che Odisseo giuri in prima persona o che richieda giuramenti, egli è sempre il protagonista indiscusso di questa pratica all'interno del poema. L'accortezza che Odisseo dimostra nel volersi assicurare l'incolumità o un vantaggio personale è particolarmente interessante per il suo personaggio e non è una caratteristica riconducibile al tipo dell'eroe epico³⁸. Se, da un lato, si è detto che Odisseo ha delle necessità dovute alle condizioni disagiate in cui spesso viene a trovarsi, sembra però che nell'*Odissea* il giuramento passi in linea

³⁷ I passi in questione sono stati studiati da KOZAK L. A. (2014), pp. 222-229.

³⁸ Anche l'antefatto mitico alla storia dell'*Iliade* vede Odisseo protagonista di un giuramento: è sua l'idea del famoso giuramento sul cavallo, nel quale Tindaro avrebbe legato in giuramento tutti i pretendenti di Elena a difendere le nozze di lei con chiunque di loro le sarebbe stato marito. Per quest'idea brillante Tindaro premia Odisseo, concedendogli in moglie Penelope: Apollodoro, *Biblioteca*, III, 10; 8-9.

genealogica, come un'informazione genetica, più che culturale, da Autolico fino a Telemaco: all'altezza di XIX, 396 si dice che Autolico spiccava tra gli uomini perché ladro e spergiuro, *kleptosýnei th'hórkoi te*, mentre Telemaco è, guarda caso, un altro dei pochissimi soggetti protagonisti di giuramento nel poema, nel momento in cui si fa promettere da Euriclea che Penelope non sarebbe venuta a conoscenza del suo viaggio alla ricerca del padre (II, 377; IV, 746)³⁹. Telemaco, come Odisseo, usa il giuramento per garantire che intorno alle sue mosse si crei una situazione più favorevole.

Citiamo per completezza anche la sola eccezione al discorso fin qui fatto. L'unico luogo del testo in cui ritroviamo il patto tra due fazioni per la fine delle ostilità e in favore di un rinnovato accordo politico si colloca proprio a chiusura dell'intero poema (XXIV, 531 e ss): Atena, sotto le sembianze di Mentore, obbedisce all'ordine di Zeus, invitando Odisseo a cessare le ostilità fra Itacesi⁴⁰. La dea stessa sovrintende alla cerimonia del patto giurato, azione espressa qui col verbo *étheke*, un *hapax* in relazione a *hórkia*. Zeus, infatti, desidera per la patria di Odisseo la restaurazione dello *status quo ante*, con prerogative la *philía*, *plóutos* ed *eiréne* (vv. 485-486).

I giuramenti che Odisseo richiede a terze persone per tutelarsi preventivamente sono cinque, tre dei quali vedono implicate delle rilevanti figure femminili, tutte in qualche modo legate a poteri sovrumani. Il primo di essi sia nell'intreccio che nella fabula si trova nel libro IV, ai vv. 244 e ss. Telemaco è giunto a Sparta, alla corte di Menelao, per chiedere notizie di suo padre. Giunge nel momento in cui si celebrano le nozze di Ermione e Neottolemo, quando anche Elena esce dal gineceo e accoglie gli ospiti appena arrivati. Proprio lei dimostra una grande attenzione alla fisionomia di Telemaco, che, pur sconosciuto ancora, ella identifica subito con il figlio di Odisseo: nessuno è più somigliante al figlio di Odisseo rispetto a questo straniero (vv. 141-146). Elena è così fisionomista da riuscire a riconoscere nello straniero non tanto i tratti di Odisseo, quanto proprio quelli *del figlio* di Odisseo, che lei poteva aver visto soltanto in tenerissima età. Poiché i discorsi tra i commensali volgono a un accorato e malinconico ricordo degli assenti, Elena pensa bene di alleviare

³⁹ Sul rapporto tra Autolico e Odisseo, facendo riferimento alla tradizione mitica su Odisseo precedente all'*Odissea* e all'*Iliade*, si sofferma STRAUSS-CLAY J., *The wrath of Athena. Gods and men in the Odyssey*, Lanham-New York-London, 1997, pp. 68 e ss.

⁴⁰ Atena anche in tragedia è una divinità preposta a questo ruolo o legata al motivo del giuramento come strumento politico e giuridico: ad esempio Eschilo, *Eumenidi*, 432; Euripide, *Supplici*, 1183-1234. In commedia si veda il medesimo ruolo rivestito da Lisistrata (non a caso assimilata ad Atena) nell'omonima commedia di Aristofane, vv. 181-239.

l'afflizione degli animi versando un *phármakon* nel vino (v. 220)⁴¹, lei che, oltre a essere conoscitrice di una tecnica farmacologica che la avvicina all'ambito magico, oltre ad assomigliare per il suo aspetto a una dea (si veda il paragone con Artemide al v. 122), è anche costantemente accompagnata dall'epiteto *Diós ekgegauîa*, a sottolineare la sua ascendenza divina. Anche lei ha qualcosa da dire su Odisseo, un ricordo della guerra di Troia da condividere con Telemaco e gli altri: ella racconta di come Odisseo, travestitosi come spesso egli fa da mendicante lacero e ferito⁴², era riuscito a penetrare nella città nemica (vv. 244-246). *Hautón katakrýpton*, occultando se stesso, si era reso simile a Dette⁴³ ed era passato inosservato ai Troiani, che lo avevano ignorato⁴⁴. Elena afferma di averlo riconosciuto lei sola, *egó min oíe anégnon* (v. 450), pur conciato a quel modo. Sarebbe il caso di dire che Elena è davvero un'eccezionale fisionomista o che forse semplicemente è in grado di riconoscere chi le somiglia. Unica greca tra i Troiani smaschera le astuzie del più astuto tra i Greci. Ella accudisce quello straccione, lavandolo e facendogli domande, presumibilmente sulla sua identità (*min aneiróteun* v. 251), ma Odisseo, sapendo quanto può essere rischioso, schiva il suo interrogatorio con accortezza (*kerdosýnei aléinen* v. 251). Il timore di Odisseo è del tutto comprensibile: egli si trova solo e circondato dai nemici, viene avvicinato proprio dall'unica persona che potrebbe riconoscerlo e che dimostra un interesse verso la sua identità, inoltre quell'unica persona è anche una donna e, per giunta, una donna traditrice e detentrica di un sapere fuori dal comune, la donna a causa della quale si sta svolgendo la guerra. Odisseo non può certamente sapere se è lecito per lui fidarsi di Elena. Tuttavia, Elena non

⁴¹ Interessante è che Elena dimostra di avere il potere, con il *nepenthés*, di indurre l'oblio. Quasi tutti i personaggi femminili dell'*Odissea*, in un modo o nell'altro, quando risultino pericolosi per l'eroe e il suo viaggio, sono connessi proprio all'idea della dimenticanza e dell'oblio: oblio dell'identità, del ritorno a casa e della propria virtù eroica. Si veda infatti il medesimo tema ritornare a proposito di Calipso, di Circe e delle Sirene. CRANE G., *Calypso: backgrounds and conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main, 1988, p. 43. Inoltre, Elena e Circe «vanificano entrambe il 'patetico': la prima grazie al suino infellonimento, la seconda con la narcosi nepentica, talché il loro agire, si potrebbe dire scherzando, è tanto estetico quanto anestetico», TASINATO M., *Elena, velenosa bellezza*, Milano, 1990, p. 36.

⁴² Il travestimento è simile a quello che adotterà anche dalla fine del XIII libro al XXIII.

⁴³ v. 247.

⁴⁴ *hoi d'abákesan/ pántes* vv. 249-250. FRIEDLÄNDER P., *Doppelte Recensionen in Iliade und Odyssee*, «Philologus», 4, 1849, p. 580 e ss.: i versi da 246 a 249 sono probabilmente un'interpolazione successiva. *Dékte* infatti, se considerato nel suo significato di mendicante, non può coincidere con il precedente *oikeî* del v. 245. Se lo si interpreta come il nome proprio del soldato troiano Dette, bisogna assumere che la sezione sia una precisazione fatta posteriormente per ricollegare il dato a quanto compare nella *Mikrá Iliás* (fr. 8 Bethe). Il termine *abákesan* compare solo in questo passo e il suo significato è sfuggente, HEUBECK A.-WEST S.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea*, vol. I: *Libri I-IV*, Milano, 1981, p. 342.

demorde e, nell'atto di lavarlo e ungerlo con olio⁴⁵, decide di vincere la sua ritrosia offrendogli il topico *karterón hórkon* (v. 253):

αὐτόν μιν πληγῆσιν ἀεικελίησι δαμάσσας,
σπεῖρα κάκ' ἄμφ' ὤμοισι βαλῶν, οἰκῆϊ ἔοικώς, (245)
ἀνδρῶν δυσμενέων κατέδυσ πόλιν εὐρυάγυιαν.
ἄλλω δ' αὐτόν φωτὶ κατακρούπτων ἦϊσκε
Δέκτη, ὃς οὐδὲν τοῖος ἔην ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν·
τῷ ἵκελος κατέδυσ Τρώων πόλιν, οἱ δ' ἀβάκησαν
πάντες· ἐγὼ δέ μιν οἷη ἀνέγνων τοῖον ἔόντα, (250)
καὶ μιν ἀνειρώτευν· ὁ δὲ κερδοσύνη ἀλέεινεν.
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν ἐγὼ λόεον καὶ χρῖον ἐλαίω,
ἀμφὶ δὲ εἴματα ἔσσα καὶ ὤμοσα καρτερόν ὄρκον,
μὴ με πρὶν Ὀδυσῆα μετὰ Τρώεσσ' ἀναφῆναι,
πρὶν γε τὸν ἐς νῆάς τε θοὰς κλισίας τ' ἀφικέσθαι, (255)
καὶ τότε δὴ μοι πάντα νόον κατέλεξεν Ἀχαιῶν.
πολλοὺς δὲ Τρώων κτείνας ταναήκειϊ χαλκῷ
ἦλθε μετ' Ἀργεῖους, κατὰ δὲ φρόνιν ἦγαγε πολλήν.

Ella, nel promettere che non avrebbe rivelato la sua identità ai Troiani, lo nomina (v. 254), dimostrando non solo di aver capito che egli è un intruso, ma anche di sapere già che è Odisseo. Elena non si fa pregare da Odisseo per pronunciare il suo giuramento: sembra quasi sapere o prevedere che egli non le dirà mai chi è, finché ella non gli assicuri l'incolumità, e, oltretutto, ella non necessita nemmeno della risposta. Si tratta di un incontro tra personaggi ugualmente osservatori, consapevoli e prudenti, nel quale si ha anche una vaga impressione che vi sia della familiarità tra i due. Odisseo in questa situazione è davvero nelle mani di Elena e del suo silenzio e, solo dopo che ella ha giurato, può svelare la propria identità ed esporle anche per filo e per segno il suo piano (*moi pánta nóon katélexen Achaión*, v. 256). L'espressione *kaí tóte* indica appunto che solo dopo il giuramento l'eroe si lascia scoprire, e non si limita a rivelare chi è, ma spiega anche cosa sta per fare. La *iunctura karterón hórkon*, lo si è visto già in precedenza, si riferisce solitamente al giuramento che gli dei fanno su Stige: qualora giurino così, le divinità non possono evadere gli accordi presi e, si è

⁴⁵ Anche l'*Anagnórisis* di Euriclea avviene grazie al momento del lavaggio. La scena suggerisce un paragone tra Elena e la balia di Odisseo, perché la moglie di Menelao è evidentemente accostata a un personaggio che ha un'intima familiarità con l'eroe. HEUBECK A.-WEST S.-PRIVITERA A., *Omero; Odissea*, vol. I: *Introduzione generale, Libri I-IV*, Milano, 1981, p. 340.

visto *supra*, Elena unisce alla sua vita terrena anche una natura divina. Elena giura di non rivelare l'identità di Odisseo prima che egli sia tornato alle navi achee (v. 248): potrebbe sembrare l'intenzione ambigua di mantenere il silenzio su quanto sa solo per il tempo necessario a garantire la salvezza di Odisseo. In realtà, notano i commentatori, non è necessario per lei specificare che terrà per sé le informazioni anche dopo, giacché se svelasse di essere stata complice di Odisseo, a quel punto a rischiare la vita sarebbe lei⁴⁶. Questa aggiunta non richiesta, però, getta una luce sinistra sul personaggio di Elena, che sembra incarnare una pericolosa doppiezza⁴⁷. Il dettaglio sulla "durata di validità" del giuramento presuppone inoltre la volontà dell'eroe non solo di compiere felicemente la sua sortita, ma anche di tornare indenne alle navi⁴⁸. La propria salvezza è qualcosa di irrinunciabile per il protagonista e forse proprio per questo l'astuta Elena puntualizza su tale aspetto. Nelle parole di Menelao, pochi versi dopo, all'altezza di 271 e ss., si narra di un altro episodio della guerra iliadica, in cui Elena e Odisseo gareggiano, per così dire, in astuzia. Si tratta però di un racconto che non pare molto lusinghiero nei confronti di Elena: ella infatti, una volta che il cavallo di legno era stato condotto all'interno delle mura di Troia, probabilmente resasi conto che poteva trattarsi di un tranello, gira tre volte attorno al cavallo, chiamando gli Argivi per nome e imitando le voci delle loro spose, per farli uscire allo scoperto. Nemmeno Menelao sembra riconoscere o voler riconoscere la sottile perfidia della propria consorte, né tantomeno la sua abilità imitativa e l'intuito che permettono a lei sola di indovinare l'inganno: egli infatti sostiene che Elena all'epoca fosse stata spinta da un'ispirazione divina (*keleuséménai dé s'émelle l'daîmon*, vv. 274-275)⁴⁹. Odisseo è l'unico a capire il malefico gioco di Elena e a reagire prontamente per salvare i compagni e la missione, impedendo loro di rispondere ai richiami (vv. 284-289), è l'unico che sa essere prudente e non fidarsi delle apparenze, prevedendo gli inganni altrui. Si potrebbe perciò dire che per le capacità di previsione, furbizia,

⁴⁶ HEUBECK A.-WEST S.-PRIVITERA A. (1981), p. 342.

⁴⁷ Mentre le Troiane piangono le morti che Odisseo ha causato, Elena, che è tornata a favorire i Greci, anche se di nascosto, gioisce con una certa crudele perfidia IV, 259-261.

⁴⁸ In riferimento a questo episodio, ma in realtà riguardo a tutta la prima parte dell'*Odissea*, Privitera nota che l'astuzia di Odisseo si esprime soprattutto nella volontà di conoscere e sperimentare, prima di agire: PRIVITERA A., *Il ritorno del guerriero, lettura dell'Odissea*, Torino, 2005, p. 33.

⁴⁹ TASINATO M. (1990), pp. 37-38: se volessimo assumere che, nell'episodio narrato da Elena, effettivamente Odisseo le abbia raccontato anche della sua intenzione di costruire il cavallo di legno, allora dovremmo dedurre dall'episodio narrato invece per voce di Menelao, che Elena, nonostante il giuramento, abbia tradito o cercato di tradire Odisseo. Tuttavia, non potrebbe risultare spergiura proprio in ragione del verso 248, poiché ella aveva giurato di non rivelare nulla fintanto che egli fosse stato salvo presso le navi.

imitazione e trasformazione i due personaggi si rispecchino⁵⁰. Elena dimostra di essere un personaggio bifido, pericoloso proprio in quanto mutevole, affascinante e imprevedibile, una figura la cui sapienza può risultare benefica come pure malefica. Nel confronto tra Elena e il protagonista vediamo inscenata una sorta di partita in cui il *bluff* nasconde una reale consapevolezza dei ruoli e del potenziale pericoloso di ciascuno dei due personaggi e il giuramento è la *condicio sine qua non* perché le carte vengano scoperte⁵¹.

All'interno della sequenza cronologica del viaggio da Troia a Itaca il secondo giuramento notevole è quello tra Odisseo e Circe sull'isola di Eea, nel X canto. Di per sé l'episodio di Circe risulta assai complesso: si trova al centro del poema ed è preliminare per la *nékyia*⁵²; esso ha la funzione di una prova per l'eroismo di Odisseo, eppure questa sfida non si potrebbe vincere grazie alle normali doti di un valoroso guerriero; lo stesso personaggio di Circe si sdoppia in quello di una strega-automa che perfidamente trasforma in bestie gli uomini e in quello di amante-aiutante profetica e benigna⁵³. Non è semplice capire l'origine del mito di Circe, i materiali narrativi rifusi in questo episodio e le scelte autoriali originali del poema, come non è dato sapere con sicurezza che interpretazione dovremmo dare alla vicenda all'interno del poema, problema, quest'ultimo, su cui le antiche e moderne letture allegoriche si sono copiosamente stratificate. Un dato in particolare balza agli occhi ai fini del nostro studio: all'interno di questa prova in cui Odisseo si trova a fronteggiare un personaggio femminile pericoloso e potente, ritroviamo il giuramento come soluzione indispensabile all'eroe per salvarsi e, anzi, per passare a essere l'individuo maschile dominante su questo femminile indomabile.

⁵⁰ PRIVITERA A. (2005), pp. 90-91: se è vero che entrambi i personaggi si travestono, tendenzialmente Odisseo cerca soltanto di nascondere la propria identità e non si rende attore o imitatore dell'identità di altri (si veda a esempio l'episodio di Polifemo). Elena invece, nel suo personaggio, ha la capacità di moltiplicarsi impersonando altri ruoli, come fa quando imita le voci delle mogli achee.

⁵¹ LOUDEN B., *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge-New York, 2010, pp. 106-110: in realtà i due episodi raccontati da Elena e Menelao non vedono come protagonista Odisseo, quanto Elena stessa e il rapporto tra i due personaggi. Non sappiamo quali dettagli Odisseo alla fine fornisca ad Elena circa il proprio piano: forse le racconta proprio del cavallo di legno, per poi rischiare di essere tradito proprio dalla stessa Elena quand'ella imiterà le voci delle mogli greche.

⁵² Vi è forse un voluto contrasto tra l'esperienza di vitalità e piacere dei sensi sperimentata nell'anno ad Eea e quella della discesa agli inferi tra le ombre prive di vita: SEGAL C., *Singers, heroes and gods in the Odyssey*, Ithaca-London, 1994, p. 40.

⁵³ PRIVITERA A. (2005), pp. 160 e ss.: il comportamento iniziale di Circe sembra quello enigmatico di un automa.

Una volta giunta sull'isola di Eea, la ciurma dell'eroe decide di fare un sopralluogo nell'interno, nel fitto della vegetazione, vedendo del fumo e interpretandolo come il segno di una presenza umana. Il gruppo di compagni sorteggiato per la spedizione raggiunge la casa di Circe, dove ella apparentemente accoglie con cortesia i malcapitati, offrendo loro il ciceone, bevanda dell'ospitalità, e in realtà gli somministra in questo modo un farmaco che li tramuta in porci⁵⁴. Solo Euriloco, sospettoso, si salva e rimane indietro, osservando l'intera scena per poi tornare a riferirla a Odisseo. Se anche l'unico superstite consiglia a tutti di fuggire, Odisseo decide di affrontare la situazione e cerca di raggiungere i compagni imprigionati da Circe. Lungo la via, il dio Hermes gli appare per istruirlo in tutto ciò che si debba fare per battere gli incantesimi della maga. Gli studiosi hanno notato che non è Atena a soccorrere e accompagnare Odisseo in quest'avventura, forse perché la prova che lo aspetta non può essere vinta con le doti umane di Odisseo, cioè la saggezza, la parola e il valore guerriero, ma in questa fase del suo viaggio l'eroe sperimenta un modo diverso di essere eroico e penetra in un mondo incantato e pervaso di magia⁵⁵. Se Circe offre un *phármakon* a Odisseo, egli deve contrapporre un antidoto, la pianta del *móly*; se la dea cercherà di trasformarlo con la sua verga magica, egli dovrà far atto di sguainare la spada e aggredirla, anche se lei è immortale; quando infine ella lo riconoscerà come l'uomo della profezia di Hermes, allora gli proporrà il suo letto e Odisseo dovrà accettare l'amplesso con la dea: anche questa sarà una prova per l'eroe, che dovrà per prima cosa farla giurare che non gli sarebbe stato arrecato alcun danno, in modo da neutralizzare l'antagonista e non essere ridotto all'impotenza, una volta nudo. Le istruzioni di Hermes sono molto precise e, come spesso avviene per le sequenze narrative di sapore folklorico, vengono riecheggiate parola per parola nella narrazione che lo stesso Odisseo fa della sua impresa:

ἔσθην δ' εἰνὶ θύρῃσι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο· (310)

ἔνθα στὰς ἐβόησα, θεὰ δέ μευ ἔκλυεν αὐδῆς.

ἦ δ' αἶψ' ἐξελοῦσα θύρας ᾧῖξε φαεινὰς

⁵⁴ Circe e la sua isola rappresentano simbolicamente tutte le facce dell'ospitalità: dalla benevolenza all'insidia: PRIVITERA A. (2005), p. 158.

⁵⁵ Hermes, che può varcare le soglie di mondi differenti, tra la vita e la morte, tra le isole al di fuori del mondo e l'Olimpo, è il dio adatto a soccorrere Odisseo, poiché lui solo può penetrare in un mondo in cui nemmeno gli altri dei si addentrano e solo un dio mago può vincere una dea maga: PRIVITERA A. (2005), pp. 35-38. Per la stessa ragione è Hermes a essere inviato ad Ogigia per salvare Odisseo, non Atena: *ibidem*, p. 109-110, «la dea (...) è estranea è estranea alla lusinga amorosa e, soprattutto, è estranea alla commistione di umano e divino (presente nel mondo di Calipso) o alla commistione di umano e ferino (presente nel mondo di Circe)».

καὶ κάλει· αὐτὰρ ἐγὼν ἐπόμεν ἀκαχήμενος ἦτορ.
 εἶσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου,
 [καλοῦ δαιδαλέου· ὑπὸ δὲ θρηῖνυς ποσὶν ἦεν·] (315)
 τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέω δέπα, ὄφρα πίοιμι,
 ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῶ.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον οὐδέ μ' ἔθελξε,
 ῥάβδω πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
 'ἔρχεο νῦν συμφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἐταίρων.' (320)
 ὡς φάτ', ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 Κίρκῃ ἐπήϊξα ὡς τε κτάμεναι μενεαίνων.
 ἢ δὲ μέγα ἰάχουσα ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων
 καὶ μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 'τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς; (325)
 θαῦμά μ' ἔχει, ὡς οὔ τι πίων τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης.
 οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνὴρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,
 ὅς κε πῆη καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων·
 σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.

Circe stupita, riconosce in Odisseo l'uomo che Hermes le aveva preannunciato e, solo allora, gli propone di salire il suo bellissimo talamo *philóteti pepoíthomen alléloisin*, perché l'uno nell'altra ci si possa fidare grazie all'amore (v. 335)⁵⁶. Odisseo ammaestrato da Hermes, risponde prontamente opponendo al modello insidioso di confidenza e fiducia propostogli da Circe quello più razionale del giuramento in cui traspare in realtà la sua totale diffidenza:

ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὄν τέ μοι αἰεὶ (330)
 φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόραπις Ἀργεῖφόντης,
 ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηϊ μελαίνῃ.
 ἀλλ' ἄγε δὴ κολεῶ μὲν ἄορ θεό, νῶϊ δ' ἔπειτα
 εὐνῆς ἡμετέρης ἐπιβήομεν, ὄφρα μιγέντε
 εὐνή καὶ φιλότῃτι πεποιθομεν ἀλλήλοισιν.' (335)
 ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·
 'ὦ Κίρκη, πῶς γάρ με κέλη σοὶ ἦπιον εἶναι,
 ἢ μοι σῦς μὲν ἔθηκας ἐνὶ μεγάροισιν ἐταίρους,

⁵⁶ Nota PRIVITERA A. (2005), p. 162 che l'invito di Circe non è a godere del piacere, ma a trovare nell'unione sessuale la fiducia: potrebbe essere considerato un segno di vero amore, non di lussuria. Da questo momento in poi Circe smetterà di avere un atteggiamento automatico e ostile.

αὐτὸν δ' ἐνθάδ' ἔχουσα δολοφρονέουσα κελεύεις
 ἐς θάλαμόν τ' ἵέναι καὶ σῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς, (340)
 ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήῃς.
 οὐδ' ἂν ἐγὼ γ' ἐθέλομι τεῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς,
 εἰ μὴ μοι τλαίῃς γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι,
 μὴ τί μοι αὐτῶ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.
 ὥς ἐφάμην, ἢ δ' αὐτίκ' ἀπώμνυεν, ὥς ἐκέλευον. (345)
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ὁμοσέν τε τελεύτησέν τε τὸν ὄρκον,
 καὶ τότε ἐγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς.
 ἀμφίπολοι δ' ἄρα τεῖος ἐνὶ μεγάροισι πένοντο
 τέσσαρες, αἶ οἱ δῶμα κάτα δρήστειραι ἔασι.

Circe non esita e giura il gran giuramento, quello che per gli dei è vincolante, così che Odisseo possa davvero fidarsi e non temere più alcun tranello. Se in genere la fiducia è premessa all'atto erotico e ne è il presupposto, in questo caso viene invece presentata come il risultato della condivisione dei corpi: la personalità di Circe anche per questo appare inquietante, poiché il principio su cui si basa la proposta è perverso. Ancor più necessaria è dunque la richiesta del giuramento, poiché nulla di ciò che Circe dice fa sperare ad Odisseo di potersi realmente fidare.

A proposito di questa scena in particolare bisogna essere cauti con l'esegesi: se è vero che vi è uno sfondo erotico innegabile, è anche vero che le interpretazioni allegoriche antiche prima e quelle cristiane successivamente hanno compiuto uno sforzo per vedere in Circe un'ammaliatrice lussuriosa che porterebbe alla bestialità e alla perdizione gli uomini soprattutto grazie alla sua prorompente sessualità⁵⁷. Gli studiosi hanno infatti distinto quest'interpretazione del personaggio dai dati che troviamo nel testo omerico: innanzitutto in nessun luogo si descrive il fascino di Circe, a cui si accompagnano espressioni formulari che non ne illustrano una bellezza singolare rispetto ad altri soggetti femminili; in secondo luogo ella non adescia gli uomini, ma si limita a trasformare coloro che si presentino di spontanea volontà alle sue case, senza fare distinzioni, e senza fare alcun tipo di offerta erotica; l'unica offerta effettivamente erotica è riservata al protagonista e fin dall'inizio siamo avvertiti che essa non è dettata dalla voglia di giacersi con lui, bensì dall'intenzione di

⁵⁷ Si vedano a questo proposito i capitoli dedicati all'argomento in due monografie dedicate a Circe: YARNALL J., *Transformations of Circe, the history of an enchantress*, Urbana-Chicago, 1994, pp. 53-98 e BETTINI M.-FRANCO C., *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2010, pp. 90-120.

sottoporlo a un'ultima prova, con lo scopo di renderlo *anénora*, "impotente", "non uomo" e dunque inservibile per il sesso⁵⁸. Odisseo, obbedendo alla lettera alle istruzioni di Hermes, riesce ad avere anche l'intimità con Circe, ma questo è un privilegio che gli deriva dal superamento di tutte e tre le prove di cui sopra. Di fatto è proprio il giuramento che funge da elemento di svolta nel comportamento di Circe, poiché dopo questo patto con Odisseo ella si trasforma in un'amante e aiutante benefica per tutto il resto dell'episodio⁵⁹. In tal senso il giuramento è lo *speech act* che rende performativa la *philótes* di cui parlava Circe, che non è funzionale al solo rapporto sessuale. È lei stessa con le proprie parole a esplicitare apertamente ciò: all'altezza di 378-381, di fronte ad un Odisseo che esita a mangiare perché impensierito dalla trasformazione dei compagni, ella crede che lui ancora non si fidi di lei e ribadisce che non ci sarà nessun altro inganno da temere, *éde gár toi apómosa karterón hórkon* (v. 381).

Se il motivo del giuramento è legato ai temi fin qua esposti, vi sarebbero però anche delle osservazioni interessanti riguardo alla genesi folklorica e alla funzione narratologica di questo elemento: da un lato si è detto che la tipologia del giuramento preventivo è comune nell'*Odissea* e serve allo scopo di illuminare il personaggio di Odisseo caratterizzandolo con prudenza e astuzia. Dall'altro lato, però, rispetto alle altre occorrenze di questa tipologia, qui siamo di fronte a un giuramento che potrebbe essere derivato a Omero da un tessuto folklorico preesistente di cui abbiamo traccia in alcuni altri racconti simili in cui l'impianto dell'episodio e i suoi temi principali ricorrono con una certa insistenza. «Circe sembra collocarsi all'incrocio di più modelli e temi narrativi, rintracciabili sia nel repertorio folk sia nelle culture letterarie e iconografiche del vicino oriente»⁶⁰. La stessa scena dell'eroe che sguaina la spada e pretende il giuramento e il successivo amplesso con la maga è presente ad esempio nel *Mahāvamsa*, laddove si racconta dell'incontro tra il principe Vijaya e la maga

⁵⁸ Queste osservazioni sono raccolte in versione riassuntiva nell'introduzione di FRANCO C., *Circe, variazioni sul mito*, Venezia, 2012, pp. 11-12. In maniera più diffusa: FRANCO C. (2010), pp. 139-144. Circe sarebbe simbolo di una femminilità castrante, non tanto della sessualità, si veda anche il dettaglio dei porci chiamati *síaloi*, cioè maiali castrati per il macello: FRANCO C. (2010), p. 170.

⁵⁹ FRANCO C. (2010), pp. 196 e ss. ritiene che sia invece l'amplesso con l'eroe a determinare il cambiamento nella figura di Circe: da incantatrice virginale e selvaggia a donna benevola e domata dal vincolo con un uomo valido, essa finisce per ricalcare il modello del femminile soggiogato dalla superiorità maschile. Se dunque inizialmente la femminilità di Circe appare debordante e pericolosa proprio nei confronti del mondo maschile, essa, dopo l'incontro con una virilità impavida, ritorna nell'alveo del tradizionale rapporto di forza tra uomo e donna.

⁶⁰ FRANCO C. (2010), p. 122.

Kuvannā⁶¹. Anche all'interno delle *Mille e una notte* ritroviamo un personaggio simile a Circe, la regina-maga Lab e un giuramento in funzione preventiva richiesto da quello che diventerà subito dopo un suo amante, il principe Badr⁶². La differenza con questi modelli orientali che possono forse rifarsi al personaggio più antico di Ishtar nel *Gilgamesh*, è che questi prevedevano che il pericolo fosse proprio il rapporto erotico, al quale, senza la protezione di un giuramento, sarebbe seguito l'imbestiamento del protagonista maschile. Nell'*Odissea*, invece, Circe trasforma automaticamente ogni viandante in bestia e solo con Odisseo propone un rapporto sessuale, che però non porterebbe in ogni caso alla metamorfosi, ma ad un altro pericolo: il giuramento non previene dunque l'imbestiamento, bensì il rischio dell'impotenza. La dea omerica sarebbe perciò una crasi fra il modello della dea/maga in cerca di un amante e quello altrettanto diffuso della "perfida strega del bosco" o della "locandiera malvagia". Di conseguenza, la scena omerica del rischioso rapporto erotico e del giuramento preventivo scaturirebbe da questo sostrato⁶³. Poiché sarebbe impossibile e infruttuoso cercare di tracciare le dinamiche di diffusione e di contaminazione di questi racconti tra loro e con le molte altre testimonianze di tipo iconografico che si possono ricollegare al personaggio, si è cercato di osservare il testo omerico riflettendo sulla funzione e il significato che tale episodio può avere nell'opera e come venisse recepito dall'*audience* dell'epoca⁶⁴. Si è pensato che la scena della profferta amorosa sia preceduta da un atto di forza e di astuzia (spada/giuramento) perché l'eroismo del protagonista non fosse svilito nell'accettare che una donna lo seducesse⁶⁵. Noi però riteniamo che qui il giuramento rivesta anche la funzione di un'*epodé* o comunque di un elemento magico: come in tante fiabe di magia ritornano tre prove cui l'eroe è sottoposto e ogni prova può essere superata da un mezzo magico, da un antidoto o con l'intervento di un aiutante. Come il *móly* è l'antidoto per la pozione stregata, così il giuramento è la necessaria "formula magica" o il necessario "antidoto" per neutralizzare il potenziale negativo della dea quando Odisseo avrà accettato di unirsi con lei. Anche negli altri racconti popolari citati poc'anzi il giuramento è sicuramente un segnale della sagacia del protagonista, ma al contempo è un incantesimo che si contrappone alla magia della maga/strega impedendole di attuare i suoi malvagi propositi. Se è questa la funzione principale del giuramento nel testo omerico, successivamente esso

⁶¹ FRANCO C. (2010), p. 127. Si tratta di un'opera in versi composta nel VI sec. d. C.

⁶²FRANCO C. (2010), pp. 131-132.

⁶³ PAGE D. L., *Racconti popolari nell'Odissea*, tr. it., Napoli, 1986, p. 68 e ss.

⁶⁴ FRANCO C. (2010), pp. 153-156.

⁶⁵ FRANCO C. (2010), pp. 200-201.

viene richiamato altre due volte nel testo: si è già detto che a tavola Circe ribadisce a Odisseo che il giuramento ha segnato la fine di qualsiasi tentativo ostile da parte sua (vv. 378-381); inoltre, passato un anno, i compagni convincono Odisseo che è ora di riprendere il viaggio e lasciare l'isola e l'eroe itaceo attende che sia sera per trovarsi ancora una volta sul letto di Circe, laddove il primo giorno l'aveva fatta giurare di non nuocergli. Una volta rimasto solo con lei, le ricorda una promessa, un'*hypóschesis*, che ora, supplichevole, le chiede di compiere (*téleson moi*, v. 483). Siccome nella precedente sequenza non v'è menzione di questa promessa, potremmo credere che essa sia contenuta a sua volta all'interno del giuramento preventivo fatto all'inizio: non meditare nulla di malvagio ai danni di Odisseo significa anche non trattenerlo nel momento in cui egli desideri tornare a casa. La dea reagisce molto positivamente alla richiesta, specifica solo che prima del ritorno (*allá prôton*) è necessario che essi compiano un altro viaggio (*álleu hodón*, v. 490). Si tratta naturalmente della *nékyia*. Sebbene Odisseo di fronte a questo monito rimanga interdetto e provi un senso di paura, egli non sospetta minimamente che la dea covi rancore per la sua decisione e che stia cercando di ingannarlo inducendolo a compiere un cammino di non ritorno: eppure di fronte a Calipso l'eroe dubita che la dea lo lasci finalmente salpare dalle sponde di Ogigia solo per benevolenza. Infatti, Circe in questa fase è già resa innocua dal giuramento, mentre Calipso non ancora. La successiva mossa di Odisseo nei confronti della ninfa sarà appunto una replica di ciò che aveva fatto per neutralizzare il potere di Circe, ossia richiederle un giuramento.

Il terzo giuramento "preventivo" che incontriamo nella fabula dell'*Odissea* (per secondo nell'intreccio), è per l'appunto quello che Odisseo richiede a Calipso nel libro V. La parentesi piuttosto lunga (7 anni) durante la quale Odisseo rimane "ospite" della ninfa viene interpretata dalla critica sostanzialmente in due modi: alcuni studi a cavallo tra il XIX e il XX secolo avevano preso in considerazione la flora e la fauna che compaiono all'interno della descrizione omerica e ne avevano sottolineato le sinistre associazioni col mondo della morte e dell'oltretomba, leggendo così l'intero episodio come una metaforica morte dell'eroe⁶⁶; una seconda interpretazione vede in Ogigia un luogo invece paradisiaco che non rappresenterebbe né la dimensione della vita terrena, talvolta dura e faticosa, né l'Aldilà, ma sarebbe un *locus amoenus* fuori da ogni collocazione geografica, un altrove di beatitudine e immortalità in cui tutto

⁶⁶ MURR J., *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck, 1890; FINSLER G., *Homer²*, Berlin, 1918; GÜNTERT H., *Calypso*, Halle, 1919. Più recentemente anche LOUDEN B. (2010), pp. 127e ss. paragona Ishtar a Calipso identificandole come figure infere.

rimanderebbe all'abbondanza, ai piaceri sensuali, alla fertilità e alla vita. Hermes, in quanto divinità che può attraversare mondi e dimensioni diverse, può raggiungere Oigia e trasmettere i messaggi di Zeus a Calipso, ma non lo fa nel suo ruolo di psicopompo: il testo omerico sottolinea anche lo stupore del dio nell'arrivare sull'isola e nell'ammirare tutte le sue splendide caratteristiche. Nessun dio ammirerebbe l'Aldilà⁶⁷, specie se dovesse frequentarlo assiduamente. Rispetto al mondo di Circe, un mondo dal fascino selvaggio, dove però non è ancora solo e privo di mezzi, a Oigia Odisseo veramente si trova in difficoltà, disperato perché impossibilitato a muoversi, incapace di riappropriarsi di se stesso e fare ritorno a Itaca. Oigia è un paradiso statico in cui l'eroe perde la sua identità e le sue capacità caratteristiche: dismette l'ingegno e l'operosità, poiché tutto gli viene fornito senza alcun tipo di sforzo da parte sua; non può esercitare le sue abilità retoriche e di *leadership* perché non ci sono uomini con cui interagire. Se un'isola dei beati sarebbe la giusta ricompensa per una vita eroica come quella di Achille o di Aiace, essa invece è la prova più ardua da superare per l'intrepido Odisseo che brama il ritorno e che rifiuta l'immortalità priva di affanni in favore della vita, anche se faticosa e piena di imprevisti⁶⁸. Solo con se stesso nell'isola di Calipso, egli temporaneamente abdica alle qualità intellettuali e relazionali per le quali è noto fra gli uomini, mentre nel successivo episodio di Scheria sarà reintegrato in un mondo civile, dove tutto appare laboriosità, movimento e vita in una dimensione umana: i due episodi creano in questo senso un contrasto notevole⁶⁹. I sette anni a Oigia, infatti, sono il risultato anche di uno stato di *shock* in cui l'eroe versa dopo le tante disavventure e la perdita dei compagni. In questo lungo periodo Odisseo sperimenta il totale isolamento dalla civiltà, maturando anche sempre di più la volontà del ritorno⁷⁰. La "paralisi" dell'eroe è un dato molto misterioso all'interno dell'episodio, poiché non v'è nulla di concretamente minaccioso per lui, se non la distanza d'acqua fra lui e Itaca. Tuttavia, egli è in grado di ripartire solo dopo l'intervento degli dei⁷¹, che neutralizzano questa sorta di campo magnetico in cui Calipso lo costringe.

La ninfa Calipso, una dea, figlia di Atlante, concilia nel suo nume il cielo e il mare. Ella, come Circe, ha la facoltà di comunicare direttamente con gli umani,

⁶⁷ La descrizione del luogo sembra provenire al lettore dallo sguardo stesso del dio, *Odissea*, V, 55 e ss.

⁶⁸ PRIVITERA A. (2005), pp. 101-103.

⁶⁹ SEGAL C. (1994), p. 15-17.

⁷⁰ SEGAL C. (1994), p. 16.

⁷¹ SEGAL C., p. 46.

tesse e canta, come una donna greca, ma ha l'inquietante caratteristica di vivere sola e indipendente su un'isola sperduta nell'Oceano, irraggiungibile a tutti e lontana da avvicinare anche per gli dei⁷². L'etimo del suo nome ricorda l'atto di nascondere, che può fare riferimento alla vicenda con Odisseo, in quanto ella lo trattiene presso di sé, nascosto al resto del mondo, oppure può fare riferimento alla grotta in cui ella vive⁷³. Rispetto a Circe, che dimora in un palazzo, la bella ninfa abita in una grande spelonca, un luogo che può ricordare la Terra e la fertilità, ma che può essere considerata anche una soglia per l'Aldilà. Abitare in una grotta dà l'idea, soprattutto, di un livello di civiltà molto poco sviluppato⁷⁴. La bellissima immortale ha accolto Odisseo una volta che egli, stremato, solo e naufrago, era arrivato sulle sponde della sua isola. Eppure, Odisseo non pare essere felice e non pare sentire come gradevole la compagnia di lei: Atena descrive il suo protetto al padre Zeus, dicendo che egli soffre a casa di Calipso (*kratér'álgea páschon*, V, v. 13), poiché la ninfa lo trattiene con la forza (*min anánkel íschei*, vv. 14-15); quando Hermes giunge da Calipso, trova in casa lei, mentre Odisseo è seduto sulla riva del mare, come di solito (*éntha páros per*, V, 82) e si lamenta e versa lacrime (*klaîe*, v. 82; *dákrysi kaí stonácheîsi kaí álgesi thymón eréchthen*, v. 83; *dákrya leíbon*, v. 84); la dea è consapevole dello stato d'animo di Odisseo perché lo trova sulla riva, con gli occhi bagnati di pianto, mentre vagheggia il ritorno; ormai "non gli piace più" la ninfa (*oudé pot'ósse/ dakryóphin térsonto (...)/ nóston odyrómenoi, epeí oukétihéndane nýmpe* vv. 151-152). Di notte Odisseo dorme con lei nella spelonca, anche a forza (*kaí anánkei*, v. 154) stando presso di lei che lo vuole, pur non volendo (*par'ouk ethélon ethelóusei*, v. 155). Dal testo si può quindi dedurre che Odisseo, dopo una prima fase in cui evidentemente era attratto da Calipso e le era grato, ha cominciato a preferire starsene da solo, forse a causa di un senso di oppressione e per il dovere di corrispondere il suo amore, anche se non ha più interesse per lei. La sua angoscia è tale da indurlo a piangere tutto il giorno, perché si tratta di una prigionia dorata, sì, ma pur sempre di una prigionia. L'attaccamento quasi morboso di Calipso nei confronti di Odisseo emerge nello scambio di battute con Hermes: ella subito reagisce con stizza di fronte al comando di Zeus ed è

⁷² Lo stesso Hermes si lamenta del viaggio compiuto per raggiungerla, *Odissea*, V, 100-102. Una interessantissima analisi del ruolo di Hermes nei poemi omerici si trova in PISANO C., *Iris e Hermes: mediatori in azione*, in (Bonnet C.-Pironti G. edd.) *Gli dei di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, 2016, pp. 147-171. In particolare, sul discorso di Hermes a Calipso e sulla retorica persuasiva che vi è sottesa, pp. 156 e ss.

⁷³ CRANE G. (1988), p. 17. La grotta è comunque il luogo tipico della presenza delle ninfe.

⁷⁴ Si pensi all'esempio di Polifemo.

molto contrariata all'idea di dover lasciare andare Odisseo⁷⁵. La ninfa polemizza sulla decisione di Zeus e lamenta il fatto che gli altri dei sono gelosi ogni volta che una dea trova un "marito" mortale (vv. 118-129), rivendicando a sé sola il merito di averlo salvato e accudito in questi anni (vv. 130-136)⁷⁶. Questa ninfa solitaria rivela un animo ardente e polemico e lascia trapelare il proprio bisogno di compagnia e di amore, che la rende dipendente da Odisseo e non le permette di lasciarselo portar via. Se dunque l'eroe arriva bisognoso alla sua terra, in realtà tra i due ella sembra, pur divina, la più bisognosa. Se si volesse richiamare Circe per un paragone, si noterebbe che la maga, invece, non cerca in alcun modo di trattenere Odisseo e che si dimostra anche abbastanza fredda nell'addio, come se tra lei e l'eroe non vi fosse stato alcun legame⁷⁷. Calipso invece chiama Odisseo *phílon akoíten* (v. 120) e dichiara esplicitamente che, se fosse stato per lei, avrebbe voluto trascorrere con lui l'eternità, facendogli dono di una vita immortale (vv. 135-136). Questo attaccamento oppressivo della dea nei confronti di Odisseo è forse la chiave per capire come mai l'eroe non si fidi di lei e, pur godendo della sua compagnia, sia pervaso dal senso di solitudine. Nel momento in cui ella gli annuncia che lo lascerà partire volentieri (*se mála próphrass'apopémpso*, v. 161), cosa che, si è detto, in realtà non è vera, si dimostra anche perfettamente consapevole che il suo amato si consuma nell'infelicità (*kámmore, mé moi ét'enthád'odýreo, medé toi aión*, v. 160), poi, dopo aver dato le indicazioni sulla partenza per mare, ella fa cenno alla superiore potenza degli dei celesti, lasciando intuire che la loro volontà non collima con la sua (*hoí meu phérteroi eisi*, v. 170), ma senza esplicitare mai di aver ricevuto un ordine da Zeus. Tutto fa presagire che la ninfa in realtà non desideri staccarsi da Odisseo e che fosse disposta ad averlo con sé pur sapendolo infelice. Infatti, la reazione dell'eroe è di timore nei confronti di questo misterioso, repentino e tardivo cambio di atteggiamento. Odisseo utilizza una tecnica di prevenzione dei problemi già collaudata e richiede il giuramento sullo Stige come prova che Calipso non sta meditando qualche guaio a suo danno:

ὥς φάτο, ῥίγησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,

⁷⁵ Lo spirito critico che Calipso dimostra nei confronti dei comandi di Zeus può forse anche alludere alla sua genealogia e alla vicenda di Atlante, padre di Calipso, che fu punito dopo aver sfidato il potere di Zeus.

⁷⁶ Le parole della recriminazione e della *cháris* echeggiano in queste poche battute di Calipso, così come anche l'apostrofe all'amato naufrago come "sposo": si tratta di elementi che ritroveremo nella letteratura seriore ogni qual volta una donna innamorata verrà abbandonata dall'amato.

⁷⁷ *Odissea* X, 569 e ss; XII, 142-145.

καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 “ἄλλο τι δὴ σύ, θεά, τόδε μήδεαι οὐδέ τι πομπήν,
 ἢ με κέλειαι σχεδίη περάαν μέγα λαῖτμα θαλάσσης,
 δεινόν τ’ ἀργαλέον τε· τὸ δ’ οὐδ’ ἐπὶ νῆες εἶσαι (175)
 ὠκύποροι περόωσιν, ἀγαλλόμεναι Διὸς οὔρω.
 οὐδ’ ἂν ἐγὼ γ’ ἀέκητι σέθεν σχεδίας ἐπιβαίην,
 εἰ μή μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὀμόσσαι
 μή τί μοι αὐτῶ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.”

Odisseo non cela il suo sospetto, ma lo espone apertamente: la dea medita altro, non è possibile che lo esorti con benevolenza a riprendere la strada di casa. Egli ha sperimentato in prima persona la durezza delle sventure per mare e gli sembra impossibile che con una zattera un uomo solo riesca a intraprendere un simile viaggio. Aggiunge poi che non lo farebbe comunque, se questa non fosse la volontà della dea. Nei primi versi si può notare che Odisseo non ha del tutto perso la sua indole razionale in questi anni presso Calipso, e anzi, la sua prima reazione al discorso della ninfa è quella di analizzare i pro e i contro della sua eventuale partenza e, soprattutto, le reali motivazioni che potrebbero soggiacere a questa improvvisa libertà che gli viene data. La mente dell'eroe riesce a isolare due possibili ragioni per il discorso della dea: o ella in realtà medita dell'altro e lo spinge verso la morte (dunque vuole liberarsi di lui, vv. 173-176) oppure è stizzita dal fatto che lui voglia partire e lo mette alla prova, dicendogli di andare, ma in realtà desiderando che egli resti, v. 176. Per questa seconda ipotesi Odisseo ha una rispettosa e ossequiosa risposta: non se ne andrà, se lei non è d'accordo. Questo verso mostra da una parte la reverenza di Odisseo nei confronti di Calipso, che può essere determinata dal fatto che ella è pur sempre una dea e che gli ha salvato la vita o forse anche da un potere magnetico che ella esercita sull'eroe, dall'altra palesa il timore che un uomo accorto prova di fronte alla possibile ira e vendicatività di una donna ferita⁷⁸. È qui che si inserisce il giuramento preventivo, in un momento appunto in cui l'eroe avverte un pericolo e non si fida della controparte con cui sta dialogando, anche se è strano, si potrebbe pensare, che Odisseo ritenga infida proprio colei che lo ha

⁷⁸ Nel successivo racconto alla corte di Alcino Odisseo userà forse in funzione apologetica la scusa della coercizione subita da parte di Calipso, ma il testo lascia al lettore anche altre possibili interpretazioni, come quella che, semplicemente, Odisseo, dapprima attratto dalla ninfa, si sia a un certo punto distaccato per un senso di noia o per la nostalgia di Itaca. Dunque, Calipso potrebbe apparirci come manipolatrice, proprio perché descritta attraverso le parole di Odisseo. In ciò risiede il fascino ambiguo di questo personaggio femminile che oscilla tra il magnetismo e la sopraffazione.

salvato, che lo ama e lo vorrebbe rendere immortale. Come negli altri casi, Odisseo richiede l'infallibile giuramento su Stige. I versi formulari con cui sollecita il giuramento sono gli stessi di X, 343-344, ossia quelli rivolti a Circe. Eppure, il giuramento di Calipso è qualcosa di veramente molto singolare e differente rispetto a quello della maga di Eea:

ὥς φάτο, μείδησεν δὲ Καλυψώ, διὰ θεάων, (180)
χειρί τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
“ἦ δὴ ἀλιτρός γ' ἐσσί καὶ οὐκ ἀποφώλια εἰδώς,
οἶον δὴ τὸν μῦθον ἐπεφράσθης ἀγορεῦσαι.
ἴστω νῦν τόδε γαῖα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε
καὶ τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ, ὅς τε μέγιστος (185)
ὄρκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσι,
μή τί τοι αὐτῶ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.
ἀλλὰ τὰ μὲν νοέω καὶ φράσσομαι, ἄσσομαι ἂν ἐμοί περ
αὐτῇ μηδοίμην, ὅτε με χρειῶ τόσον ἴκοι·
καὶ γὰρ ἐμοί νόος ἐστὶν ἐναίσιμος, οὐδέ μοι αὐτῇ (190)
θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος, ἀλλ' ἐλεήμων.”

Se nell'episodio con Circe Omero ci dice solamente che la dea giura come Odisseo le ha comandato, in quest'altro caso invece il testo ci offre davvero la voce di Calipso. La dea innanzitutto sorride (*meídesen*, v. 180), ma non di quel sorriso malizioso che abbiamo visto sulle labbra di Era, né del sorriso divino della bella Afrodite. Il sorriso di Calipso è un sorriso divertito e al contempo un segno di tenerezza: questa dea che attraverso lo sguardo dell'eroe ci appare così pericolosa e ossessivamente legata a lui, rivela un momento di sincero affetto, lo accarezza (*cheirí katérexen*, v. 181) e gli risponde con il tono di una donna che ormai lo conosce bene. Odisseo è un furfante e non è per nulla inavvertito (*alitrós; ouk apophólia eidós*, v. 182): questo la dea lo dice con ironia e con una certa ammirazione⁷⁹. Tuttavia, si rende conto che dopo così tanto tempo insieme

⁷⁹ Il verso nei principali codici è corredato da vari scoli, poiché evidentemente fin dall'antichità si sentiva il bisogno di supportare la sua intellegibilità con ulteriori spiegazioni. DINDORF W., *Scholia graeca in Homeri Odysseam: ex codicibus aucta et emendata*, Oxford, 1855, pp. 260-262. Ciò che in particolare sembra un'incongruenza agli scoliasti è l'accostamento del termine *alitrós* con l'espressione *ouk apophólia eidós*, poiché il significato del primo virerebbe tra "colpevole", "colui che sbaglia", "colui che è lontano dalla verità", la seconda invece indicherebbe un uomo per nulla ignorante. Sarebbe quindi che le due cose, poste in un rapporto di coordinazione, siano incompatibili. Gli scoliasti intendono perciò il *kaí* come un *kaítoi*, dando un senso concessivo alla seconda espressione e traducendo "Sei davvero in errore, eppure non sei un ignorante". Se fosse come intendono gli scoli e dunque *alitrós* non significasse bonariamente

egli non ha ancora alcuna fiducia in lei, perché è stupita dalla sua diffidenza (si veda la domanda retorica al v. 183). *Epiphraízo* non è un semplice “pensare”, ma più un “considerare”, “meditare”; anche *agoreúo* è un verbo che indica principalmente la dichiarazione pubblica, il discorso in assemblea o una comunicazione resa formale. Calipso, descrivendo in questi termini il discorso di Odisseo, lo sta in parte omaggiando, illustrandone la spiccata razionalità e abilità retorica, dall’altra lo sta velatamente schernendo, giudicando forse eccessiva la precauzione di lui nei suoi riguardi e inadatto il tono del suo discorso rispetto ad un rapporto di familiarità. Dopo questa prima battuta la dea giura come se questa fosse la sua ultima occasione di conquistarsi la fiducia e l’affetto dell’eroe, lo fa con solennità e aprendo il suo cuore. Chiama a testimonianza l’intero cosmo nel suo giuramento, invocando la terra, il cielo e l’acqua di Stige e, inoltre, specifica che il giuramento su Stige per gli dei è *mégistos* e *deinótatos* (vv. 185-186), come volesse assicurare ulteriormente l’eroe. Calipso non si limita a ripetere le parole formulari di Odisseo, ma aggiunge una spiegazione molto personale: lei non medita nulla di perfido, ma promette che i suoi pensieri saranno empatici, che penserà quello che vorrebbe lei stessa per sé, immedesimandosi nella situazione di Odisseo. Con questa frase la ninfa fa una vera dichiarazione d’amore, identificando il proprio bene con la felicità e la volontà dell’amato. Calipso chiude il suo giuramento con quella che suona come una sorta di giustificazione per il passato comportamento amoroso in cui evidentemente Odisseo ha visto troppa coercizione: anche lei ha un *nóos enaísimos* e nel suo petto non c’è uno *thymós sidéereos*, ma *eleémon* (vv. 190-191). Innanzitutto, il termine *enaísimos* può risultare interessante, perché ha a che fare con la giustizia e l’onestà, ma soprattutto perché riguarda l’essere “opportuno in un determinato momento”, cioè qualcosa di puntuale e di fatale al contempo. Dicendo che il proprio *nóos* riconosce l’opportunità di comportarsi in un determinato modo a seconda del momento, la dea sembra giustificarsi ancora per averlo trattenuto, ma assicurandolo sul fatto che al momento debito avrebbe agito comunque seguendo il fato scritto per lui. La durezza del ferro, che non si lascia piegare e non può essere scalfito da alcunché, è poi contrapposta alla capacità di compassione dello *thymós* di Calipso. La ninfa con questo discorso si rende molto più umana agli occhi del suo amato, motivando e discolpando sia il suo pensiero che il suo sentimento. Si potrebbe affermare

“briccone”, dovremmo intendere come attenuato il senso di meraviglia di Calipso per la furbizia di Odisseo e piuttosto mettere in rilievo la delusione e lo stupore della dea per l’errore interpretativo di Odisseo nei suoi confronti. Di conseguenza, anche il sorriso del verso 180 non sarebbe più compiaciuto, bensì un sorriso vagamente ironico e amaro, ancorché accompagnato dalla carezza.

dunque che questo giuramento, nato nella mente di Odisseo come una difesa contro eventuali pericoli di un femminile ardente e innamorato, ma potenzialmente vendicativo e soprattutto divino, viene riconvertito ad un giuramento che solo formalmente risponde alle aspettative dell'eroe e che in realtà serve alla ninfa per argomentare l'inutilità del giuramento stesso: Calipso infatti lo ama, non avrebbe voluto il suo male e, anzi, è capace di immedesimarsi in lui e di far sì che la felicità di lui sia anche la sua (vv. 188-189: ἄσσο' ἂν ἐμοί περ/ αὐτῇ μηδοίμην, ὅτε με χρεῖώ τόσον ἴκοι), ella ha un cuore capace di compassione (v. 191: θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος, ἀλλ' ἐλεήμων), perciò non era necessario un giuramento. Questa dichiarazione di incondizionato affetto, oltre ad essere, come si è detto, una sorta di discorso di difesa con cui la dea apre veramente il suo cuore all'eroe e gli spiega il suo animo, non contiene parole che si riferiscano direttamente all'amore. Si potrebbe però pensare che questo sia il primo giuramento d'amore della letteratura greca e che Calipso non sia poi così distante da Medea, da Arianna o da Didone, seppure certamente essa abbia la dignità di un personaggio epico arcaico e una natura divina che non indulgono in sofferti lamenti per l'abbandono⁸⁰. Nonostante ciò, come si accennava poc'anzi, anche i dati relativi al naufragio e all'ospitalità, l'identificazione impropria di Odisseo come un marito, la solitudine e l'attaccamento eccessivo all'amato la rendono per alcuni aspetti antesignana di queste altre figure del mito nelle successive rappresentazioni letterarie.

Se a primo acchito non pare che il giuramento di Calipso sia ambiguo, e anzi, esso sembra una dichiarazione sincera e affettuosa, bisogna però essere cauti. Parlando con Hermes la dea, pur scontenta, aveva affermato che avrebbe aiutato come poteva, coi suoi consigli, l'eroe (vv. 143-144), e anche dopo, a cena con Odisseo per l'ultima volta, gli augura di essere felice ugualmente (*sú dé chaîre kaí émpes*, v. 205). Qualcosa però rimane minaccioso e conturbante in questo personaggio che altrimenti Omero non definirebbe *doloéssa*⁸¹: fin dalle

⁸⁰ Molte di queste figure femminili hanno ascendenza solare e condividono dei tratti della loro storia. Allo stesso modo, si è detto, anche Circe è figura solare che condivide molto con Calipso. La letteratura in merito ha spesso sottolineato come tutti questi personaggi femminili siano probabilmente il retaggio di un mito ancora antecedente che non esisteva più ormai già ai tempi dell'elaborazione dei poemi omerici e che vedeva come protagonista una figura femminile divina sovrana della natura, spesso dai tratti inferi, una grande dea egea dalla quale un fitto numero di padri si costituì nel tempo.

⁸¹ *Odissea*, VII, 245. Questo epiteto è usato assieme ad *audéssa* e *deiné* anche per Circe. Anche LOUDEN B. (2010), p. 133: seppure Calipso sia uno dei personaggi femminili con maggior spessore psicologico dell'*Odissea* e maggiormente coinvolti con Odisseo dal punto di vista sentimentale, è vero pure che il testo ci dice come Odisseo si senta forzato a fare l'amore con lei

prime battute si è detto come Odisseo si sentisse imprigionato dalla sua influenza e si è visto come la dea si sia scontrata in un aspro dialogo con Hermes, dicendosi per nulla favorevole a lasciar partire Odisseo. All'interno della scena di giuramento che abbiamo appena analizzato sembra esserci una profusione di sincerità e affetto, ma non c'è traccia della vera ragione per cui Calipso è obbligata a lasciar partire Odisseo. La ninfa non ammette mai di aver ricevuto un ordine "dall'alto" e sembra piuttosto che la partenza dell'eroe sia una concessione del suo cuore magnanimo: Calipso così cerca forse di lasciare ad Odisseo il ricordo di un amore, non di una prigionia. Chi sia, però, tra lei e Odisseo, a manipolare di più la storia rimane all'interpretazione dell'ascoltatore/lettore, che dovrà fidarsi del racconto di secondo grado fatto dall'eroe. Il commiato tra i due è ben diverso da quello che vede protagonisti Odisseo e Circe: se quest'ultima si allontana senza dire né fare nulla di affettuoso nei confronti dell'eroe, Calipso appronta invece una cena, discorre con lui e si dimostra gelosa di Penelope, infine dorme con lui per un'ultima volta (vv. 194 e ss.). Eppure, Odisseo non si fiderà mai di lei, come dimostra nel suo racconto ai Feaci: Calipso lo avrebbe esortato a riprendere il mare su comando di Zeus (da dove Odisseo tragga quest'informazione non ci è dato saperlo: forse dobbiamo immaginare che effettivamente poi nel dialogo tra i due a cena fosse emersa questa verità), ma nonostante questo Odisseo sospetta ancora che in realtà la ninfa avesse solo cambiato idea sul volerlo fare suo sposo per sempre (*é kaí nóos etrápet'autês*, VII, v. 263).

Quest'ultimo caso di giuramento non ci dà l'impressione di essere un retaggio folklorico, ma risponde di più all'esigenza di mostrare l'indole del protagonista di fronte a un pericolo e anche di fronte a quello che non sembra un pericolo, ma che può celare comunque un'insidia. È particolarmente interessante lo spazio che viene dato anche alla voce di Calipso, che ne permette una caratterizzazione e permette di intravedere delle ambiguità nella loro relazione. Se davvero questo è l'apice dell'eroismo di Odisseo, la rinuncia cioè alla vita immortale⁸², l'ultima prova da superare per l'intelletto odissiaco è la carezzevole malia di un giuramento d'amore.

e a rimanere sulla sua isola. La natura di Calipso per come è presentata da Odisseo sembra essere egoisticamente volta a ottenere soddisfazione per sé e a oscurare il bene e l'identità altrui.

⁸² SEGAL C. (1994), p. 17: la riappropriazione da parte di Odisseo della propria umanità e al contempo del proprio singolare tipo di eroismo inizia per l'appunto con la richiesta di giuramento, con cui egli dimostra di non aver completamente rinunciato al sospetto e alla prudenza. In seguito, verrà chiamato per la prima volta col suo nome e patronimico nel poema al v. 203, come se egli si potesse finalmente riappropriare anche della sua identità e della sua ascendenza. Infine, egli mangia cibo mortale e spiega la sua preferenza per Penelope e la sua vita mortale (vv. 173 e ss.).

IL TEATRO ATTICO

2. Giuramenti profetici e patti politici: la vendetta di Clitemnestra

Leggendo per intero l'*Oresteia* di Eschilo, si può avvertire anche intuitivamente quanto importante sia la dimensione performativa del linguaggio. È evidente in particolare nei primi due drammi quanto siano caratterizzanti gli *speech acts* per il mondo arcaico che Eschilo intende significare. Il progetto eschileo, infatti, consta di tre tragedie che problematizzano il graduale passaggio dal mondo confuso e oscuro dell'*arché*, infestato da personaggi femminili mostruosi, nel quale la civiltà umana si regge su di una giustizia brutalmente retributiva e privata, fino all'emergere di un preponderante raziocinio maschile e di un ordine sociale basato su una giustizia più moderna, approvata dalle divinità olimpiche. La storia stessa dei personaggi viene determinata da una serie di enunciati: maledizioni, dichiarazioni di vendetta, suppliche, preghiere e, non da ultimo, giuramenti. Addirittura, è possibile affermare che l'uso autorevole del linguaggio, performativo o meno, e i risultati prodotti dalla sua efficacia o inefficacia rappresentano il dispiegarsi di *dike* nell'*Oresteia*⁸³.

All'interno di un sistema arcaico che prevedeva una corresponsione bilanciata tra benefici e ricompense, così come tra danni e punizioni, non sconvolge l'idea che la soddisfazione per un crimine subito venga ricercata nella vendetta privata e nella *lex talionis*⁸⁴. Quest'ultimo è uno dei principali nodi concettuali dell'*Oresteia*, che viene appunto sviluppato e problematizzato proprio dall'esitazione di Oreste nel perpetuare questo meccanismo malato e, se non fosse per la nascita di una giustizia nuova, basata su una decisione pubblica, razionale e collegiale, il problema della vendetta e del *miasma* ad essa connesso continuerebbe ad affliggere la sua famiglia di generazione in generazione. La necessità da parte di Oreste di riemergere sulla scena per punire la propria madre e vendicare il padre è determinata dal volere divino, così come le divinità risultano essere determinanti appunto anche nell'assoluzione del protagonista e nella creazione di questo nuovo concetto di giustizia⁸⁵. Tuttavia, all'interno di tale processo di evoluzione civile non si individuano solamente

⁸³ THALMANN W. G., *Speech and silence in the Oresteia II*, «Phoenix», 39, 1985b, p. 225.

⁸⁴ Su tutto il problema si veda GAGARIN M., *Aeschylean drama*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976, capp. III e IV.

⁸⁵ Non fa particolare specie il fatto che Egisto venga ucciso da Oreste, così come non sarebbe stato inconcepibile che Egisto ammazzasse Agamennone: la vendetta tra uomini di case rivali per delitti di onore o di sangue oppure anche per la conquista del potere era cosa che poteva accadere e non suscitava aporie etiche. I due veri delitti problematici sono quelli all'interno del *génos*: Clitemnestra che uccide Agamennone e Oreste che uccide Clitemnestra.

elementi appartenenti alla sfera politico-giuridica e a quella dell'autorità divina, bensì, come è noto, anche diversi importanti spunti di riflessione sul privato, sulla famiglia e sulle dinamiche di genere⁸⁶. È possibile scorgere, trasversalmente alla trilogia, il tema dello stabilizzarsi di un modello maschile di riferimento, all'interno del quale le resistenze femminili sono interpretate come una ribellione al sistema e un tentativo di evadere dalla patrilinearità del *génos* e dalla natura coercitiva del matrimonio⁸⁷. Non a caso Clitemnestra è rappresentata come un mostro androgino che sceglie il proprio *partner* sessuale sfidando l'ordine della società maschile. Ella è associata a divinità ctonie e con una bestialità ofidica⁸⁸, anche se tenta di appellarsi alla giustizia di Zeus⁸⁹. Alcuni studiosi interpretano perciò l'intera vicenda dell'*Oresteia* come un mito di passaggio da una forma di matriarcato arcaico a una società patriarcale più moderna, anche se non è possibile individuare alcuna prova che sia mai esistito uno stadio storico di matriarcato. In questo senso la misoginia che deriverebbe da tale esperienza remota sarebbe basata sulla credenza che le donne abbiano perso il loro ruolo dominante a causa della loro intemperanza e irrazionalità nell'esercizio del potere e a causa della continua ingerenza dei propri sfrenati appetiti sessuali nella gestione della propria autorità⁹⁰.

Alla fine della trilogia, contestualmente alla nascita dell'Areopago, vediamo costituirsi una comunità di uomini razionali, caratterizzati da assennato giudizio e patrocinati da Atena e Apollo nello svolgimento del proprio compito. Così come le Erinni, le dee della vendetta privata, si trasformano in Eumenidi alla fine del processo contro Oreste, allo stesso modo l'intero mondo arcaico subisce questa trasformazione e, per quanto riguarda il linguaggio e il giuramento, quella predominanza sinistra degli enunciati maledittivi e dei giuramenti di vendetta lascia spazio alla benedizione e ai giuramenti di alleanza.

La riflessione sul linguaggio, con le sue potenzialità così come i suoi fallimenti, è un'importante preoccupazione concettuale nell'*Oresteia*. Le dinamiche dialettiche fra personaggi esplicano le difficoltà comunicative fra uomini e fra uomini e divinità. Il linguaggio ha un enorme potenziale, se usato

⁸⁶ GAGARIN M., (1976), cap IV.

⁸⁷ ZEITLIN F. I., *The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia*, in (Peradotto J. P.-Sullivan J. P. edd.) *Women in the ancient world, the Arethusa papers*, Albany, 1984, pp. 149-184.

⁸⁸ BETENSKY A., *Aeschylus Oresteia: the power of Clytemnestra*, «Ramus», 7, 1977, p. 21.

⁸⁹ Per esempio, ai vv. 970-975.

⁹⁰ ZEITLIN F. I. (1984), pp. 160-162.

sapientemente, poiché esso può efficacemente descrivere ciò che è, anche in maniera figurativa, se mancano i termini e la comprensione adatta all'astrazione dei concetti, e in tale prospettiva qualsiasi strategia analogica ha il potere di raffigurare vividamente, quasi di rendere reale ciò che viene descritto⁹¹. Oltre a questo potere magico-performativo e quindi anche persuasivo, il linguaggio può essere sfruttato in tutte le sue ambivalenze e ambiguità, nonché allo scopo di ingannare e veicolare quindi messaggi contrari al vero: quelle finora delineate sono tutte caratteristiche del linguaggio di Clitemnestra. Essa stessa descrive la propria eloquenza con l'avverbio *kairíos* (v. 1372): ella non parla solo a proposito, studiando la convenienza in base alla situazione, parla anche con effettiva efficacia, ottenendo un risultato tangibile nella realtà⁹². Al contrario vi sono personaggi come Cassandra o il coro, che dimostrano i limiti palesi del linguaggio: se esso non è supportato da una salda razionalità e coerenza, se esso non è basato su una conoscenza limpida della realtà e articolabile in un discorso logico e chiaro, finisce per essere completamente inutile, al punto che il silenzio è la prospettiva più decorosa e adatta⁹³. Nondimeno, anche il silenzio può essere inteso come reticenza dolosa o dovuta all'incapacità e al timore⁹⁴.

Il coro, nello specifico, è una voce che rispecchia il dramma dell'impotenza di una comunità: presagisce qualcosa di spaventoso e terribile che non comprende appieno e che non sa spiegare (vv. 975-1034); intuisce la terribile realtà dei fatti da ciò che Cassandra vaticina, ma le intima il silenzio, preferendo una sordità omertosa al riconoscimento della verità (vv. 1246-1249); si scontra nel V episodio con la giustificazione dei delitti da parte della regina, ne avverte la ferocia e l'ingiustizia sostanziale, ma non riesce a concepire un sistema etico che prescindano dalla vendetta e dalla retribuzione, con cui esso stesso finirà per minacciarla; ascolterà poi le parole del complice e adultero Egisto, eppure non riuscirà a contrapporvisi in maniera ferma e a esprimere un giudizio basato su norme civili che non scadano nell'aperto insulto (vv. 1426-1430). Il coro è un importante personaggio dell'*Agamennone*, che palesa l'incapacità dei cittadini, anziani e deboli, di contrapporsi alle dinamiche malate dell'*oïkos* regale, ma anche le contraddizioni e le incomprensioni di un sistema giuridico che dovrà

⁹¹ THALMANN W. G. (1985b), p. 233-237.

⁹² THALMANN W. G. (1985b), p. 227.

⁹³ THALMANN W. G., *Speech and silence in the Oresteia I*, «Phoenix», 39, 1985a, p. 117: l'attenzione va soprattutto ai vv. 1025-1029, la cui interpretazione dà luogo ad una riflessione più generale del coro e del dramma eschileo sul fallimento del linguaggio umano nell'esprimere concetti che siano emersi in maniera inconscia e che per questo non possono essere razionalmente esplicitati e compresi prima della loro effettiva realizzazione.

⁹⁴ THALMANN W. G. (1985b), p. 225.

essere superato: in questo senso esso non è la prefigurazione del tribunale che vediamo agire con sicurezza, razionalità e coscienza nelle *Eumenidi*, ma semmai il suo controcanto negativo, una comunità di concittadini abulici, timorosi e passivo-aggressivi⁹⁵.

Di fronte a questi sudditi, che per la loro anzianità e per il loro essere maschi dovrebbero incarnare l'autorevolezza, una donna come Clitemnestra, abile parlatrice, non può che prendere il sopravvento. Rispetto al modello femminile greco, Clitemnestra è decisamente un'aberrazione: non è una donna qualsiasi e non ha un normale rapporto con il linguaggio, almeno per quanto ci si aspetterebbe. Non solo ella prende da sé il potere politico e l'autorità che prima erano incarnate dal marito, sfruttando la sua assenza, ma è anche caratterizzata, come è noto, per essere un personaggio mascolino nel pensiero, nell'eloquio e nell'azione⁹⁶. Così appare agli altri personaggi maschili della tragedia, che evidentemente captano in lei qualcosa di difforme e inquietante, e così cerca di presentarsi lei stessa, per essere identificata con il *krátos* che prima era di Agamennone e dal quale dunque le deriva la capacità di esprimersi persuasivamente a livello pubblico. Clitemnestra è di certo il personaggio della tragedia che controlla più agevolmente il linguaggio e attua delle strategie comunicative apparentemente vincenti, almeno nella prima parte del dramma⁹⁷. La sua retorica è figurativa, ingannevole e ambigua, seduttiva a tratti: in questo senso si deve riconoscere il segno della femminilità nel suo personaggio⁹⁸. Oltre ad essere chiaramente in linea con la *peithó dolía*, con l'inganno e la seduzione verbale tipica femminile, prima col coro e con l'araldo, ma poi soprattutto col marito appena tornato da Troia, la regina si dimostra abilissima nel *code-switching* tra linguaggio e topiche della comunicazione femminili e maschili, a seconda di chi interloquisce con lei e di quelli che sono i suoi propositi. All'inizio il coro non crede che possano essere veritiere le parole di una donna, soggetto così disposto a prestar fede ai sogni e alle dicerie (v. 274; 276), ma Clitemnestra risponde quasi con stizza che ella non è una bambina (v. 277). In

⁹⁵ Ne analizza gli atteggiamenti altalenanti GANTZ T., *The chorus of Aeschylus Agamemnon*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 87, 1983, pp. 65-86.

⁹⁶ La sentinella fin dalle prime battute sottolinea il carattere androgino della regina (*andróboulon kéar*, v. 11). Anche molte espressioni del coro, giocate sulla presenza ossimorica di termini in riferimento al maschile e al femminile, fanno intendere che vi è una compresenza dei due generi sessuali nel personaggio: vv. 260; 351; 861; 1231-1232.

⁹⁷ McCLURE L., *Spoken like a woman, speech and gender in athenian drama*, Princeton, 1999, p. 70.

⁹⁸ McCLURE L. (1999), p. 71. Si veda anche FERRARI G., *Figures in the text: metaphors and riddles in the Agamemnon*, «Classical Philology», 92, 1997, pp. 1-45.

seguito i discorsi della regina convincono di più il titubante coro, perché si avvalgono di una serie di motivi tipici della comunicazione maschile, come l'enfasi su vittoria/sconfitta (vv. 291; 314), l'idea della prova e dell'indizio su cui si basa la conoscenza dei fatti (vv. 315; 352)⁹⁹. Anche se il coro riconosce alla regina un'intelligenza e un carattere virili, il primo stasimo si chiude con una considerazione sulla credulità delle donne, che si affidano a sogni e visioni (vv. 479-484). Al contempo, comunque, Clitemnestra attira l'attenzione sul suo genere, ribadendo spesso che lei è una donna (v. 348), così come farà anche alla fine della tragedia imponendo a tutti il proprio dominio. In talune situazioni la regina cerca di assumere le vesti della moglie fedele, della donna tradizionale, ad esempio nel discorso con l'araldo ai vv. 587-614 e nei dialoghi con Agamennone (vv. 855 e ss.), di cui McClure fornisce un'attenta analisi¹⁰⁰. Nelle sue battute emerge un uso della metafora notevolmente preponderante: scorgiamo attraverso le sue parole un'identificazione con i processi naturali di generazione e distruzione, come se ella potesse controllare i cicli naturali e piegarli ai propri scopi sovversivi. In particolare, molte immagini connesse alla fertilità si incentrano su riferimenti ai liquidi, all'acqua, alle sorgenti, al pianto, alla pioggia, al mare e al sangue. Altre espressioni vanno alla casa, al focolare domestico (spazi tradizionalmente ascritti alla figura femminile) e alla custodia e alla protezione, un ruolo tutelare prima incarnato da Agamennone e che in sua assenza è stato usurpato da Egisto¹⁰¹. Addirittura, Clitemnestra sembra presagire con le sue ambigue parole ciò che vuole accada nella realtà: a tal punto la sua comunicazione è performativa, non solo evocativa¹⁰². Alcuni studiosi hanno cercato di dimostrare quanto le sue battute abbiano stilisticamente in comune con il linguaggio della magia e dell'incantesimo: in particolare l'alto grado di metaforicità del discorso di Clitemnestra, associato con determinati stilemi retorici e sonori, dà l'impressione di essere una sorta di formula magica con cui ella attira nella trappola Agamennone, ingannandolo appunto con un sortilegio, che solitamente le donne compiono in campo erotico per attuare una seduzione. Clitemnestra si serve invece di questa modalità retorica per mettere in scena un inganno mortale¹⁰³. Le analogie, le metafore, le figure di suono e le anafore, così come l'utilizzo del drappo rosso¹⁰⁴, che ha un

⁹⁹McCLURE L. (1999), p. 74.

¹⁰⁰ McCLURE L. (1999), pp. 76-80.

¹⁰¹ Su questi aspetti del linguaggio di Clitemnestra si veda BETENSKY A. (1977), pp. 16-17.

¹⁰² BETENSKY A. (1977), p. 14; FOLEY H. P., *Female acts in greek tragedy*, Princeton, 2003, p. 208.

¹⁰³ BETENSKY A. (1977), 80-82.

¹⁰⁴ Per questo elemento si veda DOVER K. J., *The red fabrics in the Agamemnon*, «Greece and the Greeks», 1987, pp. 151-160.

valore simbolico notevole, sono elementi che gli studiosi hanno analizzato nel dettaglio e che ci rendono il ritratto paradossale di una donna brillante e seducente, eppure inquietantemente spietata e vendicativa¹⁰⁵.

2. 1. I giuramenti di Clitemnestra

Del giuramento nell'*Oresteia* si occupa con estrema perizia Fletcher nel suo studio sul giuramento nel dramma attico¹⁰⁶: alla fine della sua disamina ella rileva che il giuramento in Eschilo, quando appare, è sempre «a way of validating an action that is, one must admit, morally problematic¹⁰⁷». Fletcher nota che non vi è un momento, prima della fine delle *Coefore*, in cui sia esplicitato quale patto politico abbiano siglato Clitemnestra ed Egisto. Anche se dalle battute dei due complici emerge chiaramente la dimensione del complotto e della vendetta, così come la valenza erotica sottesa al loro rapporto, non si dice mai con esattezza qualcosa riguardo al preciso momento in cui i due congiurati hanno condiviso il loro piano. Solo nelle *Coefore* Oreste, al momento in cui presenta il proprio operato di vendicatore, mostrando i due cadaveri, dice (vv. 673-979):

Ὀρέστης:

ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα
πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.
σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἤμενοι, (975)
φίλοι δὲ καὶ νῦν, ὡς ἐπεικάσαι πάθη
πάρεστιν, ὄρκος τ' ἐμμένει πιστώμασι.
ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίῳ πατρὶ
καὶ ξυνθανεῖσθαι: καὶ τὰδ' εὐόρκως ἔχει.

Il patto giurato della coppia è segreto, è privato, al punto che ci si potrebbe chiedere come Oreste abbia potuto conoscerlo. Esso ha la caratteristica del giuramento di vendetta, ma anche della congiura politica e del colpo di stato: il verbo *xynómnyimi* indica il giuramento segreto siglato fra i membri di una setta o fra cittadini che cospirano contro il potere costituito; i due cadaveri sono definiti *phíloi*, come lo potevano essere i membri aristocratici di un'eteria, uniti

¹⁰⁵ MCCLURE L., (1999), pp. 83-84.

¹⁰⁶ FLETCHER J. (2012), capitolo 1.

¹⁰⁷ FLETCHER J. (2012), p. 45.

anche nella morte (*xynthaneîsthai*)¹⁰⁸, e però Oreste sa pure che i due avevano un legame erotico, oltre che politico, col quale ancor più si giustifica il riferimento alla *phília*.

Clitemnestra è la regina, legittima sposa di Agamennone, mentre Egisto fa parte dell'*entourage* aristocratico di Argo: essi sono entrambi interni alla città e diversamente legati al potere che la governa. I due moventi sono però differenti: Clitemnestra brama la vendetta per il sacrificio della giovane figlia Ifigenia, immolata dal padre per ragioni, appunto, politiche¹⁰⁹, e la sua rabbia viene esacerbata dalla scoperta dell'esistenza di Cassandra, divenuta concubina del re; Egisto è invece l'unico sopravvissuto dei figli di Tieste, che sono stati smembrati, cotti e dati in pasto al padre da Atreo, genitore di Agamennone. Due vendette private, il sangue versato che richiede altro sangue, una responsabilità personale e un'ascendenza della maledizione e della colpa: sono tutti elementi di questa ritorsione che, nella sua realizzazione attraverso l'efferatezza dell'omicidio, ha in progetto anche una scalata al potere e l'adulterio. Se non vi fosse quest'ultimo elemento, si potrebbe definire questo giuramento come un vero e proprio patto politico tra cospiranti maschi che abbiano delle ragioni private e degli interessi politici per tendere l'insidia al legittimo sovrano. Nelle parole di entrambi, Clitemnestra compresa, vi è un riferimento al potere¹¹⁰. Eppure, Clitemnestra è una donna, una madre, ed Egisto non è solo il suo collaboratore politico, ma anche il suo amante, colui che si è sostituito al re nel letto della regina. Da una parte a lei si rende necessario un appoggio maschile¹¹¹, dall'altra Egisto può approfittare del fatto che ella è la

¹⁰⁸ SARTORI F., *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma, 1970, specialmente da p. 20. Nei lirici vi sono ampi riferimenti all'eteria e ai legami tra *phíloi*. Per un approfondimento sul patto giurato che li univa, pensando in particolar modo ad Alceo e a Teognide, si vedano anche GIORDANO M., *La parola efficace; maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma, 1999 e CERRI G., *La terminologia sociopolitica di Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἀγαθός-ἔσθλός e κακός-δειλός*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 6, 1968, pp. 7-32.

¹⁰⁹ Riguardo all'effettiva responsabilità di Agamennone nel sacrificio di Ifigenia forse l'opinione più verosimile è quella di GANTZ T. (1983), p. 75: «The omen tells Agamemnon that he *can* (not must) carry out his intended expedition and that if he does so he will triumph; Artemis tells him that first he must slay Iphigeneia. That, bluntly put, is his choice».

¹¹⁰ Si vedano i vv. 1617 e ss.; 1672-1673.

¹¹¹ MCHARDY F., *Revenge in athenian culture*, London, 2008, p. 13: le donne sono viste come soggetti deboli e incapaci di vendicarsi da sole con un delitto sanguinario, per questa ragione sono costrette a ricorrere all'arte della *peithó* per sollecitare degli uomini ad agire al posto loro. Solitamente alla vendetta della donna è maggiormente associato il suicidio e la maledizione, si veda in tragedia l'esempio di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide. Un'eccezione può essere Medea, che nella sua vendetta agisce autonomamente, ma fa uso di una strategia tipicamente femminile, ossia i *phíltra*, e si appoggia alla sicurezza dell'asilo concessogli da Egeo.

sposa del sovrano, per avvicinarsi ad Agamennone e conquistarne il trono. Nell'ultimo episodio con il coro Egisto tenterà di assumere su di sé la responsabilità dell'impresa, così come inizialmente anche Clitemnestra rivendica a se sola l'atto compiuto. Egisto, però, dirà esplicitamente che la parte dell'inganno non competeva a lui, ma che spettava alla donna, come a voler negare la sua partecipazione alla parte meno eroica del piano di vendetta: eppure il coro gli rinfaccia che nemmeno i colpi mortali sono stati inferti da lui. Egisto, un uomo che ha permesso che una donna agisse al posto suo, meriterebbe la lapidazione, dicono gli anziani (vv. 1615-1616). In questi dettagli si scorge il disequilibrio nei ruoli all'interno del patto: nei giuramenti eterici tutti i membri erano pari, maschi, aristocratici e coinvolti in un progetto unitario. In questo caso il fattore del genere crea delle discrepanze, che solo in parte si ricompongono perché la parte femminile ha dei tratti maschili e quella maschile è tacciata di averne di femminili. La tensione erotica fra i due congiurati traspare dalle parole di Clitemnestra, densissime in significati metaforici, ma le malate dinamiche di genere sottese a questo rapporto adulterino vengono captate ed esplicitate anche dal coro: Clitemnestra è donna, sì, ma i suoi interlocutori maschi ne evidenziano la mascolinità, mentre denunciano la viltà e l'effeminatezza di Egisto¹¹². Quest'ultimo è forse un supporto maschile per Clitemnestra, ma certamente è rappresentato come un sottomesso alla sua autorità e al suo carisma¹¹³.

Se ci si concentra sull'*Agamennone*, si può notare che il linguaggio femminile, soprattutto quando cerca di autoaffermarsi come autoritario, crea dei cortocircuiti inquietanti e finisce per attingere di più alla sfera del magico, che del performativo. Stando ai giuramenti femminili, in particolare, essi non sono accompagnati dalla ritualità necessariamente istituita per renderli efficaci, ritualità che prevede sacrifici totali e la simbolica attuazione di una castrazione sulla vittima, in analogia a quanto si augura allo spergiuro. Non solo la donna non può agire determinati gesti rituali, perché essi sono appannaggio degli

¹¹² Come rileva anche MCHARDY F. (2008), pp. 104-105: in Omero Clitemnestra è costruita come modello antitetico rispetto a Penelope. Quest'ultima è fedele e custodisce la casa e il patrimonio in attesa del ritorno del marito, benché sia insediata dai proci, la prima invece cede alle lusinghe di un seduttore che si vuole vendicare di Agamennone e sostituirsi a lui sul trono: *Odissea*, III, 263-272. Nella versione omerica della vicenda, infatti, è solo Egisto a commettere il crimine omicida, mentre Clitemnestra è additata come adultera: *Odissea*, I, 35-43; IV, 518-537.

¹¹³ ZEITLIN F. I. (1984), pp. 163-164: si vedano i passi 1224-1225; 1625-1626; 1633-1637; 1643-1645.

uomini, ma non è soprattutto adatta ad attirare su di sé la maledizione tipica dello spergiuro, ossia la castrazione¹¹⁴.

Il controllo di Clitemnestra sul proprio linguaggio comincia a venire meno solo dopo il compimento del delitto, come se da quel momento deflagrassero delle incertezze o emergessero dei cortocircuiti che la regina prima era in grado di celare o dominare¹¹⁵. Ella cerca di apparire come un uomo, come un guerriero trionfante sui nemici, come il vendicatore di un delitto d'onore. Dopo che ella si è rivelata pubblicamente in tutta la sua crudeltà esprimendosi in modo sfrontato e brutale, gli anziani, sconvolti dal suo repentino cambiamento, le fanno notare che quel parlare non è adatto al suo ruolo. Lei risponde sdegnata che non è una donna insensata (vv. 1399-1401). Il coro continua a non capire la logica sottesa alle sue azioni e rincara i rimproveri, sottolineando l'arroganza della regina e la sua superbia. A questo punto Clitemnestra cerca di convincere il coro di aver agito in maniera legittima, conformemente a quanto avrebbe fatto un uomo per vendicarsi, poi però si contraddice per cercare una seconda strategia: lei ha agito, ma Egisto è stato il sovrintendente delle loro azioni¹¹⁶. È in questa sezione dello scambio epirrematico che Clitemnestra pronuncia il suo strano giuramento (vv. 1431-1437):

Κλυταιμήστρα:

καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν:
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,
οὐ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,

¹¹⁴ FLETCHER J. (2012), p. 46.

¹¹⁵ FLETCHER J. (2012), p. 48. BETENSKY A. (1977) crede invece che non sia Clitemnestra a cambiare, bensì la prospettiva da cui la osservano gli altri personaggi, p. 12. Inizialmente la vedono come una donna saggia e intelligente, successivamente come mostruosa e aberrante. Allo stesso modo O'DALY G., *Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus, Agamemnon 1372-1576*, «Museum Helveticum», 42, 1985, pp. 4-7: Clitemnestra è sempre lo stesso personaggio, anche se lo si coglie in evoluzione. Semplicemente, con il procedere della sceneggiatura e soprattutto con il confronto epirrematico, lo spettatore ha l'occasione di approfondire tutte le sfumature della sua psiche attraverso una maggiore articolazione delle sue motivazioni e delle sue idee.

¹¹⁶ DODDS E. R., *Moral and politics in the Oresteia*, in (M. Lloyd ed.) *Oxford readings in Aeschylus*, Oxford, 2007, pp. 262. In un primo tempo la regina si fregia di aver compiuto lei sola questo volontario atto di giustizia; in seconda battuta ella definisce il proprio crimine come un sacrificio compiuto in favore di alcune divinità e per cui non teme ripercussioni; infine si definisce come mera esecutrice, se non addirittura incarnazione di un *daímon*. Cassandra effettivamente si riferisce a Clitemnestra come a una posseduta, v. 1269.

ἕως ἄν αἴθη πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς
Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί.
οὔτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους.

L'enunciato non si avvale della caratteristica analogia necessaria per inverare un giuramento profetico: tipico della formula di giuramento ma anche della magia è infatti creare un'analogia tra qualcosa di vero o già accaduto e qualcosa che si vuole accada, secondo un meccanismo "omeopatico"¹¹⁷. In effetti, questa compresenza di passato, presente e futuro nelle battute di Clitemnestra è stata notata, ma è propria anche delle parti corali¹¹⁸. Su questo enunciato vi sono molte considerazioni da fare. Innanzitutto, esso si inserisce in un dialogo tra coro e regina, un dialogo nel quale il coro è disorientato dal colpo di scena e condanna la moglie di Agamennone, ma allo stesso tempo cerca di capire le ragioni del suo delitto. Gli anziani argivi rappresentano la comunità come collegio giudicante in una scena simile a una situazione processuale, ma non si tratta purtroppo di un tribunale esperto, bensì di una giuria spaventata e confusa. L'indicativo *akoúeis* può avere funzione assertiva, così come avviene nelle formule giuridiche, ma ha anche un valore forse iussivo: il coro viene costretto ad ascoltare la regina, che si impone in maniera imperiosa¹¹⁹. Clitemnestra, da parte sua, con un discorso sprezzante sui cadaveri, vantandosi della propria azione e rivendicandola a prescindere da quello che sarà il giudizio su di lei, dimostra pubblicamente di non sentire alcun pentimento e che la sua trappola mortale non era un'insidia dettata dall'irrazionalità di una donna furiosa, ma una vendetta pienamente giustificata per il crimine commesso da Agamennone contro Ifigenia. Sembra perciò dalle parole di Clitemnestra che il delitto dovesse essere necessariamente vendicato con un altro delitto.

Vengono tra l'altro chiamate in causa le dee vendicatrici, le Erinni, ma anche Dike stessa e Ate. Se si eccettuano le Erinni, presenti abbastanza spesso nelle formule di giuramento, i garanti invocati non sono quelli tradizionali. Ate e Dike non vengono infatti utilizzate altrove come testimoni di giuramenti¹²⁰.

¹¹⁷ Ad esempio, il giuramento di Achille in *Iliade* I fa riferimento alla storia della fabbricazione dello scettro sul quale sta giurando, per avverare nel futuro la decisione di non combattere, comparandola alla verità della storia dello scettro.

¹¹⁸ BETENSKY A. (1977), p. 12.

¹¹⁹ Si vedano C. COLLARD, *Aeschylus, Oresteia*, Oxford, 2002, commento al v. 1431 e JUDET DE LA COMBE P., *L'Agamemnon d'Eschyle: le texte et ses interpretations, vol. II*, Paris, 1982.

¹²⁰ FLETCHER J. (2012), p. 49.

È sicuramente interessante notare che Clitemnestra sembra voler offrire il cadavere del marito in sacrificio a queste divinità inferi, come contrappasso del sacrificio di Ifigenia: l'uso di *hórkia*, al plurale designa le vittime sacrificali, fin dai poemi omerici, così come rimandano al rito il termine *téleion* e l'espressione *euktaíān chárin* alcuni versi prima (v. 1387). Ai vv. 1384-1387 Clitemnestra descrive i tre colpi inferti al marito come se stesse parlando di una libagione con il sangue: una tradizionale triplice libagione per gli dei olimpici, quelli ctonii e Zeus Soter che in questo passo viene sostituito da Zeus dell'Ade¹²¹. Al v. 1409 si trova ancora il termine *thýos*, in riferimento all'uccisione di Agamennone. Anche Cassandra aveva profetizzato l'omicidio riferendosi a esso come a un sacrificio, v. 1118. Di norma, però, il sacrificio viene compiuto contemporaneamente al giuramento, perché il suo significato non è quello di fare un'offerta agli dei garanti, bensì quello di rappresentare simbolicamente l'eventuale fine dello spergiuro: si tratta della parte maledittiva del rito, dell'*ará*¹²². Vi sono quindi diversi elementi che vanno nella direzione della blasfemia. Si è detto che la donna non può celebrare questo tipo di rito, perché esso simula la castrazione o comunque è incentrato su una minaccia per la discendenza del giurante: doveva perciò essere celebrato da un maschio. Nondimeno, una riflessione può essere fatta proprio in relazione a questo: se da una parte il sacrificio di Agamennone è la soddisfazione della sua stessa colpa ed emula la fine fatta da Ifigenia, immolata con l'inganno da un familiare, dall'altra parte, nel momento in cui Clitemnestra uccide il suo legittimo sposo, ella sta in realtà attuando una sorta di castrazione su se stessa: non potrà più avere figli da lui. Che questo "sacrificio" del marito rimandi all'ambito della procreazione lo avvalorerebbe lo stesso discorso trionfante e perverso con cui Clitemnestra parla dei fiotti di sangue che, ferito Agamennone, la colpiscono provocandole un sinistro e sadico piacere che ella non paragona nemmeno a quello dei campi seminati che vengono irrorati di pioggia (vv. 1388-1392)¹²³. Il

¹²¹ Sul motivo del sacrificio nell'*Orestea*: ZEITLIN F. I., *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 96, 1965, pp. 463-508. In particolare, riguardo a questo passo dell'*Agamennone*, p. 471 e ss.

¹²² FLETCHER J. (2012), p. 49.

¹²³ MOLES J. L., *A neglected aspect of Agamemnon 1389-92*, «Liverpool Classical Monthly», 4/9, 1979, pp. 179-189. O'DALY G. (1985), pp. 9-10 sostiene che riferimenti così espliciti alla sessualità in tragedia non potessero aver luogo e che il passo in questione non rimandi all'atto sessuale, ma, semplicemente, nella prima parte al piacere dell'assassinio e nell'altra alla sensazione di rinascita. Tuttavia, bisogna ammettere che è forte l'impressione che si tratti di una provocazione scandalosa da parte di un personaggio che *deve* per certi versi essere caratterizzato come mostruoso, adultero, ribelle. Altri passi che dimostrano ciò sono analizzati da PULLEYN S., *Erotic undertones in the language of Clytemnestra*, «The Classical Quarterly», 42, 2, 1997, pp. 565-567.

coro la ammonisce, dicendole che ella ha posto su se stessa questo sacrificio¹²⁴: è esattamente quanto avviene nel rito del giuramento, ossia la vittima rituale è un doppio simbolico del giurante. Se anche Clitemnestra non diventerà sterile a causa della morte di Agamennone, perché “vi sarà Egisto ad accendere il fuoco nel suo cuore” (vv. 1434-1436)¹²⁵, ad ogni modo farà la sua stessa fine, qualora un senso di paura infici la sua sicurezza. Ciò, naturalmente, avverrà ad opera di Oreste. Zeitlin interpreta l'intero passo in modo leggermente differente: se traduciamo letteralmente il v. 1431, “tu ascolti ora la giustizia dei miei giuramenti”, sembrerebbe che Clitemnestra, in risposta alla battuta in cui gli anziani le fanno notare che lei si sta appellando alla *lex talionis* e che questo atto ricadrà anche su di lei (vv. 1429-1430), dica al coro “finalmente avete capito in base a quale norma di giustizia ho congiurato contro mio marito”. Le divinità inferie che ella chiama in causa in questi versi sono perciò i garanti del giuramento di vendetta della figlia Ifigenia e il sacrificio di Agamennone è il compimento in senso retributivo di quel giuramento¹²⁶. L'unica perplessità che emerge sulla lettura di Zeitlin riguarda più che altro il fatto che di solito nei giuramenti non si fa un sacrificio per ringraziare le divinità garanti di aver fatto giustizia: la vittima sacrificale nei riti di giuramento, si è detto, è un doppio del giurante. L'uccisione di Agamennone va sicuramente interpretata come una vendetta che soddisfa le Erinni di Ifigenia, ma il senso di intendere questo omicidio come un sacrificio all'interno di un atto di giuramento non si spiega allo stesso modo. Nella seconda parte dell'enunciato Clitemnestra parla della fedeltà di Egisto per rispondere sempre al coro, che le aveva preannunciato la perdita dell'affetto delle persone a lei care, in seguito a quell'azione. In questo senso secondo Zeitlin ci sarebbero perciò due giuramenti: quello iniziale di uccidere Agamennone per vendicare Ifigenia, cui si riferisce la parola *hórkia* al v. 1431 e il successivo altro giuramento in cui Clitemnestra afferma di non provare alcuna paura e senso di isolamento, finché ci sarà Egisto accanto a lei¹²⁷.

Clitemnestra dunque si premura di sottolineare che non si pente e non ha paura delle conseguenze, non solo perché la sua vendetta è stata giusta, ma anche perché è stata supportata da una figura maschile, quella di Egisto, e finché lui le

¹²⁴ Secondo l'interpretazione del passo di JUDET DE LA COMBE P. (1982), commento a p. 637 e ss.

¹²⁵ Quest'immagine allude scopertamente alla sessualità, ma fa riferimento anche al focolare domestico. Egisto non è solo l'amante che riattiva la sessualità sopita in Clitemnestra dall'assenza del marito, ma è anche il nuovo custode della casa.

¹²⁶ Questo si può supporre anche dal passo di *Coefore*, 106-109 in cui il fantasma di Clitemnestra dice di aver fatto delle offerte alle Erinni.

¹²⁷ ZEITLIN F. I. (1965), p. 476 e ss.

sarà fedele, nulla potrà spaventarla. Questa seconda parte dell'enunciato riguardante Egisto assume significato se si pensa che lei in questo preciso momento deve cercare di convincere il coro che la sua azione è legittima all'interno del sistema retributivo, anche se compiuta da una donna: è un uomo che la accompagna in questo piano. Il dato della lealtà reciproca non è importante tanto nel rapporto d'amore fra i due, quanto nel comune progetto giurato che li lega come se fossero, si è detto, i *phíloi* di un'eteria¹²⁸. Tuttavia, il coro non identifica Egisto con la quintessenza della mascolinità e questa affermazione giurata di Clitemnestra di fatto nella trilogia verrà smentita quando, tornato Oreste, lei paleserà le sue angosce e i suoi tormenti di assassina.

Bisogna poi rilevare un'antitesi significativa tra la rappresentazione della coppia Egisto/Clitemnestra nelle parole stesse della regina e quella di Agamennone/Cassandra pochi versi dopo. Se la coppia di assassini è connotata da lealtà, fedeltà a un progetto comune e alla custodia dell'*oîkos*, il legame tra Agamennone e Cassandra, al contrario, è visto dalla regina come antitetico poiché, ironicamente, Agamennone è definito come *lymantérios* (v. 1438), un uomo che rovina i vincoli, così come il termine è usato anche altrove in Eschilo¹²⁹, un uomo che oltraggia (l'aggettivo assai più si legava alla figura di Egisto), mentre la profetessa è sminuita al massimo grado, considerata mera concubina, "schiava da telaio dei banchi delle navi" (v. 1443). Entrambe le descrizioni cozzano vistosamente con l'ideale di una legittimità dell'*oîkos* e della regalità¹³⁰. Il parallelo tra le due coppie è istituito grazie al termine *pisté* (v. 1442), riferito a Cassandra, così come a Egisto si riferivano *eû phronôn* e *aspís* (vv. 1436, 1437): forse il tentativo di Clitemnestra è quello di far apparire Agamennone e Cassandra come gli usurpatori e attentatori che sono stati puniti a diritto da una coppia che invece poggia su basi sociali, di giustizia e di affetto molto più solide.

Si è detto, dunque, che la lunga e complessa scena di confronto verbale tra coro e Clitemnestra, seguita da quella con Egisto, mette in scena delle dinamiche che rimandano al mondo giuridico e processuale. Clitemnestra, in un serrato dialogo con gli anziani argivi, passa dal considerarsi volontaria fautrice di una

¹²⁸ GAGARIN M. (1976), p. 96: la fedeltà che Clitemnestra sottolinea in Egisto (v. 1436-1437) viene antitetivamente contrapposta all'infedeltà e alla promiscuità sessuale di Agamennone (vv. 1438-1439).

¹²⁹ Eschilo, *Prometeo Incatenato*, v. 991.

¹³⁰ Purtroppo, il termine *istotribes* non ha ancora trovato una sicura interpretazione: probabilmente è un insulto volgare.

vendetta ricercata e studiata, a mera esecutrice, in quanto *alástor*, di una giustizia che discende dagli dei¹³¹. Clitemnestra chiede di essere considerata e giudicata come un *leader* politico maschile che abbia preso a forza il comando e il trono, punendo un delitto commesso dal precedente sovrano: dice di non avere paura e che l'atto lo ha compiuto lei stessa con la sua mano, in qualità di esecutrice di giustizia¹³². Nel giuramento analizzato *supra* Clitemnestra spiega che la sua sicurezza non deriva da infermità mentale, come crederebbe il coro, ma dalla presenza di Egisto come suo complice¹³³. Il coro infatti si era rifiutato di accettare questo tipo di interpretazione della vicenda e aveva additato la regina come fosse una donna folle e irrazionale¹³⁴. L'assassina cerca allora l'approvazione divina invocando Zeus, la giustizia, le Erinni e Ate, ma, differentemente da quanto avverrà al momento del giudizio di Oreste, nulla conferma che queste divinità intendano rivendicare un loro coinvolgimento nel piano. Al contrario di lei, Egisto sarà molto diretto: le sue ragioni risalgono alle vicende di Atreo e Tieste ed egli ha consapevolmente e giustamente, dal suo punto di vista, attuato questa vendetta. Clitemnestra ad un certo punto, esasperata per l'incapacità del coro di assumere la sua stessa prospettiva sui fatti, dice di essere l'incarnazione del *daímon* della famiglia di Tieste: il passo ha suscitato molte controversie interpretative da parte degli studiosi¹³⁵. Foley sostiene che dalle parole di Clitemnestra, che parla di un'incarnazione del *daímon* dentro di lei, si può pensare che ella alluda alla relazione con Egisto, che di fatto è un superstite e vendicatore della famiglia di Tieste, diventato amante della regina, e che nel successivo dialogo col coro rivendicherà come suo il piano, dicendo di aver manovrato lui le azioni di Clitemnestra¹³⁶.

Ad ogni modo, benché incerti e confusi, gli anziani rifiutano di accettare le singolari spiegazioni addotte e rammentano alla sanguinaria sovrana che anche lei sarà vittima del sistema di vendette che ha contribuito a perpetuare. In risposta a ciò la regina, forse finalmente scossa all'idea che la maledizione possa colpire anche lei, dice che è pronta a fare un patto giurato con il demone protettore della famiglia degli Atridi, che, debitamente corrotto con una parte

¹³¹ NEUBURG M., *Clytemnestra and the alastor: Aeschylus, Agamemnon, 1497 ff.*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1991, XXXVIII, 67, pp. 37-68: il motivo dell'*alástor* deve essere inteso non tanto come un tentativo di diminuire la propria responsabilità, quanto come quello di far capire al coro che ella non è semplicemente una moglie assassina, ma l'esecutrice di una giustizia superiore.

¹³² FOLEY H. P. (2003), p. 212.

¹³³ FOLEY H. P. (2003), p. 214.

¹³⁴ FOLEY, H. P. (2003), p. 203.

¹³⁵ FOLEY H. P. (2003), pp. 218-219.

¹³⁶ FOLEY H. P. (2003), pp. 220-221.

dei beni patrimoniali ottenuti in eredità alla morte di Agamennone, potrà ritenersi soddisfatto e non perseguirla (vv. 1567-1576).

Κλυταιμίστρα:

ἔς τόνδ' ἐνέβης ξὺν ἀληθείᾳ
χρησμόν. ἐγὼ δ' οὔν
ἐθέλω δαίμονι τῷ Πλεισθενιδῶν
ὄρκους θεμένη τάδε μὲν στέργειν,
δύσκλητά περ ὄνθ'· ὁ δὲ λοιπόν, ἰόντ'
ἐκ τῶνδε δόμων ἄλλην γενεᾶν
τρίβειν θανάτοις ἀυθένταισι.
κτεάνων τε μέρος
βαιὸν ἐχούση πᾶν ἀπόχρη μοι
μανίας μελάθρων
ἀλληλοφόνους ἀφελούση.

L'offerta della regina è decisamente stravagante e inopportuna: fare un patto con un'entità soprannaturale non spetta agli umani, alle donne e, soprattutto, agli assassini. Cercare inoltre di comprare la benevolenza divina con beni materiali è qualcosa di estremamente offensivo nei confronti della divinità¹³⁷. L'azione più consona alla sua situazione dovrebbe essere quella di cercare purificazione, ella invece cerca un negoziato con gli dei. Non è inusuale che i personaggi femminili utilizzino il giuramento per condizionare l'agire di quelli maschili, ma una mortale non sfodera l'arma del giuramento per manipolare la giustizia divina, a meno che davvero non si ritenga un *daímon*.

La legalità, il diritto, il contratto, non funzionano in mano ad una donna. Ella può aver assimilato alla perfezione il linguaggio maschile e può sembrare essa stessa maschile, ma sarà sempre una donna, e come tale essa è portatrice di una rovina che non sa trovare espiazione, giustificazione e ricomposizione. Il gravoso compito di mettere fine a questa dinamica perversa e viziosa, come tutti sappiamo, sarà di Oreste e dei giudici ateniesi. Fletcher ritiene che il giuramento, in seno a una giustizia arcaica e a una tirannia femminile come quella che Eschilo sembra voler rappresentare, non possa ancora funzionare bene come in epoca più recente, quando diventa uno strumento indispensabile e sacro nella sua *facies* giuridica e politica, soprattutto all'interno di un sistema

¹³⁷ FLETCHER J. (2012), p. 50.

democratico di segno inequivocabilmente maschile¹³⁸. Tuttavia, nella seguente esperienza tragica sofoclea ed euripidea si coglie un altro tipo di pensiero riguardo al giuramento: pratica arcaica che si basa sulla credenza della performatività del linguaggio e sul valore sacro del nome divino, esso nella *pólis* democratica diventa una pura formalità e uno strumento addirittura d'inganno, un sintomo della corruzione dei tempi e della politica. Se è vero perciò che il giuramento è una pratica onnipresente nella democratica Atene, esso è anche fortemente criticato, soprattutto dal momento in cui compaiono i discorsi sofisticati sulla relatività del linguaggio e sull'utilizzo della parola.

Alla fine della trilogia eschilea vediamo realizzarsi positivamente una forma più razionale e moderna di giustizia, all'interno della quale anche il giuramento evolve dal suo uso arcaico a quello più comune nell'ambito della democrazia ateniese: da una parte i giudici giurano di adempiere il loro compito con imparzialità e impegno, dall'altra il coronamento della storia è proprio il giuramento di alleanza fra Ateniesi e i cittadini di Argo, all'interno del quale Oreste si pone egli stesso come maledizione o benedizione per chi lo trasgredisca. Saranno proprio questi i due tipi di giuramento istituzionalizzati nella *pólis*.

¹³⁸ FLETCHER J. (2012), p. 54 e ss. Soprattutto nelle *Eumenidi*, durante il processo contro Oreste, si riflette sull'uso del giuramento nel diritto penale e nei processi per crimini maggiori. Atene afferma: "L'ingiustizia non dovrebbe vincere a forza di giuramenti" (432) in riferimento forse alla pratica dell'*exomosía*, mentre più avanti Apollo dirà che "Il giuramento non ha più forza di Zeus": in sostanza il giuramento non può essere determinante per distinguere tra la colpevolezza e l'innocenza. Tuttavia, esso diventa importante nel momento in cui si stabilisce che i giudici stessi devono giurare di sentenziare con equità e senno. Qualora, dunque, l'autorità divina collabori con quella umana e il giuramento abbia uno scopo civile e razionale, esso diventa uno dei fondamenti della democrazia.

3. Euripide: evanescenza delle categorie etiche e problematizzazione del linguaggio

Il teatro euripideo nel suo complesso risulta audace e sperimentale sia per alcune note innovazioni formali¹³⁹ sia per le nuove problematiche che affronta. In particolare, la costante riflessione sulla mistificazione e la manipolazione della parola e sul suo potenziale politico, sulla scia dell'esperienza socratica e soprattutto dell'esperienza sofistica, sono tematiche ricorrenti in tutta l'opera di Euripide e vanno a intersecare il problema universale della definizione della verità attraverso un linguaggio che sempre è stato e sempre sarà soggettivo e soggettivamente interpretabile¹⁴⁰. La problematizzazione del linguaggio e della sua ricezione in Euripide è funzionale alla contestazione dei valori tradizionali, alla percezione di una vertiginosa relatività e della contraddittorietà del reale e, infine, anche all'indagine sul rapporto dell'uomo con la religione. Ogni istituzione sociale e categoria etica appare alla stregua di un simulacro evanescente. È così che nei drammi euripidei le divinità non sono più metafora di forze irrazionali o naturali che determinano il destino degli uomini, ma sono semmai il simbolo delle convenzioni sociali cui si può contrapporre la razionalità critica e l'intelletto umano¹⁴¹. Anche l'idea di una *moîra* trascendente che condiziona il destino dei mortali nell'opera euripidea lascia spazio alla *týche*, cui si accompagna l'inquietudine della mancanza di senso e dell'imprevedibilità. In questa prospettiva si potrebbe dire che l'uomo, il personaggio umano, coi suoi pensieri, dubbi, sentimenti, ossessioni, sia il centro vero e proprio dell'opera euripidea, che si fonda su una continua ricerca psicologica e sociale. Vi è poi un interesse speciale per i personaggi femminili che sono spesso protagonisti indiscussi della poesia di Euripide, dalla quale vengono scandagliati e sfaccettati fino al punto che non ne sappiamo più delineare i contorni. Se la donna in tragedia è tradizionalmente concepita come figura distruttiva e deviante che minaccia il *kósmos* e la razionalità maschile attraverso una passionalità irrefrenabile e una violenza inaudita, nella

¹³⁹ Ad esempio, il prologo monologico di tipo espositivo, ma anche il maggiore spazio che Euripide dedica al canto dei personaggi, ridimensionando l'importanza e la pregnanza del testo nelle parti corali: SUSANETTI D., *Il teatro dei Greci*, Roma, 2003, pp. 51; 58-59. Per un approfondimento a questo proposito si veda PUCCI P., *Euripides' revolution under cover*, Ithaca, 2016.

¹⁴⁰ Su questo tema: ASSAËL J., *Euripide, philosophe et poète tragique*, Leuven, 2001 e ALLAN W., *Euripides and the sophists*, «Illinois Classical Studies», 24-25, 1999-2000, pp. 145-156.

¹⁴¹ DEL CORNO D., *Letteratura greca*, Milano, 1995, p. 217. Sulla concezione teologica euripidea si veda MASTRONARDE D. J., *Euripidean tragedy and theology*, «Seminari Romani di Cultura Greca», 5, 2002, pp. 17-49.

produzione euripidea si può dire che questa rappresentazione di «un femminile esiziale e patologico» assume una rilevanza particolare perché direttamente collegata alla riflessione su un'autorità maschile e sulla sua presunta superiorità¹⁴². In questo “scontro” tra ragione e sentimento, tra maschile e femminile, il giusto e l'ingiusto non sono sempre chiaramente identificabili e, anzi, sono spesso provocatoriamente confusi o invertiti, con l'intento di sviluppare un pensiero critico in polemica con le convenzioni sociali.

3. 1. L'*adikía* che spezza i vincoli: la *Medea* di Euripide

La *Medea* nell'insieme delle opere di Euripide non è certamente la più innovativa e, anzi, ricalca più delle altre moduli e tematiche abbastanza tradizionali per il genere tragico. Nondimeno, nella compattezza di un impianto tradizionale e nella grandiosa eccentricità della sua protagonista emergono tutti i nodi concettuali citati poc'anzi, che saranno poi elaborati e rideclinati ulteriormente nelle successive tragedie euripidee.

Nel mito di *Medea*, soprattutto nella sua articolazione euripidea, il tema del giuramento tradito è di centrale importanza ed è stato oggetto di indagine in molti studi. Com'è risaputo, l'intera tragedia gioca attorno all'opposizione *díke/adikía*, cardine che tuttavia nel corso dei dialoghi fra i personaggi oscilla e fa vacillare ogni certezza sulla nozione di giustizia. In realtà la complessità di questo dramma è tale da creare diverse coppie concettuali oppostive: donna/uomo, greco/barbara, madre/padre, onore/convenienza, etica arcaica/nuove prospettive e altre ancora. Esse emergono proprio nei dialoghi dei personaggi e in particolare nelle parole di *Medea* stessa, la quale palesa spiccate abilità retoriche e una temibile *sophía*. I *lógoi* della maga di Colchide scandiscono i tempi di questo dramma e determinano la direzione dell'azione, come se il personaggio fosse anche regista dell'intera vicenda¹⁴³. *Medea*, come già *Clitemnestra*, rappresenta un femminile inquietante, proprio perché intellettualmente alla pari con il mondo maschile al quale si rapporta, anche in virtù della conoscenza magica e dei comportamenti a tratti “virili” che ella assume. Tutto ciò che *Medea* dice non è mai a sproposito, anzi, il suo linguaggio si piega alle esigenze del momento e ha l'efficacia e l'autorità per creare e performare i suoi contenuti, provocando gli eventi nel dramma.

¹⁴² SUSANETTI D. (2003), p. 116-117.

¹⁴³ SUSANETTI D., *Favole antiche, Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, 2011, pp. 220-221.

Eschilo nelle *Eumenidi* scrive che il letto coniugale è vincolo più forte del giuramento, perché sua custode è la giustizia (v. 217). È Apollo che pronuncia questa *gnóme*, accusando le Eumenidi di non tenere in conto Zeus ed Era custodi del matrimonio e Cipride, divinità tutte che Clitemnestra ha offeso, uccidendo il marito legittimo. La vendetta perpetrata da Medea contro Giasone è interamente concepita dalla protagonista come una giusta punizione a un oltraggio subito, ovvero il tradimento del vincolo matrimoniale stretto con lei in cambio del suo aiuto nella spedizione degli Argonauti. Giasone pecca di *adikía* agli occhi di Medea, perché concepisce la possibilità di venir meno al legame coniugale per unirsi in matrimonio con la figlia di Creonte e per assicurare alla sua prole la legittimazione sociale di cui ha bisogno¹⁴⁴. Medea infatti è una barbara, seppure di stirpe regale, e i suoi figli non possono essere ritenuti cittadini alla pari di quelli concepiti da un'unione fra autoctoni¹⁴⁵. Medea non accetta e non può condividere il punto di vista di Giasone: per lei la famiglia si basa sul vincolo che li unisce e sulla loro lealtà reciproca. Una volta spezzato questo legame, per lei non è più possibile la sussistenza di un nucleo familiare (dice la nutrice *ouk eisi dómoi* v. 139). Lo sposo che per Medea era tutto, si è rivelato *kákistos andrôn* (vv. 228-229). Non è solo Medea a pensare di essere stata oltraggiata e tradita: nell'iniziale dialogo tra pedagogo e nutrice si denuncia la perfidia di Giasone, che è dipinto come un uomo incostante e ingrato, un *kakós es philous* (v. 76-77; v. 84). Almeno per Medea, dunque, ma anche per il coro di donne corinzie, come si vedrà, la famiglia si basa sul matrimonio e il matrimonio sul giuramento di fedeltà e lealtà, che dovrebbe essere indissolubile.

C'è un'insistenza notevole sulla *philía* come legame affettivo, tra moglie e marito, ma essa è concepita anche come un'alleanza siglata tra due persone alla pari, di rango aristocratico:

¹⁴⁴ C'è chi sostiene che il legame fra i due non fosse un vero *gámos*, ma un'unione non regolare, come fra un cittadino greco e una donna straniera senza alcun particolare accordo: GUASTELLA G., *Il destino dei figli di Giasone*, in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 2000, p. 140 e che l'oltraggio subito stia nel fatto che Medea, se Giasone prendesse in moglie una donna greca, passerebbe allo status di *pallaké*, cioè una qualsiasi concubina schiava proveniente da un altro paese, p. 143.

¹⁴⁵ Come è stato da tempo rilevato, la riflessione sulla cittadinanza non è forse casuale negli anni di composizione della *Medea*: la riforma di Efialte del 461 aveva predisposto i pieni diritti solo per chi avesse avuto padre e madre ateniesi, ma lo stesso Pericle era stato successivamente costretto a implorare il suo popolo per poter trasgredire la legge e conferire il diritto di cittadinanza al figlio avuto da Aspasia.

νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα (v. 16)

οὔτοι θράσος τόδ' ἐστὶν οὐδ' εὐτολμία,
φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν (vv. 469-470)

δεινὴ τις ὀργὴ καὶ δυσίατος πέλει,
ὅταν φίλοι φίλοισι συμβάλωσ' ἔριν (vv. 520-521)

Questa *philia* si potrebbe perciò intendere non solo come una parentela, ma anche in un senso politico: fra Medea e Giasone era stato siglato un patto all'insegna del *do ut des*, grazie al quale Giasone avrebbe ottenuto l'aiuto della giovane maga per portare a termine la sua impresa, mentre lei avrebbe sposato l'uomo di cui si era innamorata. Il giuramento in Grecia non era indispensabile nell'atto matrimoniale: l'accordo giurato avveniva semmai tra sposo e tutore della sposa, nella cosiddetta *engýe*. Non si trovano mai fino all'Ellenismo giuramenti d'amore o di fedeltà coniugale nel senso in cui potremmo intenderli ai giorni nostri. Piuttosto, è notevole che Medea agisca come un soggetto *sui iuris*, come *kýrios*, siglando con Giasone e, successivamente, con Egeo dei patti giurati che generalmente avvenivano fra uomini¹⁴⁶. Invero, il patto tra Medea e Giasone, per come ci viene presentato dalle parole dei personaggi, può non sembrare propriamente un accordo matrimoniale, bensì un mutuo scambio di favori, un'alleanza. Tuttavia, si deve anche tenere presente che la morale della *cháris* è interamente rispecchiata nel campo erotico fin dai testi di Saffo¹⁴⁷: perciò l'elemento amoroso non viene escluso all'interno di questa dinamica fra i due protagonisti solo per il fatto che si rintracciano i termini tipici dell'etica del dono e dello scambio.

Colpisce la sensibilità euripidea al tema dell'infedeltà all'interno della vita matrimoniale, difatti il motivo dell'adulterio riemerge nella sua opera anche attraverso figure femminili, come dimostra l'uso di certi vocaboli riferiti a donne del mito che avrebbero rotto il patto di fedeltà: Elena nell'omonima

¹⁴⁶ GARSTAD B., *The oaths in Euripides' Medea*, «Arctos», 40, 2006, pp. 47-63. Sulla *philia* e sulla *cháris* come snodi fondamentali nelle tematiche di questa tragedia si veda MUELLER M., *The language of reciprocity in Euripides' Medea*, «American Journal of Philology», 122, 2001, pp. 471-504. Anche nell'*Olimpica* XIII di Pindaro al verso 53 il poeta ci dice che Medea procura a se stessa il matrimonio in contrasto col volere paterno, perciò tale dato è inserito da sempre nel mito di Medea.

¹⁴⁷ Ode I, 20-24 L. P. Si veda anche Anacreonte, 20 G. Per un approfondimento a riguardo: DI DANIEL C. (2013), pp. 89 e ss.

tragedia è accusata dal coniuge di essere *prodótis* e *ápistos* (v. 1148), nell'*Ippolito* il protagonista qualifica Fedra come *ádikos* (v. 614). La violazione della norma di reciprocità è un'*adikía* gravissima che necessita in risposta una severa punizione. È una colpa pesante da espiare, la stessa colpa che commette lo spergiuro, giacché le sue parole non corrispondono a verità e, in questo modo, viene meno la corrispondenza anche tra realtà e linguaggio.

L'insistenza sul patto violato compare a più riprese, soprattutto nelle battute dei personaggi femminili, tutti molto sensibili al dolore della protagonista. Già nel prologo la nutrice lo identifica come il motivo più grave della disperazione di Medea:

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη (20)
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ

Anche successivamente, la nutrice ritrae Medea intenta a urlare e imprecare, ad invocare gli dei perché vendichino il tradimento dei giuramenti:

κλύεθ' οἷα λέγει κἀπιβοᾶται
Θέμιν εὐκταίαν Ζῆνά θ', ὅς ὄρκων
θνητοῖς ταμίας νενόμισται (170)

Le donne del coro confermano a Medea le sue ragioni¹⁴⁸, la rassicurano dicendole che Zeus saprà punire il marito traditore, che Zeus sarà *sýndikos* (v. 157) e invocano la luce del sole e la dea Terra perché vedano cosa soffre Medea¹⁴⁹. La protagonista risponde alle Corinzie invocando la giustizia di Artemide e di Themis, che sovrintende ai giuramenti.

ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι Ἄρτεμι, (160)

¹⁴⁸ Si veda PATTONI A. M., *La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «Studi Classici e Orientali», 39, 1989, pp. 33-82 per un approfondimento sulla *philía* che si può instaurare tra coro e personaggio principale. Non è raro che essa emerga nella parodo con specifiche funzioni drammatiche. Per il caso della *Medea* si vedano le pp. 75-79.

¹⁴⁹ KOVACS D., *Zeus in Euripides' Medea*, in «American Journal of Philology», 114, 1993, pp. 45-70. Lo studioso si occupa di mettere in luce come l'intero dramma possa essere interpretato nel segno di una punizione voluta dagli dei per la coppia. Medea diventerebbe così *l'alástor*, un mezzo di Zeus per punire Giasone, la sua perfidia e il suo spergiuro, mentre essa stessa con l'infanticidio si infliggerebbe una punizione per essersi macchiata di crimini di sangue, soprattutto quello nei confronti del fratello Assirto.

λεύσσεθ' ἅ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις
ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον
πόσιν [...]

A tale invocazione segue una maledizione diretta a Giasone e alla sua nuova sposa, che sarà riecheggiata poi dal coro (*endikos gár ekteísei pósin*, v. 267). Anche in seguito, nel terzo episodio, la nostra protagonista si appella alla giustizia di Zeus e alla luce del sole per sopraffare i suoi “nemici”, sperando che essi paghino per le loro colpe:

ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἥλιου τε φῶς,
νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι, (765)
γενησόμεσθα κὰς ὁδὸν βεβήκαμεν,
νῦν ἐλπὶς ἐχθροὺς τοῦς ἐμοὺς τείσειν δίκην.

Non solo Giasone, invero, si macchia di *adikía* agli occhi di Medea, ma anche Creonte e la figlia Glauce si rendono corresponsabili e devono essere puniti: sono loro i nemici cui Medea invierà a tradimento i doni che di solito vengono scambiati nei rapporti di ospitalità per stabilire un legame di fiducia¹⁵⁰.

L'invocazione a Zeus e al Sole è particolarmente rilevante se la si mette in relazione con le considerazioni fatte sugli enunciati performativi di tipo maledittivo. Le invocazioni agli dei non sono da intendersi solo come una richiesta di vendetta, ma come la sanzione di un giuramento che è di per sé una maledizione: Medea giura a se stessa che punirà Giasone e, per fare sì che le sue parole si traducano in fatti, si avvale della verità dei nomi divini. Medea richiama l'attenzione sulla sua ascendenza dalla divinità solare che è un'entità divina e naturale chiamata spessissimo in causa a testimone dei giuramenti e di ciò che avviene sulla terra. Anche in questo caso allora il Sole è accostato alla giustizia e all'impossibilità di sfuggire all'impegno preso senza incorrere in un castigo divino. Nonostante tutte le invocazioni, la vendetta Medea la compie senza bisogno di alcun aiuto divino. Il divino, anzi, in questa tragedia tace e

¹⁵⁰ Le vesti hanno spesso una duplice valenza nella drammaturgia (si veda ad esempio in *Trachinie*), così come nel mito, poiché, come le armi e altri oggetti, fungono da dono di amicizia e, contemporaneamente, di morte, proprio in virtù del fatto che entrano a stretto contatto con il corpo di chi le riceve. Riflette attentamente sulla simbologia del peplo e della corona e sulla loro descrizione MUELLER M. (2001), pp. 490-500: si tratta di regali che Medea ottenne dal padre e dal nonno, il Sole, in linea genealogica. Essi sono oggetti emblematici anche perché sono d'oro e attirano la venale attenzione di Giasone e la frivola vanità di Glauce.

non si schiera, ma lo si può forse intravedere nelle mosse di Medea¹⁵¹: anche perché il suo statuto non è meramente umano, le è permesso condurre da sola una punizione privata così efferata.

Come molte eroine solari, pure Medea partecipa di alcuni tratti del mondo arcaico¹⁵²: forse l'etica di una *dike* che confida ancora nel giuramento, investendolo di un significato talmente importante da giustificare la sua atroce vendetta, è un aspetto che la connota come più "antica" di Giasone, il quale, pur essendo greco, nel suo moderno realismo non riconosce più lo stesso valore al giuramento. Per stare con Giasone Medea ha sacrificato tutto: la famiglia, la patria, il rispetto dei genitori, la vita del fratello. Si tratta di pegni d'amore, oltre che di lealtà, ineludibili (v. 166-67; 483-485). Si tratta in secondo luogo di un tradimento ai danni del *génos*, per favorire il *gámos*, o, in altri termini, del tradimento di una *philia* per una nuova *philia*. La concezione di giustizia in Medea non è solo arcaica, ma risponde anche ad un codice rigido e quasi guerriero. Nel monologo del V episodio Medea tra le altre cose dice infatti che la norma prescritta dalla giustizia le impone di uccidere necessariamente i figli, anche se il suo amore di madre vorrebbe salvarli (vv. 1060-1064)¹⁵³: deve essere lei con le sue mani a farlo, è inevitabile, perché lei li ha messi al mondo. L'animo eroico e fiero di Medea non sopporta alcun tipo di offesa alla sua *timé*¹⁵⁴: lasciare i figli in mano ai Corinzi, dopo aver commesso il delitto contro il re e la figlia Glauce, sarebbe come esporli all'umiliazione dell'isolamento

¹⁵¹ Vi sono fra le battute i segnali di una possibile ispirazione divina nel suo agire: [...] ὅς ἡμῖν σὺν θεῶν τεῖσει δίκην (802) πολλή μ' ἀνάγκη, πρόσβυ: ταῦτα γὰρ θεοί/ κἀγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανησάμην (1013-1014). Di fatto, però, è la sola Medea a dirigere l'azione del dramma.

¹⁵² KERÉNYI K., *Le figlie del Sole*, Torino, 1949. Sull'"arcaicità" valoriale di Medea e sull'impianto strutturale della tragedia intera, basato sull'elemento della vendetta si veda BURNETT A., *Medea and the tragedy of revenge*, «Classical Philology», LXVIII, 1973, pp. 1-24.

¹⁵³ L'eroina è decisamente rigida nelle sue convinzioni etiche, cosa che immancabilmente gli altri personaggi le rinfacciano a più riprese. Come sottolinea FILENI M. G., *Norme di comportamento e valori etici nella 'Medea' di Euripide* (vv. 214-224), in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea* (2000), alle pp. 89-90, uno dei motivi della tragedia è proprio l'*authadía* di Medea, che la accomuna a molti altri personaggi tragici. Il motivo della necessità dell'infanticidio si ripete anche in altri passi: vv. 1013-1014; 1236-1241. All'infanticidio in particolare è dedicato anche lo studio di MCDERMOTT E., *Euripides' Medea. The incarnation of disorder*, University Park, PA, 1989.

¹⁵⁴ SUSANETTI D., *Euripide, fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, 2007, p. 48. Anche BONGIE E. G., *Heroic elements in the Medea of Euripides*, «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 107, 1977, pp. 27-56. Per un'attenta analisi del monologo, tra elementi di razionalità e sentimento, tra eroismo e maternità, si veda FOLEY H. P. (2003), pp. 243-271.

sociale, se non addirittura alla morte, mentre i nemici riderebbero di lei (vv. 1049-1050)¹⁵⁵.

Nella storia di Medea, anche al di fuori della rappresentazione euripidea, sembra che il rispetto del vincolo matrimoniale sia un tratto saliente del suo personaggio: uno scolio all'*Olimpica XIII* di Pindaro ci dice che nella versione corinzia del mito Medea rifiuta l'amore adulterino con Zeus, ottenendo in cambio della sua onestà la promessa da parte di Era che i suoi figli sarebbero diventati oggetto di culto per i Corinzi. Questo dato mitico in Euripide si conserva nell'abbandono dei corpi dei figli all'interno del tempio di Era Acrea (v. 1379) e quando la protagonista definisce la morte dei bambini come un sacrificio (v. 1053)¹⁵⁶. Il giuramento porta con sé una maledizione o una benedizione, a seconda che il suo enunciato trovi compimento, e questa sua *vis* colpisce anche la stirpe del giurante, ricade sulla sua casata: come la maledizione colpisce i discendenti dello spergiuro, così la benedizione li esalta. Anche quindi nel caso della ricompensa di Era a beneficio del comportamento moralmente corretto di Medea, sono i figli a essere i destinatari della benedizione e, allo stesso modo, la rovina provocata dalla rottura del patto d'amore da parte di Giasone ricade proprio sui figli della coppia.

La *díke* invocata da Medea è sfuggente: il suo comportamento si iscrive nelle vie dell'etica riconosciute dalla società greca, poiché ella onora il giuramento, anche se Medea greca non è. Tuttavia, quanto può essere vero che Zeus o Themis accordino a Medea una punizione che le impone "necessariamente" l'infanticidio?¹⁵⁷ Anche Giasone si appella alla giustizia stagiandosi come il campione delle virtù greche contro quelle "selvagge" dell'ex consorte e non manca di sottolineare spesso "l'inciviltà" e l'origine barbara di Medea: in Grecia Medea avrebbe conosciuto *díke* e i *nómoi*; grazie alle imprese degli eroi greci anche lei ha guadagnato una certa fama (vv. 536-541); inoltre, solo una barbara avrebbe tradito la propria famiglia e la propria patria (vv. 1329-1332)¹⁵⁸.

Giasone, nonostante sia greco, non riconosce nelle parole di Medea una possibile conciliabilità con il proprio concetto di *díke*, anzi, tradisce le stesse norme della *díke* nella quale dovrebbe riconoscersi. La *cháris*, la reciprocità

¹⁵⁵ SEGAL C., *Euripides' Medea: vengeance, reversal and closure*, in *Medée et la violence*, «Pallas», 45, 1996, p. 19.

¹⁵⁶ Sul legame di Medea con Corinto e col tempio di Era vengono segnalate le diverse fonti con le diverse varianti della storia in GIANNINI P., *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea* (2000), pp. 20-23.

¹⁵⁷ SEGAL C. (1996), p. 37. Sulle stesse tematiche riflette anche BELTRAMETTI A., *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea* (2000), pp. 43-65. Anche SUSANETTI D. (2007), p. 56.

¹⁵⁸ Ma vedi anche vv. 1339-1342 in cui la paragona a una fiera selvaggia e a Scilla.

mancata che è pretesa da Medea a più riprese, per Giasone è un elemento che non sembra riguardare l'onore o l'affetto, bensì l'opportunità. Giasone si muove nella direzione del benessere materiale, senza rimanere attaccato agli scrupoli morali, come ironicamente emerge da una battuta di Medea, che accusa gli uomini di conferire maggior valore all'oro che alle parole (*krysós de kreisson myrion lógon brotoís*, v. 965). Il coro nel primo stasimo articola il capovolgimento dei valori tradizionali e la sfiducia nei confronti degli uomini con l'immagine dei fiumi sacri che invertono il loro corso¹⁵⁹. La fede negli dei non è più salda, la *cháris* nei giuramenti è scomparsa, il pudore non rimane più nella Grande Grecia, se n'è volato via:

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, (410)
καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται·
ἀνδράσι μὲν δόλια βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρεν.
τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι
φᾶμαι· (415)
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.
μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' ἀοιδῶν
τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν. [...]
βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς (420)
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλαι μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα.

Sembra di sentire un'eco delle *Opere e i giorni* di Esiodo, quando parlando dell'età di ferro il poeta afferma che tutto l'ordine naturale delle cose è sconvolto e *aidós* e *némesis* sono volati via dalla terra per trasferirsi sull'Olimpo (vv. 180-200)¹⁶⁰. Da una parte il canto del coro oppone la figura femminile come portatrice dei valori eroici alla malignità della razza maschile, dall'altra sinistramente annuncia il venir meno del principio tradizionale secondo cui la donna è causa di mali ed è perfetta tessitrice di inganni. Medea per tutta la

¹⁵⁹ Sul valore simbolico di questa immagine si veda CREMONESI C., *Confini d'acqua. Sacralità e inviolabilità dello spazio*, «Incidenza dell'antico», 2, 2004, pp. 137-148. Si tratta di un *tópos* con valore di *adýnaton*, che, come l'inversione del corso degli astri o l'eclissi, ha un forte potere evocativo. L'idrografia nel mito e anche nella storiografia è espressione di un ordine cosmico e politico. Il sovvertimento del naturale corso dei fiumi per chi lo provoca è dunque sintomo di una profonda empietà, che, non a caso, è legata a personaggi appartenenti al mondo della magia.

¹⁶⁰ Su questo parallelo: BURNETT A. (1973), p. 20.

tragedia alimenta provocatoriamente quelle che sono le credenze e le paure maschili sul sesso femminile¹⁶¹, così come Giasone dimostra di nutrire un certo disprezzo tipicamente ellenico per la donna, al punto da dire che sarebbe meglio per gli uomini poter generare figli senza le donne¹⁶². Con l'ossessiva retorica di una femminilità che ormai vuole aderire al modello esiziale accollatole dall'inquietudine maschile, Medea si rende complice il coro delle donne Corinzie¹⁶³. In questo stasimo dunque si parla di *aidós* e di *cháris* come prerogative una volta appartenenti al genere maschile, in Grecia. Ora che le cose sembrano capovolgersi nella vicenda di Medea e Giasone, ora che la donna sembra essere la depositaria di questi valori, ella guadagnerà una buona fama che prima le era negata, dice il coro. Eppure, questa fama cui le donne sembrano voler aspirare, nel caso di Medea non è raggiunta grazie alla trasparenza e ad una virtù inflessibile, ma proprio attraverso quelle caratteristiche che rendono la donna celebre agli occhi degli uomini per la sua perfidia: si è visto che Medea stessa si vanta di far uso, come una donna, dell'inganno¹⁶⁴.

Forse non è un caso che Medea poco prima di questo stasimo abbia pronunciato un solenne giuramento profetico invocando Ecate, la divinità a lei più vicina, ripromettendosi di non permettere ai suoi nemici di rallegrarsi del suo dolore e giurando di ricambiarli con altrettante sofferenze:

οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω. (395)
μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,
Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς,
χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ.

¹⁶¹ Le donne sono timorose, ma diventano sanguinarie se offese nei loro diritti di mogli, vv. 262-267; una donna per natura è incapace di belle azioni, ma è esperta nelle arti malefiche, vv. 407-409; le donne sono quel che sono, per non dire un male, vv. 889-890; una donna è debole e facile al pianto per natura, v. 928.

¹⁶² Vv. 573-575.

¹⁶³ La protagonista cerca in più momenti di accattivarsi la simpatia delle donne di Corinto, creando continue analogie tra la sua condizione e quella dell'intero genere femminile, ma anche articolando delle lamentele sulla condizione stessa dell'essere donna. Un elemento notevole è però il fatto che ella parla della condizione della donna greca, mentre si deve pensare che non necessariamente nelle altre culture, talvolta nemmeno in tutte le città greche, la condizione femminile fosse la stessa: vv. 230-262. Il tentativo della protagonista è perciò quello di mostrarsi il più possibile simile alle Corinzie per suscitare l'approvazione e garantirsi il loro silenzio. FOLEY H. P. (2003), pp. 257-8.

¹⁶⁴ FOLEY H. P. (2003), p. 262, riflette sul fatto che la tragedia mostra un conflitto tra maschile e femminile, mettendo Medea contro Giasone e contro Creonte. Tuttavia, il conflitto tra femminilità e mascolinità è interno ad essa stessa, dal momento che Medea mostra avere dei principi arcaici ed eroici, ma è anche madre, moglie e donna.

πικροὺς δ' ἐγὼ σφιν καὶ λυγροὺς θήσω γάμους,
πικρὸν δὲ κῆδος καὶ φυγὰς ἐμὰς χθονός. (400)

Medea, anche in seguito, giura sui demoni di sotterra che non lascerà i figli in mano ai nemici, che sarà lei piuttosto a ucciderli. Certo vi è qualcosa di comune tra l'Achille che giura sullo scettro vendetta ad Agamennone nel I libro dell'*Iliade* e questa Medea eroica e per alcuni versi virile¹⁶⁵. Nella vendetta di Medea per il tradimento del marito, da lei interpretato principalmente come un venir meno ai patti, ma anche come un adulterio, scorgiamo lo stravolgimento dei ruoli sessuali: nel diritto ateniese era lecito che l'uomo si vendicasse, se la moglie lo tradiva¹⁶⁶.

Dunque, il giuramento è un mezzo nel quale la protagonista ripone totale fiducia, dal momento che esso è universale ed è anche parte del codice eroico-aristocratico del mondo arcaico, codice etico maschile, e, tuttavia, di fronte ai personaggi maschili se ne serve secondo una modalità che da essi è ritenuta femminile: la manipolazione, la macchinazione, l'inganno. L'intera tragedia ha delle forti connotazioni riguardanti il genere.

Il coro nel I stasimo, però, parlando dello sconvolgimento di ogni legge naturale, dice esplicitamente che il giuramento non è più un valore *in Grecia*. Qui ci si oppone, abbiamo detto, al conferimento di una credibilità speciale al giuramento maschile rispetto a quello femminile, che tradizionalmente era considerato falso e lo stravolgimento, allora, non investirebbe solo le categorie istituzionali, bensì proprio il ruolo dei due sessi all'interno di esse¹⁶⁷. A questo punto, tuttavia, sembra che il coro non metta in dubbio il giuramento come pratica e non critichi Giasone solamente perché è un maschio, ma polemizzi piuttosto sulla presunta superiorità di valori incarnati dal *maschio greco*: l'insistenza di Giasone sull'inciviltà apparentemente domata in Medea¹⁶⁸ e la sua figura di eroe che paradossalmente si comporta in modo "meno greco" e

¹⁶⁵ *Iliade*, 233 e ss. Agamennone sottrae ad Achille Briseide, suscitandone l'indignazione. Achille allora giura che, finché non otterrà soddisfazione per l'ingiustizia subita, non combatterà e, profeticamente, predice che, fino ad allora, Troia non verrà conquistata. Si veda GIORDANO M., (2002), pp. 15-32 e GIORDANO M., (2010).

¹⁶⁶ MCHARDY F., (2008), p. 62.

¹⁶⁷ Bisogna comunque tener presente che all'interno di tutta l'opera di Euripide il giuramento viene messo in discussione e che nella stessa *Medea* ci sono accenni alla totale sfiducia nelle parole degli uomini: "Per gli uomini l'oro vale più delle parole" (v. 965). Si tratta di uno spunto di riflessione sul tema più generale riguardante la relatività del linguaggio e la soggettività dell'interpretazione, argomento esplorato dalla contemporanea sofistica.

¹⁶⁸ CIANI M. G.-SUSANETTI D. (1997), p. 21.

meno eroico sono il vero bersaglio della polemica. L'ironia della protagonista sui giuramenti dei Greci è palese quando afferma:

ἡμάρτανον τόθ' ἠνίκ' ἐξελίμπανον (800)
δόμους πατρώιους, ἀνδρὸς Ἑλληνοσ λόγοις
πεισθεῖσ' [...]¹⁶⁹

In altri termini, in questo stasimo si mettono a nudo le ambiguità di due categorie di opposti: femminile/maschile, ma anche greco/barbaro, e "l'ottima" combinazione delle due coppie, cioè *maschio greco*, viene mostrata per essere in realtà non rispondente alle aspettative.

Ai vv. 492-497 Medea riprende il motivo del coro sulla sparizione dei giuramenti¹⁷⁰ e rinfaccia a Giasone di aver giurato addirittura toccandole la mano e le ginocchia e di aver poi infranto le promesse più volte e consapevolmente¹⁷¹:

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότ' οὐκ ἄρχειν ἔτι
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,
ἐπεὶ σύνοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὦν. (495)
φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου,
καὶ τῶνδε γονάτων [...]"

Il dato del contatto fisico tra i due è certo un motivo atto a patetizzare il ricordo, ma è anche una ragione in più per ritenere Giasone uno spregevole spergiuro: i patti più solenni venivano sanciti attraverso il contatto, con la stretta delle mani¹⁷². Medea spiega a Giasone che è evidente quanto il suo spergiuro sia stato

¹⁶⁹ Apollonio Rodio farà dire alla propria Medea che i giuramenti sono belli in Grecia, sì, ma che suo padre non è Minosse e lei non è Arianna (1105-1108), intendendo così usare dell'ironia nei confronti dell'abuso del giuramento presso i Greci e della loro credibilità, poiché il lettore ha presente l'epilogo della vicenda d'amore tra Medea e Giasone e ha sicuramente presente anche le polemiche già sollevate dalla *Medea* di Euripide.

¹⁷⁰ All'interno del medesimo discorso Medea afferma che se Giasone non avesse avuto dei figli con lei, forse gli si sarebbe potuto anche perdonare l'adulterio. Questo perché per la società greca una donna che fosse sterile poteva essere ripudiata.

¹⁷¹ Giasone ha manipolato Medea non solo coi giuramenti, ma anche con le suppliche, cosa che Medea stessa farà in questo dramma nei riguardi di tutti i personaggi maschili. Si veda BOEDEKER D., *Euripides' Medea and the vanity of logoi*, «Classical Philology», 86, 1997, pp. 95-112.

¹⁷² FLORY S., *Medea's right hand: promises and revenge*, «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 108, 1978, pp. 69-74, in particolare sul patto fra uomini che si stringono le destre, pp. 70-71.

volontario (*sýnoistha*), perché è stato ripetuto (*póllo*) e perché ripetutamente egli ha compiuto i solenni gesti della *sanctio*, non accennando solo a parole alla propria promessa. Medea afferma inoltre che molte volte Giasone ha toccato le sue ginocchia: questo non è un dettaglio casuale, perché ci riferisce l'idea di patti strappati alla fanciulla con la supplica, in una situazione in cui Giasone aveva bisogno dell'aiuto di Medea e si era posto nella condizione di chi mendica una qualche alleanza, situazione in cui Medea in ogni caso non avrebbe potuto rifiutargli il proprio aiuto, a meno di non comportarsi empicamente. Anche alla fine della tragedia Medea imprecherà contro Giasone ricordandogli che si è reso empio, tradendo i giuramenti e il rapporto di *xenía*, e perciò non otterrà ascolto presso gli dei che lui stesso ha disonorato:

τίς δὲ κλύει σοῦ θεὸς ἢ δαίμων,
τοῦ ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου; (vv. 1391-1392)

Si è detto che il coro, come anche la nutrice, condivide la posizione di Medea e, però, accortosi infine dell'intenzione di uccidere i bambini che Medea nutre in sé, tenta di dissuaderla pregandola di richiamarsi ai *nómois brotôn* (vv. 812-813) e le ricorda come funziona il principio della reciprocità che può ricadere anche su di lei producendo una reazione a catena:

χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιᾶ-
σματ' ἔπι γαῖαντ' αὐτοφόνταις ξυνωι-
δὰ θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη. (1270)

Solo in questo proposito il coro dissente da Medea, perché appena ella ha compiuto la sua vendetta su Creonte e la novella sposa, il coro comunque non la condanna, ma conferma che ella ha agito secondo giustizia (vv. 1231-1232).

Giasone, pare invece porre in primo piano la legittimazione della prole, il diritto del *génos*, il suo ruolo di cittadino greco e di capo dell'*oîkos* e tralascia il legame stretto con Medea, vedendo però al contempo il nuovo matrimonio come qualcosa di puramente accessorio e funzionale al riconoscimento sociale: le nozze con la nuova sposa, a detta sua, sono un *pro forma* per accomunare le sue due stirpi sotto un nome e una casata greca e legittima¹⁷³. Medea allora

¹⁷³ È tanto sincera questa ossessione per la purezza e la felicità della discendenza nella cultura greca che l'adulterio della moglie con un dio non diventa motivo di disonore, come invece sarebbe se il tradimento avvenisse con un altro mortale, bensì motivo di vanto per la discendenza, vedi PIZZOCARO M. (1994), p. 65. Questo succede ad esempio per il triangolo Alcmena, Anfitrione, Zeus. Al contrario il tradimento del marito, come sappiamo, non era

comprende con grande lucidità, anche a partire dalle parole degli altri due personaggi maschili e greci presenti nel dramma, Egeo e Creonte¹⁷⁴, che per colpire veramente Giasone il miglior modo è uccidere i figli della sua unione con lui. Ciò si rende necessario innanzitutto perché non può sussistere un nucleo familiare senza vincolo coniugale, in secondo luogo perché la prole è il vero e unico interesse di Giasone e Medea vuole ribadire che i figli non sono figli solo dell'uomo, ma della coppia¹⁷⁵; per terzo, l'eliminazione della stirpe è, come già si è detto, la pena dello spergiuro, la pena di chi calpesta i patti e viene meno al giuramento. Il fatto che Medea elimini Glaucè non è dovuto solo alla gelosia nei suoi confronti, ma soprattutto è funzionale ad impedire che ella possa procreare a Giasone nuovi figli (vv. 803-806). La vendetta di Medea è talmente efficace che Giasone si dirà, appunto, morto (*ὅς μ' ἀπόλεσας*, v. 1310).

Anche Giasone alla fine dello scontro verbale con Medea adopera il giuramento, promettendo di aiutare lei e i figli con ogni mezzo (vv. 619-622): è logico che Medea non presti alcuna fede alla sua parola. Nel loro successivo incontro, fingendo la riappacificazione, Medea insinua sarcasticamente il dubbio sulle promesse fatte da Giasone riguardo alla salvezza dei bambini:

[...] οὐτοὶ σοῖς ἀπιστήσω λόγοις. (v. 927)

ἐσῆλθέ μ' οἶκτος εἰ γενήσεται τάδε. (v. 931)¹⁷⁶

Il coro precedentemente aveva commentato:

ἀχάριστος ὅλοιθ' ὅτῳ πάρεστιν
μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν
ἀνοίξαντα κλῆϊδα φρενῶν·

considerato grave, giacché esistevano diverse forme di concubinato all'interno e fuori dall'*oikos* ed esso non influiva, naturalmente, sulla legittimità della discendenza con la sposa ufficiale. Dobbiamo perciò ricordarci che nel caso di Medea si parla di rompere un matrimonio per un altro matrimonio, non si parla solo di tradire con un rapporto sessuale.

¹⁷⁴ Medea chiede asilo ad Egeo puntando, per persuaderlo, sull'aiuto che coi suoi filtri ella potrebbe fornirgli nell'aver dei figli vv. 709-718. Ella ha già convinto Creonte a lasciarle un giorno di tempo prima di scacciarla, suscitando in lui la compassione per i bambini e ricordandogli il suo ruolo di padre (vv. 344-345).

¹⁷⁵ Medea nega a Giasone i suoi diritti di padre e in questo modo annienta tutto ciò che Giasone è. Gli impedisce di seppellire i figli e di toccarli un'ultima volta (vv. 1380-1381; 1400-1404), inoltre si pone come unica genitrice in maniera abbastanza perentoria: "Io li ucciderò, io che li ho messi al mondo" (vv. 1240-1241) e "Io li ho generati" (v. 930).

¹⁷⁶ Medea non ascolta le parole altrui e getta il dubbio su tutto ciò che amici e nemici le dicono, BOEDEKER D. (1997), pp. 100-103.

ἔμοι μὲν φίλος οὐποτ' ἔσται. (vv. 659-662)

Anche il coro, perciò, non tiene più in alcun conto le affermazioni di Giasone. La parola di Giasone, anche se giurata, è una lusinga, ma non corrisponde alle sue sincere intenzioni. Apollonio Rodio svilupperà ulteriormente questo carattere della figura di Giasone.

L'episodio del dialogo con Egeo è per molti versi illuminante. Anch'egli prende subito le parti di Medea rimproverando a Giasone il suo comportamento fedifrago.

Medea da parte sua non fa che ripetere per l'intera tragedia che i giuramenti sono stati violati. È strano perciò scorgere in lei ancora la fiducia nei confronti di questa pratica, quando richiede a Egeo un giuramento per assicurarsi che egli le dia asilo ad Atene in cambio del suo aiuto nell'averne figli (vv. 741-755)¹⁷⁷.

Αἰγεύς

πολλὴν ἔδειξας ἐν λόγοις προμηθίαν:
ἀλλ', εἰ δοκεῖ σοι, δρᾶν τάδ' οὐκ ἀφίσταμαι.
ἔμοί τε γὰρ τάδ' ἐστὶν ἀσφαλέστερα,
σκῆψιν τιν' ἐχθροῖς σοῖς ἔχοντα δεικνύναι,
τὸ σὸν τ' ἄραρε μᾶλλον: ἐξηγοῦ θεοῦς.

Μήδεια

ὄμνυ πέδον Γῆς πατέρα θ' Ἥλιον πατρὸς
τοῦμοῦ θεῶν τε συντιθεῖς ἅπαν γένος.

Αἰγεύς

τί χρῆμα δράσειν ἢ τί μὴ δράσειν; λέγε.

Μήδεια

μήτ' αὐτὸς ἐκ γῆς σῆς ἔμ' ἐκβαλεῖν ποτε,
μήτ', ἄλλος ἦν τις τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν ἄγειν
χρήζη, μεθήσειν ζῶν ἐκουσίῳ τρόπῳ.

Αἰγεύς

ὄμνυμι Γαῖαν Ἥλιου θ' ἀγνὸν σέλας
θεοῦς τε πάντα ἐμμενεῖν ἅ σου κλύω.

Μήδεια

ἄρκεῖ: τί δ' ὄρκῳ τῷδε μὴ ἠμμένων πάθοις;

Αἰγεύς

¹⁷⁷ Su tale episodio già DUNKIE J. R., *The Aegeus episode and the theme of Euripides' Medea*, in «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 100, 1969, pp. 97-107.

ἄ τοῖσι δυσσεβοῦσι γίγνεται βροτῶν.

Sembra che in questo caso, come in tantissimi altri in letteratura, l'astuzia delle donne pieghi il giuramento alla funzione deteriore di trarre in inganno qualcuno e costringerlo a fare ciò che ha solennemente promesso, strategia che, presumibilmente, è la medesima impiegata da Medea anni prima con Giasone¹⁷⁸. Non è affatto una coincidenza che il giuramento ancora una volta riguardi la discendenza: Egeo, se crede ancora in questa pratica, se confida negli dei e se davvero non vuole che la sua casata si estingua, non potrà rendersi spergiuro. L'ossessione di Egeo per la prole indica a Medea la giusta via per punire Giasone. Allo stesso tempo comprendiamo che per la protagonista il giuramento è veramente qualcosa di potentissimo e inviolabile, da sfoderare nei momenti di massima difficoltà, nonostante la brutta esperienza avuta con Giasone e che ella ritiene di poter siglare patti giurati di alleanza come fosse un uomo¹⁷⁹. Egeo giura esattamente come Medea vuole, usando il suo "dettato" e chiamando a testimoni la Terra e, di nuovo, la luce del Sole. Infine, la maga gli chiede che pena ricadrà su di lui, se non manterrà la parola: "Quello che accade agli empì e agli spergiuri" è la risposta, che equivale a dire "l'annientamento della stirpe", quello che, insomma, colpirà anche Giasone¹⁸⁰. Si noti però che, anche se il giuramento con il re ateniese si configura come uno scambio di benefici, Medea non giura a sua volta che renderà fertile Egeo.

Si è visto finora il mondo concettuale di Medea, raffrontato anche con quello di tutti gli altri personaggi. Se ci si sofferma sui valori richiamati da Giasone nella sua concezione etica (v. 446 ss.), ci accorgiamo che essi sono gli ideali dell'ordinamento sociale greco e che, tuttavia, il tono delle sue asserzioni, privo della veemenza e drammaticità di quelle di Medea, sembra dimostrare piuttosto freddezza, calcolo, opportunismo. D'altronde nelle stesse parole di Giasone è molto chiaro quale sia il suo primo interesse (vv. 559-575): vivere nell'agio, legittimare i figli avuti da Medea dando loro dei fratelli indiscutibilmente greci, unire così la famiglia. Nel suo discorso Giasone mette allo scoperto anche il suo

¹⁷⁸ Sul rapporto tra Medea e i giuramenti, in particolare con attenzione alla *peithò dolía* si veda anche FLETCHER J. (2012), pp. 182-188 e FLETCHER J., *Women and oaths in Euripides*, «Theatre Journal», 55, 2003, 29-44.

¹⁷⁹ GARSTAD B. (2006), pp. 58-63: Egeo è un personaggio che incarna i valori violati da Giasone. Egli, piuttosto di ripudiare la sposa e prenderne un'altra, le rimane fedele e consulta l'oracolo: crede dunque negli dei ed è la perfetta controparte per un giuramento affidabile.

¹⁸⁰ RICKERT G., *Akrasia and Euripides' Medea*, «Harvard Studies in Classical Philology», 91, 1987, p. 109.

maschilismo, affermando che se gli uomini potessero generare da soli, senza la compartecipazione all'atto sessuale da parte della donna, sarebbe sicuramente meglio. A differenza dell'eroina, che da qualsiasi prospettiva possa essere scorta, appare come inclassificabile, unica e molteplice, caratterialmente sfaccettata¹⁸¹, Giasone si esprime per concetti stereotipati e aspira al riconoscimento sociale e al benessere materiale, indicando come valori deteriori l'*éros* e il "letto", che sono aspetti importanti solo per un animo irrazionale, come quello femminile (v. 569-570; 1338). Proprio il letto è un motivo ossessivamente ricorrente¹⁸², anche nelle parole di Giasone, che diagnostica in Medea una sorta di ninfomania, invece che la ferita d'amore e il tradimento della fiducia. Giasone non si sente un *ádikos*, e, con molta razionalità, convinto delle sue posizioni, spiega che tutte le prove d'amore dimostrate da Medea durante la loro avventurosa vicenda prima di giungere in Grecia non sono in realtà merito della donna, bensì di Cipride, che instillandole l'amore l'ha obbligata ad aiutarlo (vv. 526-531). Con questo discorso egli sviscerisce il ruolo attivo di Medea nella loro storia d'amore e nella salvezza ottenuta durante l'impresa del vello d'oro e ascrive invece la responsabilità del loro legame matrimoniale agli dei, negando che l'impegno contratto reciprocamente fosse valido¹⁸³. Espressioni come *aplestían léchous* e *apléstou koítas*¹⁸⁴ si riferiscono al letto insaziato, che per Medea però è la «non sazietà di chi reclama dal coniuge l'esaudimento di alcuni doveri in nome del giuramento coniugale»¹⁸⁵. Giasone parla di Medea come di un *alástor*, un demone della vendetta, ma anche lui invoca a fine tragedia la giustizia perché punisca Medea dopo la strage dei figli, chiamando a testimoni quegli stessi dei invocati dalla moglie (v. 1390). Si espone così a una facile critica: Medea in quest'occasione gli rinfaccia il suo opportunismo.

¹⁸¹ SUSANETTI D. (2007), p. 49: l'identità di Medea è «un ibrido inquietante, uno spettacolare artificio che travalica i confini della natura: la paradossale *performance* di un essere *queer*».

¹⁸² Nell'intera tragedia compare 33 volte nelle forme di *léchos*, *léktron*, *euné*, *koíte*. Secondo CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, 1983, p. 87, il letto è l'unico scopo della donna nella società greca, ma è anche l'unico suo diritto e la sua unica sicurezza sociale: è solo la forza del letto che può scatenare una ribellione femminile. Così in diverse tragedie euripidee: *Andromaca*, *Ippolito*, *Medea*.

¹⁸³ Anche nella *Pitica* IV di Pindaro sembra che la dea abbia insegnato a Giasone come fare un incantesimo d'amore con la *íynx*: il sortilegio ideato da Afrodite può vincere la *métis* di Medea e garantire a Giasone il suo aiuto: GIANNINI P. (2000), p. 15.

¹⁸⁴ Ad esempio, v. 218.

¹⁸⁵ GENTILI B., *Il "letto insaziato" di Medea e il tema dell'adikía a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, «Studi Classici e Orientali», 21, 1972, pp. 60-72.

Entrambi i personaggi millantano di avere dalla loro parte la giustizia e il dramma evidentemente sta nell'inconciliabilità delle due concezioni di *dike* e nell'assenza di un riferimento divino¹⁸⁶. Sarebbe stato scontato per Euripide giustificare quest'inconciliabilità con la diversità di cultura di provenienza di Medea, in quanto straniera, ma il drammaturgo vuole forse rendere ancora più radicale questo problema dell'incompatibilità di valori, indicando i germi della contraddizione all'interno dello stesso codice etico greco. La giustizia incarnata da Medea nel segno della reciprocità e dell'analogia, infatti, non può essere considerata "barbara":

βαρείαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ·
τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλεέστατος βίος. (v. 809-810)

Ciò che Medea afferma sembra riecheggiare Archiloco¹⁸⁷.

La *dike* di Medea e quella di Giasone hanno solo lo stesso nome, ma il significato è divergente. Da una parte vediamo un'eroina arcaica e tremendamente inflessibile, come un Aiace o un Achille, dall'altra un uomo moderno, che ragiona nei termini di un venale e antieroico profitto¹⁸⁸. Si potrebbe forse dire che i due protagonisti rispecchiano due diverse fasi della giustizia e della sua evoluzione storica: Medea crede nella solennità e nella performatività del linguaggio, in un'etica della reciprocità e della retribuzione, Giasone rappresenta invece il mondo della negoziazione, delle opportunità affaristiche e del contratto. È dunque forse inutile cercare un'univoca definizione di giustizia. Anche nelle *Fenicie* Euripide mette in bocca ad Eteocle una considerazione sull'impossibilità che tutte le cose siano belle e uguali per tutti, perché, se pure le parole sono uguali, la realtà è diversa (v. 499). Nella tragedia euripidea c'è la consapevolezza tutta sofistica della duttilità e relatività del linguaggio e dei significati che le parole esprimono. All'interno dell'etica condivisa dal mondo greco possono crearsi delle tragiche discrepanze nelle concezioni dei valori, soprattutto in un'epoca di cambiamento. In questo dramma emergono dei cortocircuiti a partire da un linguaggio comune, come se in realtà fosse proprio il linguaggio a presupporre a torto una coincidenza di intenti che nei fatti non

¹⁸⁶ Come si è detto, se il divino agisce in questa tragedia, esso si manifesta proprio attraverso Medea per punire Giasone.

¹⁸⁷ Fr. 66 D e P. *Oxy.* 2310 fr. 1 a col 1, 14 e ss. Questa morale retributiva finisce per generare un contrappasso amaramente ironico: per fare del male ai suoi nemici Medea dovrà uccidere coloro che le sono più cari e soffrire ella stessa. Medea paga molto cara la sua vendetta, rinunciando in ultima istanza perfino alla sua umanità: BURNETT A. (1973), pp. 21-24.

¹⁸⁸ FOLEY H. P. (2003), p. 268.

può darsi come universalmente condivisa. Il linguaggio tradisce, così come tradisce il giuramento di lealtà. Il matrimonio non si fonda sulla certezza assoluta dell'*homología* e talvolta le pratiche comunemente ascritte alla morale si rivelano meri mezzi per soddisfare le logiche della *cháris*, senza che vi sia un'intima adesione a essi, come dimostra la figura di Giasone. Si usano al momento debito i termini, le istituzioni e i valori sacri della *pólis*, che in un secondo momento possono essere rinnegati o demoliti e ciò che rimane è la negazione di un futuro.

3. 2. *L'Ippolito*: un giuramento da cui è impossibile districarsi.

Anche nell'*Ippolito* euripideo il giuramento riveste un ruolo decisamente centrale nello sviluppo del dramma, poiché esso si inserisce nella riflessione più generale sulla comunicazione e sul suo potenziale costruttivo e distruttivo. Le parole veicolano messaggi letterali, sono tese alla definizione della realtà e della verità, alla sua "creazione", ma sono anche incantesimi che seducono gli animi e ne traducono i desideri soggettivi, sono le menzogne che finiscono per determinare una falsa realtà, sono i lacci inestricabili di una trappola e le briglie che fatalmente dirigono l'azione del soggetto tragico. L'assenza delle parole, l'ellissi comunicativa, è ancor più pericolosa, perché impedisce l'interrogazione e il confronto, ostacola la ricostruzione di una già controversa oggettività.

Nel dramma di Ippolito tutti questi nodi concettuali sono approfonditi al punto che il linguaggio, nella sua forma orale e scritta, diventa un labirinto di segni indecifrabili che conduce al *nonsense* e che mette in pericolo la possibilità per l'essere umano di accedere al vero.

Se da una parte i due protagonisti, Fedra e Ippolito, fanno entrambi riferimento ad un orizzonte di valori tradizionale all'insegna della giustizia, dell'*eusébeia* e della *sophrosýne*, se in entrambi è distintiva una certa *gennaiótes*, nel corso della vicenda entrambi vedranno messa irrimediabilmente in discussione la propria virtù e si confronteranno con dei *lógoi* diversi e con eventi che demoliranno le loro stesse certezze¹⁸⁹. La conoscenza di ciò che è giusto e buono non è abbastanza perché esso si produca nei fatti e, in ogni caso, l'importante è quello che si vede, non quello che in realtà è¹⁹⁰. In questa prospettiva la tragedia pone l'attenzione anche sull'antitesi tra apparenza e sostanza, tra discorso pubblico e

¹⁸⁹ Ippolito verrà istruito inutilmente dal pedagogo, che cercherà di convincerlo che non è saggio opporsi a Cipride. Fedra invece verrà male consigliata dalla nutrice che, sfoderando una sua particolare interpretazione del mito, che tanto deve alla sofistica, la indurrà a confessare il suo desiderio e a cercare di soddisfarlo.

¹⁹⁰ SUSANETTI D., *Euripide, Ippolito*, Milano, 2005, pp. 19; 23.

privato, tra ciò che si può dire e ciò che invece non si può confessare nemmeno a se stessi: per sigillare delle verità nascoste e impedire che esse affiorino si rende indispensabile vincolare la comunicazione, producendo delle ellissi di senso, dei segreti indicibili che saranno custoditi da inviolabili giuramenti.

Anche in quest'opera euripidea il femminile trova un suo ruolo nella destabilizzazione dell'ordine maschile, incaricandosi suo malgrado di contaminarne la purezza con la sua terrena oscenità. Come si accennava sopra, i personaggi femminili si prestano di più nel teatro euripideo a veicolare dei messaggi polemici o a sollevare delle osservazioni critiche sulla società e le sue convenzioni. Questo perché, se difficilmente era possibile per un autore creare un protagonista tragico maschio controverso e abietto secondo le logiche etiche tradizionali, in quelli femminili invece l'*audience* già si aspettava un rovesciamento della morale sulla base di un pregiudizio misogino. Attraverso le donne in scena la polemica dell'autore va però indirettamente a intaccare anche il modello maschile¹⁹¹. Fedra e Ippolito, infatti, non si incontrano mai sulla scena, eppure l'uno determina non solo la morte dell'altro, ma anche ciò che ne rimarrà dopo la morte: la fama.

Si possono individuare ben quattro giuramenti all'interno della trama, tre dei quali sono pronunciati dal protagonista maschile, ma almeno due di essi coinvolgono da vicino anche le figure femminili di questa storia.

All'altezza dei vv. 611-612 la nutrice ha parlato a Ippolito della passione che la sua matrigna nutre per lui, sperando in questo modo di aiutare Fedra ad ottenere ciò che il suo animo desidera. La regina, infatti, è da tempo piegata da questi impulsi irrefrenabili che Afrodite le ha instillato per punire Ippolito e si contorce nella sua stanza, malata d'amore e resa folle da questa passione inconfessabile e segreta. La vecchia serve, accingendosi a riferire ciò che ha estorto a forza di suppliche alla regina, si fa promettere da Ippolito che egli non rivelerà mai a nessuno il contenuto di quella confidenza. Ippolito giura e manterrà il giuramento, in virtù dell'*eusébeia* che gli è propria, ma, subito dopo essersi reso conto dello scandalo insito in quella rivelazione, si pente amaramente di aver preso quell'impegno: la sposa di suo padre nutre un'insana passione erotica nei suoi confronti, proprio nei confronti di chi per scelta dedica la sua vita ad Artemide, alla caccia, allo sport, alla castità¹⁹². Niente di più orrendo poteva giungere al suo orecchio. La sua dura reazione di biasimo e di

¹⁹¹ SUSANETTI D. (2005), pp. 16-18; 25.

¹⁹² Per una panoramica sul personaggio di Ippolito e l'universo artemideo al quale appartiene si veda SUSANETTI D. (2005), pp. 11-15.

disgusto per il sentimento della matrigna e per il genere femminile raggiunge le orecchie di Fedra, che sente dall'interno della casa le urla del ragazzo. Cresce in lei a questo punto la convinzione che l'unico modo per sottrarsi alla vergogna e al disonore sia la morte¹⁹³. La nutrice, spaventata dalla prospettiva che Ippolito possa rovinare per sempre la reputazione della sovrana con le sue urla di riprovazione, gli rammenta che poco prima aveva giurato di non svelare a nessuno quel segreto:

TP: ὦ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσεις.

ΠΙ: ἢ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρῆν ἀνώμοτος. (v. 611-612)

Il verso con cui Ippolito risponde alla nutrice che il suo giuramento è stato solo formale, che egli ha promesso a parole, ma che nel suo animo non scenderà ma a patti con quella che ritiene una imperdonabile disonestà, è diventato celeberrimo ed è una delle *gnómai* euripidee più citate e discusse¹⁹⁴.

Al termine della sequenza di battute tra la nutrice e il giovane, coronata da questa frase a effetto, si impone una riflessione che a nostro parere deve essere duplice: innanzitutto questo giuramento è essenziale nell'economia narrativa, perché è l'unico terribile vincolo sacro che impedisce ad Ippolito di gridare la propria innocenza nel momento in cui verrà accusato di aver stuprato Fedra. Il suo rispetto religioso, la sua aderenza all'ideale aristocratico e artemideo, la sua incapacità di tradire la parola data, lo conducono ad una morte tragica, perché egli non si permette e non può per sua natura additare Fedra e rivelarne la "colpa":

εὖ δ' ἴσθι, τοῦμόν σ' εὐσεβὲς σώιζει, γύναϊ·

εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἄφαρκτος ἠιόεθην,

οὐκ ἂν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί.

νῦν δ' ἐκ δόμων μέν, ἔστ' ἂν ἐκδημῆι χθονὸς

Θησεύς, ἄπειμι, σίγα δ' ἔξομεν στόμα· (660)

¹⁹³ In riferimento a questa "tirata" di Ippolito nei confronti delle donne e al suo sdegno nei confronti di Afrodite, bisognerà notare che egli fa un uso empio del linguaggio (al v. 13 la dea dice che è stata offesa dalle *parole* del giovane; nel dialogo con la nutrice Ippolito disdegna la dea anche se la serve gli raccomanda di rivolgersi in maniera più rispettosa verso di lei), anche quando poi giurerà di mantenere il segreto sull'amore della matrigna, non si tratterà dall'esprimere le sue riserve nei confronti del proprio giuramento e della sua validità, FLETCHER J. (2012), p. 189.

¹⁹⁴ Sulla fortuna e sul significato di questo verso euripideo, nonché sulle sue riprese parodiche e sulle diverse interpretazioni, riflette AVERY H. C., *My tongue swore, but my mind is unsworn*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 99, 1968, pp. 19-35.

Dunque, anche se tecnicamente il giuramento di Ippolito per la definizione austiniiana risulterebbe un abuso, esso è performativo, perché Ippolito non rivelerà mai fino alla fine il segreto di Fedra. Questo giuramento, a giudicare dall'impressione che fece sui contemporanei la formula con cui viene espresso al v. 612, fa intravedere delle problematiche insite nella sua stessa pratica, nell'efficacia del suo utilizzo e nell'identità logica tra pensiero e parola. Ci si limiterà qui a considerare che il verso 612 doveva apparire come una sentenza sofisticata, come la volontà del tragediografo di mettere in discussione l'ovvio e il naturale e di instillare un dubbio radicale, talmente radicale da gettare la pratica del giuramento e ogni tecnica del linguaggio umano in un relativismo totale¹⁹⁵. Il verso fu variamente ripreso da altri autori: Aristofane nelle *Rane* (1471) e nelle *Tesmoforiazuse* (275-6), Aristotele, *Retorica* (1416, 28 e ss.), Cicerone, *De officiis* (III, 29, 108). È probabile che sia stata anche esagerata la portata sovversiva di questo messaggio: certamente il verso è provocatorio, ma, nella narrazione, Euripide mette in scena un Ippolito che, come si è detto, presta fede fino in fondo al giuramento dato, nonostante le prime riserve a riguardo. Invero, un altro dato può indurci a riflettere: Ippolito non ricalca il personaggio tipicamente autorevole che parla con efficacia. Egli non è infatti un uomo adulto, non è un politico né un guerriero, infine non è nemmeno un cittadino a tutti gli effetti, essendo nato da un rapporto illegittimo di Teseo con un'Amazzone. Non è inoltre persona che si possa punire con lo sterminio della sua stirpe o con la sterilità, come prevederebbe l'*execratio* di un giuramento, perché egli non è interessato a proliferare e, al contrario, aborre il sesso. Dunque, a ben vedere, lo stesso giuramento potrebbe essere considerato anche un enunciato nullo, sempre secondo la definizione austiniiana, poiché non sussistono le basi preliminari nell'identità del giurante perché egli parli in maniera performativa.

¹⁹⁵ Sono molti ad ogni modo gli spunti che in questo dramma compaiono circa il linguaggio e le sue ambiguità o circa i fallimenti della comunicazione. Come nota LONGO O., *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32, 1989, p. 53-54, nelle battute di Teseo all'altezza di 925 e ss. intercettiamo l'irrealizzabile desiderio che gli uomini posseggano due voci, quella della giustizia e la loro voce personale: la prima servirebbe a riportare a giustizia e verità la seconda, che invece è necessariamente viziata da interessi personali (vv. 925-931). In realtà questo dramma non ha il suo nodo tragico nella menzogna, bensì nella reticenza e nell'incomunicabilità, nella misinterpretazione e nell'interdizione all'interno delle comunicazioni umane. Sullo stesso tema del linguaggio e della sua relatività si veda anche ZEITLIN F. I. *The power of Aphrodite: Eros and the boundaries of self in the Hippolytus*, in (Burian P. ed.) *Directions in Euripidean criticism*, Durham, 1985, pp. 81 e ss. e TURATO F., *Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide*, «Università di Padova, Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca», 3, 1976, pp. 159-183.

La seconda riflessione riguarda la vera e propria *vis* del giuramento, ovvero la capacità di rivelare la verità e di istituire un rapporto di identità tra realtà e parola. Essa qui viene meno, poiché il giuramento è impiegato, evidentemente, in senso contrario, per garantire il silenzio e la connivenza su una questione oscena e scabrosa¹⁹⁶. La topica del silenzio è riconosciuta essere assolutamente sostanziale nell'*Ippolito*: il motivo del giuramento, infatti, piegato a questa strategia di segretezza e alla vergogna da celare nel privato e nell'intimo di sé, potenzia ancor di più l'impressione dell'incomunicabilità della passione di Fedra. Se la vita pubblica e politica è basata sul *lógos* e il suo ordine è posto sulle fondamenta della ragione, per Fedra il silenzio è lo strumento attraverso il quale può continuare a rispettare le norme del decoro e della morale e mantenere il controllo razionale su di sé, corrispondendo anche moralmente al suo ruolo di sposa del re. Al contrario, Ippolito, col suo ostinato silenzio, sceglie un completo distacco dalla vita cittadina, dalle sue perverse dinamiche e dalle nefande passioni che si nascondono sotto la superficie dell'apparenza. Il figlio dell'amazzone tradisce una sua appartenenza alla dimensione iniziatica, nella quale il silenzio ha un preciso significato religioso¹⁹⁷.

In questa triangolazione tra nutrice, Ippolito e Fedra scorgiamo diverse attitudini comunicative e diversi modi di concepire la parola giurata. A estorcere il giuramento, si noti, è un personaggio dal basso profilo sociale e intellettuale, la nutrice, che però si rivela portatrice di un pensiero che rimanda al mondo della sofistica: la manipolazione e trivializzazione del mito, l'adattamento di *gnómai* tradizionali a nuovi scopi sono elementi già messi in luce da diversi studi che analizzano le battute della serva. Fedra e la nutrice appartengono a classi sociali diverse e diversi sono i codici di comportamento ai quali si rivolgono¹⁹⁸. Se da un lato Fedra si rispecchia in un codice valoriale eroico e nobile, la nutrice, da personaggio popolare qual è, si rivela invece una «scaltrita utilizzatrice del codice rituale», poiché fa ricorso al giuramento e

¹⁹⁶ Vi sono altri versi provocatori che inducono a riflettere sulla divergenza tra ciò che appare al di fuori dell'individuo, nella dimensione pubblica, e ciò che si agita nel suo animo, nel privato. Ad esempio, Fedra afferma al v. 317 che le sue "mani sono pure: è l'anima che è sporca". In generale nell'intero dramma si crea una discrasia tra verità e menzogna, tra silenzio e comunicazione, tra volontà e obbligo che conduce ad una rivalutazione in chiave relativistica dell'intero sistema logico comunemente riconosciuto.

¹⁹⁷ Su questi aspetti relativi al tema del silenzio si veda BELTRAMETTI A., *Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza*, in (Angeli Bernardini P. ed.) *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Pisa-Roma, 2015, pp. 158-161.

¹⁹⁸ Un'attenta analisi del personaggio della nutrice, della sua funzione drammaturgica e della retorica che essa dispiega è in CALVANI V., *La trophós dell'Ippolito*, «Helikon», VI, 1966, pp. 71-94. Per le argomentazioni sofistiche si veda anche TURATO F. (1976), pp. 164-169.

due volte alla supplica per ottenere dei risultati in maniera coartante¹⁹⁹. Tuttavia, entrambe, in quanto vittime e agenti di Afrodite nel dramma, e, soprattutto, in quanto donne, sono associate sulla scena tragica all'inganno e al silenzio omertoso²⁰⁰. La topica del giuramento al servizio dell'omissione viene dispiegata in controcanto a quella della sincerità, della franchezza e dell'esplicitazione, propugnata dalla nutrice a Fedra per convincerla a confidarsi e ad ammettere il suo amore per il figliastro. Proprio questo personaggio femminile, più umile e di certo non aristocratico, sembra esprimersi maliziosamente attraverso delle idee comuni alla sofistica, nel tentativo di convincere Fedra a non ritenersi addirittura migliore degli dei, giacché anch'essi nel mito non sono immuni dal commettere spesso e volentieri adulterio, e non per questo sono meno venerandi²⁰¹. La morale, attraverso le parole della nutrice, appare svuotata di senso, mentre viene esaltata la realtà dei fatti, i bisogni oggettivi e naturali, che, finché rimangono nascosti, procurano la salvezza²⁰². Eppure, si noterà che proprio la nutrice, così intraprendente ed eloquente, al momento opportuno penserà a tutelarsi chiedendo a Ippolito il giuramento per ribadire, invece che scardinare, la barriera del silenzio e dell'incomunicabilità:

TP: ὦ πρὸς σε γονάτων, μηδαμῶς μ' ἐξεργάσηι.

II: τί δ', εἴπερ, ὡς φήεις, μηδὲν εἴρηκας κακόν;

TP: ὁ μῦθος, ὦ παῖ, κοινὸς οὐδαμῶς ὄδε.

II: τὰ τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν. (610)

Anche Ippolito quindi si è legato suo malgrado al silenzio e all'omertà tramite il giuramento alla nutrice, ma in maniera del tutto inconsapevole, mentre Fedra usa il giuramento nello stesso modo in cui è usato dalla nutrice. La regina tra il v. 706 e il 712, dopo che Ippolito ha già negato veementemente qualsiasi possibilità di soddisfazione alla passione di Fedra, dopo che lei capisce di non poter più consegnare un'immagine casta e perfetta di sé ai posteri, chiede alla

¹⁹⁹199 LONGO O. (1989), pp. 56-59.

²⁰⁰ Un personaggio simile appariva già in *Iliade*, 3, 386 e ss: Afrodite travestita da una vecchia tessitrice di palazzo cerca di convincere la riluttante Elena a tornare fra le braccia di Paride. Questo ipotesto avvalora ancor di più la teoria secondo cui la nutrice potrebbe essere un vero e proprio strumento della dea dell'amore all'interno del dramma.

²⁰¹ La stessa argomentazione è usata da Euripide nelle *Troiane*, vv. 945-950 e da Gorgia nell'*Encomio di Elena*, 6.

²⁰² SUSANETTI D. (2005), sulla nutrice: pp. 25 e ss.

nutrice e al coro di non proferire più parola, chiede il silenzio e il riserbo e vincola tutte le altre donne a questa richiesta con un giuramento:

ΦΑ: ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι, (710)

τοσόνδε μοι παράσχετ' ἔξαιτουμένη·

σιγῆι καλύψαθ' ἀνθάδ' εἰσηκούσατε.

ΧΟ: ὄμνυμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,

μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.

Da questo momento in avanti la loquace nutrice non parlerà più e il coro, unico testimone non muto della vicenda, non potrà intervenire per testimoniare a favore di Ippolito. Quest'ultima promessa pretesa da Fedra si iscrive nel segno dell'ellissi comunicativa e della dissimulazione. Nascondere la verità è il solo modo per salvare le apparenze e a questo punto l'unica prospettiva rimasta è il suicidio, senza però lasciare che "il figlio dell'Amazzone", in spregio alle donne e alla nobiltà di Fedra, possa rivelare la verità in futuro. Il silenzio diventa quindi indispensabile anche per il compimento di una vendetta, grazie alla quale Ippolito imparerà la *sophrosýne* identificandosi suo malgrado con ciò che più detesta e che è toccato in sorte a Fedra (vv. 728-731). È così che il casto Ippolito nella lettera della defunta regina sarà dipinto come il suo stupratore.

La complicità fra coro femminile ed eroina tragica attorno all'omertà non è una novità dell'*Ippolito*, ma, per esempio, era già in *Medea*,²⁰³ anche se l'esplicitazione di un accordo giurato, come avviene tra Fedra e le donne di Trezene è drammaticamente più incisiva. È forse singolare questa scelta euripidea, poiché il genere femminile, che tradizionalmente è considerato incapace di mantenere un segreto e tenere fede alla parola data²⁰⁴, è qui rappresentato come un gruppo compatto che tesse inganni, conserva un corresponsabile silenzio sulla verità dei fatti ed è pronto a rendersi correo di un crimine massimamente ingiusto pur di non tradire il giuramento. In tal senso i personaggi femminili sono oltremodo letali, in quanto sanno agire allo stesso modo degli uomini, ma sempre per scopi funesti e rovinosi.

²⁰³ *Supra*, pp. 115; 119-120.

²⁰⁴ La tradizionale misoginia occidentale che propone lo stereotipo di una donna inaffidabile è evidente fin dai modelli omerici ed esiodici. Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 42-92, individua la donna come inganno fatale (incarnato da Pandora), come essere imprevedibile che macchina inganni. Era nel XIV libro dell'*Illiade* inganna Zeus seducendolo e poi giurandogli il falso. La stessa Penelope omerica tesse l'inganno della tela, nell'*Odissea*. Nella *Satira delle donne* di Semonide di Amorgo l'attitudine femminile a imbrogliare è evidente nella "donna volpe" (vv. 8-11), la "donna cagna" vuole sapere tutto e non tace mai, ma sempre latra e strepita (vv. 11-22), mentre la donna dall'animo mutevole è paragonata al mare (vv. 26-39).

È noto che Fedra e Ippolito, anche se in maniera differente, seguono codici valoriali aristocratici: da questo punto di vista è quindi naturale aspettarsi che entrambi confidino nel giuramento e rispettino il suo significato. Come è stato detto, però, Fedra utilizza il giuramento per silenziare le voci che minano la sua reputazione e si preoccupa di chi potrebbe addurre una testimonianza, mentre Ippolito contribuisce a questo piano solo per eccesso di *eusébeia*, ma poi richiamerà disperatamente a sé una verità che non può più essere dimostrata, se non venendo meno al giuramento stesso²⁰⁵. In questo senso, mentre Fedra teme che le mura della sua casa tradiscano il segreto (vv. 415-418), Ippolito invoca le stesse case come testimoni che potrebbero scagionarlo di fronte al padre²⁰⁶ smentendo l'accusa della lettera di Fedra (vv. 1074-1075); mentre Fedra si costruisce da sola una "verità", garantendosi l'appoggio del coro e della nutrice con un giuramento e poi affidando la sua versione distorta della storia ad una lettera scritta, Ippolito cercherà fino all'ultimo di ribadire il vero con altri due estremi giuramenti. In questa dinamica si percepisce la difficoltà, talvolta l'inganno, sotteso all'atto della testimonianza: le case sono testimoni, ma sono mute; la scrittura di Fedra parla chiaro, e può essere letta più e più volte, ma riporta delle falsità; i giuramenti di Ippolito sono solenni, ma le evidenze li smentiscono. In un certo senso si potrebbe credere che la pratica scrittoria sia un avanzamento, un progresso del diritto rispetto all'oralità, rispetto alla parola giurata. Nonostante entrambe le strategie comunicative pretendano di essere performative, finiscono comunque per essere fallimentari o esiziali: quando Ippolito giurerà con intimissima convinzione di essere innocente e di avere un animo e un corpo illibato, impegnando la sua stessa persona e richiamando su di sé la punizione divina, lo scopo del suo giuramento è chiaramente ordalico e

²⁰⁵ DIANO C., *Le virtù cardinali nell'Ippolito di Euripide*, «Studi e saggi di filosofia antica», Padova, 1973, p. 336 a questo proposito nota che lo stesso Ippolito si rende conto di non essere credibile: niente di quello che potrebbe dire, anche se violasse il giuramento fatto, potrebbe salvarlo dall'infamia di Fedra, visto che il padre non crede fermamente nella *gennaiótes* del figlio. Né un nuovo giuramento né una parola veritiera possono garantire la fiducia, quanto piuttosto l'intima convinzione dell'onestà e nobiltà d'animo di chi parla, cosa che invece Teseo subito dubita vi sia nel figlio.

²⁰⁶ GOFF B. E., *The noose of words, readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge, 1990, p. 26 sottolinea che la pretesa del protagonista di essere creduto solo in base alla propria parola e ad un giuramento è un indizio di quanto Ippolito sia convinto che l'operato e l'integrità morale dimostrate nel tempo valgano di per se stesse come prova. Nel momento in cui, però, si rende conto che la parola di un uomo onesto non è sufficiente, è obbligato a chiamare in causa gli oggetti inanimati, "le case" appunto.

probatorio, tuttavia sulla scena sembrerà che abbia detto il falso, perché la sua morte atroce apparirà come la punizione che lui stesso ha invocato²⁰⁷:

νῦν δ' ὄρκιόν σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς (1025)

ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ' ἄψασθαι γάμων

μηδ' ἂν θελήσῃ μηδ' ἂν ἔννοιαν λαβεῖν.

ἢ τὰρ' ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος

[ἄπολις ἄοικος, φυγὰς ἀλητεύων χθόνα,]

καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου (1030)

σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνήρ.

A proposito di questo giuramento, se lo si mette in relazione con la maledizione pronunciata da Teseo ai danni del figlio (vv. 885-98), ci si accorge che la punizione cui si fa appello è la medesima, cioè l'espulsione dai confini patri e la mancanza di sepoltura. Si tratta di un castigo attuato contro gli empi, i traditori, si tratta di una pena volta ad eliminare la contaminazione e il *miasma*²⁰⁸. L'ironia tragica vuole che il personaggio più "puro" sia tacciato di empietà, che non si riconosca a Ippolito la sua *eusébeia* e che proprio lui, rispettoso dei giuramenti, sembri annientato dal giuramento. A questa immagine di abbandono del corpo di un reo, si sovrappone quella del giovane immolatosi da solo a causa del vincolo di un giuramento che lo eguaglierà a una vittima sacrificale: si ricordi che le vittime sacrificate nei rituali di giuramento potevano essere gettate così com'erano in mare o abbandonate a terra, senza necessariamente essere seppellite²⁰⁹. Inoltre, il corpo di Ippolito, che finirà poi dilaniato, può essere paragonato a quello di una vittima i cui *tómia* erano usati per la consacrazione dei giuranti: una prefigurazione della morte che sarebbe toccata in sorte agli spergiuri²¹⁰.

²⁰⁷ FLETCHER J. (2012), pp. 193-194: così come altri studi hanno messo in risalto la condizione di eterna adolescenza in cui Ippolito preferirebbe vivere, piuttosto che passare ad un'età adulta in cui scoprire, oltre ad Afrodite, anche la vita pubblica e la partecipazione politica, anche Fletcher sottolinea questo aspetto per metterlo in relazione proprio alla capacità degli uomini maschi adulti di parlare efficacemente e quindi di portare di fronte alla comunità una parola, una testimonianza che sia attendibile e determinante. In questa prospettiva il giuramento di innocenza di Ippolito manca dell'autorevolezza di un *anér* compiuto.

²⁰⁸ SEGAL C., *Curse and oath in Euripides' Hippolytus*, «Ramus», 1, 1972, pp. 166-7. Cfr. Anche *Edipo Re*, 1425-1429; *Eracle*, 1294-1297.

²⁰⁹ GERNET L. (1983), pp. 175-6.

²¹⁰ Un'altra metafora che riguarda le redini e l'impiglio in cui il ragazzo perde la vita è quella del nodo, metafora che per la verità pervade nella sua interezza il testo euripideo con immagini di legami e scioglimenti, reali e metaforici. Anche Fedra muore per il laccio che legherà attorno al

Come nota Zeitlin, il giuramento è un motivo simbolo forse dell'intera trama dell'*Ippolito*, da una parte perché sigla la segretezza e l'incomunicabilità che sono il tema centrale dell'opera, dall'altro perché esso è contrassegno e metafora del tipo di interazione che il protagonista ha col mondo circostante: egli non dialoga con gli altri personaggi, egli afferma le sue verità in maniera assoluta e non le mette in comune, così come non mette in comune se stesso²¹¹.

Teseo, al contrario del figlio, è un uomo di stato, è un re, e in virtù della sua esperienza e della sua autorità dovrebbe agire e parlare nel segno della razionalità. Nonostante questo, egli reagisce impulsivamente e senza dare alcun credito alla solenne dichiarazione del figlio, dimenticandosi di tutto ciò che Ippolito ha sempre rappresentato per coloro che lo conoscevano, e figurandoselo, invece, come la quintessenza della falsità: tanto perfido quanto sembrava all'apparenza casto e onesto. In compenso, assume come verità evidente e inconfutabile il cadavere esanime della regina e ciò che ella ha scritto nella sua lettera²¹². Il suo scetticismo nei confronti dell'intervento divino, che lo porta a non concedere nemmeno il beneficio del dubbio al giuramento di Ippolito, lo spinge anche a pronunciare con leggerezza e troppa fretta la maledizione che per il figlio sarà fatale:

ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
τήνδ', εἶπερ ἡμῖν ὄπασσας σαφεῖς ἀράς. (890)

Teseo non crede davvero che la maledizione possa attuarsi, forse perché Euripide vuol far credere che questo sia il primo dei tre desideri richiesti da Teseo alla divinità del mare²¹³ e quindi non vi è ancora la prova per il sovrano che Poseidone mantenga la sua parola. In aggiunta a questa maledizione, però,

suo collo. Il giuramento, non di meno, è un vincolo, un nodo che ostacola Ippolito. Su questa metafora: ZEITLIN F. I. (1985), p. 58 e ss.

²¹¹ ZEITLIN F. I. (1985), p. 89.

²¹² SUSANETTI D. (2007) p. 76. Riguardo alle funzioni della lettera nel teatro e soprattutto al suo utilizzo a scopo di inganno si veda MONACO G., *L'epistola nel teatro antico*, «Dioniso», XXXIX, 1965, pp. 334-351.

²¹³ SEGAL C. (1972), p. 173-174.

proprio perché non crede che essa si avvererà, il re decreta un subitaneo esilio per il figlio²¹⁴:

(...) καὶ πρὸς γ' ἔξελῶ σφε τῆσδε γῆς,
δυοῖν δὲ μοίραιν θατέραι πεπλήξεται·
ἦ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Ἄιδου δόμους (895)
θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀρὰς σέβων
ἦ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος
ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον.

Addirittura, è il messaggero che ricorda a Teseo di aver pronunciato contro Ippolito la sua maledizione, come se Teseo non la considerasse nemmeno (vv. 1164-1172)²¹⁵.

L'esito di questo groviglio di *speech acts*, fra maledizione, giuramento e legge di Stato è una totale confusione della responsabilità sulla morte di Ippolito, presentato allo stesso tempo come vittima del proprio giuramento, vittima della maledizione del padre, vittima dell'inganno di Fedra e, in somma analisi, della collera di Afrodite. Egli è forse vittima anche delle proprie scelte di vita. Si perde così il senso di che cosa sia giustizia e la certezza dell'aderenza del linguaggio alla realtà, dato che il giuramento di Ippolito e la maledizione paterna finiscono per collidere e incrociarsi: la scena mostrerà un Ippolito apparentemente punito dall'*exsecratio* del proprio giuramento in maniera ordalica e un Teseo sorpreso dal compimento della sua maledizione²¹⁶.

Il quarto e ultimo giuramento presente nell'*Ippolito* ci viene riferito nella *rhésis angeliké*. Come si accennava, esso viene pronunciato dal protagonista poco prima della morte:

Ζεῦ, μηκέτ' εἶην εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνήρ· (v. 1191).

Alla presenza di coloro che assistono alla sua partenza per l'esilio, increduli di fronte all'accusa rivoltagli, il giovane invoca Zeus e la sua giustizia cosmica

²¹⁴ SEGAL C. (1972), p. 176. Alla maledizione divina e al bando umano pronunciati da Teseo fanno da *pendant* nel giuramento di Ippolito la punizione umana dell'esilio e il castigo divino della non sepoltura (vv. 1029-1031).

²¹⁵ Proprio il messaggero interpreta a suo modo quanto è accaduto a Ippolito, additando il padre come colpevole con le sue maledizioni: non dice invece che Ippolito è morto a causa della punizione che avrebbe attirato su di sé spergiurando.

²¹⁶ SUSANETTI D. (2005), p. 37.

perché testimonino con un segno divino che egli è innocente e che non si è comportato da uomo ignobile. Di lì a poco si sente un boato (v. 1201) e dal mare si solleva un'onda inaspettata e gigantesca, dalla quale fuoriesce un mostro dalle fattezze taurine. Spaventate, le cavalle che trainano il carro di Ippolito sono assalite dal terrore e corrono all'impazzata. Nonostante il giovane si provi a domarle, viene travolto dalla loro furia e trascinato violentemente con il suo carro contro le rocce, rimanendo impigliato nelle briglie delle cavalle. Il suo corpo è così martoriato da essere difficilmente trasportabile. Questa morte terribile all'insegna del disordine, all'insegna di forze di verso opposto che trascinano il protagonista fino allo smembramento, e queste redini che lo legano non permettendogli di divincolarsi, sono tutte immagini che rimandano a un mondo indecifrabile nel quale i tentativi umani di stabilire una verità e una giustizia naufragano miseramente nell'incomprensione, mentre l'invocata testimonianza divina arriva troppo tardi, senza fornire più alcun aiuto²¹⁷. Si mette così in scena una crisi insanabile di ogni codice etico, l'inefficacia del linguaggio e la soggettività del concetto di verità²¹⁸. In questo mondo di valori sconvolti il giuramento è, come tutte le altre cose, in balia del caos: un'arma a doppio taglio che soffoca in un nodo la voce della verità e impedisce, come un vincolo inestricabile, la salvezza dell'innocente.

3. 3. Apparenza e verità: i giuramenti di Elena

L'*Elena* di Euripide, composta con tutta probabilità nel 412 a.C., in seguito alla disfatta ateniese in Sicilia, è stata oggetto di svariate interpretazioni da parte della critica, senza peraltro che sia stato possibile indicare con certezza come Euripide abbia inteso questa sua opera e come essa potesse essere recepita dal suo pubblico. Una gran parte degli studiosi intravede fra le battute dei personaggi, anche a una prima lettura, ironia, disincanto e meditazione agnostica, se non addirittura nichilistica. Un'altra parte della critica cerca di intendere quest'opera come una sperimentazione che poco ha di tragico e vira invece decisamente sul comico e sul grottesco, mettendo in scena una

²¹⁷ Artemide alla fine del dramma confermerà la parola di Ippolito, perché Teseo, almeno all'ultimo, sappia la verità: questo finale resta comunque "amaro". SUSANETTI D. (2005), p. 42. Un'analisi dei rapporti tra divinità e umani e della responsabilità degli uni e degli altri nella vicenda messa in scena si trova in LUSCHNIG C. A. E., *Men and gods in Euripides' Hippolytus*, «Ramus», IX, 1980, pp. 89-100.

²¹⁸ Si appunta con particolare enfasi su questo aspetto KNOX B. M. W., *The 'Hippolytus' of Euripides*, in (Segal E. ed.), *Euripides. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1968, pp. 90-114.

narrazione avventurosa che sembra avere dei tratti in comune con la commedia e altri con la letteratura “di consumo”. Nonostante vi compaiano diverse situazioni drammatiche che, nella loro innegabile ironia, richiamano la commedia e alcuni moduli narrativi che preludono alla struttura caratteristica del romanzo antico, è stato ben messo in luce da uno studio di Wright²¹⁹ come l'*Elena*, assieme alle altre cosiddette *escape-tragedies*, risponda a una tipologia drammatica innovativa, ma non meno “tragica” rispetto alle altre opere pervenuteci e ascritte a questo genere. In particolare la trattazione di Wright si articola a partire da alcune scelte euripidee che erano già state precedentemente riconosciute: Euripide non inventa un mito nuovo di Elena, ma ne sfrutta gli elementi delle diverse versioni costruendo una trama inaspettata e originale che dovrebbe aver creato un certo senso di stupore e smarrimento negli spettatori, abituati, per quanto ne sappiamo, a riconoscere nelle trame tragiche le storie mitiche da tutti conosciute²²⁰. In questo senso si può parlare di una messa in discussione della tradizione e del mito che viene ostentato dai personaggi stessi attraverso quella che Wright definisce *metamithology*, decostruito e riassembleto dall'autore nel suo *plot*²²¹. La tragicità dell'*Elena*, nella fattispecie, si basa su una totale impossibilità di definire la realtà e la verità all'interno di un mondo sempre duplice, fatto di apparenze, di voci, di identità plurime, di storie riportate da altri all'interno delle quali il linguaggio non è abbastanza per definire un mondo cangiante popolato da personaggi ambigui, un mondo in cui la *dóxa* e l'*alétheia* non si lasciano corrispondere, così come nemmeno nomi e corpi hanno una sicura corrispondenza²²². Divinità capricciose, come Era e Afrodite, sono fautrici delle sventure umane, eppure assenti e non interrogabili; la sensazione che esista una *týche* che tira però le fila delle vicende intricate dall'azione delle divinità è ad ogni modo presente, così come si ravvisa nella persona di Teonoe l'incarnazione di una giustizia che è superiore e universale²²³. Elena stessa, tuttavia, nel momento in cui si presenta all'interno del prologo, nel momento stesso in cui racconta il suo mito e la sua nascita, mette in dubbio le storie che su di lei si narrano e, successivamente, mette sotto

²¹⁹ WRIGHT M., *Euripides' escape-tragedies, a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, 2005.

²²⁰ WRIGHT M. (2005), p. 67 per una sinossi schematica delle varianti del mito di Elena nelle principali fonti letterarie.

²²¹ WRIGHT M. (2005), specialmente capitolo 2, pp. 56 e ss.

²²² Un'interpretazione riassuntiva di tutti i temi problematici che emergono dall'*Elena* anche in SUSANETTI D., *Euripide, fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, 2007, pp. 158-179.

²²³ Su questi aspetti in particolare ZUNTZ G., *On Euripides' Helena: theology and irony*, in *Euripide (Entretiens sur l'antiquité classique, vol. 6)*, Vandoeuvres-Genève, 1960, pp. 199-241.

inchiesta le informazioni fornite da Teucro sulle sorti di Troia e degli Achei²²⁴. La preoccupazione principale dei personaggi è ciò che si dice di loro, il *kléos*, che diventa quasi un peso insopportabile²²⁵. Certamente vi è una dose di umorismo sinistro nel gioco drammatico: i dialoghi fra i personaggi palesano le difficoltà degli stessi nel far aderire i pensieri alle parole, persino le parole ai fatti, e allo stesso modo nemmeno la visione autoptica dei corpi è una certezza sulla quale fare affidamento. Per la sua versione del mito di Elena Euripide sembra inventare il motivo dell'*éidolon*, il simulacro del tutto simile a lei plasmato dalle divinità²²⁶: Elena risulta quindi sdoppiata, riconoscibile per la sua bellezza, per il suo corpo, ma allo stesso tempo irriconoscibile nella sua autenticità, perché il suo nome è legato ad altre vicende. Anche il personaggio di Menelao, nelle sue vesti sudicie e stracciate, non è immediatamente identificabile con il vittorioso eroe spartano in ritorno da Troia, che ci si aspetterebbe al contrario ricoperto di onori e gloria²²⁷. Il verbo *dokéo* è straordinariamente ricorrente nell'intera sceneggiatura, così come tutti gli altri verbi di percezione sensoriale, attraverso i quali il poeta crea un gioco intricato di illusioni e disillusioni. Anche se molti studiosi hanno cercato di sottolineare il rapporto tra l'ironia euripidea di questa tragedia e la commedia aristofanea²²⁸, è forse più cauto affermare che tra le battute dei personaggi si avverte, piuttosto, un'atmosfera generale di amarezza

²²⁴ Nel prologo si vedano soprattutto i vv. 16-21, nel dialogo con Teucro vv. 117-122, 134-150.

²²⁵ Sul *kléos* e il suo duplice significato in tutta la tragedia si veda MELTZER G., "Where is the glory of Troy?", *Kleos in Euripides' Helen*, «Classical Antiquity», 13, n° 2, 1994, pp. 234-255. In particolare, Menelao cerca di apparire come un eroe gagliardo, copertosi di gloria a Troia, insiste sulla celebrità del proprio nome delle proprie gesta, e tuttavia la sua presenza scenica è intaccata dalle apparenze: è un naufrago dall'aspetto cencioso, che si lascia maltrattare anche da una portinaia. Vorrebbe affrontare Teoclimeno, ma poi si affida agli stratagemmi della moglie. In fin dei conti il *kléos* dipende dal linguaggio, da un discorso riferito: quale che ne sia il contenuto, sia esso veritiero o menzognero, si assegna questo compito comunque al linguaggio, che non è sempre un efficace mezzo comunicativo.

²²⁶ Vedi WRIGHT M. (2005), pp. 82 e ss. Storie mitiche di simulacri creati dagli dei con nuvole o visioni non sono affatto rare; tuttavia, non ci è dato sapere se in riferimento ad Elena sia stato Euripide per primo a creare questa versione del mito o se gli sia derivata da opere precedenti.

²²⁷ Una delle caratteristiche forse più sorprendenti del teatro euripideo è la messa in scena di eroi "straccioni", come nel caso del personaggio di Menelao o di quello di Oreste nell'omonima tragedia. Una tale scelta dei costumi era inusuale e volutamente provocatoria: la norma eschilea voleva che l'eroe tragico vestisse abiti magnifici. Tuttavia, all'occasione anche Sofocle aveva vestito miseramente il suo Filottete, per un maggior realismo scenico. Si veda SUSANETTI D. (2003), pp. 41-42.

²²⁸ MUREDDU P., *Gli stracci di Menelao, polemica ed autoironia nell'Elena di Euripide*, «Philologus», 147, 2003, pp. 191-204. Si sottolinea in special modo quella che probabilmente era l'intertestualità creata appositamente da Euripide in riferimento alla parodia che negli *Acarnesi* Aristofane faceva del precedente *Telefo* euripideo. Sull'*Elena* come tragedia "comica" si vedano anche le prime pagg. di PIPPIN-BURNETT A. N., *Euripides' Helen: a comedy of ideas*, «Classical Philology», 55, 3, 1960, pp. 151-163.

e frustrazione, inscenata di fronte agli occhi di una cittadinanza che ha vissuto in prima persona delle fasi storiche problematiche e ha partecipato ai dibattiti di filosofi e sofisti contemporanei riguardanti in prima istanza la verità e il linguaggio²²⁹.

Giacché i personaggi di questa tragedia si muovono in una dimensione inconoscibile e sono inconoscibili agli altri e a se stessi, forse non è un caso che la protagonista pronunci anche due giuramenti, nel disperato tentativo, e vano, di autoaffermarsi come vittima e come donna ineccepibile e virtuosa. Esiste un breve recente articolo di Isabelle Torrance su questi due passi e sul loro significato all'interno dell'*Elena*: la tesi principale della studiosa è che i due luoghi in questione siano stati inseriti da Euripide allo scopo di illuminare ancor di più la virtù di Elena e di Menelao e, rispettivamente, la fedeltà al vincolo coniugale di lei e il coraggio e il valore di lui. Nel primo passo Elena, dopo aver ricevuto da Teucro la notizia che Menelao è disperso da anni e che è ormai ritenuto morto, si dispera all'idea di rimanere fino alla morte in quel paese barbaro che è l'Egitto e di dover sposare suo malgrado il re Teoclimeno. All'altezza dei vv. 306 e ss. però, tra il coro e la protagonista si articola un dialogo sulla veridicità della parola riportata da terzi, alla fine del quale è evidente che né Elena né il coro ritengono che la dimensione del "mi è stato detto" sia abbastanza per definire la realtà o la verità di un fatto: non ha senso affliggersi prima di aver accertato la morte di Menelao. D'altronde la protagonista getta il dubbio fin dalle prime battute sulle "storie" che si raccontano sul suo conto, sulla sua nascita, e, ancor di più, su ciò che sia realmente accaduto fra lei e Paride, dal momento che solo lei conosce la verità sulle macchinazioni divine che hanno condotto un simulacro del tutto simile a lei a Troia. Dopo aver deciso, su consiglio del coro, di consultare la veggente Teonoe, sorella di Teoclimeno, per apprendere da lei "che tutto sa" quale sia stata la sorte di Menelao²³⁰, Elena invoca comunque a testimone il fiume

²²⁹ WRIGHT M. (2005), cap. 4, pp. 226 e ss.: un'intera sezione di questo studio analizza i rapporti tra la tragedia euripidea e il pensiero dei sofisti e dei filosofi dell'Atene classica. In particolare, sul rapporto tra nomi e parole con i loro referenti reali, le teorie dei sofisti e il rapporto con l'*Encomio di Elena* gorgiano: p. 307 e ss. Si veda anche PIPPIN-BURNETT A. N. (1960), per il problema della comicità e dell'ironia di alcune scene e dei personaggi, ma anche per i rimandi alla filosofia di Anassimandro e Anassimene sull'*aither*, che emergono in questa tragedia come in molti altri luoghi euripidei.

²³⁰ Anche Teonoe, che è una veggente e rappresenta quindi le divinità nel dramma, non è immune da una certa ambiguità: se davvero sa tutto, come mai non dice a Elena che Menelao è già arrivato in Egitto? Perché parla solo di un suo imminente arrivo? Nel dialogo fra messaggero e Menelao si insinua il dubbio su ciò che oracoli e indovini vaticinano: *gnóme* ed *euboulía* contano di più degli indovini (vv. 744 e ss.).

spartano Eurota per giurare che, se apprenderà che il marito è morto, anche lei si darà la morte.

Ἑλένη:

σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα,
τὸν ὑδροέντι δόνακι χλωρὸν
Εὐρώταν, θανόντος. (350)

εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρὸς
ἄδε μοι — τί τάδ' ἀσύνετα; —
φόνιον αἰώρημα
διὰ δέξης ὀρέξομαι,
ἢ ξιφοκτόνον δίωγμα (355)

λαιμορρύτου σφαγᾶς
αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν,
θῦμα τριζύγοις θεαῖσι
τῶ τε σήραγγας Ἴδαί
ας ἐνίζοντι Πριαμί (360)
δα ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους.

Torrance sostiene che l'indecisione sul mezzo più appropriato per uccidersi è una prova della reale intenzione di Elena di suicidarsi e che l'invocazione al fiume patrio rende più solenne la formula, già resa fortemente ieratica dall'iniziale anafora e dalla struttura metrica, palesando allo spettatore/lettore quanto grande sia l'attaccamento di Elena a suo marito²³¹. Tuttavia, se si riesamina il contesto in cui questo giuramento è posto, non appena dopo che coro e protagonista hanno ammesso tra loro che le parole sono spesso false (vv. 305-310), porre l'accento su una categoria linguistica che ha come sua forza e prerogativa intrinseca quella di realizzare un enunciato, non è un'operazione ingenua da parte dell'autore, che in tutti gli altri drammi in cui utilizza il giuramento problematizza contestualmente anche l'identità fra parola e fatti e fra parola e intenzioni. Forse dovremmo pensare a una strategia di Euripide per riflettere tramite la rappresentazione scenica sul problema dell'aderenza del linguaggio al pensiero, quello di Elena, che è un personaggio e non è necessariamente portavoce dei valori dell'autore. L'effetto di vertigine e la perdita dei punti di riferimento è notevole, poiché il giuramento non ha solo a che vedere col linguaggio, ma anche con la testimonianza divina e l'eventuale

²³¹ TORRANCE I., *On your head be it sworn: oath and virtue in Euripides' Helen*, «The Classical Quarterly», 59, 2009, pp. 2-7.

punizione dello spergiuro. Si dovrà aggiungere poi che in questa formula di giuramento Elena appare assai autoreferenziale: il fatto che, invece di spiegare perché le sarebbe impossibile la vita senza il marito, lei si soffermi a considerare i diversi modi per darsi la morte, scegliendo infine il mezzo più plateale e glorioso per una donna, quello del suicidio con il ferro come su un altare sacrificale²³², non induce a pensare che lei sia preoccupata davvero all'idea che il marito sia morto, bensì che si preoccupi di come lei stessa debba morire perché la sua fama sia degna di gloria²³³. Non sposarsi con un barbaro, scegliere la più gloriosa morte col ferro, paragonarsi ad una vergine sacrificale²³⁴: sono riflessioni che l'eroina tragica fa con l'intento di essere assimilata ad una casta e devota moglie, preoccupandosi di apparire come tale. Si tratta delle medesime riflessioni che Ecuba esplica a proposito della stessa Elena nelle *Troiane* (vv. 1012-1014) rimproverando alla bella spartana che una donna onesta si sarebbe data la morte se fosse stata rapita da un altro uomo contro la propria volontà. Anche nel secondo giuramento, al v. 841, Elena stessa parlando di come lei e il marito si dovranno suicidare se non potranno sfuggire, afferma che però dovranno farlo nel modo che assicurino loro più gloria. In definitiva, sembra che Elena voglia aderire, e si sforza di farlo, ad un personaggio che per statuto mitologico non è, ma dall'altra parte Euripide non ci risolve mai questo dubbio su una possibile effettiva virtù di Elena e sulla scarsa affidabilità del mito tradizionale. Un'altra considerazione si può aggiungere per il verso 352. Esso è attribuito talvolta al coro, talvolta ad Elena, senza che sia possibile con certezza ascriverlo all'uno o all'altra:

τί τὰδ' ἀσύνετα;

²³² Apprendiamo dallo studio di N. LORAU, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari, 1988, che la morte femminile per eccellenza, soprattutto in tragedia, è il suicidio. Se per un uomo sarebbe poco virile morire suicidandosi, e, soprattutto, morire impiccandosi, la donna, invece, spesso sceglie tra la morte col laccio e quella col ferro. Riguardo a questo passaggio dell'*Elena* Loraux spiega che la nostra eroina tragica tradisce la volontà di suicidarsi platealmente e onorevolmente come un guerriero, versando il suo sangue, perché anche quando evoca l'impiccamento, lo definisce *phónion aiórema*, una sospensione cruenta: è naturale che esso non possa in alcun modo essere cruento, ma ella sta già volando col pensiero alla sua alternativa più nobile, la morte di spada, p. 18.

²³³ Poco prima, interagendo con il coro aveva spiegato che la sua sofferenza derivava dal trovarsi espatriata a forza, coperta dall'ignominia e schiava di genti barbare: la sua unica salvezza per recuperare il suo precedente *status* era che Menelao venisse a salvarla, vv. 269-292. Lo nota anche SCHMIEL R., *The recognition duo in Euripides' Helen*, «Hermes», 100, 1972, pp. 274-294 a p. 282.

²³⁴ Ai vv. 299-302 Elena si lamenta della rovina causata dalla sua bellezza ed esplica già la sua volontà di suicidarsi affermando che è più glorioso morire di spada: i versi, tuttavia, sono ritenuti dai più un'interpolazione.

“E che sono queste cose incomprensibili?”²³⁵. Se fosse il coro a chiedere spiegazioni su ciò che Elena sta dicendo, come pare dalla suddivisione delle battute in alcuni codici, dovremmo pensare che le donne greche qui interrompano Elena, anche se ancora ella non ha detto nulla di veramente astruso. Per motivi metrici Kannicht²³⁶ attribuisce l’espressione ad Elena: questa seconda scelta potrebbe avere un senso a livello contenutistico, se lo si pensa come un inciso di Elena a se stessa. Infatti, ella potrebbe cominciare ad enunciare il suo giuramento sulla base di una conoscenza non certa della realtà e premettere, mentre lo pronuncia, che però i presupposti non sono chiari²³⁷. Non esistono giuramenti che si compiano felicemente senza un meccanismo di analogia e omeopatia che ne assicuri la realizzazione all’interno della formula, perché, in generale, i giuramenti servono a *creare* una realtà sulla base di quella stessa analogia. “Se Menelao è morto-ma non lo so-mi ucciderò”: un giuramento di questo tipo è inconcludente, perché non porta, a livello scenico, a nessun tipo di realizzazione. Tale giuramento potrebbe compiersi come no, ma la sua formulazione, se attribuiamo il verso al personaggio di Elena, rivela tutta la sua ambiguità: a che giova? Che utilità ha un enunciato performativo basato sull’ignoranza della realtà, quando l’eroina potrebbe provare di lì a breve se Menelao è vivo dalla bocca di una profetessa? Che funzione narrativa avrebbe mai? A chi deve dimostrare Elena di essere pura e fedele, se nemmeno sa ancora se il marito è vivo? Di certo non deve dimostrarlo a lui, che non è presente. Ella potrebbe semplicemente decidere di suicidarsi una volta appresa l’eventuale notizia della morte di lui, invece sente l’esigenza di dimostrare a se stessa la sua onestà e di palesarla in modo solenne, immaginando in una sorta

²³⁵ *Asýnetos* è segnalato da Allan per essere un aggettivo caratteristico negli ultimi drammi euripidei: ALLAN W., *Euripides, Helen*, Cambridge, 2008, commento al verso a p. 190.

²³⁶ Nell’edizione KANNICHT R., *Euripides, Helena*, Heidelberg, 1969. Il verso è attribuito al coro ad esempio da CAMPBELL A. Y., *Euripides’ Helena*, Liverpool, 1950, tuttavia in apparato Alt ci segnala che le famiglie di mss. L e P concordemente attribuiscono il verso ad Elena, mentre solo seriormente si è diffusa una correzione arbitraria del verso, che è stato riferito al coro: ALT K., *Euripides, Helena*, Leipzig, 1964.

²³⁷ DE POLI M., *Le monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova, 2011, pp. 218-219: a seconda dell’interpretazione del pronome *táde* possiamo attribuire diversamente il verso. Se “queste cose” non si riferisce alla notizia della morte di Menelao, visto che il coro ha appena messo in dubbio tale notizia con Elena, esso potrebbe riferirsi ai contenuti dei versi 350 e ss. «L’inciso interrogativo, inserito subito dopo la frase condizionale» potrebbe essere «la reazione pessimista all’insensato atteggiamento di chi lascia ancora la porta aperta alla speranza. Elena segue il consiglio del coro, si reca da Teonoe, ma è intimamente sfiduciata: ogni esitazione le appare come un assurdo rifiuto della realtà, incomprensibile di fronte a fatti ritenuti certi». Dunque, il verso potrebbe esprimere il rifiuto di illudersi e aspettare un finale positivo o l’eccitazione nell’accettare che le voci possano essere vere: in ogni caso la protagonista ha un’attitudine critica verso ciò che sente per bocca di altri.

di autorappresentazione quale morte più gloriosa potrebbe riscattarla dall'infamia. Torrance non sbaglia dicendo che Euripide vuole mostrarci un'Elena non fedifraga, ma il nocciolo della questione non sembra risiedere nella fedeltà al marito, bensì nella volontà di affrancarsi da un'accusa che la "imprigiona" in una parte mitica che ella rigetta. Generalmente in tragedia il *tópos* del giuramento è sfruttato per produrre degli snodi narrativi imprescindibili nel *plot*, poiché esso vincola l'agire dei personaggi. Questo giuramento, invece, non è funzionale a livello narrativo, anzi, non ha alcuna funzione. Serve solamente a tematizzare il disagio di utilizzare alcune categorie linguistiche che, in fin dei conti, non realizzano e non descrivono e finisce per ricollocare il personaggio di Elena nel suo ruolo mitico, nel suo campo di appartenenza tradizionale: l'apparenza.

Il secondo giuramento si inserisce nel dialogo fra Elena e Menelao al v. 835 e ss. Dopo la famosa scena di *anagnórisis*²³⁸, i due coniugi appena riunitisi, cercano assieme un modo per scappare dall'Egitto, sfuggendo a Teoclimeno. Elena si dimostra particolarmente intraprendente nell'organizzare il piano, tanto che alcuni studiosi hanno sottolineato la passività di Menelao rispetto alla moglie: ella è consapevole che solo ottenendo il silenzio di Teonoe sull'arrivo di Menelao essi potranno trovare una via di fuga, altrimenti egli verrà ucciso e Elena sposata a forza con Teoclimeno. Menelao, che già con qualche reticenza si era convinto dell'identità della moglie e della storia del simulacro creato da Era²³⁹, ha in questo preciso istante un dubbio che la sua sposa, se anche lui

²³⁸ Per un'analisi approfondita della scena di riconoscimento e dei due personaggi posti uno di fronte all'altro si veda SCHMIEL R. (1972), in particolare la possibilità che Elena guidi sapientemente la conversazione in maniera tale da convincere gradualmente Menelao giocando sul suo orgoglio eroico. Sull'amebeo epirrematico fra i due ai vv. 625-697 si veda BELARDINELLI A. M., *Menelao nell'Elena di Euripide*, «Lexis», 21, 2003, pp. 161-177. Di norma nelle scene di *anagnórisis* al personaggio maschile sono assegnate battute in trimetri giambici, così che sia evidente l'autocontrollo e la lucidità che lo contraddistinguono in quanto uomo, mentre la controparte femminile si scioglie in versi lirici di entusiasmo e felicità. Anche in questo caso avviene così, ma al termine del loro confronto Menelao si lascia emozionare e "contagiare" indulgendo nel cantato. La differenza tra i due è la propensione di Elena a pensare a una speranza per il futuro, in netto contrasto con lo smarrimento del marito che ripensa alle passate imprese troiane e alla loro totale futilità, alla luce delle nuove rivelazioni. Ci sono probabilmente dei rimandi odissiaci nella scena di riconoscimento dei due sposi, ma a parti invertite: Menelao interroga Elena, anche se è lui ad arrivare straccione e malmesso da lei, così come appariva Odisseo. Menelao, rispetto a come appare nelle altre tragedie in cui è implicato, è qui un personaggio nuovo, emotivo, non vile, ma la parte di maggiore intraprendenza e di eroismo in senso tradizionale (più odissiaco) è incarnata da Elena.

²³⁹ Vv. 566-596. Sulla particolare struttura di tale *anagnórisis* e i legami con la filosofia si veda MUREDDU P., *Il riconoscimento di Elena come percorso di episteme: Euripide e le teorie sofistiche sulla conoscenza*, «Prometheus», 21, 2005, pp. 216-224.

venga ucciso, possa agevolmente sistemarsi con il re e che verbalizzi il suo malcontento per questo eventuale nuovo matrimonio solo per il fatto che in quel preciso momento sta parlando con lui. Elena è accusata quindi di essere *prodótis* perché acconsentirà, volente o nolente, alle nuove nozze, nel caso egli muoia. La donna reagisce prontamente cercando di pronunciare un giuramento, ma viene interrotta dal marito e le viene immediatamente suggerito ciò che dovrà promettergli.

Μενελέως

φέρ', ἦν δὲ δὴ νῶν μὴ ἀποδέξῃται λόγους;

Ἑλένη

θανῆ: γαμοῦμαι δ' ἢ τάλαιν' ἐγὼ βία.

Μενελέως

προδότις ἂν εἴης: τὴν βίαν σκήψασ' ἔχεις.

Ἑλένη

ἀλλ' ἄγνὸν ὄρκον σὸν κάρα κατώμοσα ... (835)

Μενελέως

τί φῆς; θανεῖσθαι; κοῦποτ' ἀλλάξεις λέχη;

Ἑλένη

ταυτῶ ξίφει γε: κείσομαι δὲ σοῦ πέλας.

Μενελέως

ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν δεξιᾶς ἐμῆς θίγε.

Ἑλένη

ψαύω, θανόντος σοῦ τόδ' ἐκλείψειν φάος.

Μενελέως

κάγὼ στερηθεὶς σοῦ τελευτήσειν βίον. (840)

Ἑλένη

πῶς οὖν θανούμεθ' ὥστε καὶ δόξαν λαβεῖν;

Gli studiosi notano che sembrerebbe Elena voglia giurare di non prendere marito nemmeno dopo la morte di Menelao, mentre poi, siccome lo sposo si aspetta che lei giuri addirittura di uccidersi, se lui cadrà in questa impresa, ella subito accoglie la formulazione suggerita, nell'intento di compiacerlo, aggiungendo che morirà con la stessa spada del marito²⁴⁰. Torna l'elemento della spada e del suicidio, anche se in questo caso si tratta di un giuramento prestato su ciò che Menelao desidererebbe sentirsi dire: anche in questo passo quindi un'ombra vela la sincerità del giuramento di Elena. Menelao le chiede di

²⁴⁰ ALLAN W. (2008), p. 240.

sugellare il patto con la stretta delle mani. Solo a quel punto anche lui aggiunge reciprocamente la sua promessa di darsi la morte nel caso Elena muoia²⁴¹. Certo, anche precedentemente, come si è visto, Elena giura di uccidersi col ferro se verrà a sapere che il marito non è più vivo. Tra i due giuramenti, perciò, vi è una sostanziale coerenza, eppure ora che avrebbe potuto dimostrare la propria lealtà al marito in maniera spontanea, Elena, per colpa della sfiducia di lui, che la lega ancora inconsciamente all'*éidolon* adultero, non ha il tempo di affermarlo con le sue parole e rimane immancabilmente il dubbio su ciò che stesse per dire. Ancora una volta, volente o nolente, si ripiega sul suo personaggio. La coppia è ossessionata dalla *dóxa*, dal *kléos*, tanto che sia Elena che Menelao per tutta la durata del dramma esplicano la loro volontà di ricalcare un modello di virtù, di coraggio, di onestà, di gloria. Entrambi, però, non trovano la realizzazione effettiva di questa loro brama all'interno del *plot* euripideo e, anzi, sembrano resi appositamente inadatti da Euripide a incarnare dei modelli, l'una di castità, l'altro di valore eroico. Nel finale sarà uno stratagemma, una menzogna, a salvare la coppia, una macchinazione ben riuscita perché le apparenze sembrino realtà: ingannare Teoclimeno con la falsa morte di Menelao e con un falso rito funebre celebrato in mare su una nave. Su quella stessa nave che li trarrà in salvo in Grecia, Menelao e il suo equipaggio superstite stermineranno l'equipaggio egiziano, incitati da un'Elena che inneggia alla gloria e al sangue, ricordando così quell'*éidolon* per il quale gli Achei e i Troiani erano "gloriosamente" morti a Troia. Anche questo secondo giuramento a parere di Torrance sarebbe indicatore della virtù di Elena: ella addirittura lo carica di una solennità che si addice ai giuramenti divini quando comincia con la formula "giuro sulla tua testa..." (v. 835)²⁴². Questa espressione è formulare e ritorna in diversi passi letterari: primo fra tutti *Iliade* XV, 36-46, nel quale Era giura a Zeus sul capo di lui che non ha incitato Poseidone a influire positivamente sulle vittorie achee. Questo giuramento è un luogo del testo iliadico in cui la dea manipola la formula precisa del suo enunciato per non dire una falsità, ma al contempo nascondere la verità dei fatti al marito. Allo stesso modo anche nell'*Inno a Hermes*, il giovane dio alato si offre di prestare un giuramento del tutto simile al fratello Apollo e infine, però, evita di pronunciarlo²⁴³. Torrance non ritiene che questo possa essere un rimando allusivo fatto da Euripide con l'intento di gettare dell'ambiguità sul giuramento di Elena, ma che, piuttosto, ad influenzare il testo euripideo vi sia il richiamo ad altri due testi: *l'Inno ad*

²⁴¹ SCHMIEL R. (1972), p. 289.

²⁴² TORRANCE I. (2009), pp. 3-5.

²⁴³ *Inno a Hermes*, vv. 274-276.

Afrodite e il fr. 44 A di Saffo. Nel primo compare Artemide che giura sulla testa di Zeus di mantenersi vergine, nel secondo il medesimo giuramento è pronunciato da Demetra²⁴⁴. Certo è vero che questi due passi, rispetto a quello omerico, possono essere stati volutamente richiamati da Euripide per avvalorare ancora di più la castità di Elena grazie a un siffatto parallelo divino. Ad ogni modo non è necessario supporre una volontà da parte del drammaturgo di richiamare quei testi in particolare e i loro contenuti, giacché tali interferenze ipotestuali sono un naturale meccanismo della produzione letteraria. Se la scelta euripidea fosse stata ipoteticamente quella di alludere a questi brani letterari bisogna però distinguere ancora una volta fra la parola del personaggio e quella del poeta: è Elena ad usare la retorica tradizionale del giuramento di castità, nel momento in cui vuole giurare a Menelao che non lo tradirà (come abbiamo visto all'inizio sembra che il giuramento di Elena cominci come una risposta negativa all'accusa di essere una traditrice), così come abbiamo appurato che nel primo giuramento ella desidera dipingersi come una vergine sacrificale, ma affermare che Euripide voglia darci la certezza che ella è casta attraverso la citazione letteraria, significa fare una supposizione ardita. È impossibile, fra le altre cose, negare che esista anche il più celebre parallelo con Era nell'*Iliade* e che questo getti una certa dose di scetticismo e ironia sulle parole di Elena. Non si può dire con certezza se Euripide vi rimandi con sarcasmo circa la buona fede della sua protagonista, ma si tratta in ogni caso di un'allusione più diretta e comprensibile allo spettatore medio.

Infine, possiamo fare qualche considerazione sui giuramenti dell'*Elena* e sulla loro somiglianza con i giuramenti ellenistici, in particolare del romanzo. Si sa che le *escape-tragedies* sono state a volte definite dagli studiosi come drammi "romanzati". Wright nella sua argomentazione molto attenta smaschera il tipo di operazione intellettuale che sta alla base di questa facile analogia²⁴⁵. Tuttavia, mantenendo la dovuta cautela e spostando il verso di questo vettore intertestuale, ma non la direzione, potremmo dire che l'elemento del giuramento nell'*Elena* può aver influenzato il romanzo antico, così come altri elementi della trama ancor più vistosi, ad esempio il viaggio esotico, la separazione degli sposi, il naufragio, gli stratagemmi per sfuggire a un pretendente ecc. Si tratta di due giuramenti che nella loro funzione tematica hanno molto in comune con quelli delle eroine del romanzo: innanzitutto il

²⁴⁴ Saffo, fr. 44 A, in cui tra l'altro il verso riguardante il giuramento "sulla testa del padre" è integrato in diversi modi, si veda FERRARI F., *Saffo, Poesie*, Milano, 1987; *Inno ad Afrodite*, vv. 26-28.

²⁴⁵ WRIGHT M. (2005,) pp. 6 e ss.

patto giurato tra i due coniugi che si rendono complici e si dichiarano reciproca lealtà è un *tópos* ricorrente e caratteristico nel romanzo antico. Anche il suicidio nel caso il compagno perda la vita è cosa sottoposta a giuramento in quasi tutti i testi del romanzo, con uno speciale rapporto fra il giuramento e la virtù della fedeltà e della castità. Le premesse dei generi di appartenenza e delle concezioni intellettuali sottese ai due casi sono però notevolmente differenti e decisamente importanti: Euripide, in quasi tutti i suoi drammi usa il giuramento per riflettere e far riflettere sul difficile rapporto tra linguaggio e realtà, tra parola detta e pensiero, mentre nel caso del romanzo, non vi è alcuna ironia o spunto di riflessione sull'ambiguità del giuramento. Forse solo nel caso delle *Etiopiche* assistiamo un'operazione concettuale simile, ma del tutto palese e consapevolmente articolata dai personaggi stessi²⁴⁶. Non c'è tuttavia alcun tipo di effetto tragico. Nella trama dell'*Elena* è poi evidentissimo, come si è detto, che i giuramenti non sono un *device* narrativo, sono solo un *addendum* tematico all'interno del filo conduttore dell'opera, mentre nel romanzo antico spesso il giuramento di castità o di fedeltà diventa il vero motivo centripeto e il motore di scelte e azioni all'interno di una trama assai articolata.

4. Aristofane e la parodia del giuramento tragico

Il linguaggio dei personaggi della commedia è spesso "infarcito" di giuramenti e apostrofi alle divinità, soprattutto quando si avvicina maggiormente a una parlata popolaresca e fitta di esclamazioni. Di certo nella grande maggioranza dei casi si tratta appunto di intercalari ed espressioni colloquiali che non incidono sul tema centrale o sullo sviluppo narrativo, ma che mimano e caratterizzano il linguaggio familiare dei diversi livelli sociali rappresentati dall'autore e presenti nella *pólis*. Come la tragedia investe di significato e di fatalità ogni enunciato performativo, così la commedia abusa di essi e li declassa a pure interiezioni, talvolta addirittura associando il nome della divinità a pensieri scurrili o, altrimenti, altisonanti, ma solamente per parodiare l'uso più solenne. Nelle commedie di Aristofane la comicità è insita nel linguaggio stesso, che è vario, sperimentale, sfaccettato e che gioca con doppi sensi, metafore e ingiurie. L'aggressività linguistica del poeta comico è sempre stata oggetto di indagine da parte degli studiosi, che hanno cercato di intravedere in essa il retaggio di alcune forme rituali di liberazione e catarsi oppure di interpretarla come una modalità per incidere significativamente sulla

²⁴⁶ *Infra*, pp. 221 e ss.

politica reale e influenzare gli animi degli spettatori²⁴⁷. Non è semplice dire quale di questi due fattori prevalga, ma è certo che la ribellione alle norme del vivere comune, gli scoperti riferimenti alla sessualità, gli elementi utopici, le beffe ai danni della morale tradizionale e della religione sono riconducibili a pratiche rituali arcaiche²⁴⁸ che il genere della commedia ha assimilato nella sua evoluzione e ha sfruttato per un maggior coinvolgimento dell'*audience* e allo scopo di esprimere anche dei messaggi sulla contemporaneità.

L'*onomastí komodéîn* e l'ingiuria sono di centrale rilevanza sia per l'azione drammatica sia per la caratterizzazione dei personaggi, dal momento che nei punti nevralgici dell'azione (l'agone ad esempio), il fitto scambio di insulti tra i personaggi crea un effetto di tensione ed è l'unica effettiva misura del successo nel conflitto tra protagonista e antagonista²⁴⁹. Inoltre, quei personaggi che subiscono questo continuo attacco linguistico di solito incarnano le cattive qualità delle categorie sociali contro cui combatte il protagonista comico e che possono trovarsi rappresentate anche nella cavea da alcuni spettatori. La funzione metalinguistica della comunicazione tra personaggi e delle sue caratteristiche è quella quindi di esprimere implicitamente il giudizio dell'autore sui tipi sociali rappresentati, innescando anche nel pubblico un sentimento di riprovazione che dal personaggio passa in assoluto ad un'intera categoria sociale²⁵⁰.

All'interno di questo complicato sistema poetico i personaggi comici ovviamente giurano, come si è detto, e provocano il riso giurando di fare o di aver fatto cose che nella realtà sono false o non troveranno attuazione. In questa dinamica non c'è comunque una vera e propria critica al giuramento come pratica e, d'altra parte, forse nell'Atene del V sec. non si riteneva più che gli dei potessero davvero punire gli spergiuri, altrimenti ogni politico avrebbe subito una sorte terribile²⁵¹. In questa tendenza vi è piuttosto la volontà di rappresentare iperbolicamente i tratti moralmente peggiori della società reale, la stessa società cui la commedia è diretta, e dunque rappresentare volgarità, opportunismo, falsità. Un giuramento "leggero", quindi, da cui scaturisce un ridicolo che non colpisce la pratica in sé e articola solo in alcuni casi un pensiero

²⁴⁷ Un quadro riassuntivo utilissimo sulla questione si trova in SAETTA COTTONE R., *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Roma, 2005, pp. 40-42.

²⁴⁸ BOWIE A. M., *Aristophanes': myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993, pp. 10 e ss.

²⁴⁹ SAETTA COTTONE R. (2005), pp. 193 e ss.

²⁵⁰ BETA S., *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Roma, 2004, pp. 25-26. A proposito di questo "giudizio negativo" Beta distingue tra due modalità comunicative "negative" presenti nella commedia antica: quella incarnata dai personaggi che dicono il falso, e quella dei personaggi che dicono cose insensate.

²⁵¹ Lo dice Socrate nelle *Nuvole*, vv. 398-402.

critico sul linguaggio, ma serve principalmente alla caratterizzazione comica²⁵² di personaggi triviali e immorali o delle categorie sociali contro cui il protagonista comico si oppone. La volontà di Aristofane non è però quella di sovvertire la morale riconosciuta e le figure che mettono in pratica lo spergiuro sono sempre personaggi di basso profilo morale o che comunque non pretendono in alcun modo di essere esemplari, anzi. Dalle commedie nel loro complesso, infatti, si evince che spergiurare è uno dei caposaldi «della formazione di un perfetto *homo politicus*»²⁵³, e, nonostante ciò, nelle *Ecclēsiazuse* si richiamano i giudici degli agoni comici a dare una valutazione imparziale e corretta, esortandoli a ricordarsi del giuramento prestato a inizio mandato²⁵⁴. Infine, in consonanza con la ben nota misoginia latamente rintracciabile nei testi comici, insieme agli altri pregiudizi sul femminile dispiegati per suscitare il riso, troviamo l'accusa che vede nelle donne delle inguaribili spergiure: nelle *Tesmoforiazuse* il coro condanna in questo senso il sesso femminile, perché le donne prediligono il guadagno al rispetto dei sacri giuramenti (vv. 356-364)²⁵⁵. Quanto al giuramento e al suo uso in relazione alla contemporaneità e ai paradigmi etici, si rivelano particolarmente interessanti la *synomosía* della *Lisistrata* e i giuramenti derisori nei confronti del modello tragico euripideo nelle *Rane* e nelle *Tesmoforiazuse* e di quello filosofico incarnato da Socrate nelle *Nuvole*²⁵⁶.

²⁵² Ad esempio, nei *Cavalieri* (vv. 409 e ss.) l'ironia è del tutto scoperta quando incontriamo il Salsicciaio pronto a giurare di essere un ladro e uno spergiuro. Paflagone e il Salsicciaio in questa sequenza si contendono il titolo di chi sia più disonesto e insolente. Nelle *Rane* (vv. 305 e ss.) Xantia giura per tre volte di aver visto e sentito arrivare il mostro Empusa suscitando un forte spavento in Dioniso. Dal punto di vista dell'azione scenica il senso di un triplice giuramento è teso ad enfatizzare i movimenti fisici degli attori nel dramma, giacché Dioniso probabilmente per la paura doveva sobbalzare ad ogni nuova affermazione giurata di Xantia riguardante il mostro. Tuttavia, è logico credere anche si stia deridendo la pratica solenne del triplice giuramento, forse abusata: la causa del riso è qui la codardia e la credulità del dio in una situazione che viene appositamente caricata di *suspance* solo per scherzo. A riprova di ciò, troviamo subito dopo Dioniso che chiede per tre volte a Xantia di giurargli che Empusa se n'è andata.

²⁵³ BETA S. (2004), p. 200.

²⁵⁴ BETA S. (2004), p. 200. Il riferimento è a *Ecclēsiazuse*, v. 1160.

²⁵⁵ Da un frammento di un altro comico, Senarco (IV sec.), addirittura ricaviamo la parodia del trimetro sofocleo sulla vanità del giuramento femminile (Sofocle fr. 811 Radt).

²⁵⁶ DI DANIEL C. (2013), pp. 179-184. L'Atene conservatrice indica il declino morale e l'ateismo come le cause della decadenza del paese. Spesso questi due mali sono ascritti all'ambito della sofistica e dei nuovi saperi di matrice relativistica e individualistica. Aristofane gioca su questi aspetti inserendo tra le battute di Euripide (il suo personaggio) dei giuramenti decisamente non convenzionali in cui le divinità non sono quelle tradizionali, bensì principi cosmici che alludono a dottrine come quella empedoclea e anassagorea. Inoltre, gli intellettuali moderni non danno più per scontata l'identità tra pensiero e parola, come dimostra la risemantizzazione e ripresa da parte di Aristofane del verso di Euripide, *Ippolito*, 612. Per un approfondimento sulle

4. 2. Un giuramento politico al femminile: la *Lisistrata*

Lisistrata è un'intraprendente donna ateniese che chiama a raccolta le sue concittadine e le altre donne greche allo scopo di far cessare la guerra del Peloponneso attraverso una strategia del tutto femminile. Col suo impegno ella non rappresenta solamente i propri interessi e quelli delle donne, che desidererebbero vedere gli uomini a casa a condurre un'esistenza pacifica, bensì quelli dell'intero universo civico, e si incarica di svolgere attività maschili afferenti alla gestione politica ed economica della *pólis*. Il piano pensato da Lisistrata per costringere gli uomini a sancire la pace, e non una pace fittizia, ma duratura, è che le donne di ogni città coinvolta nel conflitto facciano un comune "sciopero del sesso", inducendo i loro mariti in tentazione e poi negandosi a loro, fino a esasperarne le voglie e a frustrarne animo e fisico. Non è questo il solo disegno escogitato dalla brillante "stratega", ma si renderà necessario che le donne più anziane si asserraglino sull'Acropoli di Atene, impedendo l'accesso agli uomini, allo scopo di custodire il tesoro della Lega Delio-Attica e impedire loro di sperperare altre risorse in maniera sconsiderata per le attività belliche, sostituendo alla loro gestione finanziaria una più attenta versione al femminile derivante dall'esperienza dell'economia domestica. Questi due piani si incrociano nella trama della *Lisistrata* e danno sostanza all'azione scenica, permettendo ad Aristofane di rappresentare il paradosso di una società in cui i ruoli dei due sessi vengono rovesciati: l'effetto umoristico dello sciopero del sesso attraverso cui si dispiega tutta una serie di metafore e giochi di parole osceni si interseca con la riflessione su questioni di ben più seria portata circa la guerra e il governo della *pólis*. È probabile che questa inversione delle parti tra i due sessi, che troviamo anche in *Tesmoforiazuse* ed *Ecclesiazuse*, non miri soltanto a rappresentare il sovvertimento carnevalesco della *pólis*, ma rimandi ad un'altra dimensione utopica: quella irenica della fase prepolitica, legata alla terra e ai suoi culti. Ne sarebbero una spia i tanti riferimenti ai culti collettivi femminili, ad una sfera rituale dionisiaca e demetriaca, l'allusione a sacerdotesse storicamente vissute. D'altronde, la rappresentazione del femminile legata, anche iperbolicamente, al tema della sessualità/castità, della liberazione e della pace, dell'euforia bacchica, non potrebbe in alcun modo richiamare le donne reali del tempo: attraverso di essa scorgiamo dunque un'allusione al sostrato religioso e mistico che in Aristofane riveste una

categorie empedoclee nelle *Nuvole*, in particolare nella parodo, si veda SAETTA COTTONE R., *Nuvole e demoni: Empedocle e Socrate nelle "Nuvole" di Aristofane*, in (Beltrametti A. ed.) *La storia sulla scena: quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, 2011, pp. 315-335.

funzione quasi salvifica²⁵⁷. Più studi hanno trattato nello specifico come il primo progetto della protagonista, l'astinenza sessuale, e il secondo, il governo femminile, si sovrappongono e talvolta creino un effetto di disomogeneità e contraddizione nel *plot*. Questa scelta è deliberatamente predisposta dal commediografo per vari motivi: se lo sciopero del sesso è principalmente volto a suscitare l'ilarità e a giocare metaforicamente sulle debolezze topiche di uomini e donne, permettendo a queste ultime di ribellarsi alla passività sessuale che dovrebbe contraddistinguerle, il piano di governo è invece funzionale alla riflessione sull'attualità. Le donne, anche se solo sulla scena comica, prendono parte attiva nella società e, imbracciando armi e maneggiando denaro, agiscono di fatto per il bene civico come fossero degli impegnati cittadini di sesso maschile²⁵⁸. Alla fine della commedia, ma in realtà anche durante tutto il suo svolgimento, la donna non è vista come il tragico agente di un disordine e di un'irrazionalità esiziale, bensì come motore di una rivoluzione positiva, anche se utopica²⁵⁹, che darà esiti pacifici. Alla donna sono ascritte capacità di organizzazione, collaborazione, abilità retoriche e persuasive, capacità politico-assembleari, di gestione del denaro e anche la capacità di imitare "felicamente" i gesti rituali tipicamente maschili. Certo, tutto ciò si mostra sotto il velo dell'assurdità comica, ma, di fatto, la donna è detentrica in questa commedia dello spirito panellenico e della salvezza della Grecia intera²⁶⁰. Nella rappresentazione di Aristofane l'autorità e l'esperienza che derivano alle donne per poter affrontare tali sfide con sicurezza e caparbietà non sono

²⁵⁷ Approfondisce diffusamente questo aspetto BELTRAMETTI A., *Le sacerdotesse e le mistiche in Aristofane: una chiave poetica*, in (Raffaelli R ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, 1995, pp. 111-129.

²⁵⁸ Due studi in particolare si appuntano sull'intreccio dei due piani di Lisistrata: HULTON A. O., *The women on the Acropolis a note on the structure of the Lysistrata*, «Greece and Rome», XIX, 1, 1972, pp. 32-36 e VAIO J., *The manipulation of theme and action in Aristophanes' Lysistrata*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 14, 4, 1973, pp. 369-380.

²⁵⁹ Da una parte certamente nella commedia è presente l'elemento carnevalesco così come è delineato nelle sue caratteristiche da Rösler, poiché la scena mette il pubblico di fronte alla temporanea elusione di norme del vivere quotidiano e al superamento di gerarchie sociali, dall'altra l'impostazione del dramma rispecchia anche le caratteristiche dell'utopia, nella definizione data da Zimmermann per la seconda e la terza fase di produzione dei testi aristofanei. L'elemento utopico si realizza nel dramma attraverso la razionalizzazione statale e la ricerca di *eudaimonia* ed *eiréne*. L'utopia delle donne che fanno uno sciopero per prendere in mano le redini dello stato non si pone comunque come una valida alternativa alla costituzione vigente, tant'è che il dramma nel finale riporta la scena all'ordine normale delle cose: RÖSLER W.-ZIMMERMANN B., *Carnevale e utopia nella grecia antica*, tr. it., Bari, 1991.

²⁶⁰ FARAONE C. A., *Salvation and female heroics in the parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «The Journal of Hellenic Studies», 117, 1997, p. 55, in particolare il momento in cui i due cori, quello di anziani che ascendono all'Acropoli con torce incendiarie e le anziane *hydrophoroi* è una metafora dell'incendio dell'Acropoli ad opera dei Persiani.

semplicemente mutuate dall'osservazione delle attività maschili, ma anche dalla maturazione di capacità specifiche del sesso femminile e insostituibili nel campo del sacro e negli affari domestici²⁶¹. La donna nella *Lisistrata* è dunque garanzia di salvezza per la Grecia, della pace e della prosperità.

Esiste nella *Lisistrata* una scena di giuramento che ha un'importanza notevole per lo sviluppo della trama, nonché per la comicità dell'opera. Essa è in assoluto la più estesa scena di giuramento in Aristofane: va dal verso 181 al 239²⁶². Anche solo per questo motivo dobbiamo ritenere che potesse avere un significato strategico per la rappresentazione scenica, nonostante ciò sia stato messo in dubbio da alcuni studiosi che vi ravvisano solo lo scopo di suscitare il riso attraverso il paradosso, ma non la ritengono indispensabile per lo sviluppo dell'azione nel dramma. In alcune scene della commedia è infatti possibile dubitare dell'importanza di questa sequenza per quanto riguarda i rapporti di causa-effetto tra gli eventi rappresentati: ad esempio, durante "l'ammutinamento" delle donne, non è il ricordo del giuramento a riportarle sui loro passi, come ci aspetteremmo, quanto piuttosto un oracolo di Apollo (vv. 706-780)²⁶³. All'altezza dei vv. 902-916, inoltre, Cinesia trova il modo di avvicinare la moglie, Mirrine, nella speranza di suscitare compassione e indurla a cedere alle sue voglie. Mirrine inizialmente adduce come motivazione per il suo rifiuto il giuramento fatto con le altre donne. Per tutta risposta Cinesia le dice di non preoccuparsi e di tradire pure il giuramento, poiché esso ricadrà sulla testa di lui. Alla fine di questa scena Mirrine, dopo aver illuso Cinesia, lo lascerà insoddisfatto, rispettando il giuramento fatto, ma dall'argomentazione capiamo che il giuramento non è motivo cogente per il rifiuto di Mirrine, quanto piuttosto la sua intima risolutezza.

²⁶¹ ANDÒ V., *Saperi femminili in un mondo alla rovescia: le donne in Lisistrata e Ecclesiazuse*, «Dioniso», 3, 90-107. DORATI M., *Lisistrata e la tessitura*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 58, 1, 1998, pp. 48-50.

²⁶² Per il commento sono state usate le edd. FUNAIOLI M. P., *Aristofane, Lisistrata*, Siena, 2009; MASTROMARCO G.-TOTARO P., *Commedie di Aristofane*, volume secondo, Torino, 2006; SOMMERSTEIN A. H., *Lysistrata*, Warminster, 1998.

²⁶³ Risibile parodia dell'utilizzo politico degli oracoli per motivare la massa popolare. FLETCHER J. (2012), pp. 236-237 sottolinea il ruolo di Lisistrata come "motivatrice": se il giuramento iniziale non è abbastanza forte, per garantirsi che le alleate non abbiano cedimenti, ella chiama in causa un oracolo che avrebbe ordinato alle donne di mantenere il giuramento fatto.

Nonostante questo, è innegabile che il passo in questione fosse una delle scene più rilevanti ai fini della comicità e della logica di scambio delle funzioni dal mondo maschile a quello femminile ²⁶⁴:

{Λυ.} τί δῆτα ταῦτ' οὐχ ὡς τάχιστ', ᾧ Λαμπιτοῖ, ξυνωμόσαμεν, ὅπως ἂν ἀρρήκτως ἔχη; {Λα.} πάρφαινε μὲν τὸν ὄρκον, ὡς ὀμιώμεθα. {Λυ.} καλῶς λέγεις. ποῦ 'σθ' ἡ Σκύθαινα; ποῖ βλέπεις; θές εἰς τὸ πρόσθεν ὑπτίαν τὴν ἀσπίδα, (185) καί μοι δότω τὰ τόμιά τις. {Μυ.} Λυσιστράτη, (186, bis) τίνα ὄρκον ὀρκώσεις ποθ' ἡμᾶς; (187) {Λυ.} ὄντινα; (187, bis) εἰς ἀσπίδ', ὥσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ, (188) μηλοσφαγούσας. {Μυ.} μὴ σύ γ', ᾧ Λυσιστράτη, (189, bis) εἰς ἀσπίδ' ὀμόσης μηδὲν εἰρήνης πέρι. (190) {Λυ.} τίς ἂν οὖν γένοιτ' ἂν ὄρκος; {Μυ.} εἰ λευκὸν ποθεν (191, bis) ἵππον λαβοῦσαι τόμιον ἐντεμοίμεθα— (192) {Κα.} ποῖ λευκὸν ἵππον; (181-193)

Lisistrata propone un giuramento per rendere inviolabile la decisione presa comunemente. Le altre donne affidano a lei, in quanto *leader*, il compito di proporlo. Subito Lisistrata mostra di rifarsi a un modello di giuramento applicato dagli uomini in guerra e agito secondo un rituale che troviamo descritto nella poesia epica e nella tragedia eschilea²⁶⁵: cerca “la Scita”, come se potesse esistere una simile funzione al femminile, e chiede che sia capovolto uno scudo per versarci all’interno il sangue della vittima sacrificale, alla quale vanno tagliati i testicoli²⁶⁶. Mirrine a questo punto fa notare a Lisistrata che il sacrificio sullo scudo è tipico dei giuramenti che legano tra loro i guerrieri all’interno di un contesto bellico. Trattandosi però, nel loro caso, di un giuramento in funzione della pace, il sangue deve essere sostituito con una libagione di vino. Tuttavia, Mirrine propone un giuramento su un cavallo bianco e la proposta suscita una certa ilarità²⁶⁷.

²⁶⁴ Riguardo alla donna e alla sua rappresentazione sulla scena aristofanea: LORAUX N., *Aristophane, Les femmes d'Athènes et le théâtre*, in (Bremer J. M.-Handley E. W. edd.), *Aristophane, Entretiens sur l'antiquité classique*, 38, Ginevra, 1993, pp. 203-253.

²⁶⁵ Si parla del giuramento sullo scudo compiuto dai sette eroi ai vv. 42-48 nei *Sette contro Tebe* di Eschilo.

²⁶⁶ Ricordiamo che era cosa normale per i sacrifici cruenti giurare tenendo fra le mani i testicoli dell’animale sacrificato: *supra*, p. 24. Tuttavia, in questo contesto è possibile che il dato rituale venga esplicitamente ricordato anche in funzione comica: sono donne che celebrano un patto per non avere rapporti sessuali coi loro uomini.

²⁶⁷ Mirrine propone un sacrificio un po’ troppo eccezionale: i Greci non sacrificavano che raramente i cavalli.

{Μυ.} ἀλλὰ πῶς ὁμούμεθα (193, bis) ἡμεῖς; (194) {Λυ.} ἐγὼ σοι νῆ Δί', ἣν βούλη, φράσω. (194, bis) θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπτίαν, (195) μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον ὁμόσωμεν εἰς τὴν κύλικα μὴ 'πιχεῖν ὕδωρ. {Λα.} φεῦ δᾶ, τὸν ὄρκον ἄφατον ὡς ἐπαινῶ. {Λυ.} φερέτω κύλικά τις ἔνδοθεν καὶ σταμνίον. {Μυ.} ᾧ φίλταται γυναῖκες, <ὄ> κεραμῶν ὅσος. (200) {Κα.} ταύτην μὲν ἄν τις εὐθύς ἤσθειη λαβών. {Λυ.} καταθεῖσα ταύτην προσλαβοῦ μοι τοῦ κάπρου. δέσποινα Πειθοῖ καὶ κύλιξ φιλοτησία, τὰ σφάγια δέξαι ταῖς γυναῖξιν εὐμενῆς. {Μυ.} εὐχρῶν γε θαῖμα κάποπυτίζει καλῶς. (205) {Λα.} καὶ μὰν ποτόδδει γ' ἄδὸν ναὶ τὸν Κάστορα. {Κα.} ἔατε πρώτην μ', ᾧ γυναῖκες, ὁμνύναι. {Μυ.} μὰ τὴν Ἀφροδίτην οὐκ, ἔάν γε μὴ λάχης.

Allora a Lisistrata sovviene un'idea: si può fare una libagione col vino e l'*exsecratio* prescriverà di non versare acqua nella coppa. Subito la proposta viene accolta con entusiasmo: in commedia è consolidato il motivo delle donne rappresentate come ubriacone senza freni²⁶⁸. L'orcio del vino di Taso è chiamato metaforicamente "verro", dettaglio che ancora riporta, sempre nelle parole di Lisistrata, ai sacrifici arcaici descritti nell'*epica*²⁶⁹.

A questo punto le donne si soffermano sulle qualità organolettiche del vino, dimostrando di non essere particolarmente attente allo scopo del giuramento e di lasciarsi facilmente distrarre proprio dai piaceri dei sensi.

{Λυ.} λάζυσθε πᾶσαι τῆς κύλικος, ᾧ Λαμπιτοῖ· λεγέτω δ' ὑπὲρ ὑμῶν μί' ἄπερ ἄν κάγῶ λέγω· (210) ὑμεῖς δ' ἐπομείσθε ταῦτα κάμπεδώσετε. οὐκ ἔστιν οὐδείς οὔτε μοιχὸς οὔτ' ἀνήρ—{Μυ.} οὐκ ἔστιν οὐδείς οὔτε μοιχὸς οὔτ' ἀνήρ—{Λυ.} ὅστις πρὸς ἐμὲ πρόσσεισιν ἐστυκῶς. λέγε. {Μυ.} ὅστις πρὸς ἐμὲ

²⁶⁸ Un parallelo in Aristofane: *Ecclesiazuse*, 153-5; 1123-24. Con grande probabilità si usa l'espedito del vino per evitare un vero sacrificio sulla scena teatrale. C'è la possibilità che nell'immagine della coppa che non deve riempirsi d'acqua vi sia l'ennesima allusione all'atto sessuale: la coppa è, infatti, anche metafora dell'organo sessuale femminile. DORATI M., *Ebbrezza e decisioni nella Lisistrata di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 63, 3, 1999, pp. 87-90 sottolinea come all'interno dell'utopia vi sia anche il motivo comico secondo cui gli Ateniesi non sarebbero capaci di prendere decisioni politiche da sobri. il suo riferimento è ai versi 1226, ma noi vorremmo estendere le sue considerazioni anche alla scena del giuramento femminile: le donne prendono più lucidamente le decisioni politiche in stato di alterazione da alcool.

²⁶⁹ Al momento in cui la flotta greca deve salpare per Troia, Calcante conduce un verro sulla piazza e lo divide in due parti. In seguito, ogni guerriero, giurando inimicizia a Priamo, passa tra le due metà della vittima bagnando la sua lama nel sangue dell'animale (Ditti Cretese, I, 15). *Iliade*, XIX, 197: l'animale sacrificato per ristabilire l'alleanza tra Achille e Agamennone è un suino.

πρόσεισιν ἐστυκῶς. (215) {Κα.} παπαῖ, (215, bis) ὑπολύεταιί μου τὰ γόνατ', ᾧ Λυσιστράτη. (216) {Λυ.} οἴκοι δ' ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον—{Μυ.} οἴκοι δ' ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον—{Λυ.} κροκωτοφοροῦσα καὶ κεκαλλωπισμένη, — {Μυ.} κροκωτοφοροῦσα καὶ κεκαλλωπισμένη, — (220) {Λυ.} ὅπως ἂν ἀνήρ ἐπιτυφῇ μάλιστά μου· {Μυ.} ὅπως ἂν ἀνήρ ἐπιτυφῇ μάλιστά μου· {Λυ.} κούδέποθ' ἐκοῦσα τάνδρῳ τῶμῳ πείσομαι. {Μυ.} κούδέποθ' ἐκοῦσα τάνδρῳ τῶμῳ πείσομαι. {Λυ.} ἐὰν δέ μ' ἄκουσαν βιάζηται βία, — (225) {Μυ.} ἐὰν δέ μ' ἄκουσαν βιάζηται βία, — {Λυ.} κακῶς παρέξω κούχῃ προσκινήσομαι.

Lisistrata, che è dotata di razionalità virile, riprende il controllo della situazione e fa in modo che, come nei rituali tra guerrieri, tutte tocchino la coppa stabilendo un contatto con l'oggetto sacrificale. Passa poi a dettare il giuramento, che le compagne dovranno ripetere frase per frase. Le donne giurano di non lasciar avvicinare gli uomini eccitati e però al contempo di continuare ad ammaliarli e sedurli curando il proprio aspetto, allo scopo di condurli all'estremo dell'eccitazione e della frustrazione. Anche qualora il marito voglia prendere a forza la moglie, ella cederà malvolentieri e resterà immobile.

{Μυ.} κακῶς παρέξω κούχῃ προσκινήσομαι. {Λυ.} οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τὰ Περσικά. {Μυ.} οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τὰ Περσικά. (230) {Λυ.} οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήστιδος. {Μυ.} οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήστιδος. {Λυ.} ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐντευθενί· {Μυ.} ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐντευθενί· {Λυ.} εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ. (235) {Μυ.} εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ. {Λυ.} συνεπόμνυθ' ὑμεῖς ταῦτα πᾶσαι; {ΠΑΣΑΙ} νῆ Δία.

Sia le cosiddette “scarpe persiane”, sia la “leonessa sulla grattugia” sono metafore ricavate da oggetti comuni per descrivere posizioni sessuali. Sulla base di alcune osservazioni circa la sessualità come è descritta da queste donne, si è creduto che esse siano state “eterizzate” da Aristofane: non rappresenterebbero la moglie media ateniese, bensì delle etere capaci di contrattare, di sfruttare le loro armi seduttive, di partecipare al simposio e usare una retorica persuasiva²⁷⁰.

²⁷⁰ Si veda CULPEPPER STROUP S., *Designing women: Aristophanes' Lysistrata and the "hetairization" of the greek wife*, «Arethusa», 37, 2004, pp. 37-73.

Il primo dato notevole è che una donna normalmente non avrebbe potuto celebrare un rito di giuramento solenne: se nelle prime scene della commedia si allude al corpo femminile come corpo di una vittima sacrificale, successivamente con la scena del giuramento le donne diventano agenti attive del rito. Colui che officiava i sacrifici, quando cruenti, utilizzava la lama sacrificale, che metaforicamente attua una penetrazione²⁷¹. Il giuramento come patto politico internazionale, poi, non poteva che essere paradossale se agito sulla scena da donne. In tale prospettiva Lisistrata sicuramente è la più virile delle donne, razionale e controllata, ottima oratrice, somigliante alla dea Atena, ma è pur sempre una donna. In questa sequenza ravvisiamo la volontà di rovesciare il *tópos* epico del giuramento solenne fatto fra maschi. A sottolinearlo ulteriormente è lo scarto tra l'ipotesto eschileo e il parallelo mitico del giuramento sul cavallo (rispettivamente il giuramento dei sette Tebani e quello di Tindareo per maritare Elena) confrontati con la realtà molto più "leggera" di questo giuramento femminile: ciò di cui si dispone è una coppa di vino, si decide di evitare sacrifici cruenti che invece di rimandare simbolicamente alla pace richiamerebbero lo scontro militare. Ancora, le donne si dimostrano pronte a giurare subito, quando si stabilisce che si dovrà bere e libare il vino, e fanno addirittura a gara a chi giura per prima: Aristofane approfitta quindi anche del motivo comico della donna beona. Il giuramento rituale col vino anziché col sangue era legato giustamente alle tregue e a trattati di pace²⁷². Tuttavia, un dato è singolare: nelle libagioni per il rito di giuramento l'offerta è totale, perché essa costituisce il doppio simbolico del giurante. Sia essa vino o carne animale, non può essere consumata. In questo passo, invece, le donne fanno a gara a chi beve per prima, prendendo parte al rito: questa anomalia è interpretabile come la volontà delle donne di non aderire nemmeno alla propria *execratio*,

²⁷¹ FLETCHER J. (2012), p. 225 e ss. Vi sono però due paralleli interessanti: il primo è il giuramento delle Gerarai, 14 sacerdotesse che durante le Antesterie (quindi durante una festa connessa alla produzione del vino) giuravano di mantenersi caste; il secondo è il giuramento che sembra avesse luogo nella perduta Ipsipile eschilea sulla base della testimonianza di uno scoliasta. Quest'ultimo era il giuramento che le donne di Lemno estorcevano agli Argonauti per obbligarli a unirsi a loro: se Aristofane voleva richiamare questo testo eschileo, è probabile che l'inversione della situazione sia una geniale trovata, pp. rispettivamente 224-225 e 235.

²⁷² Alcuni elementi di questa commedia sembrano avere legami intertestuali con altre opere relative alla saga degli Argonauti e in particolare alla vicenda delle donne di Lemno. Lo studio di MARTIN R. P., *Fire on the mountain: Lysistrata and the Lemnian women*, «Classical Antiquity», VI, 1, 1987, pp. 77-105, mette in luce i possibili confronti, tra i quali vi è il fatto che durante la festa dei nuovi fuochi le donne lemnie facevano dei sacrifici ctonii e nella sequenza di giuramento della *Lisistrata* c'è una certa insistenza proprio sul colore scuro e su dati rituali che rimandano al mondo infero.

dissociandosi in qualche modo dal corpo sacrificale²⁷³. Infine, l'aspetto decisamente più comico è la formula stessa del giuramento, per i suoi contenuti osceni e per la cantilenante ripetizione, che doveva di certo suscitare ilarità.

All'inizio l'adesione al giuramento incontra qualche resistenza, da parte di Mirrine in particolare, pur trattandosi di un patto che non coinvolge la vita della persona, bensì solo una temporanea astinenza dai rapporti sessuali: è l'occasione perfetta per dispiegare sulla scena la nota topica antica secondo cui le donne sarebbero tutte affette da una sorta di ninfomania. Non a caso, come rileva Loraux, l'intero giuramento rimanda ad Afrodite e a Peithò, giocando sulla rappresentazione tradizionale della donna in un contesto che non dovrebbe esserle consueto²⁷⁴. Peithò viene qui invocata in quanto divinità appartenente al corteggio di Afrodite, e quindi legata ad un giuramento che ha a che vedere con la volontà di provocare e poi frustrare il desiderio amoroso negli uomini²⁷⁵. L'unico elemento che potremmo definire "tradizionale" sta nel fatto che Lisistrata è caratterizzata da qualità maschili. Nel nome stesso della protagonista si legge il suo ruolo di comandante e di "guerriera", ma probabilmente esso stesso è un calco di quello della celebre e longeva sacerdotessa di Atena Poliàs, Lisimaca, che non a caso risiedeva sull'Acropoli²⁷⁶. A questo punto, se Lisistrata ha dei tratti in comune con Lisimaca, e dunque con Atena²⁷⁷, è possibile proporre un confronto tra Lisistrata e Atena, in quanto

²⁷³ FLETCHER J. (2012), p. 231. La studiosa individua altre spie nel testo, anche in altre scene, che riconducono alla possibilità di interpretare le azioni del gruppo femminile come una rivolta nei confronti del mondo maschile che tende a identificarle solo con la loro corporeità.

²⁷⁴ LORAUX N., *L'acropole comique*, in *Les enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1981, p. 170 e ss.: il giuramento nel nome di Afrodite fa da *pendant* con la presa dell'Acropoli, perché nel primo si mettono in luce le armi seduttive e tipicamente femminili di cui le donne dispongono, nella seconda entra in scena l'idea di una donna "politica", non soggetta al marito e quindi *parthénos*, che si pone sotto l'egida della dea poliade, Atena. Vi sono contesti in cui Peithò e Atena sono strettamente legate, si veda BUXTON R. G. A., *Persuasion in greek tragedy, a study of peitho*, Cambridge, 1982, pp. 110-113.

²⁷⁵ LORAUX N. (1981), pp. 157-196: le donne che occupano l'acropoli agiscono allo stesso tempo nel nome di Afrodite e in quello di Atena. Grazie alla compresenza delle caratteristiche tipicamente femminili comuni alla dea dell'amore le donne rimangono donne in tutti i sensi prescritti dalla percezione ateniese e la loro lotta è portata avanti grazie ad armi afroditiche. Tuttavia, l'asserragliamento all'interno dell'Acropoli è una scelta che pone le donne sul piano di cittadine con diritti civili e anche politici, che le eguaglia anche se parodicamente, ai maschi liberi e le pone sotto il vessillo di Atena, dea casta e virile per antonomasia. Sia la comicità che la riflessione morale risiedono in questo gioco di contrasto.

²⁷⁶ Non deve essere affatto un caso che l'altra sacerdotessa presente sull'Acropoli, dove quindi si ambienta la commedia, e addetta al culto di Atena Nike, si chiamasse proprio Mirrine.

²⁷⁷ FOLEY H. P., *The "female intruder" reconsidered: women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «Classical Philology», 77, 1982, pp. 9-10: Lisistrata invoca Persuasione e saggezza come sue beniamine, così come fa Atena nelle *Eumenidi* (v. 885; 970). Ancora come Atena, anche

quest'ultima è divinità officiante o spesso partecipe ai giuramenti. Due casi per tutti possono chiarire il parallelo: gli ultimissimi versi dell'*Odissea*, quando Atena, travestita da Mentore, celebra la tregua tra Itacesi e il finale delle *Supplici* euripidee, quando Atena compare come *dea ex machina* e impone un giuramento di mutua alleanza e fedeltà tra Ateniesi ed Argivi. Può risultare significativo che il giuramento sancito da Atena sia il suggello di queste due celebri opere: la dea utilizza autorevolmente un linguaggio appartenente al mondo maschile e così fa anche Lisistrata²⁷⁸.

Tuttavia, è interessante anche un altro aspetto, che riguarda propriamente la *synomosía* e la sua percezione in quel periodo storico ad Atene. Al di là di tutte le considerazioni registrate sopra, in questo testo risiedeva una provocazione che sotto il velo del riso sicuramente giungeva all'orecchio del pubblico ateniese e che Aristofane non risparmia nemmeno in altre sue commedie. In quegli stessi anni '20 del V sec. in cui si ambienta la guerra civile a Corcira e la decadenza di ogni valore morale²⁷⁹, Aristofane mette in scena *Cavalieri* e *Vespe*, disseminando il testo con allusioni alle sinomomie²⁸⁰. Dall'uso che Aristofane fa dei termini *xynomosía* e *xynomótai* si desume che, agli occhi dei democratici, vi fosse una naturale associazione tra questi termini e le consorterie oligarchiche che si univano in giuramento allo scopo di sovvertire il governo democratico. Altrove gli stessi termini ricorrono in senso positivo, come sinonimo di "eteria" in bocca ai personaggi aristocratici, e sappiamo, inoltre, che Aristofane non doveva amare molto la demagogia e il populismo²⁸¹. Nella *Lisistrata* verremmo così a trovarci di fronte a una ridicola "congiura" delle donne, che tuttavia non nuoce, bensì ha lo scopo di risanare e salvare lo stato²⁸². Se si rimuove il fattore "genere" da questo discorso, anche gli slogan sulla pace e la salvezza possono rimandare a programmi politici che si volevano sostituire alla democrazia

Lisistrata fa da mediatrice tra i due sessi. Infine, come Atena, Lisistrata ha a cuore il bene della città e la sua politica, oltre che la famiglia e la vita privata.

²⁷⁸ Anche FLETCHER J. (2012) paragona Lisistrata ad Atena sulla base del controllo che la dea ha sul linguaggio maschile, p. 240.

²⁷⁹ Tucidide fa una panoramica catastrofica sulla guerra civile di Corcira e sulle consorterie sinomotiche nel libro II, 83 e ss.

²⁸⁰ All'interno dei *Cavalieri*, ad esempio, vv. 236; 255-257; 475-478 *et cetera*. Nelle *Vespe*, 343-345; 506-507; *et cetera*. Per un resoconto più dettagliato: SARTORI F. (1970), pp. 72-76.

²⁸¹ SARTORI F. (1970), p. 76.

²⁸² Tratta il medesimo argomento DOUGLAS OLSON S., *Lisistrata's conspiracy and the politics of 412 B.C.*, in (Marshall C. W.-Kovacs G. edd.) *No laughing matter: studies in athenian comedy*, London, 2002, pp. 69-81, con l'intento di alzare di un anno o di qualche mese la data di composizione della *Lisistrata*. Tuttavia, non utilizza l'elemento del giuramento per provare la sua ipotesi, motivo che certamente avrebbe avvalorato ancor di più la sua ricostruzione.

nell'intento di salvare lo stato²⁸³. Nella mente dell'Ateniese medio provato dai dissidi interni, dalle proscrizioni e dal sospetto, di certo i gruppi eterici davano l'idea di essere un fattore destabilizzante e pericoloso per il governo: tuttavia, il nostro commediografo trova a questo proposito il modo di ridicolizzare le paure degli stessi democratici²⁸⁴. Anche laddove si paventa un complotto in accordo con gli Spartani (vv. 616-619), è forse possibile intravedere metaforicamente il fantasma del colpo di stato, che si proporrebbe in due sfumature politiche differenti: quella del *leader* carismatico che trascina il popolo verso una *stásis* (Lisistrata) e quella dell'eteria oligarchica²⁸⁵.

Qualcuno addirittura accenna alla possibilità che la paura e l'ossessione degli Ateniesi per il colpo di stato e per la tirannide (cosa che è evidentemente articolata in versione parodica dal coro di anziani) non escludesse l'atavico timore che il genere femminile si ribellasse a quello maschile e che vi fosse così un capovolgimento della società in senso anarchico e sovversivo: una riprova di ciò sarebbero alcuni motivi iconografici ricorrenti nel periodo classico, come ad esempio l'amazzonomachia, rappresentata quasi con funzione apotropaica sui fregi di molti monumenti di epoca classica²⁸⁶.

Il finale della commedia ricompone l'ordine tradizionale dei rapporti e dei ruoli sociali: la donna torna alla dimensione domestica e passiva, mentre l'uomo torna alla politica e alla sua autorità all'interno della coppia²⁸⁷. Durante il dramma, secondo l'interpretazione di alcuni, non vi è un effettivo scambio dei ruoli tra maschio e femmina, ma le donne sarebbero costrette ad assumere il potere avvicinandosi al mondo maschile solo perché gli uomini stessi hanno

²⁸³ DOUGLAS OLSON S. (2012), p. 77.

²⁸⁴ Bisogna tener conto che l'eteria a quest'altezza cronologica non è collegata solo al partito oligarchico, anzi: anche se essa è retaggio dell'ambiente aristocratico, diventa strumento per la lotta politica di ogni partito. L'esempio più lampante è quello del gruppo eterico radunatosi attorno ad Alcibiade, di cui si parla nell'opera tucididea durante la narrazione dello scandalo della mutilazione delle erme, alla vigilia della spedizione in Sicilia. L'empietà verificatasi sembra l'opera di una congiura antidemocratica ai danni del gruppo politico di Alcibiade, ma Tucideide allude all'ipotesi che altri capi democratici volessero eliminare dalla scena politica Alcibiade (VI, 28, 2). SARTORI F., 1970, pp. 83 e ss.

²⁸⁵ DOUGLAS OLSON S. (2012) p. 72 e p. 77.

²⁸⁶ MARTIN R. P. (1987), pp. 84-85. DORATI M. (1998), p. 46-47. In KEULS E., *Il regno della falloccrazia. La politica sessuale ad Atene*, tr. it., Milano, 1988, si tratta anche dei miti di donne assassine del marito come un'ossessione Ateniese che nel teatro è evidente: Clitemnestra, le Lemnie e le Danaidi sono tutte protagoniste della tragedia attica, p. 356 ss. Alle origini della società ateniese c'è la paura della ginecocrazia, che si esplica in uno dei miti di fondazione, quello di Teseo che sconfigge le amazzoni: maschilismo e nazionalismo si fondono così in uno stesso episodio leggendario che viene rappresentato sulle metope del Partenone, sulla Stoà Pecile, sul tempio di Teseo e anche sullo scudo di Athena Parthenos, pp. 50-54.

²⁸⁷ PERUSINO F., *Violenza degli uomini e violenza delle donne nella Lisistrata di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 63, 3, 1999, pp. 77-78.

perso la loro mascolinità: il testo di fatto è costellato di allusioni a questi maschi incapaci di fare politica perché effeminati. Gli uomini ateniesi sono impotenti nella gestione dei rapporti esteri e nelle attività direttive, ma anche nell'esercizio della guerra e della forza: tutte le loro minacce suonano a vuoto. Inoltre, vengono mostrati come irrazionali e intemperanti, schiavi della propria sessualità, caratteristica che si riteneva ascrivibile al genere femminile²⁸⁸. Anche se Aristofane ha prospettato l'immagine delle donne ateniesi come cittadine e come parte attiva della società e dei rapporti coniugali, la chiusa del dramma celebra quindi il recupero del potere da parte degli uomini, che riacquisiscono i propri ruoli e la propria mascolinità, mentre le donne tornano a essere donne.

²⁸⁸ DORATI M. (1998), pp. 40-56. Aristofane vuole criticare il modello di cittadino militarizzato umiliandolo e tacciandolo di effeminatezza, mentre poi ci propone una mascolinità risanata e dedicata al buon governo e all'agricoltura. Un'altra lettura interessante che verte sulla stessa conclusione è quella di TAAFFE L. K., *Aristophanes and women*, New York, 1993, cap. 2, pp. 48-73, secondo la quale nel brillante e originale gioco metateatrale di Aristofane avviene di fatto che attori maschi vestiti da donne recitano facendo cose da uomini e le donne che compaiono sulla scena recitano la parte di donne (accordandosi nel sedurre di proposito gli uomini) per vincere i maschi in ruoli politicamente esclusivi del sesso maschile. Perciò non c'è un reale scambio: le donne rimangono donne nella loro recita e gli uomini che agiscono sulla scena rimangono uomini anche se per finzione drammatica.

LE ARGONAUTICHE DI APOLLONIO RODIO

5. Una sinistra trama di giuramenti

La *Medea* di Euripide è sicuramente il principale modello di Apollonio Rodio, quando nel III sec. a. C. egli scrive l'episodio amoroso delle sue *Argonautiche*. I personaggi di Apollonio sono giovani e hanno delle debolezze che li rendono estremamente umani e meno eroici, ma recano *in nuce* quelle caratteristiche alle quali Euripide li aveva fatti aderire. La storia narrata da Apollonio è un antefatto rispetto a quella euripidea, però anch'essa è disseminata di allusioni ironiche o profetiche a un futuro tragico, e, tutto sommato, tragico è per certi versi anche Apollonio, che pone i suoi protagonisti di fronte a scelte più grandi di essi e della loro volontà, lui che, come farà Virgilio, contamina l'*épos* con gli altri generi letterari. Come è noto, nel III e nel IV libro l'amore dei due protagonisti è il nodo tematico centrale della vicenda, poiché campeggia su gran parte dei due canti: l'estensione ad esso dedicata è notevole e notevoli sono pure da parte dell'autore la capacità di introspezione psicologica e l'abilità versificatoria che impiega per trattare la materia. Ciò che si rivela interessante ai nostri fini è l'ossessiva ricorrenza dell'*hórkos* lungo tutto questo filo narrativo, tanto che si impone una riflessione sul senso di questa scelta da parte dell'autore.

Vi sono molti studi che esaminano accuratamente il livello e le strategie dell'imitazione di Apollonio dall'epica omerica²⁸⁹, ma non ve ne sono, a nostra scienza, che indaghino l'evoluzione della scena di giuramento da Omero all'Ellenismo e in particolare all'epica di Apollonio. Di certo nell'epica omerica la scena di giuramento era un elemento topico e abbastanza riconoscibile, anche se solitamente legato a situazioni di guerra o d'onore (per l'*Iliade*) o a strategie per l'incolumità (per l'*Odissea*). Il giuramento "d'amore", per come ci appare ripetutamente nel III e IV libro delle *Argonautiche*, difatti non ha luogo nell'epica omerica. Esso nelle sue funzioni tematiche richiama senz'altro la tragedia e soprattutto la *Medea*, anche se, si è detto, pure nell'opera euripidea il motivo non compare unicamente al fine della tematizzazione dell'amore: il ricordo del giuramento proferito da Giasone a Medea prima di portarla in Grecia rimane legato a una concezione che trova la sua ragion d'essere nella giustizia di

²⁸⁹ Per un'analisi approfondita da un punto di vista narratologico è imprescindibile FUSILLO M., *Il tempo delle 'Argonautiche'*, Roma, 1985. Altro importante studio su Apollonio e l'evoluzione del genere epico è FANTUZZI M., *Ricerche su Apollonio Rodio. Diacronie della dizione epica*, Roma, 1988. Sul rapporto fra Apollonio e l'epica precedente per quanto riguarda la tecnica narrativa si veda HUNTER R., *The poetics of narrative in the 'Argonautica'*, in (Papanghelis T. D.-Rengakos A. edd.) *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln, 2001, pp. 93-126.

stampo retributivo e nella morale della reciprocità e della corresponsione, ma non si dispiega mai, se non in maniera sprezzante e decisamente negativa, un discorso sull'*éros* legato a quel giuramento²⁹⁰. I giuramenti che vediamo effettivamente pronunciati sulla scena, poi, non sono affatto giuramenti d'amore²⁹¹.

Apollonio compie un significativo scarto rispetto alla tradizione arcaica, inserendo nella materia epica una storia d'amore cui dà ampio spazio nella narrazione e, conseguentemente a questa scelta, anche i *tópoi* epici vengono rideclinati diversamente. I giuramenti fra i due protagonisti sono certamente inerenti al campo della giustizia e della morale retributiva, tuttavia, è innegabile che essi siano anche giuramenti d'amore, perché tra le finalità tematiche di questa narrazione vi è anche il *páthos* e la rappresentazione dell'evoluzione di un rapporto amoroso. Nonostante in epoca ellenistica l'intero sistema del codice di *díke*, portato della tradizione arcaica, venga ridimensionato nella vita reale, esso rimane sottinteso in molti generi letterari, compresi quelli di tema erotico. Si è notato che attraverso diversi meccanismi retorici l'autore ellenistico può fare più o meno volontariamente riferimento al codice della reciprocità, in amore o in altri contesti, ad esempio tramite *variatio*, ironia o allusione²⁹². Per Apollonio, che scrive un poema nuovo su una materia leggendaria, non è necessario alludere o ironizzare: il codice comportamentale della *cháris* e della *pístis* non sono in alcun modo anacronistici. Egli però correla il tema della *díke* direttamente con l'amore. Il vincolo del patto d'amore eterosessuale non è molto rappresentato in letteratura fino all'epoca ellenistica, forse perché era probabilmente irrealistico che entrambi i *partners* si giurassero amore e fedeltà imperitura in un'epoca in cui nemmeno il matrimonio si fondava su alcuna di queste due prerogative²⁹³. In epoca arcaica, infatti, il motivo del giuramento

²⁹⁰ Giasone insiste molto sulla presunta "ninfomania" di Medea, sulla sua ossessione per il "letto", ma non si fa mai riferimento a vincoli d'amore nel senso affettivo.

²⁹¹ Medea giura vendetta, Egeo giura di aiutare Medea, i giuramenti rievocati riguardo alla figura di Giasone hanno a che vedere col matrimonio, ma sembra che anche la stessa sofferente Medea si appunti di più sull'idea del contraccambio dovuto per i suoi favori elargiti a Giasone quand'egli era in stato di necessità. Si fa dunque sempre riferimento a qualcosa che è dovuto in virtù di un aiuto e di un sacrificio da parte di lei, ma non ci si sofferma troppo sull'evocazione dell'*éros*.

²⁹² FALIVENE M. R., *Il codice di Dike nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 37, 1981, pp. 87-104. Si possono scorgere le vestigia di questo sistema valoriale in Callimaco (XII, 118 e 230), Teocrito (*Idilli*, III e VI), Filodemo (V, 107), Macedonio (V, 247), Focilide (X, 117), nel *Fragmentum Grenfellianum* e in *AP*, XII, 103 (adespoto).

²⁹³ CANTARELLA E., *l'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, 1983², p. 58 e ss. Sul fidanzamento e il matrimonio in età arcaica e classica. A

compare sempre in una relazione simbolica con politica e guerra, anche qualora essa non sia esplicita. In epoca arcaica vi sono dei legami d'amore sigillati da giuramenti, ma sono quelli dell'*éros paidikós* e la fedeltà giurata ha più i connotati di un'alleanza etica e politica, come tra due soggetti inseriti in un dato sistema sociale che prevede che l'uno sia sottomesso all'altro, che il primo ne tragga un vantaggio in termini educativi e ne condivida le scelte sociali e politiche²⁹⁴. Questo non significa che la morale della reciprocità non avesse precocemente generato una corrispettiva etica amorosa che imponeva la corresponsione a chi era amato, cosa che ritroviamo fin dalla lirica arcaica, si pensi all'ode saffica per Afrodite²⁹⁵. Tuttavia, il motivo del giuramento biunivoco pronunciato da due innamorati, specie di sesso opposto, non appare frequentemente e non è formalizzato in una serie di stilemi prima dell'Ellenismo. Se dunque eccettuamo il particolare caso della *Medea* di Euripide, con tutte le riserve fin qui esposte, abbiamo le prime occorrenze del motivo topico del giuramento d'amore nella poesia erotica di Callimaco²⁹⁶ e dell'epigramma, almeno per quanto ci è dato sapere.

Come si è detto, nel mito di Medea e Giasone è connaturato il tema della *fides* tradita e del giuramento, perciò senza dubbio Apollonio non ha inventato questo motivo, eppure è percepibile il diverso accento che il poeta pone sul giuramento come vero e proprio patto d'amore, forse a causa dell'influsso della poesia amorosa e del cambiamento notevole nella morale e nel diritto ellenistico, nonché nei costumi erotici²⁹⁷.

decidere le unioni matrimoniali nella realtà storica erano il padre e lo sposo, mentre la donna non era necessariamente interpellata.

²⁹⁴ A questo proposito la silloge teognidea offre spunti esemplari: si vedano i precetti sociopolitici dati dal poeta al suo *erómenos*, Cirno. Se ne è occupato Cerri in CERRI G., *La terminologia sociopolitica di Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἀγαθός-εὔθλος e κακός-δειλός*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 6, 1968, pp. 7-32; CERRI G., *Ἴσος δασμός come equivalente di ἰσονομία nella silloge teognidea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 8, 1969, pp. 97-104.

²⁹⁵ Ode I, 20-24 L. P. Su quest'ode e sul tema di *dike/adikia* in amore si vedano: PRIVITERA A., *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 4, 1967, pp. 7-58; PRIVITERA A., *Saffo, Anacreonte, Pindaro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 13, 1972, p. 133-140. Inoltre, BRILLANTE C., *Cháris, bía e il tema della reciprocità amorosa*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 59 (88), 1998, pp. 7-34.

²⁹⁶ Callimaco sfrutta questo motivo sia nella storia di Aconzio e Cidippe sia negli epigrammi d'amore.

²⁹⁷ Si ritiene inoltre che *le Argonautiche* abbiano fortemente influenzato il genere romanzesco in merito all'importanza dei due elementi tematici dell'avventura e dell'amore in esse presenti. Così già ROHDE E., *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876, p. 21 e 105, ma dopo di lui molti altri, come pure FUSILLO M. (1985), pp. 26-7.

Un'ultima doverosa considerazione preliminare è che anche i personaggi femminili nella letteratura ellenistica si arricchiscono di diverse sfumature psicologiche e dominano la scena come protagonisti di molte opere. Da una parte potrebbe sembrare che i personaggi femminili appaiano più spesso come protagonisti, anche positivi, poiché i tempi sono cambiati e la donna gode di una condizione che, se non è di libertà, quantomeno le dà uno spazio di intraprendenza maggiore²⁹⁸: non è un caso che Medea nella narrazione delle *Argonautiche* prenda qualsiasi decisione da sola e contragga matrimonio da sola, senza interpellare in alcun modo il padre²⁹⁹. Dall'altra parte la rivalutazione del tema dell'amore eterosessuale in letteratura, in conseguenza al cambiamento dei costumi e alla maggiore considerazione per la figura femminile, sembra di necessità dover coinvolgere di più i personaggi femminili, che proprio per questo sono più presenti, ma quasi solo in relazione appunto al tema amoroso. Le due cose vanno perciò di pari passo.

5. 1. Due giuramenti all'origine dell'intervento di Medea nella narrazione

Nelle *Argonautiche* la serie di *erotiká pathémata* è innescata da Afrodite, coinvolta da Era, che nel III libro (v. 151 e ss.) chiede al figlio Eros, secondo l'iconografia ellenistica un fanciullo dispettoso e capriccioso, di scoccare una freccia contro Medea per farla innamorare perdutamente dello straniero da poco giunto in Colchide, Giasone, che rischierà la vita sottoponendosi alle pericolose prove proposte dal padre di lei, Eeta. Giasone è protetto da Afrodite e questo dato si ricollega anche alle affermazioni del Giasone di Euripide, che si ritiene salvato per mano di Cipride, e non di Medea³⁰⁰. Proprio Afrodite è la prima a sciogliersi in un giuramento, assicurando al figlioletto bizzoso che, se lui la aiuterà a far innamorare Medea, lei gli farà un dono. Questa prima presentazione del giuramento come movente per l'episodio amoroso sembra essere un indizio su come dovremo interpretare il seguito della storia. Il giuramento si è qui rivestito, come ogni altro tema proveniente dall'*épos*, di un velo di *cháris* e di leggerezza ellenistica, nonché di futilità ricercata *ad hoc* per indurci a riflettere in

²⁹⁸ CANTARELLA E. (1983), p. 111 e ss.

²⁹⁹ Certo Medea non è un personaggio che riassume in sé le caratteristiche della donna greca, perché innanzitutto è straniera e, in secondo luogo, non è del tutto umana e assoggettabile al volere altrui. Il fatto però che sia lei a scegliersi il suo uomo e a contrattare sul matrimonio con lui, fa capire il suo grado di intraprendenza e acuisce ulteriormente il dolore e il risentimento per questo patto tradito, che quindi è stato fin da subito intimamente personale, non imposto dal volere paterno, come poteva avvenire per i matrimoni combinati.

³⁰⁰ Euripide, *Medea*, 526-531.

maniera contrastiva di fronte a giuramenti di personaggi umani che nel seguito metteranno a ben più dura prova la nostra capacità interpretativa della vicenda e dei suoi attori. Afrodite, una dea, usa gli *speech acts* per garantirsi l'appoggio di un bricconcello poco incline a intervenire. È tradizionale il motivo della dea che per ottenere ciò che desidera sfodera l'arma del giuramento: lo si trova già in Omero e, anche nella trama apolloniana, la dea, che quando sorride è *doloplókos*, usa questo stesso stratagemma³⁰¹. Afrodite descrive in un' *ékphrasis* il regalo che ha in mente per il figlio, cioè una palla che era appartenuta a Zeus infante³⁰², di modo che il fanciullo, per la sua innata curiosità, sia distratto nel gioco da questo nuovo pensiero: Eros reagisce aggrappandosi insistentemente alle vesti della madre e pregandola di dargli subito il dono. La descrizione tutta ellenistica di Eros che gioca con i dadi rende la scena ancora più fatua: non ha nulla dell'accorata richiesta di Teti a Zeus per aiutare Achille o delle decisioni prese da Atena per salvare Odisseo, ma sembra quasi un gioco basato su un frivolo scambio di favori. A evidenziare anche di più la vanità nell'uso di questo giuramento è il fatto che Afrodite prenda a garanzia il capo suo e quello del figlio, ricordando così il passo dell'*Iliade* in cui Era inganna Zeus giurando sul capo di lui (*Iliade*, XV, 39). Si tratta di una formulazione abbastanza solenne e sostenuta, che però, antifrasticamente, viene spesso impiegata in contesti che si distinguono per la loro leggerezza ed ironia³⁰³. È difficile capire qui se si tratti di uno svilimento della pratica del giuramento in sé, che di certo in età ellenistica era decaduta, ma che nell'*épos* è un motivo importante e ricorrente, o se l'intento sia piuttosto quello di far esordire una così sofferta vicenda amorosa con un giuramento nato nel segno del capriccio divino³⁰⁴. A tale *hórkos*, infatti, faranno poi da *pendant* giuramenti d'amore che nella continuazione dell'intreccio epico verranno rievocati con insistenza e intensità. Certo è, però, che questa scena accentua la distanza tra una

³⁰¹ Tutto farebbe credere che in realtà si tratti di un inganno.

³⁰² III, 132-141. Il giocattolo per Eros è descritto in maniera piuttosto analitica e «si accorda con il tono ellenistico di *divertissement* disincantato che ha tutta la scena olimpica, contribuendo al suo senso complessivo, l'evidenziare cioè il divario che sussiste fra mondo umano e mondo divino», FUSILLO M. (1985), p. 297.

³⁰³ Troviamo giuramenti sulla testa di Zeus già nell'omerico *Inno ad Afrodite*, quando Hestia giura toccando la fronte del padre di rimanere vergine in eterno (v. 25 e ss.) e nell' *Inno a Hermes*, dove il piccolo dio è un furfante che tenta di imbrogliare Apollo e usa lo stesso giuramento su Zeus per "provare" la sua innocenza, non riuscendo comunque a ingannare il divertito dio del sole (v. 274 ss.). Si veda poi quanto abbiamo detto *supra* sull'*Elena* di Euripide, pp. 149-150.

³⁰⁴ Amori infelici e sciagurati nati dal capriccio divino costellano il mito ogniqualvolta Afrodite si senta offesa dal comportamento umano e, tuttavia, è innegabile l'importanza di questa situazione letteraria in tragedia: si pensi ad Afrodite nell'*Ippolito*.

dimensione divina giocosa e superficiale e l'orizzonte delle azioni umane, così pregno in Apollonio di analisi psicologica e di senso dell'individualità.

Dopo questo preambolo, i giuramenti si presentano in serie: durante il colloquio di Medea con la sorella Calciope, durante il primo incontro di Giasone e Medea, al momento della fuga di Medea e degli Argonauti, dopo il recupero del vello d'oro, prima dell'assassinio di Assirto, durante il soggiorno presso i Feaci. Si tratta di un motivo quindi ricorrente e, per così dire, ciclico, perché riemerge in ogni episodio della storia dei due innamorati come se fosse necessario ricordare spesso qual è il rapporto tra i due anche sotto il profilo giuridico, come se le loro decisioni e scelte fossero sempre sinistramente vincolate al peso del giuramento, che, si vedrà, entrambi i personaggi da una parte hanno contratto con troppa leggerezza e spensieratezza, dall'altra vivono come un'ossessione che finisce per annichilirli.

La notte prima di incontrarsi con Giasone, Medea è in preda all'angoscia e si aggira per le sale del palazzo, indecisa se confidarsi o meno con la sorella Calciope. È un'ancella, infine, che la manda a chiamare, ma Medea non trova il coraggio di svelarle la sua passione per "lo straniero". Calciope è molto preoccupata che i suoi figli rimangano coinvolti nel piano omicida che Eeta ha ordito contro gli Argonauti³⁰⁵, perciò, sotto sollecitazione di Argo, chiede a Medea che li aiuti, in virtù della sua sapienza magica. Pregandola in nome degli dei, dei genitori e di Medea stessa, le chiede espressamente di giurare sul Cielo e sulla Terra che troverà un qualche stratagemma per soccorrerli durante la prova che Giasone deve affrontare³⁰⁶.

Καὶ δ' αὐτὴ τάδε πάντα μετήλυθον ὄρμαίνουσα,
εἴ τινα συμφράσσαιο καὶ ἀρτύνειας ἀρωγὴν.
ἀλλ' ὄμοσον Γαῖάν τε καὶ Οὐρανόν, ὅττι τοι εἶπω
σχησέμεν ἐν θυμῷ σὺν τε δρήστειρα πέλεσθαι. (700)
λίσσομ' ὑπὲρ μακάρων σέο τ' αὐτῆς ἠδὲ τοκῆων,
μή σφε κακῆ ὑπὸ κηρὶ διαρραισθέντας ιδέσθαι
λευγαλέως· ἦ σοίγε, φίλοις σὺν παισὶ θανοῦσα,

³⁰⁵ Calciope aveva avuto dei figli da Frisso, i quali si erano uniti al viaggio degli Argonauti, ma Eeta, nonostante questo, vuole ad ogni modo distruggere la nave dei Greci e sbarazzarsene. Sono proprio gli Argonauti che pregano Calciope di aiutarli, rivolgendosi a Medea.

³⁰⁶ Il motivo del giuramento è strettamente legato al motivo della supplica in diversi passi delle *Argonautiche*. Si tratta di due *speech acts* che si rafforzano l'uno con l'altro. PLANTINGA M., *The supplication motif in Apollonius Rhodius' Argonautica*, in (Harder M. A.-Regtuit R. F.-Wakker G. C. edd.) *Hellenistica Groningana, Apollonius Rhodius*, Leuven, 2000, pp. 105-128.

εἶην ἐξ Αἰδεω στυγερὴ μετόπισθεν Ἐρινύς.

Calciope confida nel giuramento di Medea, poiché l'ha supplicata ricordandole la loro comune appartenenza al nucleo familiare e, inoltre, perché l'ha minacciata di divenire un'Erinni persecutrice, se non farà ciò che le chiede. In tale minaccia intravediamo quella che è l'indole "genetica" di Medea all'intimidazione e alla vendetta, che si paleserà poi nei riguardi di Giasone. Medea giura come Calciope vuole, e non aspettava altro (710-717): la sua gioia è al culmine perché in tal modo ha una giustificazione per incontrare da sola Giasone (v. 724). La tragica ironia di Apollonio vuole che nella formula compaiano i genitori, che Medea tradirà in seguito per scappare con lo straniero. Ella ripete poi ancora il giuramento, attirando su di sé un destino di morte, qualora non rispettasse i patti, e insiste sul rapporto fraterno con Calciope. Anche in questo dato emerge una certa dose di ironia, poiché Medea non ci penserà due volte a far assassinare il fratello Assirto per non dover tornare a casa, dopo essere fuggita con il suo amato.

[...] μὴ γάρ μοι ἐν ὀφθαλμοῖσι φαείνοι
ἤως μηδέ με δηρὸν ἔτι ζώουσιν ἴδιοιο,
εἶ γέ τι σῆς ψυχῆς προφερέστερον ἢ ἐτι παίδων (730)
σῶν θεῖην, οἱ δὴ μοι ἀδελφειοὶ γεγάασιν
κηδεμόνες τε φίλοι καὶ ὁμήλικες· ὥς δὲ καὶ αὐτὴ
φημὶ κασιγνήτη τε σέθεν κόουρη τε πέλεσθαι [...]

L'aspetto notevole è la coppia di giuramenti, quello divino, analizzato sopra, e quello umano fra sorelle, entrambi intesi come propulsori per l'azione narrativa. Senza il giuramento di Afrodite ad Eros il piccolo dio non avrebbe fatto innamorare Medea e senza il giuramento di Medea a Calciope il dialogo tra lei e Giasone non avrebbe avuto una giustificazione in apparenza appropriata. Ciò che più incuriosisce è però il meccanismo di ironia "tragica", sotteso ad entrambe le scene: da una parte un gioco frivolo e superficiale tra dei, ma sfacciatamente franco nei confronti delle vicende dei miseri mortali, dall'altra un'umana e accorata promessa fra sorelle, entrambe motivate da forti interessi personali, ma non tanto vicine quanto le loro parole vogliono far intendere. Medea, infatti, non apre realmente il suo cuore a Calciope, anzi nasconde le vere ragioni che la spingono a giurare. Più volte nel corso della storia la fanciulla userà pretestuosamente la promessa fatta a Calciope per

coprire il vero movente delle sue azioni, ovvero il desiderio di Giasone. Il fatto che il giuramento sia solo un pretesto, e non piuttosto un impegno sentito, è facile da provare: nel successivo soliloquio della ragazza (vv. 775 e ss.), invasa da impulsi contrastanti, non compare affatto il giuramento proferito di fronte a Calciope tra gli argomenti che ella adduce per aiutare o meno Giasone: Medea dunque non lo sente come vincolante³⁰⁷.

5. 2. Il patto “d’amore” fra Medea e Giasone

Prima di passare in rassegna i giuramenti fra Medea e Giasone è interessante introdurre un’altra chiave interpretativa molto seducente. È stata riproposta e discussa da Clayman³⁰⁸ l’ipotesi che nelle *Argonautiche* si dispieghi parte della teoria dello Scetticismo. L’impressione di nichilismo che emerge da tutto il poema, soprattutto in ragione del fatto che i personaggi aderiscono alla trama senza una sincera convinzione etica e non dimostrando alcun tipo di coinvolgimento profondo o di entusiasmo (se eccettuiamo forse la sola Medea), rimanda in maniera abbastanza manifesta alle teorie scettiche, ed è possibile che Apollonio abbia inteso ispirare la sua narrazione a questa filosofia, mostrandone anche il lato, per certi versi, inconcludente e negativo.

Molto probabilmente anche ad Alessandria circolavano le idee scettiche e d’altronde Apollonio dimostra di aver studiato la filosofia, giacché nella sua opera produce allusioni anche alle teorie atomistiche e dei fisiologi³⁰⁹. Il sistema filosofico scettico, in particolare secondo quanto ci dice Pirrone, si basa sull’idea che l’astensione dal giudizio su ogni cosa, attraverso l’*amechanía* e l’*aphasia*, conduca il sapiente a sperimentare i *pro* e i *contro* di qualsiasi presa di posizione, evitando lo stress psichico e accompagnandolo all’*hedoné*. Vero è che l’effetto drammatico all’interno della narrazione di Apollonio è sempre generato dalle situazioni di stallo, di *impasse*, in cui si sottolinea l’incapacità da parte di Giasone di prendere una decisione, così come anche altri personaggi sperimentano tale condizione. Attraverso la testimonianza di Sesto Empirico veniamo a sapere che lo scettico non è del tutto passivo e incapace di agire, ma

³⁰⁷ Anzi, come nota FUSILLO M. in *Apollonius Rhodius as “inventor” of the interior monologue*, in (Papanghelis T. D.-Rengakos A. edd.) *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln, 2001, p. 132, le espressioni che Medea usa tra sé e sé per stornare il desiderio di Giasone e per argomentare quanto sarebbe inopportuno da parte sua aiutare lo straniero suonano quasi come un pentimento per aver promesso a Calciope il suo aiuto.

³⁰⁸ CLAYMAN D. L., *The scepticism of Apollonius’ Argonautica*, in (Harder M. A.- Regtuit R. F.-Wakker G. C. edd.) *Hellenistica Groningana, Apollonius Rhodius*, Leuven, 2000, pp. 33-53.

³⁰⁹ CLAYMAN D. L. (2000), pp. 33-34.

può essere motivato in quattro modi: seguire la *phýsis*, essere mosso dalle emozioni, accettare leggi e costumi ancestrali e praticare i dettami di un'arte³¹⁰. Il personaggio di Medea ad ogni modo, dal punto di vista dello scetticismo, è completamente fallimentare, perché si fa trasportare totalmente dalla passione amorosa, tanto che l'epilogo della sua vicenda sarà infelice, nonostante i suoi monologhi ricalchino il ragionamento scettico del quadrilemma³¹¹. Giasone invece agisce sempre seguendo in maniera quasi automatica le leggi ancestrali e i costumi tradizionali³¹², pur non mostrando entusiasmo per i suoi compiti. L'indifferenza morale nell'azione suscitava una delle critiche più aspre ricevute dallo scetticismo nell'antichità, perché portava l'individuo ad astrarsi e a sembrare del tutto disinteressato e incapace di empatia. Non solo: l'individuo scettico, nella sua assenza di sentimenti, risulta ammantato di una certa *praótes*, una gentilezza, una mitezza d'animo, che lo induce anche a parlare affatto serenamente e dolcemente. Anche questo tratto può in parte trovare corrispondenza nella figura di Giasone³¹³. Se dunque Giasone è la rappresentazione di un uomo ellenistico e di uno scettico, non fa specie che egli sigli una serie di giuramenti con Medea non aderendo intimamente e convintamente ad essi: agisce in virtù di quella che è una norma sociale basata sulla corresponsione e sulla *cháris*, agisce trasportato da un sentimento (quello di Medea) dal quale egli però non è invaso, agisce senza prendere una posizione decisa, ma mostrandosi mite e condiscendente. Alla fine della storia, però, non si giunge all'*hedoné*, sembra voler dire Apollonio con il suo inquietante epilogo, perciò non c'è pratica della filosofia che tenga, di fronte al marasma cosmico, alla relatività del mondo e alla soggettività degli individui. Dal punto di vista dell'autore lo scetticismo è fors'anche più consapevole e radicale: cerchiamo invano nelle *Argonautiche* di capire il giudizio del poeta sui suoi personaggi e sulle loro azioni, ma le nostre speranze franano di fronte al suo rifiuto di darci delle descrizioni che ci forniscano anche delle motivazioni o ci diano la sua interpretazione delle vicende. In tal modo il lettore è frustrato nella sua volontà di giudicare e sperimenta anch'egli l'*aporía* dello scetticismo³¹⁴.

³¹⁰ Sesto Empirico, *Lineamenti pirroniani*, I, 23-24.

³¹¹ CLAYMAN D. L. (2000), p. 37.

³¹² CLAYMAN D. L. (2000), p. 39.

³¹³ CLAYMAN D. L. (2000), p. 47.

³¹⁴ CLAYMAN D. L. (2000), pp. 49-52. Il poeta non sembra sempre onnisciente. Molte volte elude deliberatamente certi dettagli o spiega solo in maniera ambigua le intenzioni dei suoi personaggi, attuando quella si definisce una "narratologia cognitiva", ossia il lettore è coinvolto in un continuo processo di ricostruzione dei fatti e di interpretazione e reinterpretazione alla luce di nuovi fatti narrati: BYRE C. S., *A reading of Apollonius Rhodius' Argonautica. The poetics of uncertainty*, Lewinston-Queenston-Lampeter, 2002, p. 9.

Il primo incontro di Medea e Giasone avviene nel tempio di Ecate (956-1151): inizialmente i due giovani si trovano in uno stato di afasia: Medea perché già è innamorata e l'incapacità di proferire parola è uno dei sintomi tradizionali dell'innamoramento, di Giasone, invece, non possiamo dire con certezza; forse per l'imbarazzo, forse perché si sta preparando mentalmente il discorso più adatto a spezzare il silenzio. Sappiamo di per certo che l'eroe non ha accolto con grande entusiasmo la proposta di Argo di chiedere aiuto a Medea tramite Calciope, perché ai vv. 487-488 dimostra delle perplessità sul fatto che si debba affidare il ritorno degli Argonauti all'aiuto di due donne. Infine, però, Giasone si rivolge a Medea con un discorso "che scodinzola", *hypossáinon*³¹⁵:

τῶ μή με λίην ὑπεραΐδεο κούρη
 ἦ τι παρεξερέεσθαι ὄ τοι φίλον ἢέ τι φάσθαι·
 ἀλλ' ἐπεὶ ἀλλήλοισιν ἰκάνομεν εὐμενέοντες, (980)
 χώρω ἐν ἠγαθέω, ἵνα τ' οὐ θέμις ἔστ' ἀλιτέσθαι,
 ἀμφαδίην ἀγόρευε καὶ εἴρεο, μηδέ με τερπνοῖς
 φηλώσης ἐπέεσσιν, ἐπεὶ τὸ πρῶτον ὑπέστης
 αὐτοκασιγνήτη μενοεικέα φάρμακα δώσειν.

³¹⁵ La stessa espressione è usata anche nel suo rivolgersi al padre di Medea, Eeta. Capiamo quindi innanzitutto che Giasone assimila la ragazza al padre e li pone sullo stesso piano all'interno di un meccanismo dialogico, inoltre ci rendiamo conto che Giasone tende ad essere un aduttore in tutti i casi in cui gli serve aiuto: PADUANO G., *Studi su Apollonio Rodio*, Roma 1972, p. 180. Nella parodo dei *Persiani* di Eschilo troviamo l'immagine di Ate che "scodinzola", blandendo con l'adulazione i mortali e conducendoli in una rete da cui non potranno più divincolarsi, vv. 95 ss.: φιλόφρων γὰρ ποτισαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει/βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα, /τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν. Questo parallelo eschileo è interessante perché Apollonio ci dice ai vv. 973-974 che Giasone parla a Medea con parole carezzevoli, scodinzolanti, riconoscendo in lei i segni dell'accecamento funesto, di Ate appunto: γνῶ δέ μιν Αἰσονίδης ἄτη ἐνιπεπτηῦαν/ θευμορή, καὶ τοῖον ὑποσσαίνων φάτο μῦθον. È possibile, quindi, che il poeta abbia inteso indirettamente rimandare l'amore di Medea per Giasone ad Ate e alla metafora della rete, iscrivendolo così fin da subito in un destino sinistro. È noto che l'infelicità di questa *liaison* amorosa viene a più riprese allusa da Apollonio. Citiamo, fra i tanti significativi, un altro passo di questa sezione nel quale Giasone si presenta all'appuntamento bellissimo come Sirio, il più luminoso degli astri, e tuttavia portando a Medea "il travaglio di una passione angosciosa". Difatti la stella in questione è collegata al termine della stagione estiva e, dunque, alla passione, ma anche all'eccessivo calore e alle difficoltà nell'ambito agricolo-pastorale che ne derivano. Vv. 956 e ss: αὐτὰρ ὄγ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένη ἐφαάνθη, /ὑψὸς ἀναθρόσκων ἅ τε Σείριος Ὠκεανοῖο, /ὅς δὴ τοι καλὸς μὲν ἀρίζηλός τ' εἰδῆσθαι /ἀντέλλει, μήλοισι δ' ἐν ἄσπετον ἦκεν οἰζύν—/ὥς ἄρα τῇ καλὸς μὲν ἐπήλυθεν εἰσοράασθαι /Αἰσονίδης, κάματον δὲ δυσίμερον ὥρσε φανθείς. Anche Ettore, Diomede e Achille nell'*Iliade* vengono paragonati a questa stella, ma per la loro potenza distruttrice in battaglia e il bagliore delle loro armi (*Iliade*, XXII, 26-32; V, 5-6; XI, 62-63).

È proprio Giasone a ricordare a Medea la santità del luogo, la necessità di trasparenza tra di loro e la promessa fatta da Medea a Calciope; proprio lui stabilisce i termini di parità del loro rapporto, “amici l’uno dell’altra” (v. 979) e chiede di non essere ingannato con belle parole. Sembra, almeno all’inizio, che questo primo approccio si basi su un accordo di fiducia e lealtà reciproca, ma è anche vero che Giasone sa in anticipo cosa Medea sta per dirgli e sa in anticipo che la sua salvezza dipende da lei, dunque il suo discorso verte sulla parità, laddove tutto invece dipende solo da Medea³¹⁶. Pochi versi dopo, Giasone si premura di assicurarle che le sarà grato ricordandola e diffondendone la fama:

σοὶ δ' ἂν ἐγὼ τεῖσαιμι χάριν μετόπισθεν ἀρωγῆς (990)
ἧ θέμις, ὡς ἐπέοικε διάνδιχα ναιετάοντας,
οὔνομα καὶ καλὸν τεύχων κλέος·

Non è certo ciò che Medea si aspettava, ma anche in queste espressioni ritroviamo l’idea della *cháris*, della riconoscenza che è *thémis*. A questo punto, Giasone evoca la storia di Teseo e Arianna in analogia con la sua presente necessità, ma non ne tratta la versione famosa, bensì una sua personale versione, nella quale Minosse avrebbe accordato il permesso a Teseo di condurre con sé la figlia³¹⁷. Giasone stabilisce un nesso tra Arianna e Medea, anche perché entrambe sono imparentate con la divinità solare, ma soprattutto usa l’*exemplum* mitico per assicurare, secondo il principio di analogia e

³¹⁶ PLANTINGA M. (2000), p. 115 sottolinea che le parole subito seguenti nel discorso di Giasone ripiegano sulla supplica, nella quale l’eroe si pone esplicitamente come *iketés* e come *xéinos*, conferendo a Medea tutta l’importanza di una provvidenziale salvatrice e “obbligandola” in virtù della *xenia* e del rispetto per i supplici, ad aiutarlo. BYRE C. S. (2002), p. 80 e ss. si sofferma ampiamente sul rapporto di *philia* e di *cháris* come tema ricorrente nei dialoghi tra Medea, i suoi familiari e Giasone e come minimo comun denominatore delle scelte dei due protagonisti.

³¹⁷ WILAMOWITZ sostiene che questa versione del mito sia stata inventata da Apollonio (*Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlino, 1924, p. 211), ma Fränkel, Paduano e altri accolgono questa variante del mito come rara e forse risalente a Euripide o a Ione di Chio. Resta il fatto che Apollonio qui la sfrutta precisamente perché Giasone vorrebbe che fosse possibile un accordo con Eeta, così come Teseo si era accordato con Minosse. Ciò permette ad Apollonio di mostrare anche la propria *doctrina*, ma questo gusto per l’episodio mitico più raro, tipicamente ellenistico, è qui soprattutto funzionale alla narrazione e alla caratterizzazione del personaggio di Giasone, che evidentemente cerca ancora un accordo “fra uomini” e vede in Medea solo la figlia di Eeta, non ancora una possibile sposa. Vedi anche PADUANO G. (1972), p. 194.

omeopatia che sottostà ai meccanismi commissivi³¹⁸, che lo stesso tipo di trattamento che spettò ad Arianna per la sua generosità nei confronti di Teseo, spetterà anche a Medea: l'*exemplum* si configura quindi come una sorta di garanzia³¹⁹. Giasone tace il fatto che questa "ricompensa" di Arianna comprenderà anche l'essere abbandonata a tradimento, ma, più in generale, tace quelle che il lettore sente essere le vere ragioni del confronto tra Arianna e Medea, cioè il rapporto d'amore tra Arianna e Teseo, che termina in un tragico epilogo. Giasone, infatti, racconta a Medea solamente del catasterismo e riporta il dato che poi Arianna sarebbe stata ricompensata da Dioniso. L'eroe le dice che lui penserà a dare gloria al suo nome (vv. 990-992), ma anche che:

καὶ σοὶ θεόθεν χάρις ἔσσεται [...] (1005)

Come a dire: "rivolgiti agli dei per un contraccambio che non sia la sola gratitudine". Mancherebbe quindi il giusto equilibrio nello scambio dei favori³²⁰. Dopo aver ricevuto parole lusinghevoli per aver concesso a Giasone il filtro, Medea ha finalmente il coraggio di guardarlo negli occhi e di spiegargli l'intero piano escogitato per la sua salvezza. Al termine degli ammonimenti, Medea, pensando al ritorno in Grecia di Giasone, scoppia a piangere e gli chiede una corresponsione del sentimento in cambio del favore accordato, anche se in maniera decisamente obliqua e indiretta:

Μνώεο δ', ἦν ἄρα δὴ ποθ' ὑπότροπος οἴκαδ' ἵκηαι,
οὐνομα Μηδείης· ὥς δ' αὖτ' ἐγὼ ἀμφὶς ἐόντος (1070)
μνήσομαι.³²¹

Medea domanda dunque il ricordo e specifica che sarà reciproco. Quando Giasone allude di nuovo col suo discorso alla possibilità che avvenga un accordo tra gli Argonauti ed Eeta, mostrando di tenere più a questo eventuale compromesso che alla richiesta di attenzione di Medea, ella reagisce quasi stizzosamente:

³¹⁸ GIORDANO M., *La parola efficace, maledizioni, benedizioni e giuramenti nella Grecia Arcaica*, Pisa-Roma, 1999. Così anche nell'ambito della magia, come illustrato fin dagli studi di MAUSS M., *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, 1902-1903.

³¹⁹ FUSILLO M. (1985), pp. 69-70.

³²⁰ PADUANO G. (1972), p. 186.

³²¹ Il tema della memoria, come quello del giuramento, entrambi presenti già in Euripide, sono ricorrenti e diventano per Medea un vero e proprio ricatto da usare per obbligare Giasone nei suoi confronti.

Ἑλλάδι που τάδε καλά, συνημοσύνας ἀλεγύνειν· (1105)
 Αἰήτης δ' οὐ τοῖος ἐν ἀνδράσιν οἶον ἔειπας
 Μίνω Πασιφάης πόσιν ἔμμεναι, οὐδ' Ἀριάδνη
 ἰσοῦμαι· τῶ μὴ τι φιλοξενίην ἀγόρευε.³²²

Medea da una parte vuole che Giasone si renda conto che non potrà assolutamente avere aiuto da suo padre, dall'altra tenta disperatamente di fargli capire che il tipo di vincolo che vuole si crei fra lei e lui non è quello della *xenía*. Inoltre, in questa battuta scorgiamo una certa ironia che allude alla *Medea* di Euripide, opera nella quale si è detto che la parola giurata è considerata fallace in bocca all'uomo greco, che pure si vanta di essere superiore su un piano di civiltà e diritto³²³. A riprova di questo nesso intertestuale c'è anche l'uso della parola *philoxenie*, che, oltre ad essere traducibile come "vincolo di ospitalità", è termine legato anche alla definizione di cosa è civile e di cosa invece è barbaro o bestiale³²⁴. Segue una frase che è stata ritenuta dagli studiosi come un primo segnale dell'indole aggressiva della principessa colca, quale sarà nella seconda parte del poema e qual è nella *Medea* euripidea³²⁵:

ἀλλ' οἶον τύνη μὲν ἐμεῦ, ὅτ' Ἴωλκὸν ἴκηαι,
 μνώεο, σεῖο δ' ἐγὼ καὶ ἐμῶν ἀέκητι τοκήων (1110)
 μνήσομαι. ἔλθοι δ' ἡμῖν ἀπόπροθεν ἠέ τις ὄσσα
 ἠέ τις ἄγγελος ὄρνις, ὅτ' ἐκλελάθοιο ἐμεῖο·
 [...]
 ὄφρα σ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἐλεγχείας προφέρουσα (1115)
 μνήσω ἐμῇ ἰότητι πεφυγμένον.

Il motivo del ricordo³²⁶ si colora vagamente dei toni della minaccia e la successiva dichiarazione di Giasone si configura come una risposta forzata a

³²² Questa battuta sembra richiamare quella di Achille, quando Ettore gli propone il patto per la restituzione del cadavere di chi dei due perderà. Achille scoppia in un moto di rabbia: "Ettore, maledetto, non parlarmi di patti!", *Iliade*, XXII, 261.

³²³ Il riferimento è al primo stasimo della *Medea* e ai passi 492-495 e 800-802.

³²⁴ Vedi ad esempio *Odissea*, VI, 121 e VIII, 576, dove agli uomini *philoxeinoi* si contrappongono gli *ágrioi*.

³²⁵ Per l'evoluzione del personaggio di Medea nelle *Argonautiche* e per le diverse opinioni in proposito: PADUANO G. (1972), parte seconda, pp. 63 e ss.

³²⁶ PADUANO G. (1972), p. 189: l'insistenza su questa idea della memoria è dovuta anche alla volontà di creare un rimando interno all'episodio di Ipsipile: *Argonautiche*, I, 896.

una richiesta di “risarcimento” per un sacrificio compiuto in suo favore. Dopo queste parole e dopo che Medea gli ha afferrato la mano stabilendo un contatto fisico³²⁷ Giasone non può più fingere di non capire, e forse in fondo è anch’egli toccato nell’animo da *éros*³²⁸, perciò finalmente risponde quello che Medea vorrebbe e che, tuttavia, gli ha estratto a fatica:

ἡμέτερον δὲ λέχος θαλάμοις ἐνὶ κουριδίοισιν
πορσανέεις, οὐδ’ ἄμμε διακρινέει φιλόητος
ἄλλο, πάρος θάνατόν γε μεμορμένον ἀμφικαλύψαι. (1130)³²⁹

Le assicura che dividerà con lui il letto nuziale nella legittimità del matrimonio e che niente separerà il loro amore prima della morte. Se dunque il giuramento è connesso allo scambio di favori e al tema della reciprocità, non si può però negare che questo sia anche il primo vero giuramento d’amore nel quale ci imbattiamo in questo percorso all’interno della letteratura greca. L’offerta di Giasone è un matrimonio che avviene attraverso un rapimento e la legittimità di tale tipologia di legame dipende esclusivamente dalle buone intenzioni dell’uomo. Tecnicamente, l’enunciato non sembra un giuramento, tuttavia, se consideriamo che il luogo è la dimora di Ecate, cioè un tempio, è implicito che la divinità sia testimone delle cose dette. Tanto più che lo stesso Giasone aveva chiesto all’inizio dell’intera sequenza che si parlasse in maniera sincera per questa ragione. Anche il Giasone di Apollonio sembra offrire a Medea la civilizzazione, più che il matrimonio: le parla di raggiungere la terra di Grecia e i suoi costumi, *éthea*. È assolutamente palese la sinistra ironia sottesa alle affermazioni di Giasone sia riguardo alla sua presunta superiorità culturale sia all’eternità dell’amore tra i due. Lo squilibrio in questo rapporto è reso evidente anche dalla descrizione da parte del poeta degli atteggiamenti diversi dei due protagonisti alla fine dell’incontro: Medea ancora è sconvolta

³²⁷ V. 1068.

³²⁸ Apollonio usa poi il plurale per sottolineare che entrambi stavano per parlare ispirati da Eros (v. 972) e ci dice che con il pianto di Medea anche in Giasone si insinuava il terribile Eros (v. 1077). Dobbiamo quindi ammettere che anche Giasone non sia indifferente a Medea, anche se non c’è una perfetta corresponsione dell’amore né sul piano qualitativo né quantitativo, se fosse possibile esprimersi con questi parametri.

³²⁹ HUNTER R. L., *Apollonius of Rhodes: Argonautika; book III*, Cambridge, 1989 nota come la promessa di matrimonio di Giasone escluda nella sua formulazione qualsiasi accenno a lui come soggetto dell’azione. Si tratta di un linguaggio che ne esprime ancora una volta la passività, p. 222.

dalla gioia e dal turbamento e non sa recuperare la razionalità, mentre Giasone si preoccupa di non attirare sguardi indiscreti e di tornare alla nave³³⁰.

Il quarto passo significativo per lo studio del giuramento nelle *Argonautiche* è all'inizio del IV libro, quando Medea, di notte, scappa dalla reggia, sottraendosi all'ira del padre per raggiungere la nave Argo e chiedere aiuto ai Greci. Nella mente della ragazza tutto è già stato scoperto e l'unica cosa che crede di poter fare è fuggire, chiedendo protezione a loro come collettività³³¹:

δώσω δὲ χρύσειον ἐγὼ δέρος, εὐνήσασα
φρουρὸν ὄφιν· τύνη δὲ θεοὺς ἐνὶ σοῖσιν ἑταίροις
ξεῖνε τεῶν μύθων ἐπίστωρας οὓς μοι ὑπέστης
ποίησαι, μηδ' ἔνθεν ἕκαστέρω ὀρμηθεῖσαν (90)
χήτεϊ κηδεμόνων ὀνοτήν καὶ ἀεικέα θείης.

A Medea non basta più la sola promessa: ora che si è compromessa del tutto con la sua famiglia, vuole che Giasone pronunci un vero e proprio giuramento di fronte a tutti i suoi compagni, invocando gli dei a testimoni³³². La ragazza gli promette in cambio il suo aiuto per recuperare il vello d'oro, che in questo fidanzamento sembra quasi rivestire il ruolo della dote.

Δαιμονίη, Ζεὺς αὐτὸς Ὀλύμπιος ὄρκιος ἔστω (95)
Ἥρη τε Ζυγίη, Διὸς εὐνέτις, ἧ μὲν ἐμοῖσιν
κουριδίην σε δόμοισιν ἐνιστήσεσθαι ἄκοιτιν,
εὔτ' ἂν ἐς Ἑλλάδα γαῖαν ἰκώμεθα νοστήσαντες

Giasone suggella tale fidanzamento con un gesto molto eloquente, ovvero la stretta delle mani, che giuridicamente segnava il legame appena compiutosi.

³³⁰ PADUANO G. (1972), p. 198 e ss.

³³¹ Anche se inizialmente si rivolge a tutto l'equipaggio, subito dopo è a Giasone in persona che Medea indirizza la sua richiesta.

³³² PLANTINGA M. (2000), p. 116 nota che assistiamo in questo punto ad un capovolgimento dell'equilibrio nella coppia: se prima era Giasone a porsi come supplice, ora è Medea a necessitare della promessa d'aiuto di Giasone. Tuttavia, noi pensiamo che il capovolgimento non sia ancora totale, perché, mentre Giasone si basava solo sul suo ascendente su Medea e sull'etica dell'ospitalità, la ragazza ha invece un valido contraccambio da offrire a lui e agli Argonauti, ossia l'aiuto nel recuperare il vello d'oro. Ella non è dunque totalmente dipendente da lui e dalle sue scelte.

Anche questo dato si ritrova nella *Medea* di Euripide³³³. In entrambi questi due ultimi passi l'atteggiamento di Giasone è, in fin dei conti, positivo, sereno, incoraggiante. Le sue parole sono dolci e rassicuranti e parla di "sposa legittima" in riferimento alla giovane: questo è importante, perché la questione della legittimità era intimamente legata alla cittadinanza e all'autoctonia, mentre Medea è una barbara. L'atteggiamento condiscendente, però, può essere ricollegato alla leggerezza e alla superficialità della sua promessa, promessa che diverse volte verrà ridiscussa in seguito. Al v. 92 si dice che Giasone è lieto per il discorso di Medea, ma siamo autorizzati a credere che *in primis* si senta sollevato, perché sa che Medea lo aiuterà con le sue abilità magiche. La compresenza, ogni volta che ci troviamo di fronte ad un passo in cui Giasone potrebbe dimostrare o meno la sincerità del suo amore, di una ragione anche utilitaristica perché egli continui la sua storia con Medea, non ci permette di comprendere fino in fondo come Apollonio voglia giudicare il suo Giasone: Paduano ritiene che il giovane non sia fedifrago in partenza, nel momento in cui giura, ma che semplicemente la *qualità* del suo sentimento sia diversa da quella di Medea e che lui culli nel suo animo priorità diverse, pur non disdegnando l'amore di lei³³⁴.

Dopo il recupero del vello d'oro, ci si imbatte in un giuramento assai simile, ma in un contesto che ci pone degli ulteriori interrogativi: Giasone e tutti gli Argonauti sono al colmo della contentezza, le loro fatiche sembrano volgere al termine, l'impresa più difficile è ormai compiuta e salgono in tutta fretta sulla nave per sfuggire all'ira di Eeta e all'attacco dei Colchi. La situazione è sempre una fuga, ma non troviamo descrizione dell'angoscia e dell'ansia che aleggiava al momento in cui Medea era scappata. Forse perché Apollonio non vuole mettere in primo piano ancora i sentimenti di Medea e preferisce invece dare un po' di spazio alla figura di Giasone³³⁵. Ebbene, perché allora proprio in questo momento c'è la necessità da parte del giovane di ripetere il giuramento a Medea, nonostante lei non lo abbia richiesto e nonostante la vicenda che

³³³ Vv. 492-495. Anche nel precedente episodio delle *Argonautiche* che vede protagonisti Giasone e Ipsipile c'è il contatto delle mani destre per sancire una promessa: I, 842.

³³⁴ PADUANO G. (1972), p. 123 e anche p. 199.

³³⁵ Medea è la vera protagonista della scena in cui viene recuperato il vello: Giasone agisce supinamente, obbedendo alle indicazioni di lei e atterrito alla vista del drago custode del vello. Nell'orazione che Giasone tiene di fronte ai compagni appena ritornato ci sono rimandi ai paradigmi eroici iliadici, che vengono qui però capovolti: Giasone è prima di tutto umano, non eroico, e ammette senza troppe riserve che è stata Medea a permettere a tutti loro la riuscita dell'impresa. Invece di esortare gli Argonauti al combattimento, qui sta esortando tutti alla fuga e al ritorno in patria, mentre si ripromette di ricambiare a Medea il suo aiuto con ciò che lei più desidera: l'unione con lui.

davvero gli sta a cuore sia stata appena compiuta felicemente? Forse l'allegria per lo scampato pericolo e per la riuscita dell'impresa coinvolge in maniera totale l'animo di Giasone, tanto che finalmente in lui emergono gli obiettivi che per il momento aveva relegato al secondo posto, ma anche in questo caso l'affermazione dell'eroe è intaccata da una certa passività³³⁶:

εὐπαλέως κούρης ὑπὸ δήνεσι κεκράανται.
τὴν μὲν ἐγὼν ἐθέλουσαν ἀνάξομαι οἴκαδ' ἄκοιτιν
κουριδίην· ἀτὰρ ὕμμες, Ἀχαιίδος οἷά τε πάσης, (197)
αὐτῶν θ' ὑμείων ἐσθλήν ἐπαρωγὸν ἐοῦσαν,
σώετε·

È insistente il legame che il giovane istituisce tra Medea e le imprese compiute, la salvezza dei compagni, la volontà di lei, ed è invece inesistente l'accento ad un proprio personale coinvolgimento emotivo. Si tratta più che di ogni altra cosa di una questione di dovere e riconoscenza, di gratitudine, non di amore. Non a caso è un giuramento che appare appena dopo che si compie quanto Medea aveva promesso in cambio del suo precedente giuramento. Si tratta solamente della reciprocità della *cháris*.

In seguito gli Argonauti, raggiunti dai Colchi, si trovano a dover scendere a patti con loro: vista la differenza di numero sarebbero stati altrimenti annientati. Il patto stipulato per evitare il combattimento diretto prevede che gli Argonauti abbandonino Medea a se stessa, lasciando la questione del suo affidamento a un sovrano che funga da arbitro per decidere se la ragazza debba rimanere presso qualcun altro o tornare dal padre. Apollonio ci dice esplicitamente che il problema non era il vello d'oro, ma esclusivamente la fuga della fanciulla (vv. 338-349)³³⁷. Allora Medea, incollerita per l'umiliazione e per il tradimento subito da parte di Giasone, gli si rivolge in privato con un discorso disperato e pieno di amarezza:

Αἰσονίδη, τίνα τήνδε συναρτύνασθε μενοινίην (355)
ἀμφ' ἐμοί; ἦέ σε πάγχυ λαθιφροσύναις ἐνέηκαν
ἀγλαΐαι, τῶν δ' οὐ τι μετατρέπη ὅσσ' ἀγόρευες

³³⁶ Sulla passività e l'anti-eroismo di Giasone si dibatte da sempre, si veda anche GOLDHILL S., *The poet's voice: essays on poetics and greek literature*, Cambridge, 1991, pp. 313-6.

³³⁷ In ogni caso una volta conquistato il vello da parte dei Greci, Eeta aveva promesso che esso sarebbe entrato in loro legittimo possesso.

χρειοῖ ἐνισχύμενος; ποῦ τοι Διὸς Ἰκεσίοιο
 ὄρκια, ποῦ δὲ μελιχραὶ ὑποσχεσίαι βεβάασιν;
 ἦς ἐγὼ οὐ κατὰ κόσμον ἀναιδήτῳ ἰότητι (360)
 πάτρην [...]
 τῷ φημὶ τετὴ κούρη τε δάμαρ τε
 αὐτοκασιγνήτη τε μεθ' Ἑλλάδα γαῖαν ἔπεσθαι.
 πάντη νυν πρόφρων ὑπερίστασο, μηδέ με μούνην (370)
 σεῖο λίπης ἀπάνευθεν, ἐποικόμενος βασιλῆας,
 ἀλλ' αὐτῶς εἴρυσσο· δίκη δέ τοι ἔμπεδος ἔστω
 καὶ θέμις ἦν ἄμφω συναρέσσαμεν·

In questa prima parte il discorso di Medea è accorato e supplichevole; ella ricorda a Giasone i patti che erano stati stabiliti tra loro e si appunta sull'opportunità di lui, che dopo aver ottenuto tutto ciò che voleva grazie al suo aiuto, ora è pronto a lasciarsela alle spalle. Centrale è ancora il motivo della memoria, che spesso si accompagna a quello del giuramento: lo spergiuro non è memore di ciò che aveva solennemente giurato³³⁸. Medea reclama ciò che è in suo diritto, date le promesse fatte dallo straniero: andare con lui ed essere la sua sposa legittima. Solo in questo modo i due continueranno a stare dalla parte della giustizia. Il motivo della sposa che si sente anche figlia e sorella del suo uomo è già tradizionale, si pensi all'Andromaca dell'*Iliade*³³⁹, ma nel nostro caso a maggior ragione il discorso di Medea punta su questo elemento, poiché ella ha deciso volontariamente di sostituire i legami di *philia* dei suoi consanguinei con la *philia* per Giasone³⁴⁰. Si noti che con questo discorso Medea passa dal piano sentimentale, che prevaleva nei primi scambi di battute con Giasone, a un tono più perentorio. La remissiva e timorosa Medea del III libro delle *Argonautiche* si sta gradualmente sovrapponendo per molti tratti alla Medea di Euripide. Nelle parole della protagonista intravediamo una bruciante sfiducia nei confronti di chi dovrebbe amarla: sta scomparendo la volontà di compiacere Giasone ed essere riamata e ormai si tratta di obbligarlo a rispettare i patti, perché è in gioco la vita stessa di Medea e la sua reputazione³⁴¹. Lentamente il piano del discorso si sposta sempre di più dall'amore al rispetto della giustizia. La seconda parte del discorso di Medea è ancora più interessante:

³³⁸ Si tratta del motivo anticipato dal primo dialogo fra Medea e Giasone all'altezza di 1069-1070.

³³⁹ *Iliade*, VI, 429-430.

³⁴⁰ BYRE S. C. (2002), p. 125.

³⁴¹ Anche l'ossessione per lo scherno è motivo già euripideo.

[...] μνήσαιο δὲ καὶ ποτ' ἐμεῖο
στρευγόμενος καμάτοισι, δέρος δέ τοι ἴσον ὀνειρώ
οἴχοιτ' εἰς ἔρεβος μεταμώνιον· ἐκ δέ σε πάτρης (385)
αὐτίκ' ἐμαὶ ἐλάσειαν Ἐρινύες, οἷα καὶ αὐτὴ
σῆ πάθον ἀτροπή· τὰ μὲν οὐ θέμις ἀκράαντα
ἐν γαίῃ πεσέειν, μάλα γὰρ μέγαν ἦλιτες ὄρκον,
νηλεές· ἀλλ' οὐ θῆν μοι ἐπιλλίζοντες ὀπίσσω
δὴν ἔσσεσθ' εὐκῆλοι ἔκητί γε συνθεσιάων. (390)

Giasone ha paura delle parole di Medea, perché ormai sa bene di cosa lei sia capace, e tenta di calmarla prospettandole un inganno ai danni del fratello, per poterla portare comunque con sé³⁴². Anche se probabilmente Medea è resa ormai consapevole da Apollonio dello scarso affetto di Giasone, tuttavia, arrivata a questo punto, non può tornare indietro: sfodera le parole della giustizia, del diritto, della memoria. Pronuncia una maledizione che accompagna il tema del giuramento tradito e terrorizza Giasone: l'Erinni vendicatrice dei patti tormenterà il giovane se ora non le rende giustizia. Si tratta di minacce che rendono sempre più oscura e violenta la figura della giovane maga, e, mentre Giasone ha perduto ormai ogni traccia di eroismo, Medea va perdendo ogni tratto di innocenza e pudore. I due giungono ad accordarsi per l'assassinio di Assirto, il fratello di lei, comandante dell'esercito nemico, e, dopo questo omicidio compiuto con l'inganno, Medea non lascerà più nulla dietro di sé. La prova che ormai il sentimento per Giasone è in un certo senso passato in secondo piano è che, giunti presso la reggia di Alcino e Arete, nel paese dei Feaci, Medea è costretta a supplicare la regina di convincere il sovrano a lasciarla andare in Grecia con gli Argonauti e di non permettere che venga ricondotta in Colchide, per paura del trattamento che le riserverebbe in quel caso il padre. Non ci sono più accenni all'amore, in parte perché in Medea prevale il terribile senso di colpa per il tradimento della sua famiglia e l'assassinio di Assirto, in parte anche perché il motivo che l'ha spinta non è tra i più onorevoli: la passione amorosa che d'ora in avanti tenterà di rimuovere dai suoi discorsi per nobilitare di più a se stessa e agli altri le proprie azioni³⁴³. All'altezza di 1031 e 1052 Medea supplica i Greci di non

³⁴² Come nota anche BYRE S. C. (2002), p. 124, a questo punto si rende evidente la tendenza di Giasone a giurare frettolosamente e per convenienza: dovrà per forza rendersi spergiuro verso Medea o verso Assirto, perché con entrambi ha siglato un accordo.

³⁴³ Sia di fronte a Circe, sia di fronte ad Arete, Medea userà altri pretesti come moventi della propria fuga da casa, anche per il senso di colpa, appunto: PADUANO G. (1972), p. 234 e ss.

contravvenire ai patti presi con lei quando avevano bisogno del suo aiuto, perché gli dei e le Erinni in tal caso la vendicherebbero:

δείσατε συνθεσίας τε καὶ ὄρκια, δείσατ' Ἐρινύν
ἱκεσίην νέμεσίν τε θεῶν. εἰς χεῖρας ἰοῦσα
Αἰήτεω, λῶβη πολυπήμονι δηωθῆναι [...]. (1042-1044).

Medea ha compreso che non serve a molto ormai rivolgersi solamente a Giasone, non serve ricordare il patto d'amore. Ha maggiore efficacia l'intimidazione che rammenta all'equipaggio dell'Argo il debito contratto nei suoi confronti.

Nel discorso di Arete ad Alcinoο, la regina dice esplicitamente al marito che Giasone si è impegnato con grandi giuramenti a prendere in sposa Medea e che non sarebbe giusto ora renderlo spergiuro (vv. 1084-1085). Alcinoο risponde che non vuole commettere ingiustizia contro Eeta e che la cosa migliore è che, se la ragazza è ancora vergine, venga restituita al padre, altrimenti che vada con Giasone (vv. 1100-1109)³⁴⁴. Questa insistenza sul tema della giustizia, del giuramento e del rispetto delle leggi è molto caratteristica ed è forse motivo più tragico che epico. Alla fine della vicenda i due vengono avvertiti di quello che sarà il criterio per la sentenza finale di Alcinoο e celebrano la loro unione la notte stessa³⁴⁵. Nonostante il lieto fine, un'ombra incombe su questi imenei: il carattere di forzatura e di fretteolosità di questo matrimonio, che, anche prima di essere sancito, tradiva delle falle. A queste nozze si accompagnano la considerazione dell'autore sull'infelicità umana e una sensazione di angoscia per ciò che accadrà (1165-1169) che poco si addicono ad un'occasione festosa³⁴⁶. Si è detto che Giasone è forse sincero, anche se il suo sentimento non è probabilmente autentico come quello che Medea, perlomeno all'inizio, provava³⁴⁷. Noi, però, vorremmo porre l'accento sul fatto che il precedente

³⁴⁴ Arete e Alcinoο sono una coppia regale che ripropone quella divina di Era e Zeus, i sovrani dell'Olimpo, i cui dettami devono essere rispettati anche dagli altri dei. Essi, non a caso, sono anche i custodi del vincolo coniugale.

³⁴⁵ Alcinoο decide che al momento del giudizio, se l'unione fra Giasone e Medea fosse già stata consumata, allora l'avrebbe affidata a lui. Quella stessa notte i due giovani celebrano il matrimonio e si uniscono in amore, ma obbligati da questa scadenza.

³⁴⁶ FUSILLO M. (1985), p. 380.

³⁴⁷ Ovviamente la sua sincerità nell'episodio del patto tra Greci e Colchi viene meno, perché c'è un motivo concreto che è più importante sul piano collettivo: preservare l'equipaggio dall'annientamento e conservare il vello d'oro. Da come si esprime Apollonio, è difficile capire se Giasone avesse già intenzione di eliminare in qualche modo Assirto e tenersi Medea, prendendo tempo con questa tregua, o se abbia escogitato con Medea il piano solo dopo essersi scontrato con le pretese di lei e con la sua ira.

euripideo non dà la possibilità di interpretare in maniera così sfumata le intenzioni del personaggio di Giasone e che, se nella *Medea* si insiste così tanto sull'idea dello spergiuro e del tradimento dei giuramenti, delle parole pronunciate falsamente, forse dovremmo tenere in considerazione anche la possibilità che Giasone, come in Euripide, sia qui un uomo tale da usare le parole e i giuramenti a prescindere dai suoi sentimenti, per ottenere scopi concreti, per opportunismo. Questa opinione deriva dalla considerazione che in Euripide Giasone è uno spergiuro soprattutto perché si risposa e tradisce la lealtà coniugale, mentre le ombre di questo Giasone ellenistico concernono di più la sua buona fede nel momento stesso in cui pronuncia il giuramento, a prescindere dall'esito che avrà la vicenda quando i due saranno in Grecia. Con ciò non intendiamo sostenere che Apollonio negasse a Giasone anche un minimo affetto per Medea o che, una volta giurato, l'eroe non volesse prendersi la responsabilità di quanto aveva pronunciato, ma pensiamo che Giasone, in cuor suo, non avrebbe probabilmente preso quest'iniziativa, se non fosse stato incalzato da Medea e dalla necessità di risolvere i suoi problemi oggettivi³⁴⁸, che gli premevano evidentemente di più. Questo fattore è indispensabile per capire che Apollonio fa un passo ulteriore riguardo la figura di Giasone, rispetto ad Euripide, perché ne problematizza l'adesione alle proprie parole, oltre a problematizzare il mancato adempimento della promessa. Non potrebbe darsi altrimenti, dato che Apollonio si impegna a rendere evidente in ogni occasione la mancanza di iniziativa di Giasone e lo squilibrio nel sentimento dei due protagonisti e si sforza di disseminare il testo con espressioni che, invece di disambiguare la situazione, la confondono irrimediabilmente. L'atteggiamento di Medea stessa nelle *Argonautiche* finisce per essere disilluso e scoraggiato di fronte alla passività di Giasone. Questo modulo narrativo intesse per intero la loro storia richiamando in maniera martellante Euripide e il tema del patto tradito³⁴⁹ ed è il segnale di un'insicurezza connaturata al legame tra i due protagonisti, un'insicurezza che nasce in Medea fin dal primo stadio di questo innamoramento e che lo caratterizza inevitabilmente. Se Giasone si è vincolato a Medea con leggerezza, dobbiamo riconoscere che per Medea potremmo dire lo

³⁴⁸ PADUANO G. (1972), p. 199.

³⁴⁹ FUSILLO M. (1985), p. 27-28: per un poeta come Apollonio, selettivo e attento alla variazione, l'analepsi è cosa da tenere in altissima considerazione. Noi aggiungiamo che, se in moltissimi discorsi diretti di Medea si rammentano e ricapitolano il giuramento e le promesse d'amore, significa che è importante, dal punto di vista dell'autore, chiedersi quale sia lo stato d'animo di Medea e quanta disillusione si stia impadronendo di lei. Non solo: la ripetizione serve anche a insistere sugli snodi che creano maggiore tensione e patetismo e a far presagire con una cadenza costante quello che poi sarà il futuro tragico dell'eroina.

stesso, nonostante le motivazioni siano diverse: anche lei mostra pentimento per le azioni compiute in preda alla passione amorosa³⁵⁰, ne prova vergogna e comincia a dubitare molto presto del sentimento di Giasone, tanto da volersi appuntare poi assai di più su un contraccambio per motivi di giustizia, piuttosto che d'amore.

Dal punto di vista narrativo il giuramento nelle *Argonautiche* è un motivo fondamentale, perché permette innanzitutto di tematizzare il problematico amore di Medea e Giasone palesando le differenze sostanziali dei due protagonisti attraverso quella che è una pratica atto a presentare sullo stesso piano i contraenti di un vincolo. Il giuramento è dunque un momento di scambio, ma anche di confronto, durante il quale scorgiamo le irrimediabili distanze nelle intenzioni e nell'indole dei due personaggi, che si dimostrano come diametralmente opposti, anche se vincolati da questo fulcro cruciale che li tiene fatalmente uniti e ne impedisce la separazione. Nel vorticare spaventoso di una narrazione di viaggio e di avventura, solo questo preciso motivo congiunge saldamente i due fidanzati e li pone uno di fronte all'altro in un momento di accostamento e riscontro reciproco, perché ci sia dato di coglierne anche l'evoluzione psicologica e il progredire della loro vicenda sentimentale. Il risultato di questo percorso è l'annichilimento delle due personalità individuali, che, immiserite o inferocite, si ritrovano ad ogni modo ossessionate da un forzoso legame. D'altronde, la ricorrenza con cui i due protagonisti pronunciano patti e si rinfacciano i giuramenti è sintomo di un'insicurezza di fondo delle loro reciproche intenzioni, di un'esitazione che colpisce l'uomo riguardo all'altrui volontà. Non c'è più la sicurezza della corrispondenza tra l'atteggiamento esteriore e quello interiore: il giuramento non funziona più per chiarire le situazioni e le posizioni dei due contraenti, ma è solo un modo di assicurare a se stessi dei diritti. E all'interno di questa dinamica di abuso e consunzione delle pratiche sociali arcaiche si ravvisa la rivoluzione che tra età classica ed ellenistica porterà all'affermazione dell'individualità sopra alla comunità e alle sue formule avite.

³⁵⁰ Di fronte a Circe e ad Arete Medea tenta di nascondere la causa vera che l'ha spinta ad aiutare gli Argonauti e a scappare dalla sua terra, cioè l'amore, adducendo altri pretesti, come l'intento di aiutare la sorella Caliope IV, 733 e 1018-1026.

IL ROMANZO ANTICO

6. Giuramenti nel romanzo antico: tipologie

All'interno delle trame del romanzo antico il motivo del giuramento ha poche, chiare e perlopiù ricorrenti funzioni che in parte eredita dalla precedente tradizione letteraria.

In questi testi più tardi il giuramento nella sua rappresentazione letteraria non corrisponde a un terribile impegno della propria persona a una forza infera, né funge da solenne profezia. Non compare nemmeno la descrizione del rituale di giuramento, come invece accade in altri generi narrativi e teatrali³⁵¹. Rispetto alle esperienze tragiche, poi, il romanzo non articola attorno al motivo del giuramento una serie di interrogativi sulla società, il sacro e la giustizia. Quasi non compare il giuramento di vendetta, né quello di segretezza, sui quali la tragedia e l'*epos* si appuntano particolarmente e dai quali si ricavano alcune situazioni letterarie tipiche e di forte tensione emotiva e morale³⁵². Stabilire una verità inconfutabile in pubblico e per motivi giuridici all'interno del romanzo è compito dell'ordalia, che spesso accompagna il giuramento nelle frequenti scene di processo³⁵³. Le parole non determinano più le azioni, dunque, e il linguaggio non è più spiccatamente performativo. A guardar bene, più volte i personaggi giurano il falso ben sapendo che i giuramenti non saranno inverati e che le parole, astutamente proferite, servono a trarsi fuori da situazioni d'*impasse*.

Pertanto, il giuramento nel romanzo greco ha più che altro la funzione narrativa di garantire al protagonista l'incolumità e l'aiuto di qualcuno con cui si stringe un patto individuale per vantaggio, così come avviene all'interno dell'*Odissea*. Gli studiosi individuano nel secondo poema omerico un prototipo letterario del romanzo antico, che si costruisce attorno al tema del viaggio e delle prove da

³⁵¹ L'unica eccezione è quella del giuramento di Teagene a Cariclea nel romanzo di Eliodoro, scena nella quale si accenna vagamente al rituale con offerta agli dei (IV, 18). Nell'*Illiade* invece vi sono diversi passi in cui si descrive con dovizia di particolari il cerimoniale del giuramento, così come in tragedia vi sono passi affini, ad esempio il famoso giuramento dei *Sette a Tebe* di Eschilo. In commedia compare il giuramento tra donne nella *Lisistrata* di Aristofane.

³⁵² Compare due volte il giuramento di mantenere un segreto, ma non si tratta di scene valorizzate in qualche modo all'interno della trama, né vi si avviluppa attorno un nodo tematico d'interesse. Le scene in questione sono: *Etiopiche*, IV, 5, quando Calasiris assicura con un giuramento a Cariclea che non rivelerà a nessuno la sua confessione sull'amore per Teagene; *Le avventure di Cherea e Calliroe*, II, 10, quando Plangon fa giurare a Calliroe che non rivelerà mai a Dionisio di aver ricevuto da lei il suggerimento di fingere di essere incinta di lui.

³⁵³ Così avviene nei due romanzi più tardi, quello di Achille Tazio e quello di Eliodoro.

superare per ritornare ad una condizione di serenità³⁵⁴. Non è un caso, infatti, che il motivo del giuramento nell'*Odissea* compaia con questa precisa funzione in relazione al protagonista e alle sue strategie di sopravvivenza, soprattutto quando deve premunirsi da un possibile inganno muliebre³⁵⁵. Nel complesso, dunque, si può dire che il giuramento non abbia più una colorazione sinistra e ambivalente come nei testi arcaici e classici e non sembra, se non in rari casi volutamente enfatizzati, sancire un patto inscindibile nel nome di una giustizia superiore, ma, piuttosto, esso riguarda solamente l'individuo, la sua lealtà e virtù morale, e la sua correttezza e dedizione nei legami di amicizia e d'amore. Molto spesso questo si traduce in una dinamica di perfetta complicità e corresponsione che determina scambi biunivoci.

Nel romanzo, a questo proposito, compare una tipologia di giuramento caratteristica, che ben si presta a rappresentare la biunivocità: il giuramento d'amore e di fedeltà tra i due protagonisti è il principale momento di tensione morale ed emotiva in cui si manifesta il motivo, legato quasi indissolubilmente al problema del mantenimento della verginità sia da parte maschile che femminile³⁵⁶. Ciò avviene almeno nei tre romanzi più tardi: nei primi due infatti i protagonisti si sposano all'inizio dell'intreccio. In questa precisa funzione il giuramento è motivo atto a tematizzare l'esclusività e la reciprocità dell'*éros*, poiché permette di rappresentare una coppia di giovani che, oltre ad essere straordinariamente belli, hanno anche un'indubbia virtù morale a sostenerli. Amare di vero amore, mantenersi puri e leali, non agire mai con malizia, non farsi avvincere dai piaceri illeciti, e quindi anche tener fede alla parola data sono tutte caratteristiche imprescindibili per gli "eroi" del romanzo.

Fusillo³⁵⁷ mette in luce come all'interno delle trame del romanzo si scorga l'agire di due tensioni contrapposte: una forza centrifuga, quella del caso, delle peripezie e della polifonia dei personaggi e generi letterari che vi compaiono, ma vi è anche una forza centripeta, che ricongiunge gli amanti o gli sposi in funzione del perno tematico più importante, ossia l'*éros*. Il giuramento d'amore è un motivo centrale per questo tema dalla valenza centripeta. Non a caso viene richiamato più volte dai protagonisti quando i rivali ne minacciano la fedeltà o quando loro stessi devono incoraggiarsi singolarmente o vicendevolmente a

³⁵⁴ Così ad esempio REARDON B. P., *The form of the greek romance*, Princeton, 1991, pp. 15 e ss. Anche FUSILLO M., *Il romanzo greco, polifonia ed eros*, Venezia, 1989, pp. 26 e ss.

³⁵⁵ *Supra*, pp. 70 e ss.

³⁵⁶ Il tema della verginità nel romanzo è argomento d'analisi in GOLDHILL S., *Foucault's virginity: ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge, 1995.

³⁵⁷ FUSILLO M. (1989), l'intero studio è incentrato su questi concetti, si legga la premessa.

superare delle prove: esso è il legame che li unisce e sigilla quello che è anche un patto tematico di aderenza al genere letterario. Infatti, il giuramento è un *tópos* ricorrente che contribuisce a definire il genere del romanzo³⁵⁸. Il giuramento si adatta particolarmente a questo preciso scopo perché, come sostiene Fusillo, la cellula narrativa di base è costituita dalla reciprocità dell'*éros* e la principale innovazione del genere rispetto alla tradizionale rappresentazione dell'*éros* è «(...) il parallelismo fra i due componenti della coppia, entrambi simultaneamente soggetti e oggetti del desiderio, con pari investimento psichico e rigore monomaniaco, sottoposti alle svariate prove dello spazio-tempo³⁵⁹.»

L'amore corrisposto, reciproco, non aveva dato molte rappresentazioni letterarie prima del romanzo greco: è sempre prevalsa la concezione del sentimento come impari, reso nella sua manifestazione dolorosa, all'interno di riflessioni sulla giusta corresponsione amorosa che iniziano con Saffo e diventano successivamente stilemi veri e propri della poesia erotica³⁶⁰. Il meccanismo "consolatorio" della corrispondenza speculare non è che un *desideratum* universale che si appaga nella simmetria e che pertiene in particolare alla letteratura di consumo, cui per molti versi può essere annesso anche il romanzo antico³⁶¹. Ugualmente, da un punto di vista sociologico, l'ideale di un amore biunivoco è una novità, poiché i rapporti amorosi nell'antichità non erano certo caratterizzati da parità e uguaglianza delle parti, bensì da un rapporto di vero e proprio potere, nel caso dell'*éros* e del matrimonio eterosessuale, e di aderenza a determinati ruoli sociali ed educativi predefiniti, non intercambiabili, in quello pederastico³⁶². Tuttavia, si può ben intendere come nell'epoca ellenistica la concezione dell'amore fosse ormai radicalmente cambiata rispetto al periodo arcaico e classico: viene maggiormente valorizzato il matrimonio come un legame più egualitario e affettivo e la figura femminile non è più solo un oggetto passivo del desiderio e

³⁵⁸ CALDERINI A., *Gli elementi costitutivi del romanzo greco di prosa*, in (Janni P. ed.) *Il romanzo greco, guida storica e critica*, pp. 27-77, (già in Calderini A., *Introduzione a Caritone di Afrodizia, Le avventure di Cherea e Calliroe*, Torino, 1913) si vedano le pp. 57-58.

³⁵⁹ FUSILLO M. (1989), p. 220. Un intero studio è stato dedicato alla simmetria dell'*éros* nel romanzo e alla contraria asimmetria costitutiva di tutti gli altri generi letterari nell'antichità: KONSTAN D., *Sexual symmetry. Love in the ancient novel and related genres*, Princeton, 1994.

³⁶⁰ Su questo si legga PRIVITERA A., *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 4, 1967, pp. 7-58.

³⁶¹ ECO U., *Eugen Sue: socialismo e consolazione*, introduzione ad Eugen Sue, *I misteri di Parigi*, Milano, 1965.

³⁶² Sono sporadici i casi di omosessualità con scambio reciproco della figura attiva e passiva, secondo l'idea moderna. Su tutto ciò riflette FUSILLO M. (1989), alle pp. 186 e ss.

del potere maschile, ma contribuisce attivamente al legame, con una sincera motivazione³⁶³.

A partire da queste considerazioni generali, è evidente perché il motivo del giuramento sia un ottimo espediente tematico e narrativo per veicolare la reciprocità dell'*éros*: è un enunciato che permette di testare la fedeltà e la fiducia, nonché il "grado" di innamoramento dei due protagonisti uno di fronte all'altro, e di porli su uno stesso piano proprio in virtù dell'etica della corresponsione, della *pístis* e della reciprocità, sulle quali si basa dall'alba dei tempi questa pratica in molte civiltà antiche.

Forse proprio il fatto che il meccanismo del giuramento funzioni qui felicemente, mentre nella tragedia attica vi siano sempre dei cortocircuiti nelle sue premesse o nella sua realizzazione, rende evidente la differenza nell'impiego a livello narrativo di questo motivo. Tanto è problematico e ambiguo nella tragedia, che lo usa per tematizzare la pluralità non ricomponibile di verità, giustizia e linguaggio, tanto serve da certezza e punto di riferimento saldo e rassicurante all'interno della trama centrifuga del romanzo. Altro testo narrativo polifonico sono le *Argonautiche*, che uniscono in sé le esperienze letterarie dell'*épos*, della tragedia e dell'opera didascalica, ma concedono anche un certo sviluppo al tema erotico proprio nella sezione dedicata alla storia d'amore tra Giasone e Medea, come si è detto. Apollonio utilizza il giuramento sempre con l'intento di tematizzare l'amore dei due protagonisti, ma quello disforico, impari e, per questo, tragico. Proprio dal confronto tra le scene di giuramento emergono le due caratteristiche soggettività dei personaggi che si configurano come diametralmente opposte alla luce di quel momento solenne di contatto e condivisione. Dalla fatale impossibilità di far combaciare perfettamente nel giuramento le due volontà individuali risulta espresso il tema centrale della storia d'amore. Il giuramento è l'unico vincolo etico e giuridico che trattiene come in un nodo soffocante i due protagonisti, i quali altrimenti nulla avrebbero a che spartire l'uno con l'altra. Esso è, dunque, come nel romanzo, un fulcro narrativo e rappresenta una forza centripeta, ma di segno tragico e negativo. Non a caso, all'interno delle *Argonautiche*, le frequenti scene di giuramento si presentano come un *refrain* ossessivo e quasi angosciante.

³⁶³ Questo non a caso è uno dei temi dell'*Erotico* di Plutarco, forse l'opera più significativa in tal senso, nella quale Plutarco stesso come personaggio interno tesse le lodi dell'amore coniugale e dell'affetto femminile.

Tornando al romanzo, per quanto riguarda invece i giuramenti coi rivali, essi non appaiono propriamente come dei giuramenti d'amore. Possono essere formulati con l'intento di ingannarli, tergiversare, salvarsi la vita. Rientrano quindi, come si accennava, nei giuramenti pronunciati per evitare situazioni pericolose e garantirsi una via di salvezza. Qualora siano gli stessi rivali a formularli indirizzandoli verso i protagonisti, la funzione del motivo è quella di creare un doppio del giuramento principale: i giuramenti da parte di queste figure "secondarie" permettono ai protagonisti di vincolare l'azione dei primi, di ottenere un aiutante o l'incolumità, mentre all'autore danno modo di mettere in risalto il valore e la nobiltà d'animo di alcuni rivali e proporre il tema dell'*éros* da punti di vista alternativi e polifonici³⁶⁴. Si tratta, in effetti, di giuramenti non reciproci e non perfettamente paralleli come quelli tra i due protagonisti: un'altra delle loro funzioni può appunto essere quella di creare un paragone con il giuramento d'amore vero e proprio.

Alcuni sostengono che in diversi romanzi greci l'eroina femminile tradisca il giuramento d'amore o, perlomeno, sia più disposta a violarlo rispetto al suo partner maschile³⁶⁵. A ben guardare le formulazioni degli enunciati, nessun personaggio tradisce il giuramento fatto all'altro e la formulazione di un giuramento è indispensabile per determinare cosa sia da considerarsi spergiuro e cosa no³⁶⁶. Precisamente, nel caso di Calliroe e Cherea non vi è nemmeno un giuramento d'amore, ma un matrimonio; in quello di Anzia e Abrocome non avviene tradimento; In *Leucippe e Clitofonte* il tradimento avviene dalla parte di Clitofonte; In *Dafni e Cloe*, è il pastorello ad avere la sua prima esperienza sessuale con Licenio, giustificato dal fatto che questa viene vissuta come

³⁶⁴ Nel romanzo di Caritone ad esempio non ci sono giuramenti d'amore tra Cherea e Calliroe, bensì tra Calliroe e il suo secondo marito Dionisio: il giuramento in questo caso infatti è volutamente un doppio "infelice" del *tópos*. Esso serve a far risaltare per la sua virtù la figura di Dionisio ed è essenziale per la trama, tuttavia non diventa simbolo tematico dell'intera opera perché non è rappresentativo della corresponsione d'amore: Calliroe non giura e lo richiede per necessità.

³⁶⁵ MANTERO T., *La Psiche apuleiana e i giuramenti d'amore*, «Maia», 26, 1974, pp. 135 e ss. Il tentativo è quello di provare una dipendenza del *tópos* del giuramento violato da Psiche, presente in Apuleio, dalla poesia elegiaca latina e dal romanzo greco. Tuttavia, solo Calliroe effettivamente sposa un altro uomo tradendo Cherea ancora vivo.

³⁶⁶ Non è sempre considerato spergiuro colui che formula di proposito un giuramento ambiguo per evitare di contraddirlo con la realtà, così come non è sempre considerato spergiuro colui che giura in buona fede, ma è impedito dagli eventi esterni nell'adempimento della propria promessa. È da considerarsi unanimemente spergiuro, al contrario, colui che fin da principio giura sapendo di non poter aderire alle proprie parole. È indispensabile chiarire però che non è la castità il valore assoluto che determina la qualità dell'*éros*, ma semmai è il ricordo e la costanza di un amore che non disgiunge mai *éros* e *philia*: i protagonisti rimangono di fatto fedeli anche quando tradiscono fisicamente, poiché il loro amore è comunque esclusivamente diretto verso il loro *partner*: KONSTAN D. (1994), pp. 46-55.

un'iniziazione voluta dalla divinità (III, 15-18); Nell'opera di Eliodoro, infine, non compare il tradimento. Quindi, gli unici "tradimenti" che ravvisiamo, sono quelli di Calliroe, Clitofonte e Dafni, che comunque non violano giuramenti d'amore³⁶⁷. Si può dire, anzi, che alcune eroine del romanzo, più di altre, sono rappresentate come eticamente virtuose e prive di malizia, determinate nella loro fedeltà/castità, insomma, veri e propri modelli morali. Si assiste, infatti, a quello che Fusillo definisce come uno «slittamento progressivo verso la figura femminile», ossia si nota, nei romanzi più tardi, una centralità sempre maggiore della figura femminile, che crea un relativo squilibrio nel parallelismo tra i due protagonisti³⁶⁸. C'è chi addirittura sostiene che le eroine femminili siano quasi dei modelli di "prefemminismo" per la loro autonomia decisionale e la loro capacità di iniziativa³⁶⁹.

In particolare, riguardo alle *Etiopiche* di Eliodoro, Teresa Mantero rileva quella che secondo lei è una strana incongruenza col genere letterario³⁷⁰: i giuramenti d'amore sono solo accennati, a trama già inoltrata, e non compare la violazione del giuramento che ella ritiene tipica del genere. A questo proposito noi invece

³⁶⁷ Dal riassunto del romanzo di Giamblico, sembra che entrambi i protagonisti invece si siano temporaneamente traditi.

³⁶⁸ FUSILLO M. (1989), p. 196. Riguardo al "paradosso" solo apparente tra modello femminile tradizionale e personaggi intraprendenti e liberi nelle loro decisioni in relazione alla società ellenistica, si veda anche WIERSMA S., *The ancient greek novel and its heroines: a female paradox*, in «Mnemosyne», 43, 1990, pp. 109-123. Riguardo alla centralità della figura femminile come oggetto straordinariamente bello ed atto solo alla contemplazione, ma anche simultaneamente come colei che incarna il valore estetico di tutto il romanzo ed è in grado di generare a sua volta bellezza in quanto detentrica di una capacità creativa, si veda WHITMARSH T., *The erotics of mimesis: gendered aesthetics in greek theory and fiction*, in (Paschalis M.-Panayotakis S. edd.) *The construction of the real and the ideal in the ancient novel*, Groningen, 2013, pp. 275-291. Ancora, sulle metafore più o meno esplicite nel romanzo Greco, che paragonano non di rado l'eroina ad una dea o a Elena di Troia (lasciando immaginare che, oltre alla bellezza, vi sia anche il viaggio di separazione dall'amato e una certa lascivia in comune con il personaggio mitico) e sulle metafore che riguardano l'attrazione sessuale generata dalla bellezza dell'eroina e il desiderio di prenderla con la violenza, lasciando intravedere in filigrana un potere attivo della donna che assoggetta a sé l'uomo, si veda MORALES H., *Metaphor, gender and the ancient greek novel*, in (Harrison S.-Paschalis M.-Frangoulidis S.edd.) *Metaphor and the ancient novel*, Groningen, 2005, pp. 1-22.

³⁶⁹ LIVIABELLA FURIANI P., *Di donna in donna. Elementi femministi nel romanzo greco d'amore*, in AA. VV. *Piccolo mondo antico*, Perugia, 1989, pp. 43-106. La passività dell'eroe del romanzo è invece, secondo Konstan, funzionale al genere letterario: è centrale la simmetria dei due sessi e la loro parità all'interno del *plot* narrativo. Se l'uomo emergesse come troppo intraprendente e attivo rispetto alla donna ciò non potrebbe darsi. Inoltre, la condizione di passività in tutte le vicende che coinvolgono i due protagonisti serve a sottolineare ancora di più quella che è la loro vera virtù eroica: la sopportazione e la costante adesione a un ideale che non si vuole tradire: KONSTAN D. (1994), p. 30 e ss.

³⁷⁰ MANTERO T. (1974), p. 138.

riteniamo che, per quanto riguarda lo specifico giuramento amoroso tra i due protagonisti, non sia vero che la violazione è una necessaria caratteristica del genere, anzi, semmai avviene il contrario: i due protagonisti non smettono mai di amarsi e non preferiscono nessun rivale al proprio compagno. In secondo luogo, all'interno di *tutti* i romanzi l'accento nella formula di giuramento non viene posto tanto sull'amore, quanto sul mantenimento della fedeltà e della castità, elementi centrali in tutta la storia del romanzo, che determinano di conseguenza le numerosissime scene di tentata seduzione e violenza sessuale, di invaghimento e di proposta matrimoniale da parte di soggetti terzi. Come infatti anche in Eliodoro tali giuramenti compaiono. In aggiunta a ciò, la preoccupazione della castità e della fedeltà si lega in diversi casi alla prova ordalica, che la conferma come verità: avviene in Achille Tazio e in Eliodoro all'interno della cui opera le ordalie sono più scenografiche e importanti rispetto ai giuramenti, poiché ne vanno a sostituire la funzione vera e propria, che non è appunto l'affermazione dell'amore, ma la verifica della castità. Infine, in Achille Tazio e in Eliodoro troviamo svariati passi nei quali viene tematizzato il potere ambiguo del linguaggio di significare, persuadere, ingannare, sedurre³⁷¹. Se questa capacità retorica appartiene principalmente a Clitofonte in Achille Tazio, essa è invece costitutiva del personaggio di Cariclea in Eliodoro. Cariclea è astuta, comprende e medita inganni come una donna che è, sì, fedele ad una propria etica, ma userebbe molti mezzi "di compromesso" per mantenere intatta questa sua fedeltà: farà diverse promesse che sa di non voler mantenere, solo per circostanza. Perciò, concludendo, si può dire che il giuramento violato dall'eroina compare, ma non è un giuramento d'amore.

6. 1 Il giuramento di Dionisio a Calliroe

Nel romanzo di Caritone non incontriamo molte scene di giuramento, ma almeno una di esse è decisamente importante per l'intera economia narrativa. All'altezza di II, 10-11 e di III, 2 ci imbattiamo in una triangolazione fra padrone, serva e fanciulla amata dal padrone, che ricorda per certi versi alcune scene tragiche e comiche³⁷². L'astuta serva di Dionisio, Plangon, si è affezionata a Calliroe, la quale si confida con lei riguardo alla sua gravidanza segreta: è incinta di Cherea da circa due mesi, ma ora si trova lontana da lui, dopo essere

³⁷¹ *Infra*, pp. 221 e ss.

³⁷² Si pensi a scene in cui servo o serva sono mediatori per l'amore dei propri giovani padroni o inventano macchinosi stratagemmi per loro: ad esempio la nutrice di Fedra nell'*Ippolito* o molti altri servi degli intrecci plautini.

stata rapita e venduta come schiava. Calliroe nell'insieme della trama è un'eroina poco intraprendente e per certi versi ingenua. Non di meno, ella incarna un'ideale di virtù femminile del tutto estraneo ai raggiri "tipici della condizione servile", *panourgias àpeiros doulikês* (II, 10, 7). La serva, tuttavia, che, invece, rientra nel tipo del *servus callidus*, si prende a cuore la sua situazione e le consiglia l'aborto: una donna incinta di un altro non può sperare nelle benevole attenzioni del suo padrone e non potrebbe, d'altronde, crescere il figlio da sola e per di più in una condizione servile. La bella giovane non se la sente di prendere tale decisione e di notte in sogno le compare Cherea che le affida il nascituro. Si rivolge dunque alla serva supplicandola di trovare per lei un'altra soluzione. Plangon, preoccupata che il padrone scopra la macchinazione da lei suggerita e che la voglia poi duramente punire, fa giurare per prima cosa a Calliroe che nulla sarebbe giunto alle orecchie di Dionisio: *prôton mén autên exórkise medenì kateipeîn tèn téchnen* (II, 10, 3). Dopo aver cercato di convincere di nuovo la fanciulla ad abortire, le dice *tà megála tôn pragμάτων megálais epinoíais katorthoútai* (III, 10, 3) e che l'unica maniera di allevare il bimbo sarebbe sposare Dionisio, innamorato di lei, ma incapace di farle violenza per *aidós* e *sophrosýne*, e fingere di aver rapidamente concepito e di aver successivamente generato un figlio da lui con un paio di mesi d'anticipo. Calliroe è riluttante all'idea di perdere la sua virtù e di sposare un altro uomo, ma allo stesso tempo si trova stretta dalla necessità di prendere una rapida decisione. Calliroe dovrà scegliere, come essa stessa dice, tra la virtù e il figlio: una scelta cruciale per il suo personaggio e per la trama dell'opera. Nella sua stanza la giovane si immagina un dialogo a tre col marito e il feto. Questo soliloquio conserva l'impronta di quei *progymnàsmata* che venivano composti all'interno delle scuole di retorica. Nell'immaginario confronto tra i tre pareri, Calliroe afferma che per lei la cosa più importante è non sposare alcun altro uomo, rimanendo fedele a Cherea. Al contrario, Cherea e il piccolo si pronuncerebbero a favore del nuovo matrimonio per permettere al bambino di essere allevato nell'agio e amorevolmente. Calliroe addirittura si giustifica, come se si sentisse tremendamente in colpa e non volesse addossarsi la responsabilità della scelta, macchiando la sua virtù, e invoca a testimone Cherea: "sei tu che mi conduci sposa a Dionisio" (II, 11, 3). Plangon nel frattempo ha già pensato un modo più sicuro di ottenere da Dionisio protezione e legittimazione per il bambino, ossia indurre il padrone a giurare che, se Calliroe si concederà a lui, questo avverrà per nozze legittime e che da lei vorrà avere anche dei figli. Il discorso di Plangon si appunta proprio sulla fiducia che entrambe devono riporre nella

bontà del padrone e nella sicurezza e cautela con cui però devono agire, meditando per bene e premunendosi col giuramento:

ἔτι λεγούσης ἡ Πλαγγῶν ὑπέλαβεν “**κὰ γὼ περὶ τούτων προτέρα σοῦ βεβούλευμαι**· σὲ γὰρ τοῦ δεσπότητος μᾶλλον ἤδη φιλῶ. **πιστεύσωμεν οὖν Διονυσίου τῷ τρόπῳ, χρηστὸς γὰρ ἐστίν· ἐξορκιῶ δὲ ὅμως αὐτόν, κἂν δεσπότης ᾖ· δεῖ πάντα ἡμᾶς ἀσφαλῶς πράττειν**. καὶ σύ, τέκνον, **ὁμόσαντι πιστεύσον**. ἄπειμι δὲ ἐγὼ τὴν πρεσβείαν κομίζουσα”. (II, 11, 6)

La serva precede quindi Calliroe nello spiegare a Dionisio la situazione. Al colmo della contentezza, il più ricco e nobile degli Ioni sale alle stanze di Calliroe e la rassicura teneramente. Vi è un po' di ironia e una leggera sfumatura di commedia all'interno di questa scena, generata dall'ignoranza di Dionisio: egli infatti ringrazia la futura sposa per averlo salvato dalle pene mortali della passione d'amore, non sapendo che in realtà sarà lui a salvare Calliroe da una sorte ancora più infelice. La rimprovera dicendole che non avrebbe dovuto nemmeno dubitare che lui volesse prenderla in moglie e fare figli con lei. A questo punto Calliroe, commossa, ma consapevole delle necessità del caso, lo bacia e gli chiede, però, di giurare solennemente che queste sono le sue intenzioni. Prontamente il nobile Dionisio fa quello che la sua amata desidera.

L'episodio è interessante per molteplici ragioni. Innanzitutto, le protagoniste di questo “imbroglio” a fin di bene sono due donne: da una parte un'onesta fanciulla nei guai, virtuosa e fedele, stretta dall'inevitabilità, ma indecisa sul da farsi; dall'altra una serva affezionata sia al padrone che alla ragazza, dotata di senso pratico, capace di trovare soluzioni concrete, ma anche di premunirsi di fronte a possibili ripercussioni negative. Le due figure femminili sono assai diverse, eppure cooperano alla riuscita di uno stesso piano. Si tratta di due tipi già presenti nel teatro e di personaggi che negli studi formalisti vengono identificati come “protagonista” ed “aiutante”. Se anche il mezzo usato per risolvere il problema di Calliroe non è la totale trasparenza, ma semmai il raggirio, tuttavia l'esito non è quello tragico della deflagrazione del mondo maschile e razionale. Il risultato, invece, si avvicina di più all'intreccio di equivoci della commedia nuova. Da una parte Plangon sottolinea l'esigenza di prendere rapidamente una decisione e, senza tanti sentimentalismi, cerca di far ragionare Calliroe sull'opportunità di abortire. Aspetta di proposito qualche giorno prima di offrire un'altra soluzione in maniera tale che la ragazza nel frattempo si disperdi e si renda psicologicamente più disposta a compiere azioni

che il suo animo virtuoso non sarebbe incline a compiere³⁷³. Quando l'attesa ha ormai esasperato abbastanza Calliroe, Plangon si pone finalmente come aiutante, offrendole come soluzione l'alternativa della finzione e del matrimonio, ma prima, per precauzione, si fa giurare che nulla di ciò che si saranno dette verrà mai riferito al padrone. Ecco che la stessa strategia del giuramento per garantirsi di non essere coinvolti verrà poi riproposta dalla stessa Plangon come sicurezza ulteriore nel momento in cui Calliroe le presenta il suo timore: se anche Dionisio dicesse di sì alle nozze, potrebbe poi adirarsi o ripudiarla se sospettasse della gravidanza. Il giuramento di Dionisio è dunque necessario per l'immunità del figlio di Calliroe e Cherea, ma anche per salvaguardare la virtù di Calliroe stessa. L'ingenua ragazza dimostra di aver bene appreso la lezione della serva più matura, poiché al momento del colloquio con Dionisio, innamoratissimo e pronto a fare di tutto per lei, lo blandisce con un bacio e si dimostra oratrice provetta: con le sue parole investe il nuovo compagno di affetto e di fiducia (*soí mèn pisteúo, apistò dè tē emē týche*, III, 2, 3), gli conferisce l'importanza di un marito e di un padre e sottolinea come la necessità del giuramento le derivi dalla considerazione della sua infelice sorte e dalla sua condizione di donna straniera³⁷⁴, non tanto dal dubbio che egli si riveli meschino e ingiusto.

“σὺ τοίνυν, καίπερ ὦν χρηστὸς καὶ δίκαιος, μάρτυρας ποιῆσαι τοὺς θεοὺς οὐ διὰ σαυτὸν, ἀλλὰ διὰ τοὺς πολίτας καὶ συγγενεῖς, ἵνα μὴ τις ἔτι κακοηθέστερον εἰς ἐμέ τι συμβουλευσαι δυνηθῆ, γινώσκων ὅτι ὁμώμοκας. εὐκαταφρόνητόν ἐστι γυνὴ μόνη καὶ ξένη.” “ποίους” φησὶ “θέλεις ὄρκους θεῶν; ἔτοιμος γὰρ ὁμνύναι, εἰ δυνατόν, εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβάς καὶ ἀψάμενος αὐτοῦ τοῦ Διός.” “ὄμοσόν μοι” φησὶ “τὴν θάλασσαν τὴν κομίσασάν με πρὸς σε καὶ τὴν Ἀφροδίτην τὴν δεῖξασάν μέ σοι καὶ τὸν Ἔρωτα τὸν νυμφαγωγόν.” ἤρесе ταῦτα καὶ ταχέως ἐγένετο.

Da parte sua, Dionisio si considera uomo di parola e le assicura che tutto sarà condotto secondo le leggi greche, ma ella insiste per un giuramento, sul mare, su Afrodite ed Eros. La disponibilità e la magnanimità di Dionisio sono grandi,

³⁷³ Bisogna precisare che Calliroe non è comunque una sprovveduta: sa quando celare le informazioni e in che modo invece notificarle: ad esempio nel primo incontro con Dionisio si guarda bene dal dire che è stata precedentemente sposata, anche se non tace i suoi nobili natali e il nome di suo padre (II, 5). Allo stesso modo quando Statira le chiede di chi veramente voglia essere la moglie, ella non risponde e scoppia solo a piangere (V, 9, 7).

³⁷⁴ Com'è già stato notato, la condizione di donna e straniera che si affida in tutto e per tutto ad un uomo ha un precedente nella storia di Medea, che, per l'appunto, richiede il giuramento a Giasone come garanzia di un trattamento degno e di un futuro roseo. Nella saga di Medea il giuramento diventa però motivo di vera e propria maledizione e ossessione per i due protagonisti.

al punto che egli dice: “Sono pronto a salire al cielo e toccare Zeus”. La pratica di toccare l’oggetto sul quale si giurava ci permette di intendere il significato della formula: Dionisio giura solennemente sulla convinzione stessa che il sommo dio esista. Alla fine, però, compie di buon grado il volere della sua amata e giura secondo la formula che lei stessa propone.

L’intero episodio del giuramento di Dioniso è importantissimo per la trama dell’opera. Questo personaggio, infatti, non è una semplice comparsa fra i tanti rivali che popolano il romanzo antico: a lui è dedicato molto spazio da Caritone, che lo rappresenta come un uomo pio, giusto, nobile d’animo, generoso. Questo preciso episodio ci dà prova della natura sincera del suo amore per Calliroe e ci assicura che il prosieguo della loro storia sarà felice e dignitoso per la ragazza. Questo dato non è marginale, perché dal punto di vista del lettore attenua la “colpa” di Calliroe nello sposarsi per una seconda volta. La gravidanza è la condizione che rende fatale la decisione di Calliroe, mentre il giuramento di Dioniso ci permette di provare simpatia per il personaggio e di mettere in secondo piano quello che potrebbe essere indicato come opportunismo nel personaggio di Calliroe. Senza il problema della gravidanza non vi sarebbe dunque probabilmente il matrimonio, ma senza il giuramento esso non vi sarebbe comunque, poiché Calliroe, grazie a quella promessa di legittimità e rispetto, riesce a salvare anche la propria reputazione e questo per lei è un presupposto indispensabile per accettare, come spiega ella stessa a Plangon³⁷⁵. A livello macroscopico, se Dionisio non sposasse Calliroe in conseguenza a questo preciso giuramento, anche tutto il seguito della storia sarebbe diverso: in particolare l’autore non avrebbe potuto poi mettere in scena il processo per l’attribuzione della donna a Cherea o a Dionisio, che è forse il momento di *Spannung* dell’intera narrazione.

All’altezza di VIII, 1 leggiamo l’unico altro giuramento degno di nota in questo romanzo. Esso coinvolge sempre la bellissima eroina di Caritone. Alla fine di tutte le loro peripezie, quasi per caso, i due protagonisti si ritrovano, e, dopo essere entrati in una delle dimore del re persiano, passano la notte a raccontarsi le loro avventure³⁷⁶: Calliroe, giunta al punto di dover spiegare come sia avvenuto il matrimonio con Dionisio, prova vergogna, ma Cherea, seppur geloso, viene confortato dal pensiero che il figlio avuto grazie a questo

³⁷⁵ Caritone II, 11, 5.

³⁷⁶ La scena richiama volutamente *Odissea* XXIII, 296 e ss. come nota GOLDHILL S. (1995), pp. 128-129.

stratagemma si sia salvato³⁷⁷. Calliroe dal canto suo giura prontamente a Cherea che dopo il processo non ha più nemmeno visto Dionisio e che, anche se il Gran Re si è innamorato di lei, ella non ha in alcun modo incoraggiato la sua passione né si è intrattenuta in alcuna conversazione amorosa con lui³⁷⁸.

μέχρι τούτων Χαιρέας ἀκούων ἔκλαεν· ἐπεὶ δὲ ἦκεν εἰς Μίλητον τῷ λόγῳ, **Καλλιρόη μὲν ἐσιώπησεν αἰδουμένη**, Χαιρέας δὲ τῆς ἐμφύτου ζηλοτυπίας ἀνεμνήσθη, παρηγόρησε δὲ αὐτὸν τὸ περὶ τοῦ τέκνου διήγημα. πρὶν δὲ πάντα ἀκούσαι, “λέγε μοι” φησὶ “πῶς εἰς Ἄραδον ἦλθες καὶ ποῦ Διονύσιον καταλέλοιπας καὶ τί σοι πέπρακται πρὸς βασιλέα.” (16.) **ἢ δ’ εὐθύς ἀπώμνυτο μὴ ἔωρακέναι Διονύσιον μετὰ τὴν δίκην· βασιλέα δὲ ἐρᾶν μὲν αὐτῆς, μὴ κεκοινωνηκέναι δὲ αὐτῷ μηδὲ μέχρι φιλήματος.** “ἄδικος οὖν” ἔφη Χαιρέας “ἐγὼ καὶ ὄξυς εἰς ὀργήν, τηλικαῦτα δεινὰ διατεθεικῶς βασιλέα μηδὲν ἀδικοῦντά σε·

Questa giustificazione a priori non le viene richiesta, ma tradisce un senso di colpa o perlomeno la volontà di prevenire una potenziale accusa. È anche vero che la ragazza non sapeva con certezza se Cherea fosse morto o vivo quando aveva acconsentito a sposare il rivale³⁷⁹ e che, dopo il processo, non avrebbe potuto in ogni caso frequentare Dionisio, anche se fosse stata sua intenzione, perché ne era stata separata dal Gran Re. Ad ogni modo in questo gioco in cui nessuno dei due è esente da colpe, anche Cherea riconosce di essere stato ingiusto nella sua gelosia ed esagerato nella sua ira: egli all’inizio della storia aveva picchiato la moglie senza una ragione.

Il personaggio di Calliroe, in definitiva, agisce a fin di bene ed è catalizzato sull’amore per Cherea, ma non è una figura necessariamente passiva e ingenua.

³⁷⁷ Sbrigativo accenno al passo VIII, 1, 15. La cosa viene “liquidata” facilmente, anche se aveva costituito un nodo problematico nel II libro. Strano, poi, che il figlio però venga abbandonato a se stesso e lasciato in custodia a Dionisio, dimostrando che, tutto sommato, era un elemento del tutto accessorio nella storia. Alcuni notano pure come Calliroe in realtà non venga mai ritratta in alcun atteggiamento materno verso il figlio: LIVIBELLA FURIANI P. (1989), p. 53.

³⁷⁸ GOLDHILL S. (1995), pp. 127 e ss.: uno dei temi centrali del romanzo è il mantenimento della fedeltà da parte della donna e il sospetto maschile su di essa. Fin dall’inizio la separazione tra i due è determinata dal sospetto e dalla gelosia di Cherea. Durante il loro lungo distacco, mentre Cherea si misurerà in una serie di prove avventurose di carattere militare, solo Calliroe sarà costantemente sottoposta a pericoli dovuti alla sua irresistibile bellezza, che la porteranno a rischiare spesso di essere sedotta o stuprata.

³⁷⁹ Si ha una conferma con l’affondamento della trireme siracusana sulla quale Cherea viaggiava, III, 9. Dionisio poi permette alla moglie di celebrare un funerale per Cherea e di erigere in suo onore un cenotafio.

6. 2. La fedeltà giurata di Anzia

Il romanzo di Senofonte Efesio, *Anzia e Abrocome*, è il più sintetico, al punto che si è creduto possa essere un'epitome, sulla base di una testimonianza di Fozio, eppure le scene di giuramento non mancano.

Durante la prima notte di nozze Abrocome, il protagonista maschile, intraprende un discorso con la moglie per esplicitarle le sue aspettative sulla vita di coppia che li attende e le spiega come vorrebbe si comportasse: *zên kai apothanêin hypárchai gynaikeí sóphroni* (I, 9). La *sophrosýne* è una qualità che ha a che fare con la castità e la pudicizia e ricorre nell'opera in riferimento alla fanciulla ma anche al ragazzo, tanto è vero che negli stessi termini sarà definita da Anzia l'indole di Abrocome. La risposta di Anzia si configura come una preghiera rivolta agli occhi di Abrocome e ai propri, giacché attraverso di essi è transitata la passione amorosa con l'immagine della persona amata, secondo la tradizionale sintomatologia amorosa: possano dunque gli occhi di lui non vedere mai nessun'altra ragazza più bella di lei, così come i suoi non dovranno mai vedere alcun altro più bello di Abrocome. Non si tratta di un giuramento, ma questa preghiera indica una volontà per il futuro, una promessa a se stessi. All'altezza di I, 11, al pensiero che la loro vita di coppia è straordinariamente felice, ma che prima o dopo dovrà compiersi il funesto oracolo di cui sono a conoscenza³⁸⁰, Abrocome, in preda all'angoscia, chiede ad Anzia di scambiare con lei un giuramento reciproco di fedeltà assoluta.

Καὶ δὴ ποτε ὁ Ἀβροκόμης μέγα ἀναστενάξας, ἐν ὑπομνήσει τῶν ἑαυτοῦ γενόμενος «Ἀνθία» ἔφησε, «τῆς ψυχῆς μοι ποθεινότερα, μάλιστα μὲν εὐτυχεῖν εἶη καὶ σφῆζεσθαι μετ' ἀλλήλων· (4.) ἂν δ' ἄρα τι ἢ πεπρωμένον παθεῖν, καὶ πῶς ἀλλήλων ἀπαλλαγῶμεν, ὁμόσωμεν ἑαυτοῖς, φιλτάτη, σὺ μὲν ὡς ἐμοὶ μενεῖς ἀγνή καὶ ἄλλον ἄνδρα οὐχ ὑπομενεῖς, ἐγὼ δὲ ὅτι οὐκ <ἂν> ἄλλη γυναικὶ συνοικήσοιμι». (5.) Ἀκούουσα δὲ Ἀνθία μέγα ἀνωλόλυξε καὶ «τί τοῦτο» ἔφησεν «Ἀβροκόμη, πεπίστευκας ὅτι ἐὰν ἀπαλλαγῶ σοῦ, περὶ ἀνδρὸς ἔτι καὶ γάμου σκέψομαι, ἥτις οὐδὲ ζήσομαι τὴν ἀρχὴν ἄνευ σοῦ; Ὡς ὁμνύω τέ σοι τὴν πάτριον ἡμῖν θεόν, τὴν μεγάλην Ἐφεσίων Ἄρτεμιν, καὶ ταύτην ἣν διανύομεν θάλατταν καὶ τὸν ἐπ' ἀλλήλοις ἡμᾶς καλῶς ἐκμήναντα θεόν, ὡς ἐγὼ καὶ βραχὺ τι ἀποσπασθεῖσα σοῦ οὔτε ζήσομαι οὔτε τὸν ἥλιον ὄψομαι». (6.) Ταῦτα

³⁸⁰ I, 6: i genitori di entrambe le famiglie consultano l'oracolo di Apollo a Colofone per saperne di più sulla "malattia" che ha colpito i due giovani. L'oracolo, oltre a preannunciare la loro unione matrimoniale, elenca anche la serie di sventure in cui i due occorreranno nel loro viaggio. Alla fine, però, predice un lieto fine.

ἔλεγεν ἡ Ἀνθία· ἐπώμνυε δὲ καὶ ὁ Ἀβροκόμης, καὶ ὁ καιρὸς αὐτῶν ἐποίει τοὺς ὄρκους φοβερωτέρους.

Il passo è meno sbrigativo di altri, il ché fa supporre che vi si dia una certa importanza tematica. Anzia giura per Artemide (la dea alla cui festa i due giovani si sono incontrati), per il mare e per Eros che non potrà nemmeno vivere e vedere la luce del sole senza Abrocome. Lo stesso giuramento viene proferito da suo marito. Anche se si tratta di un vicendevole patto d'amore e di fedeltà, anche se l'angoscia di questa fedeltà è vissuta dal ragazzo, è abbastanza evidente che alla figura femminile venga dato più spazio in queste due scene: nella prima è proprio Anzia che prega gli occhi e che descrive il colpo di fulmine ricevuto a causa della bellezza di Abrocome, ma anche nella seconda scena, nonostante l'iniziativa derivi da Abrocome, la formulazione assoluta e a tratti lirica di questo giuramento d'amore è messa in bocca ad Anzia. L'ossessione narrativa su questo impegno di fedeltà fa sì che esso si ripeta anche a I, 16 e II, 1. Il tema di questa fedeltà inossidabile viene rideclinato nell'opera attraverso il motivo del giuramento anche in altre maniere

Nell'episodio in cui Manto, la figlia di Apsirto, capobanda dei briganti che tengono prigionieri i due protagonisti, si innamora perdutamente di Abrocome, ritroviamo un modulo narrativo assai fortunato³⁸¹. Innanzitutto, la malvagia Manto, pur di avere Abrocome, si fa giurare dall'ancella Rode sotto minaccia, che la aiuterà. Abrocome mantiene saldi i suoi proponimenti affermando che anche da schiavo sa mantenere le promesse (*doûlos mén eimi, allà synthékas oída tereîn*) e che non potrebbe mai commettere ingiustizia verso Anzia (*ou gàr án pote peisthéien ekòn Anthían adikêsai*). A questo punto (II, 4) interviene Anzia con un motivo che ritornerà all'interno della narrazione: l'amore della fanciulla è talmente grande che, purché Abrocome si salvi e rimanga allo stesso tempo fedele al proprio giuramento, lei si toglierà la vita, per permettergli di unirsi a Manto senza violare il patto di fedeltà nei suoi confronti³⁸².

ὄψε δὲ καὶ μόλις αὐτὴν ἐγείρασα «ἔχω μὲν» φησίν, «Ἀβροκόμη, τὴν εὖνοϊαν τὴν σὴν καὶ στέργεσθαι διαφερόντως ὑπὸ σοῦ πεπίστευκα· ἀλλὰ δέομαι σοῦ, τῆς ψυχῆς [καὶ] τῆς ἐμῆς δέσποτα, μὴ προδῶς ἑαυτὸν μηδὲ εἰς ὀργὴν ἐμβάλῃς βαρβαρικὴν, συγκατάθου δὲ τῇ τῆς δεσποίνης ἐπιθυμίᾳ· (6.) καὶ γὰρ ὑμῖν ἄπειμι ἐκποδῶν, ἑμαυτὴν ἀποκτείνασα.

³⁸¹ Anche in Caritone sia Teagene che Cnemone sono insediati da una donna invaghita di loro che essi respingono, pagandone poi il fio.

³⁸² Allo stesso modo in Caritone V, 10, ma a ruoli invertiti.

Τοσοῦτον σοῦ δεήσομαι, θάψον αὐτὸς καὶ φίλησον πεσοῦσαν καὶ μέμνησο Ἄνθιας.»

Potrebbe sembrare un sottile ricatto morale mascherato dalla generosità³⁸³, tuttavia la medesima scena si replica con una *variatio* all'altezza di V, 8, quando Anzia, da sola, dopo essersi sognata che Abrocome la tradisse, invece di provare angoscia e risentimento, desidera morire con il suo pudore e permettere così che Abrocome sia perdonato dagli dei anche se ha violato il voto di fedeltà.

«οἴμοι τῶν κακῶν» λέγουσα, «ἐγὼ μὲν καὶ πόνους ὑπομένω πάντας καὶ ποικίλων πειρῶμαι δυστυχῆς συμφορῶν καὶ τέχνας σωφροσύνης ὑπὲρ γυναικας εὐρίσκω Ἄβροκόμη· σοὶ δὲ ἴσως ἄλλη που δέδοκται καλή· ταῦτα γὰρ μοι σημαίνει τὰ ὀνειράτα. (8.) Τί οὖν ἔτι ζῶ; τί δ' ἐμαυτὴν λυπῶ; κάλλιον οὖν ἀπολέσθαι καὶ ἀπαλλαγῆναι τοῦ πονήρου τούτου βίου, ἀπαλλαγῆναι δὲ τῆς ἀπρεποῦς ταύτης καὶ ἐπισηλοῦς δουλείας. (9.) Ἄβροκόμης μὲν γὰρ εἰ καὶ τοὺς ὄρκους παραβέβηκε, μηδὲν οἱ θεοὶ τιμωρήσαιντο τοῦτον· ἴσως ἀνάγκη τι εἰργασταί· ἐμοὶ δὲ ἀποθανεῖν καλῶς ἔχει σωφρονούση.» Ταῦτα ἔλεγε θρηνοῦσα καὶ μηχανὴν ἐζήτει τελευτῆς.

L'ossessione di Anzia è quella espressa fin dall'inizio: che Abrocome trovi una ragazza più bella. Tuttavia, ella crede possibile che egli abbia calpestato i giuramenti per una qualche necessità: per questo gli dei non devono punirlo. Quanto a lei però, in quel caso preferirebbe morire.

In realtà i giuramenti di fedeltà di Anzia sono numerosi e si legano a quelli pronunciati dai rivali innamorati di lei che le assicurano di non usarle violenza: Anzia in carcere giura ad Abrocome che rimarrà pura a costo di morire (II, 7); Perilao giura che non toccherà Anzia nei trenta giorni prima delle nozze (II, 13); dopo aver escogitato questa maniera di resistere alle sue *avances*, Anzia afferma di non poter in alcun modo violare il giuramento di fedeltà fatto allo sposo (III, 5); Anfinomo libera Anzia dalla fossa con i cani solo dopo aver giurato che non le userà violenza (V, 2); Poliido pure giura di non prenderla con la forza (V, 4). Anzia è pronta a tutto per mantenersi virtuosa e non si lascia avvicinare nemmeno da Psammide, che cerca di violentarla: unica fra tutte le eroine del romanzo greco a noi pervenuto, ella ardisce uccidere colui che vuole a tutti i costi averla (IV, 10, 5).

³⁸³ Quest'ipotesi viene allusa in LIVIABELLA FURIANI P. (1989), p. 78.

In conclusione al romanzo, finalmente riunitisi da soli al termine delle loro disavventure, Anzia e Abrocome si interrogano l'un l'altro riguardo alla propria fedeltà (V, 14-15): Anzia per prima sente il bisogno di precisare ad Abrocome che la sua castità non è stata in alcun modo violata e riassume tutte le sue vicissitudini in un elenco di uomini che avrebbero potuto con la forza indurla a rompere il giuramento, senza che lei cadesse mai in errore. Anche Abrocome, stavolta sotto richiesta della sposa, giura che nessun'altra ragazza gli è piaciuta o gli è sembrata bella, ma si è mantenuto puro per lei.

«ἄνερ» λέγουσα «καὶ δέσποτα, ἀπειλήφά σε πολλὴν γῆν πλανηθεῖσα καὶ θάλασσαν, ληστῶν ἀπειλὰς ἐκφυγοῦσα καὶ πειρατῶν ἐπιβουλὰς καὶ πορνοβοσκῶν ὕβρεις καὶ δεσμὰ καὶ τάφρους καὶ ξύλα καὶ φάρμακα καὶ τάφρους·(2.) ἀλλ' ἦκω σοι τοιαύτη, τῆς ἐμῆς ψυχῆς Ἀβροκόμη δέσποτα, οἷα τὸ πρῶτον ἀπηλλάγην εἰς Συρίαν ἐκ Τύρου· ἔπεισε δέ με ἀμαρτεῖν οὐδεὶς, οὐ Μοῖρις ἐν Συρίᾳ, οὐ Περίλαος ἐν Κιλικίᾳ, οὐκ ἐν Αἰγύπτῳ Ψάμμις καὶ Πολύιδος, οὐκ Ἀγχίαλος ἐν Αἰθιοπία, οὐκ ἐν Τάραντι ὁ δεσπότης, ἀλλ' ἀγνή μένω σοι πᾶσαν σωφροσύνης μηχανὴν πεποιημένη· (3.) σὺ δὲ ἄρα, Ἀβροκόμη, σώφρων ἔμεινας, ἢ μὲ τις παρευδοκίμησεν ἄλλη καλή; ἢ μή τις ἠνάγκασέ σε ἐπιλαθέσθαι τῶν ὄρκων τε κάμου;» (...) ὁ δὲ Ἀβροκόμης «ἀλλ' ὀμνύω σοι» φησὶ «τὴν μόγις ἡμῖν ἡμέραν ποθεινὴν εὐρημένην ὡς οὔτε παρθένος ἐμοί τις ἔδοξεν εἶναι καλή, οὐτ' ἄλλη τις ὀφθεισα ἤρесе γυνή, ἀλλὰ τοιοῦτον εἶληφας Ἀβροκόμην [καθαρόν], οἷον ἐν Τύρῳ κατέλιπες ἐν δεσμωτηρίῳ.»

È significativo che la fanciulla epitomi tutte le loro avventure prestando attenzione in particolare a questo dato e che sia così enfatizzata la sua irriducibile fedeltà al marito proprio attraverso l'evidenza di quante possibilità avrebbe avuto per essere sedotta. Delle avventure di Abrocome non si fa menzione esplicita, e si insiste piuttosto sull'idea che il ragazzo non ha trovato attraente nessun'altra ragazza, non sul fatto che, pur minacciato o forzato, abbia resistito. Sicuramente questo è un dato tradizionale che pone l'accento sulla donna come oggetto passivo del desiderio maschile sia nel momento dell'innamoramento sia nel matrimonio, ma l'impressione che ne ricava il lettore (almeno quello moderno) è che il protagonista maschile sia più inerte rispetto alla sua *partner*, virtuosa per un'intima e risoluta convinzione. Questo episodio svolge la funzione di coronare felicemente la storia d'amore e di concludere le avventure dei due, creando una struttura ad anello che rimanda alla scena della prima notte di nozze, nella quale appunto Anzia aveva pregato gli occhi di Abrocome di non vedere più bella di lei alcun'altra ragazza.

La fanciulla si “riguadagna” così l’amore del suo sposo, nel segno di una fedeltà che è stata messa a dura prova.

6. 3. Il giuramento d’amore di Dafni e Cloe

Anche nel romanzo di Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, la più importante scena di giuramento è quella dell’impegno d’amore tra i due pastorelli. Quest’opera rispetto alle altre è certamente costruita su una fusione tra il genere bucolico e quello del romanzo ed è risaputo che la tecnica narrativa di Longo allude sapientemente anche ad altri generi³⁸⁴. Nonostante le interazioni presenti in questa prosa, la scena di giuramento rientra nei motivi tradizionali del genere romanzesco: anche in questo caso, è centrale, almeno dal punto di vista tematico e simbolico, mentre non è necessaria per lo svolgimento narrativo. Questo poiché non vi sono separazioni temporali e spaziali fra i due protagonisti, se non durante la stagione invernale, dunque il giuramento non ha la funzione di motivo centripeto rispetto alle tendenze narrative centrifughe del romanzo d’avventura. Nel prologo dell’opera, quando l’autore descrive il quadro che lo avrebbe ispirato nella scrittura del romanzo, è interessante notare che tra i pochi elementi elencati per dare un bozzetto a parole del dipinto, viene annoverato anche il giuramento fra i due innamorati, come se fosse un punto nodale della storia.

All’altezza di II, 39 l’autore dice che, nel loro progressivo sperimentare i giochi d’amore, i due fanciulli giungono infine a sentire il bisogno di garantire il loro legame con un giuramento di fronte alle divinità agresti da cui si sono sempre sentiti tutelati.

Καὶ τούτοις ἅπασι θερμότεροι γενόμενοι καὶ θρασύτεροι, πρὸς ἀλλήλους ἤριζον ἔριν ἐρωτικὴν, καὶ κατ’ὀλίγον εἰς ὄρκων πίστιν προῆλθον. Ὁ μὲν δὴ Δάφνις τὸν Πᾶνα ὤμοσεν ἐλθὼν ἐπὶ τὴν πίτυν μὴ ζήσεσθαι μόνος ἄνευ Χλόης μηδὲ μιᾶς χρόνον ἡμέρας· (2.) ἡ δὲ Χλόη Δάφνιδι τὰς Νύμφας, εἰσελθοῦσα εἰς τὸ ἄντρον, τὸν αὐτὸν στέρξειν καὶ θάνατον καὶ βίον. Τοσοῦτον δὲ ἄρα τῇ Χλόῃ τὸ ἀφελὲς προσῆν ὡς κόρη, ὥστε ἐξιοῦσα τοῦ ἄντρου καὶ δεύτερον ἡξίου λαβεῖν ὄρκον παρ’ αὐτοῦ «ὦ Δάφνι» λέγουσα «θεὸς ὁ Πᾶν ἐρωτικὸς ἐστὶ καὶ ἄπιστος· (3.) ἠράσθη μὲν Πίτυος, ἠράσθη δὲ Σύριγγος· παύεται δὲ οὐδέποτε Δρυάσιν ἐνοχλῶν καὶ Ἐπιμηλίσι Νύμφαις πράγματα παρέχων. Οὗτος μὲν οὖν ἀμεληθεὶς ἐν τοῖς

³⁸⁴ Si vedano a questo proposito gli esempi e le analisi di PATTONI M. P. in *I Pastoralia di Longo e la contaminazione dei generi: alcune proposte interpretative*, «Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici», 53, 2004, pp. 83-124 e *Innamorarsi nella Lesbo di Longo: topoi romanzeschi, reminiscenze epiche e saffiche memorie*, «Eikasmos», 15, 2004, pp. 273-303.

ὄρκους ἀμελήσει σε κολάσαι, κἄν ἐπὶ πλείονας ἔλθῃς γυναῖκας τῶν ἐν τῇ σύριγγι καλάμων· (4.) σὺ δέ μοι τὸ αἰπόλιον τοῦτο ὄμοσον καὶ τὴν αἶγα ἐκείνην, ἣ σε ἀνέθρεψε, μὴ καταλιπεῖν Χλόην, ἔστ' ἂν πιστὴ σοι μένη· ἄδικον δὲ εἰς σὲ καὶ τὰς Νύμφας γενομένην καὶ φεῦγε καὶ μίσει καὶ ἀπόκτεινον ὥσπερ λύκον.» (5.) Ἦδετο ὁ Δάφνις ἀπιστούμενος καὶ στὰς εἰς μέσον τὸ αἰπόλιον καὶ τῇ μὲν τῶν χειρῶν αἰγὸς τῇ δὲ τράγου λαβόμενος ὤμνυε Χλόην φιλῆσαι φιλοῦσαν· κἄν ἕτερον δὲ προκρίνη Δάφνιδος, ἀντ' ἐκείνης αὐτὸν ἀποκτεῖναι. (6.) Ἡ δὲ ἔχαιρε καὶ ἐπίστευεν ὡς κόρη [καὶ] νέμουσα καὶ νομίζουσα τὰς αἶγας καὶ τὰ πρόβατα ποιμένων καὶ αἰπόλων ἰδίους θεούς.

Sembra che questo momento sia indicato dall'autore come una tappa essenziale nell'evoluzione del rapporto amoroso. Sotto il pino sacro Dafni giura su Pan che mai avrebbe potuto vivere senza Cloe. Cloe invece entra nella grotta delle ninfe e giura che avrebbe voluto vivere e morire con Dafni. Diversamente da lui, Cloe fin da subito non sente il giuramento come completo o abbastanza sicuro: spiega al ragazzo che Pan è un dio infedele e lascivo, dunque non potrebbe essere un valido garante per il giuramento di fedeltà. È lei, perciò, a dettare i nuovi termini del giuramento per Dafni, chiedendogli di garantire sul gregge e sulla capra che lo ha nutrito di non abbandonarla mai fino a quando anche lei gli fosse stata fedele; qualora invece lei si comporti ingiustamente nei suoi riguardi, lui potrà odiarla e fuggirla.

Questa scena ha qualcosa di emblematico e solenne e, tuttavia, suscita nel lettore anche un istintivo sorriso e un senso di tenerezza, dovuto al contrasto tra la serietà del contenuto del giuramento e il contesto e l'ingenuità dei protagonisti, che sono anche dei semplici pastori³⁸⁵.

In questa sequenza i dialoghi fra i due ci palesano le loro differenze in base al genere cui appartengono: Dafni, fiducioso, non si pone particolari problemi circa l'enunciazione verbale del patto; Cloe, al contrario, si dimostra più precisa nella formulazione e più attenta al fattore specifico della fedeltà, che invece nel primo giuramento di Dafni non viene messo in risalto, come se il ragazzo non

³⁸⁵ L'amore tra i due pastorelli è casto, anche se l'interesse fra i due è fisico: con l'evoluzione del loro rapporto sentimentale e sessuale attraverso una serie di tappe educative Longo sembra voler dialogare col *Fedro* platonico e creare una sua personale, romanzesca, etica dell'educazione amorosa. Si veda REPATH I., *Platonic love and erotic education in Longus' Daphnis and Chloe*, in (Doulamis K. ed.) *Echoing narratives: studies of intertextuality in greek and roman prose fiction*, Groningen, 2011, pp. 99-122.

avesse nemmeno pensato alla possibilità che emergessero rivali, maschi o femmine³⁸⁶.

Più tardi, il giuramento viene rammentato per due volte da Cloe e una da Dafni. Durante l'inverno, Dafni, che muore dalla voglia di rivedere Cloe, ma è impedito dai rigori invernali e non ha scuse per muoversi di casa poiché non è possibile menare al pascolo le bestie, trova un modo di raggiungere l'abitazione di lei e si lascia ospitare per la notte dai genitori della ragazza. La mattina seguente, Dafni sente il bisogno di assicurarsi che Cloe si ricordi di lui, anche se l'inverno è lungo da passare separatamente. Allora lei, assicurandolo, gli risponde che certamente non si dimenticherà di lui, per il comune giuramento che hanno fatto. Il ragazzo le chiede solo di ricordarsi di lui, non richiama esplicitamente il patto. Lei al contrario gli rammenta che deve fidarsi, perché c'è un vincolo potente che hanno stretto l'uno con l'altra: lei stessa gli ha giurato amore finché vivrà (III, 10). Sembra, quindi, che sia l'elemento femminile della coppia a incarnare di più lo spirito del vincolo d'amore, anche se ancora non si tratta di un impegno giuridico che porterà al matrimonio e di matrimonio non s'è fatta finora menzione.

Una volta che Dafni è stato riconosciuto come figlio di Dionisofane, il ragazzo è distratto da mille pensieri ed è psicologicamente confuso, tanto che trascura temporaneamente Cloe. La fanciulla si sente delusa e smarrita e a IV, 27 lamenta di aver fatto giurare Dafni solo sulle capre e non sulle ninfe, come lei stessa ha fatto. Si immagina già che il suo innamorato l'abbia dimenticata per una servetta più bella di lei o che stia pensando ad un più ricco matrimonio. Lampi il bovaro, assieme ad altri bifolchi, approfitta di questo momento di sconforto e solitudine e rapisce la fanciulla con lo scopo di ottenerla in moglie. Il ratto viene però riferito a Dafni, il quale si dispera e maledice il fatto che i suoi giuramenti siano stati vani IV, 28. Si sente come se avesse tradito Cloe e la vita serena che conduceva prima del riconoscimento da parte di Dionisofane.

«**Ἐξελάθετό μου Δάφνις. Ὀνειροπολεῖ γάμους πλουσίους. (2.) Τί γὰρ αὐτὸν ὀμνύειν ἀντὶ τῶν Νυμφῶν τὰς αἴγας ἐκέλευον;** Κατλιπε ταύτας ὡς καὶ Χλόην. Οὐδὲ θύων ταῖς Νύμφαις καὶ τῷ Πανὶ ἐπεθύμησεν ἰδεῖν Χλόην. Εὗρεν ἴσως παρὰ τῇ μητρὶ θεραπαίνας ἐμοῦ κρείττονας. Χαιρέτω· ἐγὼ δὲ οὐ ζήσομαι.» (...) Ὁ δὲ ἔξω τῶν φρενῶν γενόμενος οὔτε εἰπεῖν πρὸς τὸν πατέρα ἐτόλμα καὶ καρτερεῖν μὴ δυνάμενος εἰς τὸν περὶ κλητὸν εἰσελθῶν

³⁸⁶ LIVIABELLA FURIANI P. (1989), p. 72: si nota in diversi luoghi del testo di Longo come Dafni tenda alle volte all'autocompiacimento e alla vanagloria, cosa che non metterebbe in crisi quindi l'ipotesi che questo personaggio creda impossibile per Cloe interessarsi a un altro amante.

ὠδύρετο «ὦ πικρᾶς ἀνευρέσεως» λέγων· (3.) «πόσον ἦν μοι κρεῖττον νέμειν; πόσον ἤμην μακαριώτερος, δούλος ὢν. Τότε ἔβλεπον Χλόην, τότε ... Νῦν δὲ τὴν μὲν Λάμπις ἀρπάσας οἶχεται, νυκτὸς δὲ γενομένης <συγ>κοιμήσεται. Ἐγὼ δὲ πίνω καὶ τρυφῶ καὶ μάτην τὸν Πᾶνα καὶ τὰς αἶγας καὶ τὰς Νύμφας ὠμόσα<μεν>.»

Anche se non si tratta di un vero e proprio tradimento né di una violazione del giuramento, ma siamo di fronte solo ad un temporaneo e giustificato momento di smarrimento da parte di Dafni, sembra che in questo romanzo sia caratteristico del ragazzo scordarsi dei giuramenti d'amore³⁸⁷. Anche nel linguaggio stesso usato da Cloe scorgiamo la diversa ossessione femminile per il giuramento: è lei che lo ha "fatto giurare", *ekéleuon autón omnýnein*, lei è angosciata dall'idea che lui le preferisca qualcun'altra. Dafni, invece, si rattrista per il suo errore e perché ora Lampi potrebbe impadronirsi Cloe, ma non mette mai in dubbio che Cloe sia innamorata di lui. Sono due preoccupazioni diverse che connotano generi diversi. Dafni si riscatterà quando giurerà di non abbandonare mai più Cloe e di non volerla lasciare in custodia a nessuno, nemmeno dopo che anch'ella è stata riconosciuta dal proprio padre, Megacle (IV, 36).

L'altra questione topica del romanzo antico, relativa al giuramento, la castità, la ritroviamo accennata, solo per quanto riguarda la verginità femminile, all'altezza di IV, 31. È estremamente interessante notare che in questo caso la verifica della verginità di Cloe viene pretesa non dall'innamorato, che non l'ha mai messa in dubbio, ma dal padre di lui prima di dare il suo assenso al matrimonio tra i due. Non viene nemmeno interpellata l'interessata: è Dafni che garantisce per lei giurando a Dionisofane che la ragazza è ancora vergine. Forse in questo caso il problema della castità non è così importante, perché nel romanzo non si verifica un vero e proprio allontanamento dei due innamorati e perché entrambi i protagonisti, almeno fino al loro riconoscimento, non appartengono ad un cetto altolocato in cui la verginità possa essere un'ossessione prematrimoniale. Tuttavia, in questa breve battuta tra padre e figlio ritroviamo un dato è notevole e tradizionale: per quanto la protagonista sia stata fedele e intraprendente, ella è pur sempre una donna e la verginità di una fanciulla è questione che solo un uomo può davvero certificare.

³⁸⁷ Si è notato altresì che Dafni, rispetto a Cloe, è un personaggio connotato da una certa arrendevolezza e passività, mentre è la ragazza a prendere la maggior parte delle decisioni utili di fronte a qualsiasi situazione. L'unico ruolo predominante di Dafni è quello sessuale, ma solo dopo l'incontro con Licenio. LIVIABELLA FURIANI P. (1989), pp. 69-76.

6. 4. Le promesse di Clitofonte

Rispetto agli altri romanzi, è stato giustamente notato che *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio costituisce un romanzo *sui generis*, che da una parte ricalca la trama dei modelli letterari precedenti, riproponendo le stesse situazioni ed un impianto narrativo simile, dall'altra esce dal solco della tradizione, creando quello che è stato definito come un *pastiche* nel quale si intravede anche una vena comica e parodica³⁸⁸. Si osserva subito come le scene di giuramento siano coinvolte in uno scarto notevole rispetto a ciò cui siamo abituati negli altri romanzi. Si tratta innanzitutto di giuramenti in cui è quasi sempre solamente implicato Clitofonte e mai Leucippe. Si inverte, dunque, la tendenza a rendere la donna principale protagonista della scena di giuramento. È possibile che questo sia il portato di una scelta stilistica non indifferente: vi è un narratore interno, Clitofonte stesso, che racconta in prima persona la propria storia e la focalizzazione rimane sempre interna, perché egli racconta i suoi pensieri e le proprie esperienze per come le vive soggettivamente. Si deve notare inoltre che rispetto agli altri romanzi è molto diverso l'incontro tra i due innamorati, i quali, invece di pensare al matrimonio e attendere quel momento nella completa castità, fin da subito sono attratti dalla prospettiva di consumare il loro amore. Il tentativo viene però sventato dalla madre di Leucippe, che li separa. Questa dinamica iniziale differente impedisce, in un certo senso, che vi sia un giuramento di castità e fedeltà iniziale tra i due innamorati³⁸⁹.

I primi giuramenti che incontriamo infatti sono quelli tra Clitofonte e Melite, una ricca e bella donna efesia che si è innamorata di lui, credendo che il proprio marito, Tersandro, sia morto lontano dalla patria³⁹⁰. Anche Clitofonte crede che Leucippe sia morta e accetta il matrimonio con Melite per vantaggio, ma con un

³⁸⁸ FUSILLO M. (1989), p. 98-109. Il *pastiche* di Achille Tazio è basato sull'imitazione e lo scarto rispetto ai luoghi comuni tematici e narrativi del romanzo, con uno *shift* verso la commedia e l'ironia, giocata anche sull'intertestualità e sull'assenza di elementi nobilitanti derivati da tragedia ed epica.

³⁸⁹ GOLDHILL S. (1995), pp. 116-118: il tema è affrontato in toni abbastanza giocosi da Achille Tazio, che lo rende però uno spunto di riflessione centrale del romanzo: entrambi i protagonisti evolvono nel corso della vicenda e il loro amore passa da una prima fase di attrazione fisica a una relazione seria, all'interno della quale entrambi si impegnano per essere fedeli e casti prima del matrimonio. È evidente come le tante prove cui viene sottoposta la verginità dell'eroina e la sua fedeltà all'amato, invece di scalfirne l'animo, che sembrava inizialmente facile alla seduzione, corroborino ancor di più il suo sentimento per Clitofonte e la portino a desiderare di affrontare la prova ordalica finale, con cui dimostrerà a tutti di aver serbato intatto il proprio corpo.

³⁹⁰ Sulla figura di Melite: LIVIABELLA FURIANI P. (1989), pp. 66-69 e CRESCI L. R., *La figura di Melite in Achille Tazio*, «Atene e Roma», 23, 1978, pp. 74-82.

po' di riluttanza. Clitofonte usa con Melite il giuramento per farle delle promesse e al contempo tergiversare stando al suo fianco, anche se non ha alcuna voglia di unirsi a lei in amore. La trafila di giuramenti che dilazionano i tempi, prima della scoperta che Leucippe è ancora viva, inizia a V, 12, quando appunto Clitofonte decide di accondiscendere all'amore di Melite, ma mette in chiaro come condizione preliminare che non si congiungerà a lei prima che siano arrivati ad Efeso, perché ha giurato di rispettare la morte di Leucippe e la fedeltà a lei in mare, dove sembra sia stata uccisa dai pirati. A V, 14 si ripete il giuramento reciproco tra i due: si sposeranno l'indomani, ma alla condizione di non avere rapporti sessuali fino all'arrivo ad Efeso. Una svolta in questo meccanismo dilatorio si ha quando Clitofonte si rende conto che Leucippe non solo è viva, ma è schiava di Melite (senza che quest'ultima sappia che ella è la fanciulla amata da Clitofonte). Ancora all'altezza di V, 21, quando ormai non ci sono più scuse perché Clitofonte eviti il letto di Melite, egli finge un malore e le giura che avrebbe placato il desiderio di lei non appena fosse svanito il suo malessere. Poco prima, infatti, è giunta a Clitofonte una lettera di Leucippe, in cui ella spiega di essere viva e lo rimprovera perché, mentre lei si è strenuamente mantenuta casta, egli invece si è subito risposato (V, 19). Angosciato al pensiero di perderla ora che è sicuro che lei sia viva e che sia proprio vicina a lui, il protagonista le scrive una lettera in risposta, in cui giura e spergiura che, nonostante le apparenze, lui pure non l'ha mai tradita e che le spiegherà tutto a tempo debito (V, 20). Anche in questo specifico caso abbiamo il capovolgimento del *tópos* della donna che deve giurare di essersi mantenuta fedele, infatti in questo romanzo è proprio l'uomo ad essersi risposato e a dover giurare in difesa della propria virtù, "se esiste una verginità anche per gli uomini" (*eí tis ésti kaí en toís andrási parthenía*) come scrive Clitofonte stesso. Nel frattempo, riemerge sulla scena l'apparentemente defunto marito di Melite, Tersandro, il quale, furioso per l'adulterio della moglie, imprigiona Clitofonte. A questo punto Melite, donna intelligente e compassionevole, diversa dalle rivali lussuose e vendicative degli altri romanzi³⁹¹ dopo aver rimproverato e maledetto Clitofonte per le sue bugie, gli rivolge un discorso accorato: gli promette di salvarlo, liberandolo di nascosto, e gli rivela dove potrà trovare Leucippe per scappare via con lei, a patto che quella notte in quella cella egli adempia alla promessa fatta e le conceda una volta almeno di unirsi a lui. Si veda il passo V, 26:

³⁹¹ Si vedano Manto, Demeneta o Arsace, per esempio.

Ἄ μὲν εἶπον, ὦ φίλτατε, θυμὸς ἔλεγε καὶ λύπη· ἃ δὲ νῦν μέλλω λέγειν, ἔρωσ λέγει. κἄν ὀργίζωμαι, καίομαι· κἄν ὑβρίζωμαι, φιλῶ. **(2.)** σπεῖσαι κἄν νῦν, ἐλέησον· οὐκέτι δέομαι πολλῶν ἡμερῶν καὶ γάμου μακροῦ, ὃν ἡ δυστυχῆς ὠνειροπόλουν ἐπὶ σοί· ἀρκεῖ μοι κἄν μία συμπλοκή· μικροῦ δέομαι φαρμάκου πρὸς τηλικαύτην νόσον. σβέσον μοι ὀλίγον τοῦ πυρός. εἰ δὲ τί σοι προπετῶς ἐθραυσνάμην, σύγγνωθι, φίλτατε· ἔρωσ ἀτυχῶν καὶ μαίνεται. **(3.)** ἀσχημονοῦσα οἶδα, ἀλλ' οὐκ αἰσχύνομαι τὰ τοῦ Ἑρωτος ἐξαγορεύουσα μυστήρια. πρὸς ἄνδρα λαλῶ μεμνημένον· οἶδας τί πάσχω. τοῖς δὲ ἄλλοις ἀνθρώποις ἀθέατα τὰ βέλη τοῦ θεοῦ, καὶ οὐκ ἂν τις ἐπιδειξαι δύναιτο τὰ τοξεύματα· μόνοι δὲ οἶδασιν οἱ ἐρῶντες τὰ τῶν ὁμοίων τραύματα. **(4.)** ἔτι μόνον ἔχω ταύτην τὴν ἡμέραν· τὴν ὑπόσχεσιν ἀπαιτῶ. ἀναμνήσθητι τῆς Ἰσιδος, αἰδέσθητι τοὺς ὄρκους τοὺς ἐκεῖ. εἰ μὲν γὰρ καὶ συνοικεῖν ἤθελες, ὥσπερ ὠμοσας, οὐκ ἂν ἐφρόντισα μυρίων Θερσάνδρων. ἐπεὶ δὲ Λευκίππην εὐρόντι σοι γάμος ἀδύνατος ἄλλης γυναικός, ἐκοῦσά σοι καγὼ τοῦτο παραχωρῶ. οἶδα νικωμένη· οὐκ αἰτῶ πλέον ἢ δύναμαι τυχεῖν. κατ' ἐμοῦ γὰρ πάντα καινά· ἀναβιοῦσι καὶ νεκροί. **(5.)** ὦ θάλασσα, πλέουσας μὲν με διέσωσας, σώσασα δὲ μᾶλλον ἀπολώλεκας, δύο ἀποστείλασα κατ' ἐμοῦ νεκρούς· οὐκ ἤρκει γὰρ Λευκίππη μόνη (ζησάτω, ἵνα μηκέτι λυπῆται Κλειτοφῶν)· νῦν δὲ καὶ ὁ ἄγριος Θέρσανδρος ἡμῖν πάρεστι. **(6.)** τετύπτησαι βλεπούσης μου, καὶ βοηθεῖν ἡ δυστυχῆς οὐκ ἠδυνάμην· ἐπὶ τοῦτο τὸ πρόσωπον πληγαὶ κατηνέχθησαν, ὦ θεοί· δοκῶ, τυφλὸς Θέρσανδρος ἦν. **(7.)** ἀλλὰ δέομαι, Κλειτοφῶν δέσποτα (δεσπότης γὰρ εἶ ψυχῆς τῆς ἐμῆς), ἀπόδος σεαυτὸν τήμερον πρῶτα καὶ ὕστατα· ἐμοὶ δὲ ἡμέραι τὸ βραχὺ τοῦτο πολλαί. οὕτω μηκέτι Λευκίππην ἀπολέσειας, οὕτω μηκέτι μηδὲ ψευδῶς ἀποθάνοι. **(8.)** μὴ ἀτιμάσης τὸν ἔρωτα τὸν ἐμόν, δι' ὃν τὰ μέγιστα εὐτυχεῖς. οὗτός σοι Λευκίππην ἀποδέδωκεν· εἰ γὰρ σου μὴ ἠράσθην ἐγώ, εἰ γὰρ σε μὴ ἐνταῦθα ἤγαγον, ἦν ἂν ἔτι σοι Λευκίππη νεκρά. **(9.)** εἰσὶν, ὦ Κλειτοφῶν, καὶ Τύχης δωρεαί. ἤδη τις θησαυρῶ περιτυχῶν τὸν τόπον τῆς εὐρέσεως ἐτίμησε, βωμὸν ἤγειρε, θυσίαν προσήνεγκεν, ἐστεφάνωσε τὴν γῆν· σὺ δὲ παρ' ἐμοὶ θησαυρὸν ἔρωτος εὐρῶν ἀτιμάζεις τὰ εὐεργετήματα. **(10.)** νόμιζέ σοι τὸν ἔρωτα δι' ἐμοῦ λέγειν· Ἐμοὶ χάρισαι τοῦτο, Κλειτοφῶν, τῷ σῷ μυσταγωγῷ· μὴ ἀμύητον Μελίτην ἀπέλθης καταλιπών· καὶ τὸ ταύτης ἐμόν ἐστι πῦρ.

Clitofonte, malgrado la sua fedeltà sentimentale a Leucippe, ha compassione di Melite ed è scusato nella sua infrazione dal fatto che precedentemente non vi siano stati solenni giuramenti di fedeltà tra lui e Leucippe, ma soprattutto dalla necessità della salvezza e di una risoluzione per questa situazione di stasi. La

scena di per sé è interessante perché anche in questo caso rovescia un *cliché*: se tradizionalmente la donna vendicativa e minacciosa utilizza il giuramento per manipolare l'uomo o per pretendere da lui l'adempimento di una promessa fatta, cioè il matrimonio nella grande maggioranza dei casi, qui invece Melite si rivela una donna molto più umana, realista, indulgente, innamorata e capace di commiserazione. Solitamente, la donna che si sente tradita dall'uomo nei giuramenti, rivendica la promessa per motivi inerenti alla giustizia, alla sua sicurezza personale e alla reputazione. In questo preciso caso, invece, Melite all'inizio si pone come astiosa e rancorosa, ma subito dopo si trasforma in supplice: la sua richiesta non è il rispetto del patto da un punto di vista giuridico. Infatti, ella dice chiaramente che se anche Clitofonte, in base a quanto giurato, sarebbe tenuto ad essere il suo sposo per sempre, ella capisce che non può trattenerlo, poiché sa che lui ama Leucippe. La sua preghiera richiede solamente l'esaudimento di un bisogno d'amore, ed ella parla di giustizia e rispetto dei patti nei riguardi di Eros e di se stessa, che gli è stata amica e lo ha aiutato: in questo senso c'è la dinamica topica della corresponsione e della gratitudine, ma non conduce agli esiti ai quali siamo abituati dalla tragedia (ad esempio in *Medea*). Negli altri casi in cui si riscontra una situazione letteraria simile, infatti, l'uomo è irriducibile e non rispetta il giuramento fatto, tradendo la *fides* della donna: ne pagherà poi le conseguenze in maniera ineluttabile. Melite, al contrario, non ha colpa alcuna e non si dimostra vendicativa, ma suscita una certa simpatia e tenerezza, sciogliendo il cuore a Clitofonte e anche al lettore³⁹². Il classico scenario potenzialmente catastrofico appena descritto muta perciò colore e si risolve in un lieto fine per lui e in un "mezzo" lieto fine per lei, così come succede per altre scene topiche mutate dalla tragedia e rivisitate nella commedia e nel romanzo.

6. 5. L'ordalia di Stige e della Siringa

Vi sono poi altre due scene molto singolari in questo romanzo, nelle quali sono coinvolte appunto Melite e Leucippe a causa delle accuse mosse da Tersandro

³⁹² L'ironia dell'intero episodio con Melite è che il tradimento di Clitofonte potrebbe essere avvenuto comodamente in un letto, quando egli credeva che Leucippe fosse morta e con la legittimazione dell'unione coniugale siglata con la nuova sposa. Al contrario il rapporto sessuale avviene in uno stanzino adibito a prigione, dopo che si è scoperto che Leucippe è viva e ha rinfacciato a Clitofonte la sua scarsa fedeltà e dopo che anche Tersandro è tornato a casa vivo e vegeto. Secondo qualcuno questo "incidente" illumina con qualche riflesso di scetticismo anche tutto il resto del romanzo, che è invece intriso di un tono moraleggiante, in cui l'amore sembra connotato da esclusività, castità e lealtà. Si veda CRESCI L. R. (1978), p. 79-81.

durante il processo per l'adulterio subito: il malvagio marito di Melite vuole screditare Leucippe definendola una donna lasciva e provocatrice, con l'intento in realtà di tenerla per sé come concubina e discolarsi dall'accusa di averle usato violenza. Allo stesso tempo non crede alla moglie Melite, che insiste nel dichiararsi innocente e racconta di aver ospitato Clitofonte solo perché era in difficoltà, ma di non avere avuto con lui rapporti di tipo amoroso. Tersandro, pensando di accertare con due prove ordaliche che Leucippe non è vergine e che Melite lo ha tradito, predispone queste due verifiche di fronte all'intero tribunale (VIII, 6-14). Achille Tazio dedica molto spazio al racconto eziologico delle due prove ordaliche. La sfida viene espressa in questi termini:

“Προκαλείται Θέρσανδρος Μελίτην καὶ Λευκίππην (τοῦτο γὰρ ἤκουσα τὴν πόρνην καλεῖσθαι)· Μελίτην μὲν, εἰ μὴ κεκοινώνηκεν εἰς Ἀφροδίτην τῶδε τῷ ξένῳ παρ’ ὃν ἀπεδήμουν χρόνον, εἰς τὸ τῆς ἱερᾶς Στυγὸς ὕδωρ εἰσβάσαν καὶ ἐπομοσαμένην ἀπηλλάχθαι τῶν ἐγκλημάτων, τὴν δὲ ἑτέραν, εἰ μὲν τυγχάνει γυνή, δουλεύειν τῷ δεσπότη (δούλαις γὰρ μόναις γυναιξὶν ἔξεστιν εἰς τὸν τῆς Ἀρτέμιδος ναὸν παριέναι), εἰ δὲ φησὶν εἶναι παρθένος, ἐν τῷ τῆς σύριγγος ἄντρῳ κλεισθῆναι.”

Entrambe le donne accettano, Leucippe perché sa di essere vergine, anche se solo per un puro caso, dal momento che all'inizio di tutte le loro avventure i due innamorati avevano predisposto in segreto di trascorrere una notte nella camera di lei e il loro piano era stato scoperto dalla madre³⁹³. Melite, nonostante abbia davvero tradito Tersandro con Clitofonte, accetta la sfida perché la formulazione stessa glielo permette: ella non ha tradito il marito *mentre era via*, bensì una volta che egli aveva già fatto ritorno. In un certo senso potremmo dire quindi che la virtù di queste donne e il futuro scagionamento di entrambe è frutto del caso o di cavilli di forma. In realtà al lettore la loro personalità risulta comunque non esente da malizia, mentre, dal punto di vista degli altri personaggi, la loro morale apparirà come integerrima. Si tratta di effetti ironici che Achille Tazio ricerca *ad hoc*³⁹⁴.

³⁹³ II, 23-24. LIVIABELLA FURIANI P. (1989) tratta anche dell'evoluzione del personaggio di Leucippe da ragazza-oggetto delle voglie maschili, che si presta facilmente ai giochi d'amore promossi da Clitofonte, a donna consapevole del valore della propria verginità e libertà decisionale, decisa a recuperare di fronte a Clitofonte, ai genitori e soprattutto a se stessa quella virtù morale che per leggerezza avrebbe perso, se non fosse stato per l'intervento subitaneo della madre Pantea, pp. 59-66. Aggiungiamo che già all'altezza del II libro (28) Leucippe aveva espressamente richiesto di affrontare una prova per dimostrare ai genitori che era ancora vergine.

³⁹⁴ PAPADIMITROPOULOS L., *Erotic transgression and knowledge in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 110/2, 2015, pp. 153-171: l'intera vicenda

La storia mitica della siringa viene raccontata ai due protagonisti da un sacerdote ben disposto nei loro confronti (VIII, 6). La grotta della siringa è interdotta alle donne che non siano più vergini. All'interno, infatti, vi si trova questo strumento fatto di canne, che originariamente era una ragazza amata da Pan. Il dio, rincorrendola per farla sua, la costrinse a trasformarsi in un ciuffo di canne. Pan per la rabbia strappò allora le canne, ma poi pianse per averle tagliate e prese a baciarle: a causa dei baci le canne emisero un suono melodioso e il dio pensò di creare uno strumento musicale e di dedicare a Siringa una grotta. Le fanciulle vergini che vi entrino riescono a suonarla e ne escono coronate di aghi di pino, mentre le ragazze che giurano il falso sulla propria verginità, non producono un suono armonioso e rimangono all'interno dell'antro per 3 giorni fino a che non scompaiono nel nulla. La prova si svolge alla presenza di tutta la popolazione e di Clitofonte e Sostrato, rispettivamente il fidanzato e il padre di Leucippe. È significativo, perché si tratta indirettamente di una sorta di giuramento di fedeltà al promesso sposo, ma anche di una riabilitazione della fanciulla agli occhi del padre: l'aveva lasciata nelle mani della madre e dello zio candida e ingenua, per poi ritrovarla al seguito del nipote, dopo disavventure di ogni tipo e, per giunta, nella condizione di dover dimostrare la sua verginità³⁹⁵. Leucippe dunque entra nell'antro della Siringa, agghindata come richiede il rito, e all'esterno tutti sentono un suono dolcissimo provenire dall'antro. La gioia di Clitofonte è incontenibile (VIII, 13), ma questo denuncia la sua inferiorità morale, per certi versi, rispetto all'amata: c'è una maschilistica attenzione per l'esclusività del primo rapporto sessuale, che invece da parte di lui nei confronti di Leucippe non è pretesa con eguale enfasi.

La prova dell'acqua di Stige nasce invece dalla leggenda di cui era protagonista una fanciulla che si era votata ad Artemide, Rodopi. Questa vergine cacciatrice aveva giurato ad Artemide che non avrebbe mai provato i piaceri di Afrodite.

narrata si basa su di un brillante gioco dell'autore che mette in campo alternatamente forze artemidee e afroditiche, allo scopo di illustrare come l'amore sia di per sé un'esperienza di maturazione che conduce alla sapienza. In particolare, l'*excursus* sulle origini delle due prove ordaliche indica come alla base di ciascuna delle due vi sia un conflitto tra l'impulso alla sessualità e il vincolo della castità. Lo scioglimento della vicenda indicherebbe che è possibile una fusione positiva delle due istanze.

³⁹⁵ Sull'evoluzione dell'amore fra Leucippe e Clitofonte in senso sentimentale, nonostante l'inizio della loro relazione segnato da un'attrazione prettamente carnale, e sul parallelo "a rovescio" con *Dafni e Cloe* per quanto riguarda l'educazione cittadina in contrapposizione all'ignoranza agreste, si veda ALVARES J., *Reading Longus' Daphnis and Chloe and Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon in counterpoint*, in (Byrne S. N.-Cueva E. P.-Alvares J. edd.) *Authors, Authority and interpreters in the ancient novel*, Groningen, 2006, pp. 1-33.

La dea dell'amore, pertanto, volle vendicarsi di questo affronto e, durante la caccia ad una cerva, aveva fatto perduto e reciprocamente innamorare lei e un altro giovane che rifiutava di cedere alla passione d'amore, Eutinico, in maniera tale da punirli entrambi in un sol tempo. Eros li aveva spinti verso una grotta, dove avevano consumato il loro amore e sciolto il giuramento di castità. Dopo che Artemide comprese ciò che era avvenuto, dissolse Rodopi in acqua là dove ella aveva perso la sua verginità. Per questa ragione in quella fonte si bagnano le donne che vogliono provare di non aver avuto rapporti sessuali e, dopo aver scritto il loro giuramento su di una tavoletta ed essersela appesa al collo, aspettano per vedere se l'acqua rimane allo stesso livello o se si alza. Se la superficie dell'acqua si alza e arriva fino al collo, ribollendo, allora il giuramento è falso (VIII,12)³⁹⁶. All'altezza di VIII, 14 si colloca questa prova, dinnanzi a una folla di curiosi: tutto si svolge regolarmente e il testo sottolinea che Melite è "raggiante". Entrambe le prove sono superate e Tersandro è sconfitto nelle sue accuse, dimostrandosi pubblicamente falso e calunniatore.

Molti elementi sono notevoli in questi due passi. Prima di tutto, è necessario partire dal presupposto che l'ordalia, così come il giuramento, è un cambiamento di stato: nel giuramento infatti si passa all'essere *sacer*, nel momento in cui si proferisce qualcosa impegnandosi alle forze infernali e si ridiventa parte della comunità quando il giuramento si sia inverato. Allo stesso modo nell'ordalia si accerta una verità, attraverso un cambiamento di stato. Nella prova di Melite i due elementi sono poi strettamente collegati, perché l'ordalia avviene assieme ad un giuramento scritto: ciò che è scritto ha una sacralità e un'irreversibilità ulteriore rispetto a ciò che viene solo detto a voce. La storia di Rodopi si appunta sulla violazione del giuramento e la fonte in questione è definita non a caso "acqua Stigia"³⁹⁷. L'ordalia, così come il giuramento, era usata in qualità di prova in ambito processuale fin da tempi antichissimi e ci viene attestato il suo uso anche da Aristotele³⁹⁸. Non è un caso, però, che siano soprattutto le donne implicate in scene di ordalia all'interno delle rappresentazioni letterarie. Nel romanzo, poi, essa è connessa, allo stesso

³⁹⁶ La descrizione di questa prova ricorda la testimonianza che ci arriva attraverso Porfirio, *De Styge* fr. 7: gli Indiani, secondo il racconto di Bardesane di Edessa, utilizzavano la prova ordalica della palude per stabilire innocenza o colpevolezza di taluni imputati. La prova consisteva nell'attraversamento della palude, che dovrebbe essere stato agevole solo per chi davvero era innocente. CREMONESI C. (2014), pp. 179-180. Per un commento al frammento e i paralleli con il passo di Achille Tazio, si veda CASTELLETTI C., *Porfirio, Sullo Stige*, Milano, 2006, pp. 245 e ss.

³⁹⁷ Appunto lo Stige è il fiume infernale la cui acqua può essere bevuta solo da chi giura il vero, in particolare in riferimento agli dei. Il meccanismo è lo stesso dell'ordalia. *Supra*, pp. 39 e ss.

³⁹⁸ Aristotele, *Retorica*, I, 15.

modo del giuramento, con il problema cruciale della fedeltà e della castità³⁹⁹. Ciò nonostante, il giuramento tra i due innamorati rimane qualcosa di privato e confidenziale, mentre l'ordalia permette una dimostrazione solenne, plateale e pubblica. In questo preciso caso sembra che l'elemento importante e comico della scena sia il fatto che le donne si dimostrino, almeno apparentemente, migliori degli uomini e che ne venga esaltata la virtù, affinché tutti stiano tranquilli e non vi siano ulteriori problemi o rivolgimenti della storia: la serenità e il lieto fine dipendono esclusivamente dalla virtù femminile, sembra dirci il romanzo. C'è poi l'elemento ironico immancabile in Achille Tazio, per cui Leucippe, come si diceva, è virtuosa quasi solo per caso, mentre Melite lo è in apparenza, perché è riuscita astutamente ad aggirare il problema grazie alla formulazione del giuramento. Le donne in ogni caso non sono l'incarnazione della purezza, ma ne escono trionfanti, mentre gli uomini, pur non sottoposti a verifica, recano una traccia di meschinità e viltà ben superiore, che non ha bisogno di essere esplicitata.

6. 6. Giuramenti e ordalie nelle *Etiopiche*

Vi sono moltissimi giuramenti nell'opera di Eliodoro. Alcuni sono indispensabili alla trama, altri sono invece secondari. È evidente, però, più che in tutti gli altri romanzi l'interesse da parte dell'autore a problematizzare l'uso del linguaggio e la sua adesione alla verità del pensiero e dei fatti, che emerge attraverso le parole dei personaggi stessi. Nondimeno, per alcuni di essi il linguaggio è specchio della propria attitudine verso la realtà, mentre altri spiegano apertamente le ragioni pratiche per cui alle volte è necessaria l'omissione o la menzogna. Alcuni dei tanti giuramenti rientrano, quindi, nelle scene topiche del genere, ma sono rielaborati in maniera meno stereotipata e con scopi tematici differenti.

Innanzitutto, all'interno di quest'opera, per quanto sia evidente il tema centrale di un *éros* molto idealizzato, non troviamo mai un vero e proprio giuramento d'amore, così come ce lo aspetteremmo in base a ciò che compare negli altri romanzi. Vi si fa solo un accenno molto sintetico al passo V, 4-5, quando

³⁹⁹ GOLDHILL S. (1995), pp. 121; 131 e ss. riflette attentamente sui legami tra il tema della verginità e quello della conoscibilità del corpo e dell'animo femminile nella *fiction*. In generale, la conoscibilità e la verità riguardo al soggetto femminile sono temi costantemente associati all'inganno e la verginità coinvolge una serie di riflessioni su cosa si può sapere, cosa invece non si deve sapere, cosa infine bisogna sapere.

Cariclea e Teagene si ritrovano soli in una grotta, dopo essere scampati ad una battaglia tra bande nemiche di predoni, e si promettono di rimanersi fedeli e di cercare sempre, qualsiasi sarà il loro destino da allora innanzi, di ritrovarsi, usando come indizi determinati segnali convenuti. Usano per siglare questo patto “le lacrime come libagioni e i baci come giuramenti” (*spondôn tôn dakrýon apráchontes kaí hórkia tá philémata poioúmenoí*). Tuttavia, l’autore, che talora indulge in lunghissime descrizioni ed *excursus*, non sembra dare un’importanza simbolica per la tematica d’amore a questo preciso momento, che pare invece funzionale più che altro su un piano strategico per le successive avventure.

Decisamente centrale e ossessivo è invece il *refrain* sulla castità dei due giovani, che si dispiega molto spesso attraverso il motivo del giuramento, come nelle altre opere del genere, ma che diventa forse il tema più importante veicolato da questo motivo. Esso non riguarda univocamente Cariclea, bensì in maniera eguale entrambi i protagonisti. Il primo di questi giuramenti, infatti, seguendo l’ordine della *fabula*, lo presta Teagene, una volta che ha confessato a Calasiris il suo travolgente amore per la fanciulla. Non appena Calasiris nomina Cariclea, Teagene gli giura che pur di averla avrebbe seguito ogni sua indicazione e fatto qualsiasi cosa. Gli giura inoltre di essere totalmente ignaro di Afrodite e di aver capito che cosa sia l’amore solo dopo aver visto Cariclea (III, 17).

In seguito, sempre all’interno di questa mediazione tra i due giovani e il saggio Calasiris, viene finalmente deciso che questi scappino per poi sposarsi una volta che Cariclea sia riuscita a raggiungere l’Etiopia e a farsi riconoscere come principessa dai suoi genitori, sovrani di quella terra. L’intero movimento eccentrico del romanzo verso paesi esotici e avventure straordinarie non è dunque imposto dalla necessità che i due amanti si ritrovino o si sposino, né dalla fuga d’amore, che in questo caso è solo uno dei moventi per il viaggio. L’allontanamento è determinato in prima istanza dalla volontà di ritornare al paese d’origine di Cariclea e far luce sulla sua vera identità e sulla sua nascita. Che in questo viaggio ella sia accompagnata dall’innamorato e che il coronamento della loro storia sia poi il matrimonio con lui, questo è un dato che facilita Cariclea (una fanciulla) e Calasiris (un vecchio) nell’impresa e arricchisce dal punto di vista tematico il romanzo, che in questo modo si configura anche come romanzo d’amore⁴⁰⁰. Si capisce bene che questa è la

⁴⁰⁰ L’amore in questo romanzo non è forse il tema centrale dell’opera: una volta che Cariclea viene riconosciuta, la trama si conclude senza dare soddisfazione a questo rapporto tanto idealizzato e al suo godimento lungamente rimandato. WEINREICH O., *La fortuna di Eliodoro*, pp. 101-177, in (Janni P. ed.), *Il romanzo greco, guida storica e critica*, p. 131.

dinamica narrativa anche grazie a una scena in cui Cariclea espone a Calasiris quali sono le sue condizioni per accettare di scappare con Teagene verso l'Etiopia: Cariclea acconsente di lasciare la sua vita sacerdotale e il padre adottivo, Caricle, per inscenare una fuga d'amore assieme a Teagene, ma, appena usciti dalla città, ella non vuole che Calasiris la lasci sola con lui, perché teme che l'innamorato approfitti della situazione per soddisfare il suo desiderio. Solo se egli giurerà solennemente che non tenterà di avere rapporti sessuali con lei prima che siano arrivati in Etiopia e si siano sposati legittimamente, allora acconsentirà a partire (IV, 18). A questo punto il vecchio appresta una pira e prepara il rito per un solenne giuramento di Teagene, che, nonostante si senta offeso per non avere modo di dimostrare che la sua lealtà è spontanea e non necessita di essere vincolata agli dei, giura lo stesso come Cariclea vuole:

Ἄλλ' ἢ Χαρίκλεια θοιματίου τε ἐλαμβάνετο καὶ ἐπεῖχε καὶ «ὦ πάτερ, ἀδικίας» ἔλεγεν «ἀρχὴ τοῦτο μᾶλλον δὲ προδοσίας, εἰ μόνην οἰχῆση με καταλιπών, Θεαγένει τὰ καθ' ἡμᾶς ἐπιτρέψας, οὐδὲ ἐννοήσεις ὡς ἄπιστον εἰς φυλακὴν ἐραστής εἰ γένοιτο τῶν ἐρωτικῶν ἐγκρατῆς καὶ οὐχ ἥκιστα τῶν καταιδέσαι δυναμένων μονούμενος. (5.) Ἀναφλέγεται γάρ, ὡς οἶμαι, πλέον ὅταν ἄνευ προμάχου βλέπη τὸ ποθούμενον προκείμενον, ὥστε οὐ πρότερόν σε μεθίημι πρὶν δὴ μοι τῶν τε παρόντων ἔνεκα καὶ ἔτι μᾶλλον τῶν μελλόντων ὄρκῳ πρὸς Θεαγένην τὸ ἀσφαλὲς ἐμπεδωθεῖν ὡς οὔτε ὀμιλήσει τὰ Ἀφροδίτης πρότερον ἢ γένος τε καὶ οἶκον τὸν ἡμέτερον ἀπολαβεῖν ἢ, εἶπερ τοῦτο κωλύει δαίμων, ἀλλ' οὖν γε πάντως βουλομένην γυναῖκα ποιῆσθαι ἢ μηδαμῶς.» (6.) Ἐμοῦ δὲ τὰ εἰρημμένα θαυμάσαντος καὶ οὕτω ποιητέον εἶναι πάντως ἐπικρίναντος τὴν τε ἐστίαν ἐσχάραν εἰς βωμὸν ἀνάψαντος καὶ λιβανωτὸν ἀποθύσαντος ἐπώμνυεν ὁ Θεαγένης, ἀδικεῖσθαι μὲν φάσκων εἰ προλήψει τοῦ ὄρκου τὸ πιστὸν τοῦ τρόπου προὔποτέμεται, οὐ γὰρ ἔχειν ἐπιδείξειν προαίρεσιν φόβῳ τοῦ κρείττονος κατηναγκάσθαι νομιζόμενος· ἐπώμνυε δ' ὅμως Ἀπόλλω τε Πύθειον καὶ Ἄρτεμιν καὶ Ἀφροδίτην αὐτὴν καὶ Ἐρωτας, ἧ μὴν ἅπαντα οὕτω ποιήσειν ὡς ἠβουλήθη Χαρίκλεια καὶ ἐπέσκηψε.

Il giuramento di Teagene a Calasiris del passo III, 17 si colloca quindi in un momento di estasi psichica e di folle innamoramento, durante il quale Teagene certifica l'autenticità e l'esclusività dell'amore per Cariclea assicurando di non aver mai provato prima quell'emozione e di essere ancora casto e vergine. Il giuramento che pretende da lui la fanciulla, invece, è frutto di raziocinio e accortezza e denota una certa attenzione per la purezza come valore quasi divino (non dimentichiamo che Cariclea è una sacerdotessa di Artemide), ma questa richiesta, soprattutto, esplicita una necessità di legittimazione e

precauzione, che è forse più tipica dei personaggi femminili. È forte lo scarto coi giuramenti negli altri romanzi, nei quali la preoccupazione principale per la castità era impersonata da eventuali rivali: in questo giuramento è lo stesso fidanzato a dover giurare di non insidiare Cariclea. Bisogna però ammettere che, nonostante il realismo pragmatico di Cariclea, rispetto agli altri romanzi, nelle *Etiopiche* possiamo apprezzare un'evoluzione del rapporto tra i due innamorati, che vivono le loro avventure insieme, discutendo l'uno con l'altra sul da farsi, conoscendosi meglio. Questo rende presumibilmente il legame fra loro meno idealizzato, meno stereotipato e più solido⁴⁰¹. Il giuramento che Cariclea chiede a Teagene è il passaggio preliminare perché l'azione del romanzo possa effettivamente prendere il via. Si tratta dunque di un momento saliente per l'economia narrativa: da questo punto inizierà la vera e propria avventura.

I falsi giuramenti e la riflessione sulle potenzialità del linguaggio sono un capitolo a parte che vale la pena di indagare all'interno di questo romanzo⁴⁰², poiché si tratta di momenti in cui l'autore sceglie anche il motivo del giuramento, assieme ad altri, per caratterizzare psicologicamente i propri personaggi. Teagene è decisamente una figura schietta, spontanea e genuina nella sua franchezza e nel suo modo di comunicare⁴⁰³. Riconosce inoltre in ogni cosa la potenza degli dei, ripone una grande fiducia nel loro operato, disapprovando Cariclea, invece, quando ella si rivolge ai Celesti additandoli come i responsabili delle loro disavventure⁴⁰⁴. L'attitudine del protagonista maschile alla "trasparenza" si intuisce fin dai primi momenti, poiché Teagene ha molta minore reticenza rispetto a Cariclea a confessare il suo fulminante amore per lei a Calasiris (III, 17)⁴⁰⁵. Alla corte di Arsace⁴⁰⁶, poi, i due giovani vengono a conoscenza delle smanie sessuali di questa donna e Cariclea suggerisce a Teagene di fingere interesse nei confronti della regina, rimandando

⁴⁰¹ LIVIABELLA FURIANI P. (1989), p. 89.

⁴⁰² Se ne occupa anche BRETHERS R., *Poiein aischra kai legein aischra, est ce vraiment la même chose? Ou la bouche souillée de Chariclée*, in (Rimell V. ed.), *Seeing tongues, hearing scripts. Orality and representation in the ancient novel*, Groningen, 2007, pp. 223-256.

⁴⁰³ Teagene ricalca molte virtù del maschio greco: oltre ad essere bellissimo e atletico, valente nelle prove fisiche e ardimentoso negli scontri coi nemici, è anche fiero della propria provenienza e della propria identità culturale al punto da risultare sprezzante ed altezzoso nei confronti dei barbari (II, 34, 4; VII, 19, 2; VII, 27, 4; VII, 27, 2), è pio e risoluto di fronte alle torture (VIII, 6, 4).

⁴⁰⁴ Ad esempio: I, 8, e VIII, 10-11.

⁴⁰⁵ Si veda per il confronto la scena parallela: solo all'altezza di IV, 11-12 Cariclea finalmente cede, ma solo dopo che le è stata raccontata la verità sulla propria nascita.

⁴⁰⁶ Sulla figura di Arsace si veda LIVIABELLA FURIANI P. (1989), pp. 98-100.

la soddisfazione dei desideri di quest'ultima con promesse, mentre Teagene le risponde che non sarebbe nemmeno in grado di fingere: dire cose vergognose è sconveniente quanto farle (VII, 21). Cariclea, inoltre, adotta la finzione di essere la sorella di Teagene, mentre lui, in seguito, dopo aver dibattuto con lei sul da farsi, dirà apertamente alla regina che Cariclea è la sua promessa sposa e giurerà a quella donna malvagia di non acconsentire mai alle sue voglie se Cariclea verrà data in moglie ad Achemene (VII, 26). Subito dopo, espone a Cariclea una sua riflessione personale: essere consapevoli di non aver commesso il male e sperare che gli dei ti ricompensino potrebbe forse bastare a un uomo onesto, ma è bene convincere della propria rettitudine anche coloro che ti sono vicini, per poter vivere in totale sincerità la breve vita che ci è concessa (VII, 26). Anche alla fine di tutte le vicende, quando i due giungono schiavi di fronte al re e alla regina etiopi, Teagene chiede a Cariclea se non sia il momento finalmente di farsi avanti e raccontare la propria storia, prima di essere immolati sulla graticola. Lei gli risponde che è meglio aspettare, perché "le grandi cose necessitano di grandi precauzioni" (*tà megála tôn pragmatón megálon déitai kataskeuôn*, IX, 24). Proprio all'inizio dell'intreccio, dopo essere stati catturati da Tiamis e dai suoi briganti, i due dibattono attorno a questo nucleo tematico: Teagene si sconforta perché Cariclea, alla richiesta della sua mano da parte di Tiamis, non ha detto di essere già fidanzata di Teagene, ma ha finto di esserne la sorella e ha accettato di buon grado il matrimonio col predone, apparentemente dimenticandosi dei giuramenti di fedeltà. Teagene allora chiama a testimoni gli dei, sconsolato, e non rivolge più la parola all'amata. Cariclea spiega al suo ingenuo innamorato che non è il caso di mettere sullo stesso piano la fedeltà di cui ha dato prova nei fatti e le parole che si dicono per circostanza e interesse (I, 26). Cariclea si dimostra quindi molto pragmatica e razionale, perché fa una distinzione tra *érge* e *lógoi*. Non solo, ma dice di aver commesso in vita una sola follia, quella di innamorarsi di lui, e ci tiene però a puntualizzare che ha fatto subito rientrare questa passione nel solco della legge e della liceità, respingendo l'idea di avere dei rapporti fisici con Teagene prima del matrimonio, pattuito assieme a lui con i giuramenti. Le parole vanno misurate a seconda delle circostanze e per opportunità, mantenendo una certa lucidità nelle situazioni critiche: certe cose vanno dette per accomodare la situazione non vanno confuse con i solenni giuramenti. Infatti, se non avesse fatto quelle promesse di accondiscendenza a Tiamis, ora entrambi sarebbero molto più in pericolo di quanto non fossero prima. Le promesse in amore servono ad ammansire le persone semplici, poiché esse accontentano l'animo desideroso di essere ricambiato e ne affievoliscono

temporaneamente l'impeto accendendo la speranza (I, 26). Cariclea ha acquisito questa mentalità "politica" e diplomatica durante la sua vita di fanciulla e adolescente, avendo frequentato grazie al padre adottivo, Caricle, uomini colti e abili nell'arte della parola. All'inizio della *fabula*, difatti, ella rifiutava tutti i ruoli tipicamente femminili, concentrandosi su valori artemidei e prendendo come modello appunto Caricle⁴⁰⁷.

Anche Calasiris piega il linguaggio e il giuramento alle proprie necessità, dimostrandosi caratterialmente simile a Cariclea⁴⁰⁸. Entrambi hanno qualcosa di odissiaco, per la loro accortezza e abilità retorica, ma anche per i loro stratagemmi: si travestono da mendicanti per passare inosservati, così come Odisseo entra nei panni di un vecchio mendicante nella sua casa occupata dai proci⁴⁰⁹. In primo luogo, Calasiris non è un personaggio secondario, poiché la sua storia si intreccia strettamente sia con la prima fase della *fabula*, quella in cui i due giovani si conoscono e si innamorano, sia successivamente con la sezione del viaggio in Egitto prima di arrivare in Etiopia. Anche lui è saggio ed è stato un sacerdote, ma soprattutto racconta, si direbbe, a fin di bene, una serie di bugie o di mezze verità a Caricle e ai due giovani per spingerli a compiere il viaggio e a sposarsi, in virtù di una conoscenza superiore delle cose e dell'intuito che lo ha portato a desumerle⁴¹⁰. Dice lui stesso di saper mentire, (*terateúesthai*) ed è consapevole che gli altri pensano egli vaticini ciò che in realtà capisce grazie a perspicacia ed esperienza (III, 17). Giura inizialmente a Cariclea che se lei gli rivelerà il male di cui soffre, lui lo terrà segreto (IV, 5). Poi, giacché è a conoscenza di tutta la storia della nascita di Cariclea, avendo saputo da Caricle come l'aveva ricevuta e allevata e avendo poi tradotto la scritta ricamata in lingua etiope sulla fascia di seta che era segno distintivo della neonata, le racconta una falsità. Lui stesso avrebbe conosciuto Persinna, la madre di Cariclea e le avrebbe giurato su Helios che avrebbe cercato sua figlia e l'avrebbe riportata a casa (IV, 12-13). Non è vero che Calasiris ha sentito la storia da Persinna, né tantomeno che le ha giurato di ricondurre in Etiopia la figlia, ma il

⁴⁰⁷ LIVIABELLA FURIANI P. (1989), pp. 85-89.

⁴⁰⁸ Calasiris stesso nota l'abilità di Cariclea nella finzione verbale (VI, 9, 7).

⁴⁰⁹ Lo nota FUSILLO M. (1989), p. 31.

⁴¹⁰ Sul personaggio di Calasiris e la sua doppia identità di sacerdote e "ciarlatano" si vedano: BILLAULT A., *Holy man or charlatan? The case of Kalasiris in Heliodorus' Aithiopika*, e DOWDEN K., *Kalasiris, Apollonios of Tyana and the lies of Teiresias*, in (Panayotakis S.-Schmeling G.-Paschalis M. edd.) *Holy men and charlatans in the ancient novel*, Groningen, 2015, rispettivamente pp. 121-132 e 1-16. Ancora in precedenza, WINKLER J. J., *The mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodorus' Aithiopika*, in (Swain S. ed.) *Oxford readings in the greek novel*, Oxford, 1999, pp. 286-350.

sapiente vegliardo sembra avvezzo a questi raggiri e fa leva sulla curiosità della fanciulla per le proprie origini e sulla sua pietà religiosa verso Helios (IV, 12-13). Anche Tiamis, figlio primogenito di Calasiris, fa un discorso interessante sull'uso del linguaggio per convincere Arsace a liberare i due innamorati (VIII, 4). La regina, infatti, si avvale della rivelazione fatta dal suo schiavo Achemene, secondo cui i due ragazzi erano stati prigionieri di guerra del marito di lei, per poterne disporre come suoi schiavi. Tiamis cerca di farla ragionare sul fatto che prigionia e libertà sono solo due parole: la prima si addice al tiranno, la seconda al sovrano. Spetta a chi comanda e alle sue intenzioni fare uso delle parole, ma le parole stesse non sono una giustificazione per un operato iniquo.

Nelle *Etiopiche* compare anche il motivo dell'ordalia, sempre connesso al tema della sincerità e alla verginità. Arsace approfitta della morte di Cibele, la sua perfida serva che ha cercato di avvelenare Cariclea, per far condannare ingiustamente la ragazza del delitto avvenuto solo accidentalmente per uno scambio di bicchieri. Cariclea non cerca nemmeno di difendersi dalle accuse e viene condannata al rogo. Poco prima di salire sulla pira invoca gli dei a testimoni di ciò che è successo: loro sanno che lei è innocente e che sale al rogo volontariamente. Infine, maledice Arsace chiedendo loro una punizione per la malvagia. La pira su cui sale Cariclea in realtà "si rifiuta" di bruciare la ragazza, che invece, sfolgorante nella sua bellezza, non viene minimamente lambita dalle fiamme, dimostrando che ciò che sostiene è vero. La folla, sgomenta, rumoreggia e urla che la ragazza è pura e innocente (VIII, 9). In realtà, ci rivela l'autore, Cariclea indossa un anello magico, sul quale è incastonata la pietra pantarbe che scaccia il fuoco e che comunque è uno dei segni di riconoscimento che le erano stati lasciati quando era in fasce. Come le scene di giuramento, anche la scena di ordalia è connessa al linguaggio e alla garanzia che il linguaggio aderisca alla realtà, chiamando la potenza divina a testimonianza di ciò. Cariclea, che col divino ha molto a che spartire e, tuttavia, talvolta rimprovera gli dei per l'infelice sorte che le hanno riservato, li invoca in maniera drammatica e plateale non durante il processo, bensì poco prima della sua condanna, dimostrando di non dare importanza alla giustizia umana e ai suoi meccanismi. Invocando gli dei prima di salire sulla pira, ella pronuncia questa supplica che chiama in causa la sua innocenza e la verità di quanto dice, ma impetra anche una punizione per la calunniatrice, che in ultima istanza è anche spergiura, dal momento che racconta menzogne. Qualora fosse lei stessa invece a mentire, sarebbe bruciata viva.

Una volta arrivati come schiavi alla corte dei sovrani etiopi, i protagonisti sono destinati a essere immolati in un sacrificio di ringraziamento agli dei. Nello spettacolare finale sia Teagene che Cariclea provano di fronte alla folla e ai sovrani di essere entrambi casti dopo essere stati sottoposti anche alla prova della graticola (X, 8)⁴¹¹. Da una parte queste prove ordaliche e il sacrificio umano sono forse richiamati dall'autore per il gusto dell'esotico e per rappresentare gli aspetti anche barbarici del popolo etiope. Tuttavia, nel momento culminante di tutta la storia, al raggiungimento del loro scopo finale, ciò che conta e di cui si fa spettacolo è la bellezza e la castità, come se fossero le due caratteristiche più straordinarie e notevoli dei due giovani e due valori assoluti in qualsiasi tempo e luogo⁴¹².

Nel romanzo di Eliodoro, in sostanza, il giuramento è prevalentemente associato all'inganno e alla volontà di premunirsi da un danno, mentre l'ordalia emerge alla fine come prova della purezza, della castità e della sincerità.

6. 7. La funzione 'divieto' nella favola apuleiana di Amore e Psiche

Le problematiche legate all'analisi di questa *fabella* sono dovute al fatto che essa, seppur indipendente e conclusa in se stessa, appartiene ad un testo assai più ampio: *Le Metamorfosi* sono un romanzo, molto più sviluppato e articolato, mentre l'*excursus* sulla storia di Amore e Psiche è una favola raccontata dalla voce di un personaggio secondario, l'anziana serva dei briganti che hanno rapito la giovane Carite, sventurata prigioniera che la vecchia cerca di consolare. La *fabula anilis* viene posta da Apuleio *en pendant* alla storia più realistica e verosimile delle disavventure di Carite, sicché le due narrazioni creano un insolito dittico in cui si dispiega l'elemento realistico a fianco di quello fantastico. Il racconto della serva può essere rivolto a Carite in primo luogo, ma suo ascoltatore e narratore per il lettore del romanzo è Lucio/asino: vi sono perciò diverse interpretazioni fra gli studiosi riguardo la funzione narratologica di questa fiaba nell'insieme dell'opera e riguardo il suo significato allegorico e morale: non sembra possibile pensare che questa sequenza sia stata composta al puro scopo di intrattenere il lettore⁴¹³. Si tratta perciò di un

⁴¹¹ Quando si tratta di dimostrare la sua verginità o la sua innocenza Cariclea si comporta come un'invasata e viene più volte associata a una menade: I, 2, 5; VI, 8, 3; VII, 7, 5; X, 9, 3; X, 38, 1.

⁴¹² Nota GOLDHILL S. (1995), p. 118-119 che la folla esplicita il forte legame che c'è tra bellezza e *sophrosýne* (10, 9): la castità determina il meraviglioso aspetto e comportamento dei due giovani.

⁴¹³ Riguardo alla funzione narratologica della *fabella* e alla struttura dell'intero romanzo si vedano: WINKLER J. J., *Auctor et actor. A narratological reading of Apuleius's The golden ass*, Berkeley-Los Angeles-London, 1985, soprattutto pp. 50 e ss.; GRAVERINI L., *Le Metamorfosi di*

segmento narrativo che occupa un posto di spicco all'interno dell'intera opera, ma è indubbiamente rispondente nella sua forma a un genere più breve, più lineare ed essenziale nei suoi elementi costitutivi, potremmo dire legato al ricordo di forme orali⁴¹⁴. Esistono studi che ne analizzano la struttura compositiva, i motivi e le funzioni nella sequenza in cui compaiono e che provano come la si possa ascrivere a un genere narrativo del tutto simile, se non perfettamente corrispondente, alla fiaba di magia⁴¹⁵. È altresì vero che la struttura e la successione dei moduli narrativi che contiene, nonché alcuni temi che ne emergono (come l'amore e il viaggio, ad esempio) la accomunano al romanzo greco⁴¹⁶ e i motivi ellenistici presenti nella favola sono svariati e legati strettamente anche alla poesia erotica, greca e latina. L'ipotesi più probabile è che si tratti di motivi che il romanzo greco ha mutuato e rielaborato dalla poesia d'amore greca e che questi siano confluiti anche nella poesia latina. Apuleio avrebbe perciò creato o recuperato una narrazione dalla struttura di una fiaba di magia, rendendola letterariamente più elaborata e inserendovi motivi e stilemi dalla poesia d'amore e dal romanzo⁴¹⁷.

La parte iniziale della *fabella* reca tre scene di giuramento, che è qui il motivo veicolare della funzione proppiana del divieto, come si vedrà. Le tre scene di giuramento si pongono all'interno di una sequenza ternaria di notti in cui la protagonista viene avvertita dallo sposo di un pericolo, nella fattispecie dell'invidia delle sorelle di lei, della possibilità che la curiosità di vederlo rovini il loro matrimonio e "condanni" alla mortalità il figlio che avranno, potenzialmente immortale⁴¹⁸. Amore pone un'interdizione, vietando a Psiche di vedere le sorelle e, successivamente, di cercare di vedere lui stesso alla luce, scoprendone così l'identità. Ella pronuncia dei giuramenti in cui assicura la sua lealtà totale allo sposo, giuramenti che sfociano poi ogni volta in un'infrazione,

Apuleio: letteratura e identità, Pisa, 2007, pp. 105-150. Per un utile riassunto delle posizioni della critica e delle diverse interpretazioni allegoriche si veda l'introduzione di MORESCHINI C., *Apuleio, la novella di Amore e Psiche*, Padova, 1991, pp. 15 e ss.

⁴¹⁴ Ad ogni modo esso riflette il genere narrativo più ampio in cui è contenuto e le influenze poetiche di Apuleio più in generale: SMITH W. S., *Cupid and Psyche tale: mirror of the novel*, in (Zimmerman M.-Hunik V. et all. edd.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass, volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, 1998, pp. 69-82.

⁴¹⁵ MANTERO T., *Amore e Psiche, struttura di una "fiaba di magia"*, Genova, 1973.

⁴¹⁶ La *fabella* presenta somiglianze strutturali sia col romanzo antico sia con il romanzo di Lucio, nel quale è inserita. MANTERO T. (1973), pp. 23-29.

⁴¹⁷ È l'ipotesi avanzata precisamente riguardo al motivo del giuramento d'amore in MANTERO T. (1974), pp. 127-139.

⁴¹⁸ Le scene sono: *Metamorfosi*, V, 5; V, 6; V, 11-13. Sul tema della *curiositas* legata alle influenze filosofiche si veda DE FILIPPO J., *Curiositas and platonism of apuleius' Golden Ass*, «American Journal of Philology», 111, 1990, pp. 471-492.

fino alla conseguente perdita dell'amato, causata dalla mancanza di *fides* e dalla curiosità della ragazza.

La coppia di funzioni Divieto e Infrazione è stata individuata all'interno dello studio di Propp sulla morfologia della fiaba e in particolare riguardo alla struttura della fiaba di magia⁴¹⁹. La triplicazione della scena è tipica del genere favolistico e del folklore⁴²⁰, ma Apuleio ricama su di essa delle *variationes* che creano una patina più letteraria e celano in parte una sua origine o una sua struttura "orale". Sono molti gli elementi fiabeschi e folklorici di cui si compone il testo: il mostro drago/serpente, che sarebbe poi lo sposo (anche se in questo racconto si tratta solo di un'immagine creata dalle sorelle per spaventare Psiche), il giardino e il palazzo come luoghi incantati e ameni, la tavola che si imbandisce da sé, e molti altri. Si tratta di elementi presenti a qualche titolo anche nel mito greco-romano, quindi non necessariamente collegati solo alla fiaba, e non sufficienti per definire questo testo "fiaba di magia", eppure anche la loro specifica sequenza è peculiare del genere fiabesco.

Sul motivo dello sposo mostruoso e del divieto di vederlo molti sono i paralleli sia con il mito che con la fiaba. Amore è un dio, che si riunisce alla sposa solo di notte, per non farsi vedere⁴²¹ e, anche se in questo testo viene solo *immaginato* come un drago dalle sorelle per spaventare Psiche, in alcune iconografie Eros è legato alla mostruosità ofidica di un drago. Potrebbe essere secondo noi assai pertinente un confronto parallelo con motivi di origine folklorica presenti in generi narrativi medievali, come i racconti melusiniani e morganiani studiati da Harf-Lancner⁴²². Essi, infatti, presentano lo stesso paio di funzioni, divieto-infrazione, all'interno delle vicende di coppie di amanti dei quali l'uomo è mortale, mentre la donna è una fata o ha caratteristiche sovrumane. Alcune di queste fate apparentemente dalle caratteristiche antropomorfe, hanno un lato teriomorfo nascosto (a volte proprio serpentino) e vietano appunto allo sposo di cercare di vederle o di vedere nude, pena la loro sparizione o trasformazione in serpenti/mostri e il dissolvimento del loro legame. Nei racconti morganiani, invece, la fata permette al suo amato di condurre un'esistenza meravigliosa nel suo mondo ultraterreno, purché egli non violi un patto fatto in precedenza con lei, patto che viene puntualmente infranto e che porta l'eroe alla perdita dell'amore della fata e della condizione felice e ultramondana di cui godeva.

⁴¹⁹ PROPP V. J., *Morfologia della fiaba*, tr. it., Torino, 1966, pp. 31-34.

⁴²⁰ PROPP V. J. (1966), p. 79.

⁴²¹ A questo proposito MANTERO T. (1973), pp. 21-22; 43-52; 65-74.

⁴²² HARF-LANCNER L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it, Milano, 1989.

Un'ipotesi che si potrebbe avanzare è che quindi, anche nella favola di Apuleio, non sia dirimente il fatto che il dio Amore non sia un mostro orrido e venga solo immaginato come tale, ma è importante che il punto centrale della sequenza divieto-infrazione sia l'unione di due mondi appartenenti uno all'umano e uno al sovrumano. Anche nel caso di Amore e Psiche, le proibizioni si configurano di fatto come giuramenti che tematizzano le funzioni divieto-infrazione sigillando un rapporto d'amore tra un personaggio umano e uno divino, e ciò è condizione indispensabile per la loro felice unione e per la convivenza in un luogo incantato. Il retaggio folklorico del rettile mostruoso riemerge come una visione creata in Psiche dalle invidiose sorelle.

Bisogna precisare che il divieto imposto da Amore, se ci basiamo solo sull'analisi funzionale, non consiste tanto nel fatto di non poterlo vedere, quanto piuttosto nel non volere che Psiche veda le sorelle, che possono presentare un pericolo inducendola a parlare di lui e a curiosare sulla sua identità. La triplicazione della funzione divieto-infrazione riguarda infatti le sorelle: ogni volta Psiche infrange il divieto, perché le ospita e intrattiene con loro una conversazione sul marito, dopo aver estorto il permesso al suo appassionato sposo.

Per quanto concerne le tre scene in cui Amore e Psiche si scambiano questa ammonizione/promessa, esse sono per l'appunto rappresentate attraverso il motivo del giuramento, che quindi non è necessario all'interno delle narrazioni che si basano su queste due funzioni, ma alle volte vi compare⁴²³. Non v'è dubbio, d'altronde, che si tratti di veri e propri giuramenti, perché, anche se non compare il termine tecnico *ius iurandum*, in ogni caso la scelta lessicale è indicativa: *spondeo, fides, foedus, promissionum, firmitas*. *Spondeo* è un verbo utilizzato per le solenni formule di giuramento, poiché reca traccia etimologica della libagione che si faceva anche nel rito greco di giuramento, la *spondé*. *Fides* e *foedus* sono termini cardine dell'etica e della giustizia romana e hanno un'importanza capitale nel sistema valoriale arcaico da cui origina la pratica del giuramento. Entrambi possono essere addirittura usati come sinonimi di giuramento. Psiche, inoltre, si pronuncia da sola l'*execratio* tipica della formula promissoria: *centies moriar*.

Secondo Teresa Mantero quello di Psiche sarebbe un giuramento d'amore, perché viene pronunciato dalla fanciulla in seguito a richieste/ordini interdittivi da parte di Amore con lo scopo di conservare per sempre felice il loro

⁴²³ MANTERO T. (1974), p. 133.

connubio⁴²⁴. Per di più alcune formulazioni in questi passi apuleiani tradiscono una derivazione dal giuramento d'amore del romanzo antico e dalla poesia elegiaca latina. Dunque, Mantero lega il giuramento di Psiche alla fiaba di magia, alla poesia erotica e al romanzo antico: questi ultimi due generi sono giustapposti alla *fabella* sulla base di alcuni dati lessicali e stilistici, per l'analisi intertestuale dei quali si rimanda al suddetto studio. Tuttavia, un elemento non viene rilevato nell'attenta argomentazione di Mantero: il *tópos* del giuramento nel romanzo antico è intrinsecamente legato, in maniera necessaria e sufficiente, al problema della castità e della fedeltà. In *Amore e Psiche* questo elemento non compare in alcun luogo. I giuramenti qui presenti possono essere forse più proficuamente ravvicinati, come si diceva, alla fiaba di magia, con l'idea che il momento dell'interdizione sia la *condicio sine qua non* per una felice unione tra il mondo divino o sovrumano e quello umano, così come accade a parti inverse nelle narrazioni favolistiche medievali, all'interno delle quali la fata/maga pone come divieto all'eroe mortale di vederla o di compiere una qualche azione che possa interrompere bruscamente il loro idillio amoroso. In Apuleio riscontriamo anche la minaccia della perdita dell'immortalità tipica dei racconti morganiani, con la differenza che questa condizione inferiore viene trasferita alla prole di Psiche, come è abbastanza normale che sia per la punizione di uno spergiuro, punizione che di solito investe appunto la discendenza⁴²⁵. Se volessimo poi ricercare nel romanzo antico la coppia di funzioni Divieto-Infrazione in relazione al giuramento d'amore, non avremmo comunque un riscontro positivo, innanzitutto perché queste due funzioni non sono un elemento costitutivo del romanzo, in secondo luogo perché il giuramento d'amore non determina in alcun modo lo sviluppo nella trama della coppia Divieto-Infrazione e della serie di prove conseguenti per il protagonista, che sono invece legate ad altri fattori scatenanti. Per queste ragioni il giuramento che rintracciamo nella *fabella* di *Amore e Psiche* non può a nostro avviso essere definito come giuramento d'amore, anche se vi compaiono degli stilemi poetici e romanzeschi atti ad innalzare il tono della narrazione nel momento in cui i due protagonisti si prestano fede l'un l'altro.

Teresa Mantero cerca di sostenere anche che Psiche ricalca il modello femminile di donna spergiura nel giuramento d'amore, modello che ci deriva sia dalla

⁴²⁴ MANTERO T. (1974), pp. 127-128.

⁴²⁵ Nel lieto fine, però, che avvicina questa narrazione alla fiaba e anche al romanzo, gli dei conferiscono la condizione di immortalità a Psiche e ai figli della coppia, ammirati e commossi per la loro storia d'amore e per le prove superate dalla fanciulla.

poesia greca che da quella latina⁴²⁶, tuttavia per avvalorare la sua tesi cerca di individuare la stessa ricorrenza anche nel romanzo, mentre si è detto sopra che quest'affermazione è passibile di molte critiche e la donna nel complesso del romanzo greco a noi noto non appare spergiura⁴²⁷. Se si aggiungono le considerazioni basate sugli studi formalisti del materiale folklorico, e cioè che la doppia funzione Divieto-Infrazione vale per le narrazioni in cui l'eroe sia donna o uomo indistintamente e che anche il coniuge ultraterreno possa essere donna o uomo, si capirà come questo dato sia del tutto influente nell'economia narrativa di una fiaba di magia. Ci si dovrà limitare a sostenere che antropologicamente la donna nella civiltà greca e in quella latina è considerata inaffidabile e spergiura e che questo dato culturale possa aver influito sulla caratterizzazione del personaggio apuleiano.

A questo preciso proposito l'autore presenta in effetti Psiche come una bellissima ragazza, non priva di malizia, capace di ottenere quello che vuole sfruttando l'ascendente che esercita sul suo sposo innamorato: nei passi in cui compare l'infrazione, non si tratta mai della violazione di un giuramento perpetrata segretamente ai danni dello sposo, ma si vede più che altro come la protagonista sia incapace di fidarsi degli ordini del marito e preferisca, quasi per capriccio, cercare sempre e comunque di ottenere ciò che vuole attraverso la supplica, la promessa e l'espressione del proprio affetto e devozione per lui. Non desta stupore che Psiche tradisca il giuramento: lo vuole la sequenza incontrovertibile delle funzioni a livello narrativo e, a livello tematico, il modello poetico greco, così come quello latino, propone la donna come ingannatrice e spergiura, soprattutto in amore. Fin dall'*Iliade* si trova evidenza di questo⁴²⁸. Come si vedrà, ella poesia erotica dedicata alle etere, in particolare, questo motivo si spreca ed è ormai "iperstilizzato". Nei poeti elegiaci latini e in Catullo, poi, il *tópos* è vieppiù presente e attivo.

La prima scena al passo V, 5 vede Amore ammonire la sposa, dicendole che le sorelle sono in cerca di lei, ma che, se mai si sentisse chiamare, ella non dovrà rispondere né volerle vedere. Le dice esplicitamente che si tratta di un *exitiabile periculum* e che, infrangendo il suo volere, lei stessa andrebbe incontro ad un *summum exitium* e darebbe un *gravissimum dolorem* a lui. Ella dapprima conferma con un giuramento ciò che desidera lo sposo (*annuit et ex arbitrio mariti se facturam spondit*). Al punto V, 6 lui però la ritrova in lacrime dopo

⁴²⁶ MANTERO T. (1974), pp. 132-139.

⁴²⁷ *Supra*, pp. 195-196.

⁴²⁸ Si vedano i giuramenti di Era per ingannare Zeus in *Iliade* XIV, 267-279 e XV, 34-44.

averle fatto promettere (*polliceor*) quelle cose contro voglia. Perciò, preso da tenerezza, le dà il suo permesso di vedere le sorelle (*age iam nunc voles*), e tuttavia le fornisce ancora dei consigli, mettendola in guardia: è a questo punto che emerge anche l'altro divieto, quello di non lasciarsi convincere dalle malvage sorelle a voler vedere lo sposo (*ne...de forma mariti quaerat*). Psiche allora pronuncia la sua stessa *execratio* dicendo che preferirebbe morire cento volte piuttosto che perdere il suo sposo e che non lo scambierebbe nemmeno con lo stesso Amore (*centies moriar quam tuo isto dulcissimo conubio caream...diligio aequae ut meum spiritum, nec ipsi Cupidini comparo*). Psiche non è paga di poter vedere le sorelle, ma chiede, con le suppliche, che vengano trasportate dal vento fino al castello, così come vi è stata condotta lei stessa. Per assicurarsi di ottenere anche questo favore, approfitta dell'amore del suo uomo per strappargli la promessa:

Et imprimens oscula suasoria et ingerens verba mulcentia et inserens membra congenita haec etiam blanditiis astruit: "Mi mellite, mi marite, tua Psychae dulcis anima".

Il risultato di queste moine carezzevoli è che *succubuit maritus et cuncta se factururus spondit*. Dunque, in realtà, il dio non solo non ottiene da lei compimento della promessa che ella gli aveva precedentemente fatto, ma è portato, in balia dell'amore, a prometterle esattamente il contrario di quanto inizialmente egli voleva.

All'altezza di V, 11 il marito ripete l'avviso esplicitando ancora più chiaramente che le perfide sorelle cercheranno di indurla a voler vedere il suo volto e le chiede di non parlare mai con loro di lui. Inoltre, in quest'occasione le dice espressamente che il figlio che sta aspettando rischierebbe di non poter godere dell'immortalità, se lei profanasse i suoi segreti a causa delle sorelle e della sua curiosità. Psiche, in lacrime, gli ricorda la propria *firmitas animi* e gli chiede l'ultimo favore: se non può vedere il suo volto, cosa alla quale ormai si è rassegnata, almeno che possa vedere le sorelle. Anche questa volta chiede ad Amore di aiutarla, per trasportarle di nuovo al castello. Per questa sua nuova richiesta sfodera il pianto e la supplica, ma fa leva anche sul senso di colpa di Amore, siccome è lui che non può farsi vedere e conseguentemente lei deve cercare consolazione nelle sue sorelle. Ella lo omaggia con belle parole (*Teneo te, meum lumen!*) e con *plexibus mollibus*, tanto che il marito alla fine cede e promette di nuovo. Anche l'apposizione *lumen*, riferita ad Amore, al passo V, 13, ha comunque a che vedere con l'ambito erotico e i motivi connessi alla vista

e alla luce che sono propri di quest'ultimo⁴²⁹. C'è una misteriosa compresenza del motivo della lucerna con quello del giuramento in tutta l'*Antologia Palatina*⁴³⁰: azzardiamo l'ipotesi che, siccome la lucerna è, in buona parte della poesia d'amore, la testimone e garante dei giuramenti tra innamorati, che si fanno appunto di notte, Psiche non possa impegnare per i propri giuramenti una lampada, né tantomeno usarla a testimonianza della sua lealtà coniugale, ma, indicando lo stesso marito come il suo *lumen*, stia impiegando nel giuramento proprio ciò che le è più caro e che difatti perderà, dimostrandosi spergiura.

È noto l'esito di questa serie di infrazioni: Psiche, istigata dalle sorelle, accenderà una lampada per vedere il marito ed ucciderlo, in quanto si è convinta che egli sia un essere mostruoso. Quando lo vedrà, ammirandone il divino sembiante, si pungerà con una freccia della sua faretra, innamorandosi perdutamente di lui e causando il suo repentino risveglio. L'ira di Amore la obbligherà a espiare le sue colpe di spergiura e malfidente: verrà cacciata dal palazzo incantato e non sarà accettata più come moglie da lui, fintanto che abbia compiuto felicemente una serie di prove impostele dalla severa Afrodite.

⁴²⁹ Riguardo al *lumen* e ai legami di Apuleio con la poesia neoterica ed elegiaca, si veda MATTIACCI S., *Neoteric and elegiac echoes in the tale of Cupid and Psyche by Apuleius*, in (Zimmerman M.-Hunik V. et all. edd.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass, volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, 1998, pp. 127-149.

⁴³⁰ *Supra*, pp. 247 e ss.

L'ANTOLOGIA PALATINA

7. Il giuramento d'amore tradito nell'*Antologia Palatina*

Si è detto quanto fosse importante il motivo del giuramento nell'economia narrativa di opere come le *Argonautiche* o i romanzi di epoca imperiale. Durante tutto questo periodo un'altra forma letteraria dedicata all'*éros* testimonia la continuità del motivo e ce ne palesa i diversi utilizzi poetici: l'epigramma erotico. La ricorrenza del motivo non è casuale, ma certamente la sua funzione va distinta da quella che riveste nelle opere più ampie e narrative. In queste ultime, infatti, si è detto che il giuramento è un fulcro tematico che funge da forza centripeta nei confronti di trame che vedono due innamorati protagonisti continuamente messi alla prova da forze centrifughe: esso è funzionale sul piano tematico anche alla rappresentazione di un nuovo *éros* coniugale, esclusivo e assoluto. Nella poesia epigrammatica riscontriamo l'evidenza di un giuramento che è pratica decisamente diffusa tra amanti ed è utilizzato dai poeti innamorati⁴³¹ per garantirsi la fedeltà delle amate con non poco effetto di ironia, perché con queste amate essi non avevano un vincolo coniugale, nemmeno in prospettiva futura, e ad esse probabilmente non si poteva richiedere un rapporto di fedeltà esclusiva.

L'*Antologia Palatina* ci offre una galleria di avventure amorose perlopiù fittizie in cui i personaggi femminili, considerate le situazioni descritte, sono molto probabilmente etere, almeno secondo quanto tradizionalmente afferma la critica. L'*éros* rappresentato è sensuale, segreto, notturno, giocato sul *flirt* e sulla seduzione reciproca, ma non ha certamente a che fare con l'ambito matrimoniale. Per la verità, non tutti gli studiosi concordano con questo assunto iniziale, perché tra i versi è difficile trovare delle espressioni o delle parole che rimandino sicuramente alla prostituzione. Molto più frequente è che si inferisca dall'epigramma, dal tono, dai giochi di parole, che la ragazza in questione scambia sesso per denaro. Tuttavia, alcuni hanno dimostrato che, se non pensassimo affatto a questo filtro interpretativo, accingendoci a questa poesia, potremmo reinterpretare in altri modi quelle stesse situazioni e quelle stesse parole descritte dai poeti: si scoprirebbe che le ragazze protagoniste possono in realtà essere anche solo delle provocatrici o delle fanciulle di buona famiglia che

⁴³¹ Come nota FALIVENE M. R., *Il codice di Dike nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il Fragmentum Grenfellianum)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 37, 1981, pp. 87-104, si possono scorgere le vestigia di questo sistema valoriale in Callimaco (XII, 118 e 230), Teocrito (*Idilli*, III e VI), Filodemo (V, 107), Macedonio (V, 247), Focilide (X, 117), nel *Fragmentum Grenfellianum* e in AP, XII, 103 (adespoto). In epoca ellenistica esso appare come limitato drasticamente all'ambito amoroso, p. 92, e, aggiungiamo noi, con esso anche la pratica del giuramento in poesia diventa un motivo sfruttato quasi solo per il tema dell'amore.

non si pongono il problema di essere caste e pudiche e, in taluni casi, gli epigrammi che prima ci sembravano scontati o di difficile interpretazione, assumerebbero anche un significato più convincente e si rivelerebbero in tutta la loro raffinatezza⁴³². Spesso si parla di corresponsione economica, ci sono frequenti riferimenti al denaro, come se alcune delle donne coinvolte fossero di fatto *pórnai*. Al tempo stesso, però, compaiono anche tenere figure di vergini sorvegliate da madri e da nutrici o donne sposate tenute sotto chiave dai mariti. Se dunque non è semplice per noi capire anche su un piano puramente storico cosa concretamente distinguesse tutti questi tipi sociali, d'altra parte non possiamo generalizzare eccessivamente, affermando che tutte le donne cui sono dedicati gli epigrammi amorosi dell'*Antologia Palatina* siano etere. Al fine di esporre l'utilizzo del motivo del giuramento, dobbiamo supporre che la donna che presta giuramento o che lo esige dal suo amante dovesse in qualche modo avere un rapporto continuativo e in parte sentimentale con lui: non si prestano certamente giuramenti alle prostitute né esse, una volta ottenuto il pagamento, avevano alcun tipo di vincolo nei confronti dei clienti. Per quanto riguarda l'epoca alessandrina e quella imperiale è comunque noto che la figura femminile stava lentamente emergendo e progressivamente emancipandosi, conquistando uno spazio più attivo nella società: i rapporti delle donne dell'epoca con i propri coniugi erano maggiormente tutelati da un punto di vista giuridico e, se anche non paritari, sicuramente molto più equi rispetto a quanto possiamo ipotizzare che fossero ad Atene in epoca classica⁴³³. In definitiva, dobbiamo supporre che più categorie femminili siano le "destinatari"⁴³⁴ degli epigrammi amorosi del V libro, ma è probabile che molte di esse, anche solo per convenzione poetica, fossero etere o ragazze venali in cerca di una qualche corresponsione economica.

Non è facile, parimenti, definire la posizione dell'etera nella società greca, soprattutto considerando l'indubbia evoluzione dei costumi sociali e sessuali nei molti secoli di produzione della poesia epigrammatica e nelle diverse aree geografiche cui appartengono gli autori⁴³⁵. L'etera era una figura ammantata di un certo fascino proprio in ragione del silenzio che manteneva sugli aspetti più

⁴³² Sicuramente è illuminante per questa tesi il contributo di CAMERON A., *Asclepiades' girl friends*, in (Foley H. ed.) *Reflections of women in antiquity*, 1986, New York, pp. 275-302.

⁴³³ A questo proposito POMEROY S., *Dee, prostitute, mogli, schiave, donne in Atene e a Roma*, tr.it., Milano, 1997, pp. 224-264.

⁴³⁴ Destinatari alle volte, in altri casi certamente figure di *fiction* create apposta per la poesia, i cui destinatari erano altri uomini nella cerchia del poeta che potessero ascoltare i suoi componimenti durante i simposi.

⁴³⁵ COHEN E. E., *Free and unfree sexual work*, in (Faraone C. A.-McClure L. edd.) *Prostitutes and courtesans in the ancient world*, Madison, 2006, pp. 95-99.

concreti del proprio “lavoro”: si trattava di donne molto attraenti, brillanti conversatrici, spesso istruite, che si distinguevano dalle prostitute perché non erano immediatamente visibili nei luoghi pubblici, non avevano un prezzo definito, non erano registrate dal sistema contributivo e si procuravano da vivere grazie alla rete sociale che si erano create. Non si dice mai di un’etera cosa facesse con i suoi clienti, ma si dice che si sostentava grazie ai favori e ai doni che le venivano elargiti dagli “amici”⁴³⁶. Certamente non erano solo delle accompagnatrici di bell’aspetto da condurre con sé alle feste e ai simposi per allietare il convito, ma ciò che le rendeva diverse dalle prostitute era anche ciò che le rendeva apparentemente estranee agli scambi economici, al traffico delle merci o alla prestazione di servizi sotto retribuzione: non bastava che il cliente pagasse per avere una relazione intima con loro, il cliente doveva *persuaderle* ed erano loro a decidere a chi accordare i propri favori sessuali. Dunque, ciò che rendeva più eccitante la conquista di un’etera era l’incertezza dell’esito di quella stessa conquista. Il corpo di questo tipo di donna non era esibito ed ella non aveva una tariffa fissata: proprio per queste ragioni agli occhi degli uomini ella era molto più desiderabile ed aveva maggior “valore” rispetto alle prostitute⁴³⁷. Se le etere si muovevano tra visibilità e invisibilità, tra persuasione e scambio reciproco di favori, l’attrazione maschile per queste donne era, per così dire, esasperata, in quanto diventava desiderio di conquista e non solo ottenimento di un piacere fisico. In questo modo il legame che veniva a crearsi non era, appunto, meramente economico, anzi, nella continuità si sviluppava un vero rapporto di interdipendenza che aveva degli aspetti in comune con il vincolo coniugale, anche se paradossalmente il rapporto era extraconiugale, quando non adulterino, tanto che la letteratura in più luoghi fa parodia sulla gelosia degli uomini per le proprie etere come se esse fossero state delle vere e proprie mogli⁴³⁸. Celeberrimo è poi il caso dell’Aspasia di Pericle, da cui egli ebbe un figlio che volle riconosciuto come cittadino ateniese anche se la madre era milesia.

Nella rappresentazione letteraria appare evidente come queste donne non siano comunque vergini virtuose pronte al matrimonio, ma fanciulle scaltrite dall’esperienza, spesso padrone di scegliersi la propria compagnia e di variarla

⁴³⁶ É esattamente ciò che viene esplicitato dall’etera Teodote nel dialogo con Socrate: Senofonte, *Memorabili*, III, 9-11, 4: «Se qualcuno diventa mio amico e vuole farmi del bene, questi sono i miei mezzi per vivere». (trad. SANTONI A., *Senofonte, Memorabili*, Milano, 1989)

⁴³⁷ DAVIDSON J. D., *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, Chicago, 2011, pp. 73-136.

⁴³⁸ DAVIDSON J. D. (2011), p. 97. Anche LESKY A., *Le etere*, in (Calame C. ed.) *L’amore in Grecia*, tr. it., Roma-Bari, 1984, pp. 68-70.

a loro piacimento, e soprattutto abili seduttrici in grado di ammaliare col loro fascino. Se alcuni di questi personaggi dimostrano tutta la loro venalità e indipendenza emotiva nei rapporti coi clienti, in altri casi autori come Luciano ci ritraggono figure molto più “umane”, il cui animo è intaccato dalle emozioni, dalle gelosie, dal vero amore, e le cui azioni possono essere mosse anche da scrupoli morali⁴³⁹. Anche gli epigrammisti a tratti ci rappresentano una figura di donna spietata e ritrosa, che risponde ai favori di uno spasimante, mentre ne rifiuta un altro, violando la giusta reciprocità amorosa o cambiando spesso *partner* sessuale; a tratti invece ci presentano delle fanciulle dolci e remissive o altrimenti animate da sentimenti del tutto comprensibili.

Malgrado il nome *hetaira* richiami alla mente unioni politiche consacrate da un giuramento di lealtà, non sembra esserci spazio in lei per una vera *pístis* e una *cháris*: il tentativo maschile di utilizzare determinate espressioni e stilemi nobilitanti nei confronti di questi amori illegittimi in parte è sicuramente operazione eufemistica, in parte tradisce la necessità di inquadrare in categorie valoriali arcaiche qualcosa che solo nelle parole le richiama. Vi è perciò una tendenza tradizionale e aristocratica a leggere ogni rapporto, anche quello sessuale, come uno scambio di doni all'interno di un'*élite*; questa tendenza stride con quella della classe media che invece è abituata a misurare i rapporti come fossero scambi commerciali in cui si stabilisce un'eguaglianza sulla base di un valore monetario: da queste due direttrici nascerebbe la distinzione fra i due termini *hetaira* e *porné*⁴⁴⁰. Alcuni studi sostengono che la figura dell'etera sia nata nel contesto simposiale⁴⁴¹, come compagna sia nella conversazione e nel divertimento sia nel letto, e siccome il simposio era originariamente un ambiente alternativo a quello pubblico della *pólis*, un ambiente in cui amicizie politiche corroborate da legami sociali di vario tipo potevano anche porsi come antagoniste al potere ufficiale, forse il riflesso della lealtà politica pretesa dai compagni che condividevano i medesimi valori si riverbera anche sul legame erotico con le etere⁴⁴². Se talvolta il dolore per il “tradimento” è espresso in toni

⁴³⁹ COHEN E. E. (2006), pp. 110-111. In Luciano, *Dialoghi delle cortigiane*, 7, l'etera Musario ama un ragazzo che non ha modo di pagarla, ma non vuole lasciarlo né tradirlo. E nel dialogo Filinna, offesa dal fatto che il suo ricco amante ha violato un patto reciproco di esclusività sessuale, rifiuta di appagarlo, anche se economicamente dipende da lui. Anche LESKY A. (1984), pp. 68-70.

⁴⁴⁰ KURKE L., *Inventing the hetaira: sex, politics and discursive conflict in archaic Greece*, «Classical Antiquity», 16, 1, 1997, pp. 109-110.

⁴⁴¹ KURKE L. (1997), p. 111 e ss.

⁴⁴² Accanto a queste considerazioni si noti anche che il contesto simposiale ritratto da tanta parte dell'epigramma greco è frutto di una tradizione poetica secolare in cui i *topoi* della lirica arcaica vengono recuperati, risemantizzati e variati abilmente dagli epigrammisti in epoche più recenti, ed esso non è esclusivamente legato al personaggio dell'etera. Si veda GIANGRANDE G., *Sympotic*

patetici o di rassegnata disperazione, in altri casi l'epigrammista cerca *ad hoc* un effetto di ironia e disincanto, come se esso fosse parte integrante del gioco erotico: è certo che l'autoironia se la può permettere solo la parte maschile, che vuole sdrammatizzare e razionalizzare i propri impulsi e le proprie emozioni⁴⁴³. Rispetto perciò a Catullo, spesso il giuramento è solo un *tópos*, l'occasionale spunto per riallacciarsi a un filone poetico e confrontarsi coi predecessori, mentre si sa quanto importante sia nel sistema valoriale romano la *fides* e il *foedus* e quanto siano caricati concettualmente anche nell'ambito amoroso dal poeta veronese e dai successivi prodotti elegiaci⁴⁴⁴. Nell'epigramma la reciprocità, almeno come tema poetico, è ancora al centro di riflessioni sui rapporti individuali e il codice di *dike* ha ancora un potere evocativo, che rimanda a una tradizione importante. Entrambi riaffiorano alla superficie attraverso meccanismi retorici più o meno consapevoli e strategie allusive varie⁴⁴⁵.

È forse inutile notare che i giuramenti d'amore nell'*Antologia Palatina* sono tutti indistintamente infelici: non ve n'è uno che non sia poi tradito. A voler essere precisi, quindi, il nome più giusto per designare il motivo dovrebbe essere "il patto d'amore tradito"⁴⁴⁶. Esso è significativamente più presente negli epigrammi del V libro, quelli dedicati alle donne, mentre in misura molto minore in quelli pederastici, nei quali è quasi solo Stratone a utilizzarlo, riprendendo motivi asclepiadei e meleagrei⁴⁴⁷. Donne e uomini sono parimenti spergiuri, ma solo in tre fra gli spergiuri maschili vi è il tradimento del giuramento d'amore. Negli altri l'uomo, trovandosi alle prese con una donna

literature and epigram, in (Raubitschek A.-Gentili B. et all.) *Entretiens sur l'antiquité classique*, XIV: *L'épigramme grecque*, Vandoeuvres-Genève, 1967, pp. 91-175.

⁴⁴³ PADUANO G., *Antologia Palatina, epigrammi erotici*, Milano, 2007, p. 13. Una cosa simile avviene però anche all'interno dell'elegia latina, dove il poeta diventa un credibile esperto di amore solo in quanto ammette di avere vissuto una serie di umiliazioni e disavventure amorose.

⁴⁴⁴ Molto probabilmente bisogna distinguere la valenza del motivo tra Catullo e gli altri elegiaci: i suoi successori, infatti, utilizzano il *foedus* più come convenzione poetica per riallacciarsi contemporaneamente alla sua poesia e alla tradizione erotica alessandrina.

⁴⁴⁵ BRILLANTE C., *Charis, bia e il tema della reciprocità amorosa*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 59, 1998, pp. 7-34; BONANNO M. G., *Osservazioni sul tema della giusta reciprocità amorosa*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 16, 1973, pp. 110-120; FALIVENE M. R. (1981): il codice di *dike* e della corresponsione amorosa viene recuperato allusivamente attraverso l'utilizzo di termini e formulazioni sentiti ancora come pertinenti in alcuni contesti letterari, oppure attraverso le due strategie di *variatio* e ironia (con diversi livelli di intenzionalità).

⁴⁴⁶ PRETAGOSTINI R., *Due motivi dell'Antologia Palatina: il giuramento d'amore infranto e il paraklausithyron*, in (Bertini F. ed.) *Giornate Filologiche Francesco Della Corte*, 3, 2003, pp. 149-166.

⁴⁴⁷ In Dioscoride troviamo un epigramma pederastico che testimonia la pratica del giuramento amoroso anche tra maschi, al di fuori delle imitazioni di Stratone, XII, 170: Un bel moretto, Ateneo, ha giurato sulla coppa che ricambierà l'amore del poeta. Dioscoride chiama quindi a testimoni i demoni di questo rito di giuramento: le libagioni e gli incensi.

approfittatrice e laida, giura a se stesso di non volerla più vedere: il fascino irresistibile di lei lo induce, però, a rompere il giuramento. Un unico epigramma di Macedonio interrompe questa consuetudine topica e rappresenta il poeta come fermo ripudiatore di una donna che ha giurato di non amare, poiché ella non sa ricambiare l'amore.

Il motivo del giuramento tradito si reca appresso una serie di elementi ricorrenti che fanno parte del suo "pacchetto topico" e che ci restituiscono un quadro abbastanza piatto e invariato del suo utilizzo: la lucerna testimone del giuramento e dei tradimenti, la maledizione e l'invocazione per una punizione divina, il meccanismo del rifiuto e la volontà di distacco che scattano dopo il tradimento. Alcune varianti, invece, sono sorprendentemente originali. Si tratteranno di seguito su un piano sincronico autori di culture ed epoche molto distanti, così come ce li presenta anche il grande insieme dell'*Antologia Palatina*, costituito proprio da una stratificazione di tradizioni letterarie in continuo dialogo tra loro e con il proprio passato, in cui tutto è recupero, in forma allusiva, parodica o polemica di qualcosa che lo ha preceduto, un'opera in cui certamente si può delineare un'evoluzione diacronica del genere, ma allo stesso tempo si è "obbligati" alla sinossi. Un codice letterario ben conosciuto e condiviso a tutti i livelli veicola dunque l'esperienza amorosa in tutte le epoche con poche variazioni. Il tema dell'*éros* per la sua universalità e per il fatto di essere un'esperienza psichica e fisica non è fondamentalmente intaccato da condizioni contestuali e storiche⁴⁴⁸.

A prima vista è lampante come all'interno degli epigrammi che coinvolgono il giuramento il soggetto moralmente più reprobabile sia la donna: essa è sempre inaffidabile, bugiarda e spergiura, ma questo la rende spesso ancor più desiderabile. Tuttavia, si è detto, anche l'uomo è sostanzialmente spergiuro: questo riporta all'assunto iniziale secondo cui i giuramenti afroditici sono tutti falsi. Vi sono pochissimi casi che violano questa dinamica. La serie di *tópoi* in cui il giuramento si presenta risulta però differenziata abbastanza discretamente in base al sesso dello spergiuro. Limitandoci al V libro possiamo isolare i tre seguenti macrogruppi: 1) la donna aveva giurato di concedersi al suo spasimante o aveva giurato di amare solo lui, ma è bugiarda; 2) L'uomo, dopo aver giurato fedeltà a una donna, la abbandona; 3) In seguito ai comportamenti sleali della donna amata, l'innamorato giura a se stesso che si distaccherà da lei, ma fallisce miseramente nell'intento e viola il proprio

⁴⁴⁸ PADUANO G. (2007), pp. 5-8.

giuramento. Naturalmente, vi sono le eccezioni o i casi particolari in cui il *tópos* viene evaso o alterato parzialmente. In Paolo Silenziario V, 250 Laide piangendo paventa che l'innamorato la abbandoni perché, a detta sua, gli uomini sono tutti spergiuri. Nel terzo gruppo un epigramma di Macedonio (V, 245) spicca fra gli altri perché descrive i modi ruffiani di una ragazza che tempo addietro aveva rifiutato il poeta e cerca ora volgarmente di sedurlo. Egli giura però a se stesso di non amare chi non sa amare (unico caso in cui non avviene la rottura del giuramento). Di seguito alcuni percorsi tematici.

7. 1. La non validità dei giuramenti d'amore e l'abbandono

Un detto antico, che risale a Esiodo, dice che i giuramenti d'amore non vengono tenuti in considerazione dagli dei. La *gnóme* riecheggia anche nei versi di Sofocle. Esso diventa nella poesia erotica un vero e proprio motivo ricorrente che riguarda l'amore nella sua universalità: non ci sono differenze tra uomo e donna a tal proposito, perché il tradimento può avvenire da entrambe le parti, mentre generalmente è l'uomo a procedere con un effettivo abbandono. Tuttavia, il *focus* del motivo è piuttosto il tema del desiderio amoroso come una passione travolgente che induce gli animi a fare dichiarazioni assolute, quando in realtà il sentimento di cui sono preda è effimero e volatile. La rassegna di testi che rappresentano al meglio le osservazioni fin qui riportate si apre con un autore capitale per la poesia ellenistica e per il genere epigrammatico:

Callimaco V, 6⁴⁴⁹

ᾠμοσε Καλλίγνωτος Ἴωνίδι, μήποτε κείνης
 ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.
 ᾠμοσεν: ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν
 ἔρωτι ὄρκους. μὴ δύνειν οὐατ' ἐς ἀθανάτων.
 νῦν δ' ὁ μὲν ἀρσενικῶ θέρεται πυρί: τῆς δὲ ταλαίνης
 νύμφης, ὡς Μεγαρέων, οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός.

Il poeta descrive una situazione sentimentale di un terzo, cioè un'etera, Ionide⁴⁵⁰. Non possiamo sapere se l'epigramma sia fittizio o commissionato, ma

⁴⁴⁹ Col numero 27 nell'edizione di Pfeiffer e 25 in GOW A. S. F.-PAGE D. L., *The Greek Anthology, Hellenistic Epigrams*, Cambridge, 1965, testo a p. 60 vol. I, commento a pp. 165-166, vol. II.

⁴⁵⁰ Sappiamo che Ionide è un'etera anche grazie al nome che indica un'origine geografica. Un altro percorso tematico in merito al giuramento nell'*Antologia Palatina* e ai suoi legami con il motivo del *paraklausithyron* si trova in PRETAGOSTINI R. (2003).

è evidente che Callimaco non è qui interessato a descrivere un'azione, a determinare una situazione o a fornire una morale: il cuore tematico dell'epigramma è il sentimento di amarezza e il senso di abbandono e tradimento⁴⁵¹. Le ripetizioni *hómose/hómosen* in anafora, l'insistenza su *mépote* e *méte*, la distanza tra il passato e l'oggi, significata dal *nûn* che introduce l'ultimo distico, infine il *talaínes*, giudizio che l'autore esprime sulla protagonista della scena, concorrono a conferire patetismo alla situazione. È un patetismo tuttavia molto raffinato, perché non compaiono rivendicazioni, né atteggiamenti rancorosi, non c'è spettacolarizzazione eccessiva del sentimento. L'uomo spergiuro non viene maledetto: c'è un'atmosfera di consapevole rassegnazione e di delusione. Potremmo dire che la situazione è ordinaria e trattata dall'autore con tono lieve e con scelte retoriche atte a ricercare di proposito la semplicità, ma Callimaco la rende squisitamente poetica, appuntandosi sul sentimento di malinconia e disinganno della ragazza, sfumato nella compassione e nell'amara ironia espresse dall'autore, che si scopre con quel *talaínes*⁴⁵². Callimaco inserisce due frasi di gusto "proverbiale", elementi cari ai poeti ellenistici, che rimandano al sapere popolare e all'esperienza quotidiana⁴⁵³: la prima è la constatazione tradizionale che gli dei non si occupano dei giuramenti d'amore⁴⁵⁴; la seconda spiega che Ionide non è tenuta più in nessun conto da Callignoto, come non lo erano i Megaresi per l'oracolo di Delfi⁴⁵⁵. Perciò, leggero e allo stesso tempo patetico, ironico e amaro, quotidiano e irripetibile, l'epigramma callimacheo assume tutte queste sfumature a partire dall'unico spunto attorno al quale ruota: il giuramento d'amore infranto.

I legami intertestuali con l'epigramma callimacheo si rintracciano in Meleagro:

Meleagro V, 8

νὺξ ἰερὴ καὶ λύχνη, συνίστορας οὔτινας ἄλλους
 ὄρκους, ἀλλ' ὑμέας, εἰλόμεθ' ἀμφότεροι

⁴⁵¹ MARIOTTI S., *Il quinto libro dell'Antologia Palatina*, (Sacconi A. ed.), Roma, 1966, p. 85.

⁴⁵² MARIOTTI S. (1966), p. 86.

⁴⁵³ MARIOTTI S. (1966), pp. 88, 91.

⁴⁵⁴ Esiodo fr. 124 Merkelbach-West; *Trag. Adesp.* Fr. 525; Soph. 811 Radt; Platone, *Filebo*, 65 c; *Simposio*, 183 b; *Fedro*, 240 e-241 a.

⁴⁵⁵ Il poeta richiama la leggenda secondo cui i Megaresi avrebbero chiesto all'oracolo quale fosse il grado di importanza che rivestivano tra i Greci. L'oracolo rispose che essi non erano proprio tenuti in conto. L'episodio era noto e si ritrova in questa precisa forma in altri autori: compare anche in Teocrito, 14, 48, mentre il proverbio è riportato da Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 682 F 6. Quanto all'espressione οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός, i due termini congiuntamente ricorrono nell'ambito della matematica, dell'astronomia e della filosofia aristotelica, ad esempio in Aristotele, *Categorie*, IV B 23; *Metafisica*, 1092 B 17-24; Aristosseno, fr. 23, 4-5.

χῶ μὲν ἐμὲ στέρξειν, κείνον δ' ἐγὼ οὐ ποτε λείψειν
 ὠμόσαμεν κοινήν δ' εἶχετε μαρτυρίην.
 νῦν δ' ὁ μὲν μὲν ὄρκια φησιν ἐν ὕδατι κείνα φέρεσθαι,
 λύχνε, σὺ δ' ἐν κόλποις αὐτὸν ὄρῳς ἑτέρων.

L'epigramma forse è stato erroneamente inserito nel V libro, in quanto è dedicato ad un ragazzo, ma le somiglianze e la posizione prossima a quello di Callimaco, forse proprio in base a un criterio tematico, potrebbero far pensare che la *persona loquens* sia una donna⁴⁵⁶. Il motivo della lucerna testimone è sicuramente asclepiadeo (l'epigramma antecedente nella sequenza a noi tramandata è di Asclepiade e ha sempre come tema lo spergiuro), ma il tono e il sentimento descritti non hanno nulla a che vedere con *AP*, V, 7. La divinizzazione della notte e della lucerna presente anche in Asclepiade è qui ripresa. La notte infatti è *hieré*, ma l'atmosfera non è giocosa e autoironica. Vi è un'accentuazione della reciprocità dell'emozione, che in Callimaco non compariva: entrambi i protagonisti hanno giurato, l'intimità e il sentimento reciproco sono tematizzati dai pronomi personali *amphóteroi*, *egó*, *emé*, *kénon*, da una promessa che è *koinén*. La situazione non ha nulla di frivolo e non sembra riguardare un mero rapporto sessuale, cosa che si deduce anche dal verbo *stérgo*, usato per lo più in contesti che non riguardano il desiderio fisico, ma il sentimento⁴⁵⁷. Se accogliessimo l'ipotesi che il componimento fosse dedicato a un fanciullo, il poeta parlerebbe quindi in prima persona del proprio sentimento. Come in Callimaco, avvertiamo delle note di sentimentalismo, patetizzato ulteriormente dai parallelismi e dallo scarto tra situazione passata e situazione presente: in entrambi gli epigrammi l'ultimo distico inizia con *nῦn*. La cifra caratteristica di Meleagro è questa sensazione di un passato nel ricordo del quale il poeta si culla malinconicamente. Come in Callimaco, troviamo negazioni ripetute: *oútinás* (v. 1), *oúpote* (v. 3). Il motivo del giuramento in questo componimento non è solo topico, ma è il vero cuore dell'epigramma. Infatti, vi è un'insistita presenza di elementi che riguardano la promessa e la *pístis*: si vedano il *synístoras* del v. 1, *l'hórkois* all'inizio del v. 2, *l'homósamen* del

⁴⁵⁶ Nell'*Antologia Planudea* l'epigramma è ascritto a Filodemo, che ne scrisse anche altri in cui un personaggio femminile parla in prima persona. L'altra ipotesi è che l'autore sia Meleagro. Tuttavia, è noto che Meleagro ha composto una serie numerosa di epigrammi paidici, quindi non ci sarebbe alcun problema a considerare questo componimento come pederastico, invece che credere che la *persona loquens* sia una donna. CLACK J., *Meleager, The poems*, Wauconda, 1992, p. 81 sottolinea, però, che sia il motivo della lucerna, sia l'espressione *en kólpois* sono di solito sfruttate maggiormente in contesti di amore eterosessuale.

⁴⁵⁷ MARIOTTI S. (1966), p. 111.

v. 4 in prima sede, *en pendant* a *martyrien* in ultima sede nello stesso verso, l'*hórkia* del v. 5. In questo caso il giuramento d'amore è teso a catalizzare tutta la carica emotiva sulla distanza tra il passato e l'oggi, tra la tenerezza dell'unione che c'era e l'amarezza del tradimento presente. Dunque, in quest'ultimo epigramma non compare nessuna ironia, nemmeno quella velata che compariva in Callimaco quando nell'ultimo verso richiamava il proverbio sui Megaresi. La sentenza gnomica inserita da Meleagro mantiene quella funzione proverbiale che si trovava in Callimaco, ma non suscita nemmeno un sorriso amaro. Il precetto di sapore moralistico può derivare dal fr. 742 Nauck²/811 vol. IV *TrGF*: ὄρκους ἐγὼ γυναικὸς εἰς ὕδωρ γράφω. Non si può dire se questo frammento fosse riferito a una situazione amorosa: si parla dell'inaffidabilità delle donne, che in tragedia spesso sono personaggi ricollegati alla passionalità e ai sentimenti distruttivi. Se mettiamo a confronto questo detto con l'altro famoso proverbio secondo il quale i giuramenti d'amore non sono tenuti in conto dagli dei, utilizzato da Callimaco, dovremmo dedurre che il senso principale conferito da Meleagro alla sua *gnóme* non riguarda tanto una distinzione sulla rispettiva credibilità dei due sessi, quanto appunto sulla validità dei giuramenti prestati in preda alla mania erotica. I giuramenti di Meleagro sono "trasportati" (*phéresthai*), sull'acqua, deliziosa variante per un possibile *gráphesthai*, atta ad accentuare di più la scivolosità dell'elemento liquido che disperde per l'appunto ciò che reca scritto. Già nel frammento sofocleo l'identificazione della donna con l'acqua era significativa e simbolica per descriverne la mobilità, l'inconsistenza e soprattutto l'adattabilità alle diverse forme che la contengono⁴⁵⁸. In definitiva, si potrebbe dire che entrambe le espressioni proverbiali indicano la vanità dell'impegno amoroso, ma a maggior ragione se a pronunciarlo è una donna.

Dioscoride è posteriore a Callimaco e antecedente a Meleagro. Ci presenta anch'egli un giuramento comune in cui è la donna ad aver sciolto il legame amoroso:

Dioscoride V, 52

Ὅρκον κοινὸν Ἐρωτ' ἀνεθήκαμεν· ὄρκος ὁ πιστὴν
Ἄρσινόης θέμενος Σωσιπάτρῳ φιλίην.

⁴⁵⁸ MARIOTTI S. (1966), p. 113: Catullo elabora ulteriormente lo spunto meleagreo nel carne 70, vv. 3-4: *Dicit. Sed mulier cupido quod dicit amantil'in vento et rapida scribere oportet aqua*. Il poeta latino non solo lo riferisce direttamente ad una situazione erotica, ma il giuramento (atetizzato e rimpiazzato dal *dicit*) è quello di una donna spergiura, la cui inaffidabilità è metaforicamente resa attraverso l'immagine dell'acqua che scorre, ma anche del vento.

ἀλλ' ἢ μὲν ψευδῆς, κενὰ δ' ὄρκια· τῷ δ' ἐφυλάχθη
 ἴμερος· ἢ δὲ θεῶν οὐ φανερὴ δύναμις.
 θρήνους, ὦ Ὑμέναιε, παρὰ κληῖσιν ἀκούσαις
 Ἀρσινόης, παστῶ μεμψάμενος προδότη.

L'enfasi sul motivo del giuramento è evidente fin dal primo verso in cui la parola è ripetuta ben due volte. Si è detto che il giuramento d'amore è reciproco: *koinòn* v. 1, *pistén* (...) *philien* entrambi a fine verso, vv. 1-2⁴⁵⁹. Anche al terzo verso si ripete la parola *hórkia*, accostata però amaramente all'aggettivo *kená*, indicando giuramenti vuoti, vani⁴⁶⁰. Ad esprimere la contrapposizione tra l'atteggiamento costante e fedele del ragazzo e quello falso e traditore della controparte femminile è la formula canonica *all'e mén...tô d'*. Rispetto agli altri due epigrammi visti sopra, in quello di Dioscoride emerge un sentimento di rabbia e rancore, una volontà di vendetta. Sono indicativi in tal senso i termini direttamente rivolti ad Arsinoe, che è detta *pseudés*, e le sue nozze, il suo letto sono *prodótes*. Al contrario il desiderio di Sosipatro è rimasto sorvegliato, mantenuto, si veda *phyláссо* al passivo. Nell'ultimo distico il poeta invoca una punizione per la ragazza spergiura, che in questo caso sembra addirittura sposarsi con un altro uomo dopo aver promesso di sposare Sosipatro: Imeneo dovrà intonare canti luttuosi e di biasimo per il tradimento, invece che melodie nuziali. Interessante è al v. 4 la considerazione sull'oscurità della potenza divina: il giuramento prestato su Eros avrebbe dovuto garantire che la divinità intervenisse nel caso fosse stato violato. La potenza divina non è *phaneré*: la *iunctura* non sembra avere paralleli, anche se l'espressione θεῶν δύναμις ricorre in alcuni altri testi fra i quali l'*Olimpica* XIII di Pindaro, al v. 83. Il testo pindarico recita: τελεῖ δὲ θεῶν δύναμις καὶ τὰν παρ' ὄρκον καὶ παρὰ ἐλπίδα κούφαν κτίσιν. Può darsi che Dioscoride pensasse a questo verso, che però nel componimento pindarico ha un senso positivo, cioè che la potenza divina può rendere facile anche ciò che andava oltre ogni speranza (quindi realizzare qualcosa che si desiderava) e può sciogliere anche il vincolo di un giuramento (quindi inverare una cosa che ci si era impegnati a non fare)⁴⁶¹. Dioscoride

⁴⁵⁹ Il testo sembra essere corrotto e vi sono diverse possibili ricostruzioni: GOW A. S. F.-PAGE D. L. (1965), commento pp. 240-241.

⁴⁶⁰ L'aggettivo è riferito al giuramento femminile anche in Meleagro V, 175.

⁴⁶¹ Il παρ' ὄρκον non potrebbe essere interpretato in un altro modo: non avrebbe senso dire che gli dei, contro al giuramento di fare qualcosa, riescono comunque a obbligarti a compiere quella stessa cosa che tu giuravi di fare. Pindaro, grazie alla correlazione con il *kaí*, introduce le due possibilità in cui l'uomo può venirsi a trovare, ossia quella di essere convinto che non riuscirà a fare qualcosa, anche se lo desidererebbe, perché questa cosa sembra impossibile, e quella di giurare che mai lo farà. Che si trovi nell'una o nell'altra situazione, di fronte ad un agire divino

invece riflette sull'oscurità dell'azione divina, attraverso l'aggettivo *phanerós*, che significa "evidente", "manifesto", e di conseguenza anche "trasparente" in senso morale: potrebbe significare che essa ancora non ha agito, poiché si muove per vie misteriose, ma pende sulla spergiura e prima o dopo verrà applicata. Altrimenti, la sentenza potrebbe cristallizzare il dubbio sul coinvolgimento divino nella giustizia umana, ricordandoci che appunto i giuramenti d'amore non sono degni d'ascolto presso gli dei immortali. Potremmo forse pensare addirittura che sia una velata polemica nei confronti della divinità, poiché Sosipatro è stato tragicamente indotto a credere in un amore spergiuro in virtù di quel giuramento. Il *tópos* trattato sopra già presente nell'epigramma callimacheo vorrebbe appunto che i giuramenti d'amore non siano tenuti in conto dalle divinità. Dunque, se qui si allude a questa consapevolezza diffusa, tuttavia non emerge il tono della malinconica rassegnazione, bensì una volontà di rivalsa non ancora sopita, che disperatamente chiede una giustizia divina.

Infine, la rielaborazione bizantina di tali precedenti ci mostra una fase in cui il rapporto non è ancora stato intaccato dal tradimento, ma vi è un presentimento disincantato su come si concludano le promesse degli amanti:

Paolo Silenziario V, 250

Ἦδύ, φίλοι, μείδημα τὸ Λαΐδος· ἦδὺ καὶ αὐτῶν
ἠπιοδινήτων δάκρυ χέει βλεφάρων.
χθιζά μοι ἀπροφάσιστον ἐπέστενευ, ἐγκλιδὸν ὦμῳ
ἠμετέρῳ κεφαλὴν δηρὸν ἐρεισαμένη.
μυρομένην δὲ φίλησα· τὰ δ' ὡς δροσερῆς ἀπὸ πηγῆς
δάκρυα μιγνυμένων πίπτε κατὰ στομάτων.
εἶπε δ' ἀνειρομένη· „Τίνος εἵνεκα δάκρυα λείβεις;“ —
„Δεΐδια, μὴ με λίπης· ἐστὲ γὰρ ὄρκαπάται.“

In sintonia con gli altri due epigrammi, Paolo Silenziario dipinge una fanciulla che piange presagendo l'abbandono, una fanciulla dolce e consapevole "vittima" della lussuria maschile. Laide non è rappresentata dal poeta come un'etera opportunista, frivola e mutevole: è invece caratterizzata da un animo

che diventa una necessità, ciò di cui si parla verrà facilmente a compiersi. Nella fattispecie, Pindaro si riferisce al ruolo di Atena come aiutante di Bellerofonte nell'impresa di sellare e domare Pegaso. Quest'espressione è spiegata esplicitamente in BOECKH A., *Pindari Opera*, Vol II, parte II, Leipzig, 1821, pp. 218-219 e nella traduzione di LEHNUS L., *Pindaro, Olimpiche*, Milano, 1981.

sensibile che scorge però nell'amore del poeta solo una temporanea ricerca di piacere. Il timore di essere abbandonata, espresso nel verso finale, dopo la bella immagine del pianto e del bacio, sembra derivare da un'esperienza pregressa in cui il "voi", la seconda persona plurale in cui si generalizzano "gli uomini", è direttamente legato alla consuetudine di "calpestare i giuramenti". L'aggettivo con cui Laide descrive gli uomini che le si appressano è, infatti, *horkapátai*. Questo termine è utilizzato solo da Nonno prima del Silenziario, in due passi in cui è riferito a Teseo e all'abbandono di Arianna: *Dionisiache*, 47, 389 e 48, 544⁴⁶². L'attenzione dimostrata dal Silenziario per la psicologia femminile è particolarmente acuta, anche se la situazione dell'abbandono è intimamente legata, per tradizione poetica, alla donna: si tratta di un'indagine più caratteristica dell'elegia latina che non dell'epigramma greco e il pianto della fanciulla come momento di tenerezza e ulteriore stimolo erotico non trova precedenti nella poesia epigrammatica⁴⁶³. Le lacrime sono qui una vana libagione, agli occhi del poeta che ancora ha uno sguardo innamorato su Laide, ma la ragazza sembra avere consapevolezza di come solitamente evolve la passione amorosa e, soprattutto, conosce il codice: i giuramenti fatti da innamorati vengono puntualmente traditi.

7. 2. La donna spergiura e la lucerna

Il motivo della lucerna è onnipresente nel V libro dell'*Antologia Palatina*: essa è l'unica furtiva testimone dell'amore degli amanti e delle parole che si scambiano tra loro. La lucerna è come l'occhio del sole per i giuramenti che avvengono invece durante il giorno⁴⁶⁴, perché testimonia cosa accade nel buio della notte, in un contesto privato e segreto. Il giuramento degli amanti può essere un patto intimo, privato e in qualche modo anche illecito, poiché non è

⁴⁶² In entrambi i passi Arianna lamenta l'agire scorretto dei suoi due compagni: Teseo prima, Dioniso poi. In *Dionisiache*, 47, 389 ella vagheggia Maratona e un ricongiungimento con Teseo, lo sposo spergiuro, in 48, 544 biasima il comportamento del marito divino, che la trascura per Aura, comportandosi come uno *pseudorkos*; subito dopo ricorda come sia ricorrente nella sua storia il tradimento e come Teseo sia stato un *horkapátas*.

⁴⁶³ Come nota anche VIANINO G., *Paolo Silenziario, epigrammi*, Torino, 1963, pp. 115-118, esso è trattato solo da Menandro fr. 87 Koerte e in alcuni romanzi, ma con spunti differenti: Eliodoro V, 4-5; Achille Tazio IX, 9.

⁴⁶⁴ Gli studiosi segnalano come già in Aristofane, *Ecclesiazuse*, 1-16 la lampada sia indicata come un surrogato del sole, personificata e connessa al sesso come testimone. Anche alcuni attributi conferiti alla lampada come *synístor* (...), *phýlax* in AP V, 166 o il verbo a essa riferito in AP V, 197, *ephoráo*, hanno a che vedere con la testimonianza, col vedere dall'alto tipico della divinità solare. KANELLOU M., *Lamp and erotic epigram: how an object sheds light on the lover's emotions*, in (edd. Sanders E.-Thumiger C.-Carey C.-Lowe N.) *Eros in ancient Greece*, Oxford, 2013, pp. 279.

apertamente sancito in pubblico e non è, come si è detto, funzionale ad un'unione matrimoniale, almeno nella maggioranza dei casi. La lucerna è talvolta oggetto simbolicamente sostitutivo dell'amante geloso che, *in absentia*, controlla la camera dell'amata, ma allo stesso tempo simboleggia anche lo sguardo del lettore, di fronte al quale si illumina la scena amorosa. Nonostante sia un oggetto che rimanda appunto a degli amori illeciti o adulterini, in taluni casi la lampada tematizza, paradossalmente, anche la costanza e la fedeltà. L'apostrofe alla lucerna può essere ironica, ma anche accorata o può essere scritta proprio nella forma originaria dell'epigramma, cioè può essere una formula dedicatoria incisa sopra all'oggetto. La lampada è più frequentemente utilizzata dai poeti nei contesti di amore eterosessuale e collegata quindi alla figura femminile dell'etera: di conseguenza, siccome spesso il motivo è funzionale al tema del giuramento tradito, la figura femminile che ne emerge è quella della donna che fa attendere invano un suo pretendente, o che gli ha giurato fedeltà, ma in realtà è spergiura e inaffidabile. Potremmo dire che il seguente epigramma asclepiadeo è antesignato del motivo⁴⁶⁵:

Asclepiade V, 7

Λύχνε, σὲ γὰρ παρεοῦσα τρις ὤμοσεν Ἡράκλεια
 ἥξειν κούχ ἦκει· λύχνε, σὺ δ', εἰ θεὸς εἶ,
 τὴν δολίην ἀπάμυνον· ὅταν φίλον ἔνδον ἔχουσα
 παίζῃ, ἀποσβεσθεὶς μηκέτι φῶς παρέχε.

L'epigramma asclepiadeo è direttamente seguente a V, 6 di Callimaco e antecedente a V, 8 di Meleagro: il filo tematico è evidentemente il giuramento tradito, ma il componimento di Asclepiade è dei tre il meno patetico e quello che invece sviluppa maggiormente un'intonazione autoironica. In questo come in altri casi, la lucerna viene divinizzata, probabilmente con l'intento di rievocare giocosamente la pratica superstiziosa della licnomanzia, che conosciamo anche attraverso i papiri magici⁴⁶⁶. Qui notiamo che il triplice giuramento sulla lampada, supposta entità divina, è sicuramente una caricatura della solennità del giuramento proferito da Eraclea, giuramento che poi si è

⁴⁶⁵ Su Asclepiade come "inventore" dell'epigramma erotico attraverso un processo di conversione delle tematiche presenti in quello sepolcrale si veda MAGINI D., *Asclepiade e le origini dell'epigramma erotico*, «Acme», 53, n° 3, 2000, pp. 17-38.

⁴⁶⁶ Si trattava di presagire avvenimenti o di intuire la volontà divina attraverso l'osservazione dei movimenti della fiamma sulla lampada. Non si può ascrivere questa credenza al mondo religioso, per questo motivo la si definisce come pratica magica o superstiziosa.

rivelato falso. La “gravità” della violazione della promessa viene aumentata anche dal *pareoûsa sè*, che implica come il giuramento sia avvenuto alla presenza, al cospetto della lucerna⁴⁶⁷. Il poeta, frustrato nelle sue aspettative, chiede soddisfazione alla lampada testimone del giuramento tradito. Essa dovrà punire l’ingannatrice, la *dolie*, spegnendosi mentre “gioca” con un altro amante⁴⁶⁸. La critica interpreta quel *paíze* come un riferimento all’atto sessuale, ma esso potrebbe anche solo indicare il momento in cui la fanciulla si diverte ad illudere un altro spasimante⁴⁶⁹. In questo senso allora la lampada si spegnerebbe per testimoniare il gioco fallace e avvisare l’amante dello spergiuro, oppure, al momento dell’incontro convenuto, potrebbe spegnersi e dall’esterno l’uomo potrebbe credere che la ragazza si sia coricata per dormire, invece che aspettarlo. È evidente che il tono di questo componimento assai si discosta da quello dell’epigramma callimacheo. Asclepiade è beffardo, è giocoso, spiritoso: la ripicca quasi del tutto ininfluenza che invoca per il mancato rapporto amoroso denota la superficialità stessa di quel desiderio⁴⁷⁰. L’autore utilizza qui il giuramento per variare su una situazione topica e poi chiudere l’epigramma suscitando un sorriso con l’abbassamento di tono. Un’impressione leggermente diversa invece suscita V, 150:

Asclepiade V, 150

Ὡμολόγησ' ἤξειν εἰς νύκτα μοι ἡ'πιβόητος
 Νικῶ καὶ σεμνήν ὤμοσε Θεσμοφόρον·
 κοῦχ ἤκει· φυλακὴ δὲ παροίχεται. ἄρ' ἐπιορκεῖν
 ἤθελε; τὸν λύχνον, παῖδες, ἀποσβέσατε.

⁴⁶⁷ Gli studiosi hanno notato che si crea dell’ambiguità sulla collocazione della lampada: il poeta allude ad una lampada in casa dell’amata? O la lampada si trova a casa di Asclepiade? C’è la possibilità che essa si trovi in una casa di appuntamenti comune ad entrambi, o che Asclepiade la voglia regalare all’amata perché possa poi applicare la vendetta che lui si auspica. Vedi GOW A. S. F.-PAGE D. L. (1965), pp. 122-123.

⁴⁶⁸ Il verbo *paízo*, del verso 4, è usato anche nel contesto sessuale.

⁴⁶⁹ CAMERON A. (1986), pp. 283-284. Cameron intende dare una spiegazione più convincente, facendoci riflettere sulla possibilità che la ragazza sia solo una provocatrice, ma non necessariamente un’etera: se la lampada si spegne mentre i due amanti fanno l’amore non c’è grande vendetta per Asclepiade, perché si presume che essi continuino comunque. Se invece il “gioco” è un altro e la lampada si dovesse spegnere, ecco che la vendetta assumerebbe un più chiaro significato.

⁴⁷⁰ MARIOTTI S. (1966), p. 94.

In questo secondo epigramma asclepiadeo il tono del poeta sembra meno autoironico⁴⁷¹. Egli ha invitato presso di sé un'etera evidentemente famosa per il suo fascino, ma questa, dopo aver accettato giurando su Demetra Thesmophoros, non giunge all'appuntamento. Se dunque la donna è spergiura, la speranza del poeta svanisce, così come, sembra, si spegne il suo desiderio. La lampada in questo caso rappresenta il momento in cui il poeta realizza l'inganno di Nico: la sua fiamma accesa è un simbolo dell'attesa del poeta, delle sue aspettative e del suo desiderio che va consumandosi. Anche in questo epigramma però il motivo della lampada è strettamente legato a quello dello spergiuro: il giuramento di Nico prende a garante Demetra Thesmophoros, quindi una divinità in un suo specifico ruolo culturale che prevede una festività cui non sono ammessi gli uomini⁴⁷². Un giuramento asseverativo di questo tipo, nel nome di una divinità che evoca con il suo culto la dimensione matrimoniale, ma allo stesso tempo prevede una temporanea divisione dei sessi nel suo rito⁴⁷³, ci induce a riflettere sulla provocatoria allusione a un'unione coniugale che prevede però una separazione fisica: due elementi che non collimano affatto con la figura di un'etera. Inoltre, la gran parte degli studiosi ritiene che le Tesmoforie fossero festività riservate alle cittadine sposate⁴⁷⁴, dunque le etera non potevano probabilmente partecipare ai riti che, anzi, prevedevano per le officianti una condizione di castità esemplare⁴⁷⁵. Ciò, naturalmente, suscita la spontanea domanda del poeta: il giuramento già nella sua formulazione recava in sé l'inganno di questa doppia valenza? Nico ha dunque illuso il poeta fin dall'inizio? La conseguente reazione di delusione riguarda quindi non solo la notte d'amore sfumata, ma anche il fatto che la donna possa averlo volontariamente raggirato prendendosi gioco di lui con un falso giuramento⁴⁷⁶. Nel seguente epigramma più tardo, di un certo Statilio Flacco, è la lampada personificata a parlare in prima persona, riproducendo una forma dedicatoria che era tipica delle iscrizioni:

⁴⁷¹ Vedi MARIOTTI S. (1966), pp. 98-102 e PRETAGOSTINI R. (2003), pp. 152-153.

⁴⁷² KANELLOU M. (2013), p. 201.

⁴⁷³ WINKLER J. J., *The constraints of desire. The anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York-London, 1990, pp. 193-202.

⁴⁷⁴ BURKERT W., *Greek religion*, Cambridge, 1985, p. 242.

⁴⁷⁵ Nei *Dialoghi delle Cortigiane* di Luciano, una madre esorta la figlia a non essere fedele solo al ragazzo di cui è innamorata, comportandosi come una sacerdotessa di Demetra alle Tesmoforie: non è questo il lavoro dell'etera (7,4).

⁴⁷⁶ Lo pensa anche CAMERON A. (1986), p. 285.

Statilio Flacco V, 5

Ἀργύρεον νυχίων με συνίστορα πιστὸν ἐρώτων
οὐ πιστῆ λύχνον Φλάκκος ἔδωκε Νάπη,
ἥς παρὰ νῦν λεχέεσσι μαραίνομ' ὀ τῆς ἐπιόρκου
παντοπαθῆ κούρης αἴσχεα δερκόμενος,
Φλάκκε, σὲ δ' ἄγρυπνον χαλεπαὶ τείρουσι μέριμναι·
ἄμφω δ' ἀλλήλων ἄνδιχα καιόμεθα.

La lucerna d'argento è un regalo di pregio, dato a Nape dal poeta come pegno d'amore e ringraziamento per i suoi servigi, ma funge anche da simbolica guardiana e testimone (*synístor*) di ciò che Nape compie nella sua camera da letto: evidentemente la lampada è costretta a vedere le infedeltà compiute dalla ragazza, che anche in questo caso è una spergiura. La donna non è quindi solo infedele, ma aveva anche probabilmente giurato che sarebbe stata fedele. La lucerna è il simbolo dell'amore del poeta, ma anche del poeta stesso: il gioco dell'epigramma si crea sull'antitesi tra la fedeltà della lucerna e l'infedeltà di Nape (la lucerna è *pístos*, mentre Nape è *epiórkos*), ma anche sull'accostamento metaforico tra innamorato e lampada, poiché, come avviene per l'olio della lucerna, anche il poeta si consuma per la gelosia (*maráinomai*), e brucia dal desiderio (*kaiómetha*). L'insistenza linguistica sulla fedeltà e l'infedeltà e la presenza della lampada come testimone sono indicative del motivo dello spergiuro, anche se non troviamo esplicitata la scena del giuramento, ma vi si allude solo attraverso l'aggettivo *epiórkos*. In Paolo Silenziario, come sempre, si può rintracciare una sintesi dei precedenti modelli:

Paolo Silenziario V, 279

Δηθύνει Κλεόφαντις· ὁ δὲ τρίτος ἄρχεται ἤδη
λύχνος ὑποκλάζειν ἦκα μαραινόμενος.
αἴθε δὲ καὶ κραδίας πυρσὸς συναπέσβετο λύχνω
μηδέ μ' ὑπ' ἀγρύπνοις δηρὸν ἔκαιε πόθοις.
ἄ πόσα τὴν Κυθήρειαν ἐπώμοσεν ἔσπερος ἦξειν·
ἀλλ' οὔτ' ἀνθρώπων φεῖδεται οὔτε θεῶν.

Abbiamo anche in questo caso il *tópos* della donna che ha giurato di andare all'appuntamento convenuto con il poeta e immancabilmente ha spergiurato. Anche nel presente epigramma si trova la lampada, che è però simbolo del passare del tempo trascorso ad aspettare invano Cleofantide. In questo caso la

fiamma della lucerna è esplicitamente paragonata al desiderio che infiamma il cuore del poeta e che, contrariamente a quanto avviene nell'epigramma asclepiadeo, in seguito allo spergiuro della ragazza non smette di tormentare il poeta con gli stimoli della passione. Come in V, 150, a testimonianza del giuramento vi è un'importante divinità femminile, Afrodite, ma nel codice di questa scena topica si è visto che i giuramenti d'amore, e Afrodite di certo è la divinità che meglio li simboleggia, non sono validi per gli dei e possono essere violati impunemente. L'amara considerazione finale è che la bella spergiura non ha riguardo né per gli uomini né tantomeno per gli dei, pur avendo giurato molte volte (*â pósa...epómosen* v. 5)⁴⁷⁷. Non si avverte l'autoironia di V, 7 e non c'è la risoluzione sdegnata di V, 150. Mentre nell'epigramma asclepiadeo scorgiamo una logica sequenza dei pensieri nella psiche dell'innamorato, Paolo tratteggia come in un flusso di coscienza irrazionale tutte le sue idee⁴⁷⁸. La consunzione del poeta, resa attraverso l'immagine della lampada che va spegnendosi, è un tributo a Statilio Flacco, da cui è ripreso anche il verbo *maráinomai*.

7. 3. Non serve giurare, la verità è evidente

Questo preciso motivo è probabilmente di genesi meleagrea, poiché è il tema centrale di una coppia di epigrammi che non hanno altri significativi paralleli nell'*Antologia Palatina*, salvo la ripresa posteriore ad opera di Stratone in *AP* XII, 237⁴⁷⁹. La donna amata, contro ad una patente evidenza, cerca di utilizzare il giuramento per convincere il poeta di non averlo tradito. Invoca gli dei a testimoni della sua sincerità, ma tutto nel suo aspetto denuncia la nottata trascorsa fuori dalla propria stanza. Da questi epigrammi gemelli e originali nel loro genere ricaviamo anche l'immagine dell'etera spergiura quale appare all'amante deluso: una donna volgare e imbruttita⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Vi è forse anche un ricordo di Orazio, *Odi*, II, 8, in cui la bella Barine, spergiura patentata, fa strage di uomini di tutte le età e diventa una sorta di calamità pubblica che, più si dà alla menzogna, più acquisisce fascino.

⁴⁷⁸ ZANZETTO G., *Imitatio e variatio negli epigrammi erotici di Paolo Silenziario*, «Prometheus», 11, 1985, pp. 258-264 per un commento su tale epigramma.

⁴⁷⁹ Questi due componimenti fanno parte di un blocco di epigrammi abbastanza coerenti per la struttura mimetica e per il contenuto: dal 175 al 187 i due temi principali sono la descrizione di Eros e la donna come soggetto spergiuro e privo di affidabilità alcuna.

⁴⁸⁰ Stratone utilizza per l'ambito pederastico il modello meleagreo cfr. *AP* XII, 237.

Meleagro V, 175

Οἶδα. τί μοι κενός ὄρκος, ἐπεὶ σέ γε τὴν φιλάσωτον
μηνύει μυρόπνους ἀρτιβρεχῆς πλόκαμος,
μηνύει δ' ἄγρουπνον, ἰδοῦ, βεβαρημένον ὄμμα
καὶ σφιγκτὸς στεφάνων ἀμφὶ κόμαισι μίτος;
ἔσκυλται δ' ἀκόλαστα πεφυρμένος ἄρτι κίκιννος,
πάντα δ' ὑπ' ἀκρήτου γυῖα σαλευτὰ φορεῖς.
ἔρρε, γύναι πάγκοινε· καλεῖ σε γὰρ ἡ φιλόκωμος
πηκτὶς καὶ κροτάλων χειροτυπῆς πάταγος.

I riccioli esalano profumo di cui sono ancora umidi, gli occhi sono stanchi, le chiome scompigliate, le movenze sgraziate a causa della sbornia. A questo ritratto di donna discinta e priva di eleganza si aggiunge il dato della menzogna e dell'empietà: ella è pronta a spergiurare contro ogni evidenza. Il suo giuramento è *kenós*, vuoto, non solo nel senso di "falso", ma anche nel senso di "inutile": l'accostamento col *moi*⁴⁸¹ è significativo, perché la donna potrà forse ingannare altri amanti, potrà promettere molte cose, ma almeno Meleagro non ci crederà più. È a questo punto che il poeta realizza il suo disprezzo per la *gyné pánkoinos*, una donna di tutti, una prostituta adatta ai bagordi.

Il secondo ritratto di spergiura è anche più interessante:

Meleagro V, 184

Ἔγνων, οὐ μ' ἔλαθες. τί θεούς; οὐ γὰρ με λέληθας·
ἔγνων· μηκέτι νῦν ὄμνυε· πάντ' ἔμαθον.
ταῦτ' ἦν, ταῦτ', ἐπίορκε; μόνη σὺ πάλιν, μόνη ὑπνοῖς;
ὦ τόλμης, καὶ νῦν, νῦν, ἔτι φησὶ „μόνη“.
οὐχ ὁ περίβλεπτός σε Κλέων ...; κἂν μὴ ... τί δ' ἀπειλῶ;
ἔρρε, κακὸν κοίτης θηρίον, ἔρρε τάχος.
καίτοι σοι δώσω τερπνὴν χάριν· οἶδ', ὅτι βούλει
κεῖνον ὀρᾶν· αὐτοῦ δέσμιος ᾧδε μένε.

⁴⁸¹ Come si evince dal commento di Gow e Page in *Hellenistic Epigrams*, su questo pronome gli studiosi hanno cercato di emendare, proponendo un *soi* sostitutivo. Altri hanno accettato senza riserve il testo che può essere tradotto con "i giuramenti (che fai) a me sono vuoti". Noi sopra proponiamo che la vicinanza con l'aggettivo *kenós* dia ancora più valore al *moi*, perché a nostro parere Meleagro non sta parlando di giuramenti fatti solo a lui: la donna fa questi stessi giuramenti anche agli altri amanti, però essi sono vuoti *per lui*, perché almeno lui ne ha capita la vanità e, quindi, rivolgergli tali espressioni è ormai inutile.

In questo caso, pure, Meleagro riporta mimicamente un dialogo in cui si rivolge con una certa concitazione alla donna che ha tradito la sua fiducia. Questa seconda donna che il poeta ci presenta è doppiamente spergiura: aveva inizialmente negato di voler dormire con qualcuno (forse rifiutando con questa scusa l'amplesso col poeta), ma anche ora, pur essendo stata colta in flagrante, ripete lo spergiuro: non voleva vedere nessuno. Meleagro, sdegnato, la qualifica come una *kakón koítes theríon*, una "mala bestia del letto". Tuttavia, in questo secondo epigramma, in cui prevale il tema della gelosia, evidente anche perché si chiama direttamente in causa un rivale, non c'è un distacco fermo come in V, 175: la donna viene trattenuta a casa del poeta, in un moto rabbioso di vendetta e possessività, nonostante il disprezzo per la sua spudorata falsità.

7. 4. Il giuramento del distacco

Questo tipo di epigramma, in cui il tema è la necessità del distacco dall'oggetto del proprio amore in seguito a una delusione o alla volontà di riappropriarsi della propria vita, è onnipresente nel libro V e non necessita della presenza del giuramento per manifestarsi. La maggior parte delle volte l'epigramma si conclude con una rovinosa ricaduta nella relazione che si voleva abbandonare. Anch'esso contribuisce a trasferire l'idea di un amore esclusivo e irrinunciabile che tuttavia diventa lesivo della libertà e della dignità, portando l'amante a uno stato di sudditanza. Anche questo tema è più frequente negli epigrammi eterosessuali e si comprende come l'idea della prigionia in un amore infelice fosse principalmente legata al fascino femminile, al capriccio e alla volubilità della donna, così come alla sua infedeltà tipica. Da questa stessa situazione letteraria l'amante di sesso maschile ne esce svilto in quanto debole, ma rimane caratterizzato da una moralità comunque superiore, poiché, anche se spergiuro, rimane fedele alla sua amata. Anche in questo senso c'è un rovesciamento del *tópos* sui giuramenti d'amore: i giuramenti pronunciati dall'innamorato sulla propria fedeltà sono destinati alla violazione, ma anche quelli sull'allontanamento, perché l'*éros* si dimostra più forte anche del giuramento. A sdrammatizzare l'emozione e, per così dire, la mancanza di orgoglio personale, interviene come sempre il fattore autoironia. Il più originale di questi epigrammi, che, come si è accennato, è anche l'unico in cui il giuramento viene tenacemente rispettato, è quello di Macedonio. Da esso ricaviamo un altro ritratto di ragazza frivola e volubile: ella dopo aver presumibilmente rifiutato una precedente *avance* del poeta o dopo aver dimostrato di saper solo provocare per profitto, ma di non essere in grado di riamare o corrispondere un servizio

all'altezza delle aspettative, ora cerca smorfiosamente di sedurlo, con gesti che nella descrizione filtrata dal disincanto del poeta ci appaiono come poco eleganti⁴⁸².

Macedonio V, 245

Κιχλίζεις, χρεμέτισμα γάμου προκέλευθον ιείσα,
ἤσυχά μοι νεύεις· πάντα μάτην ἐρέθεις.
ᾠμοσα τὴν δυσέρωτα κόρην, τρισὶν ᾠμοσα πέτραις,
μήποτε μελιχίοις ὄμμασιν εἰσιδέειν.
παῖζε μόνη τὸ φίλημα· μάτην πόππυζε σεαυτῇ
χείλεσι γυμνοτάτοις, οὐ τιμι μισγομένοις.
αὐτὰρ ἐγὼν ἐτέρην ὁδὸν ἔρχομαι· εἰσὶ γὰρ ἄλλαι
κρέσσονες εὐλέκτρου Κύπριδος ἐργάτιδες.

La sua risata è paragonata a un nitrito equino, che ci rimanda all'immagine della donna cavalla. Ella provoca maliziosamente il poeta con dei cenni allusivi, come si comprende dal *neúeis*, verbo usato spesso in ambito erotico durante il periodo ellenistico e imperiale. Questa ragazza però gioca soltanto a baciare, i suoi non sono baci veri: e il poeta, che si è ripromesso con un solenne giuramento di onorare una legge di reciprocità di stampo arcaico ed eroico, non può venire a patti con una donna che promette e non dà. Sceglie di ignorarla, andandosene per un'altra strada. L'iperbolica espressione *τρῖσιν ᾠμοσα πέτραις* conferisce il sigillo di una solennità sacrale a questo giuramento e non si tratta, come in *AP V, 7*, di un'ironica allusione alla superstizione popolare⁴⁸³. Il Silenziario problematizza al contrario la tragica situazione in cui il desiderio può superare anche il senso dell'orgoglio e della dignità. Nonostante l'oltraggio, nonostante i tradimenti, nonostante i rifiuti, l'amore non desiste e sembra potere tutto:

Paolo Silenziario V, 256

Δικλίδας ἀμφετίναξεν ἐμοῖς Γαλάτεια προσώποις
ἔσπερος, ὕβριστὴν μῦθον ἐπευξαμένη·
„Ὑβρις ἔρωτας ἔλυσε.” μάτην ὄδε μῦθος ἀλᾶται·

⁴⁸² Per un commento dettagliato dell'epigramma si veda MADDEN J. A., *Macedonius Consul. The epigrams*, Hildesheim-Zürich-New York, 1995, pp. 150-156.

⁴⁸³ Sulla solennità della formula e il suo significato: KEAVENEY A.-MADDEN J. A., *The oath at AP V, 245.3*, «Journal of Hellenic Studies», 98, 1978, 160-161.

ὕβρις ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἐρωμανίην.
ὦμοσα γὰρ λυκάβαντα μένειν ἀπάνευθεν ἐκείνης,
ὦ πόποι, ἀλλ' ἰκέτης πρώϊος εὐθὺς ἔβην.

Si intravede il motivo altrettanto frequente del *paraklausíthyron*, ma la riflessione che scaturisce da questo epigramma riguarda il desiderio amoroso che, nonostante la persona amata si comporti con crudeltà o durezza, non viene meno e anzi, sembra aumentare⁴⁸⁴. Non c'è decisione giurata che tenga di fronte alla forza della passione. Questo motivo è sviluppato ampiamente nella poesia erotica latina a partire da Catullo, e non è improbabile che Paolo abbia letto molti autori latini compreso Catullo e gli elegiaci⁴⁸⁵. Molto simile è lo spunto del medesimo autore in V, 254⁴⁸⁶:

Paolo Silenziario V, 254

ὦμοσα μιμνάζειν σέο τηλόθεν, ἀργέτι κούρη,
ἄχρι δωδεκάτης, ὦ πόποι, ἠριπόλης·
οὐ δ' ἔτλην ὁ τάλας· τὸ γὰρ αὖριον ἄμμι φαάνθη
τηλοτέρω μήνης, ναὶ μὰ σέ, δωδεκάτης.
ἀλλὰ θεοὺς ἰκέτευε, φίλη, μὴ ταῦτα χαράξαι
ὄρκια ποιναίης νῶτον ὑπὲρ σελίδος·
θέλγε δὲ σαῖς χαρίτεσσιν ἐμὴν φρένα· μηδέ με μάστιξ,
πότνα, κατασμύξῃ καὶ σέο καὶ μακάρων.

Il poeta scherza sulla propria incapacità di essere risoluto e rispettare un giuramento fatto a se stesso e agli dei: quello di stare lontano per qualche tempo dalla donna che lo tratta spietatamente. Con gioco ironico, fa un altro giuramento (ναὶ μὰ σέ, v. 4), che se vale quanto il primo certo non dovrà considerarsi vero: non poteva resistere nemmeno un giorno senza la sua adorata. Chiede dunque alla fanciulla che, oltre a concedergli le sue grazie, formuli agli dei delle preghiere affinché lo perdonino per aver spergiurato. La

⁴⁸⁴ Catullo, 72.

⁴⁸⁵ DE STEFANI C., *Paolo Silenziario leggeva la letteratura latina?*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 56, 2006, 101-112. Per le influenze in Paolo Silenziario sia da parte greca che da parte latina, si veda anche MARTLEW I., *The reading of Paul the Silentiary*, in (Allen P.-Jeffreys E. edd.) *The sixth century, end or beginning?*, Brisbane, 1996, pp. 105-111.

⁴⁸⁶ Un componimento analogo è quello di Mecio o Maccio, V, 133, di reminiscenza meleagrea: il poeta giura su Afrodite di voler stare lontano per due notti da Edilio, una fanciulla, ma poi “getta al vento i giuramenti”, perché preferisce essere spergiuro che morire per la lontananza dell'amata.

pótna diventa così intermediaria tra le divinità e il poeta e assicura con la sua benevolenza un'intercessione per lo sventurato amante. L'intero epigramma è un tentativo pieno di smanceria di concedere alla donna amata il diritto di vita o di morte sul poeta che ha spergiurato a causa dell'amore per lei.

CATULLO 64

8. Arianna e il tormentoso mare d'amore: il carme 64 di Catullo

La Medea di Euripide e quella di Apollonio sono figure femminili che sperimentano, rispettivamente in atto e in potenza, la slealtà e il tradimento da parte del coniuge di sesso maschile, per poi passare al lamento recriminatorio, alla maledizione e, nel caso di Euripide, alla vendetta. Anche Arianna, sempre legata nel mito all'abbandono di Teseo, diventa una figura del lamento e della maledizione proprio nel carme 64 di Catullo⁴⁸⁷, in cui è dato per la prima volta ampio spazio alla voce dell'eroina⁴⁸⁸. Diverse versioni del mito di Teseo e Arianna prevedono in alcuni casi un atto di abbandono volontario e colpevole da parte dell'eroe ateniese, in altri forniscono al contempo delle giustificazioni o delle attenuanti per non scalfire irrimediabilmente il valore morale di questo personaggio, centrale nel mito di fondazione di Atene: si sarebbe innamorato di un'altra fanciulla⁴⁸⁹ o sarebbe stato suo malgrado privato di Arianna dal dio Dioniso⁴⁹⁰. Nonostante questo, la figura di Teseo è connessa fin da tempi antichissimi a vicende di violenza sessuale, di seduzione e di rapimento, in cui appare una serie numerosa di donne.⁴⁹¹ Eppure Catullo nel tratteggiare questa storia coi suoi versi, una storia che ha efrasticamente la forma di un tessuto, non dimostra interesse alcuno per le motivazioni di Teseo, non tenta alcuna spiegazione, nemmeno per voce di Arianna, nei suoi riguardi: Catullo lascia spazio solo alla descrizione della fanciulla cretese e al suo lamento, che occupano più della metà di questo epillio e sono incastonati nella cornice delle nozze di Peleo e Teti attraverso l'espedito dell'*ékphrasis* della coperta

⁴⁸⁷ Gli influssi della poesia greca su Catullo vengono trattati in diversi studi, ad esempio BRAGA D., *Catullo e i poeti greci*, Messina-Firenze, 1950, PARATORE E., *Osservazioni sui rapporti fra Catullo e gli epigrammisti dell'antologia*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, 1963, pp. 562-587, CARILLI M. G., *Rapporti tra Catullo e gli epigrammisti greci*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 54, 1979, pp. 163-184.

⁴⁸⁸ ARMSTRONG R., *Cretan women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in latin poetry*, Oxford, 2006, p. 157: a quanto ne possiamo sapere l'Arianna di Catullo è forse anche la prima figura in *ékphrasis* che parla con un discorso diretto.

⁴⁸⁹ Plutarco, *Vita di Teseo*, 20, 1; Esiodo, fr. 147 M-W.

⁴⁹⁰ Diodoro Siculo, *Biblioteca*, 4, 61; Pausania, *Guida della Grecia*, X, 29, 4; Caritone di Afrodizia, *Il romanzo di Calliroe*, 3, 3, 5. Non sono diverse solo le varianti sul motivo dell'abbandono, ma anche sulla storia di Arianna stessa, dei suoi amori e della sua morte: ROMANI S., *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna, figura del lamento*, «Acme», 52, 3, 1999, pp. 109-110. Per la ricostruzione di tutte le varianti e le fonti si vedano: PALLAT L., *De fabula ariadnea*, Berlin, 1891 e MARINI A., *Il mito di Arianna*, «Atene e Roma», 13, 1932, pp. 60-97 e 121-142.

⁴⁹¹ Si veda IERANÒ G., *Il mito di Arianna da Omero a Borges*, Roma, 2007, pp. 99-110 e BETTINI M.-ROMANI S., *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2015, pp. 196-197.

nuziale⁴⁹². Non vi sono altri componimenti letterari precedenti, a nostra scienza, che operino allo stesso modo, mostrandoci questo personaggio e il suo monologo. Per noi lettori moderni Arianna diventa dunque simile a Medea proprio nell'opera letteraria di Catullo che la raffigura come vittima di un tradimento e voce protagonista del proprio accorato lamento, in una rappresentazione che diventerà poi canonica, come dimostra la fortuna del carne e il recupero di molti suoi elementi tematici ed espressivi nelle opere di altri autori quali Virgilio e Ovidio.

Ciò che più interessa al nostro studio è sicuramente il tema della *fides* e il motivo del patto tradito da parte di Teseo, che ha ingannato Arianna e, in spregio ai giuramenti prestati, non solo non l'ha resa sua moglie, ma l'ha addirittura abbandonata, dimenticata e sola, in un luogo selvaggio al di fuori della comunità umana. *Foedus, fides, constantia, gratia* sono parole che Arianna evoca nel suo lamento, a proposito della propria vicenda personale e del proprio legame privato e sentimentale con Teseo, ma sono termini più comunemente riferiti all'ambito sociale e politico. Si potrebbe pensare che non vi fosse una terminologia specifica per parlare delle responsabilità etiche in campo amoroso e che per questo Catullo applichi ai sentimenti privati questi stessi concetti⁴⁹³. Anche per la *Medea* di Euripide è possibile fare la medesima considerazione e, tuttavia, nella tragedia è molto labile il confine che ci permette di distinguere tra amore e giustizia, tra promesse nuziali e patto politico, infine tra affettuosa riconoscenza e contrazione di un debito. Si può affermare comunque che in Catullo 64 vi sia una speciale attenzione per il motivo del giuramento infranto, da una parte perché appunto nel carne possiamo "ascoltare" le ragioni della *relicta*, che ci parla delle promesse di Teseo e della sua delusione, dall'altra perché il *foedus* in campo amoroso è un tema squisitamente intrinseco alla poetica catulliana. Se, però, come suggerisce Ieranò, dobbiamo sfuggire alla tentazione di interpretare la vicenda di Arianna come un'allusione alla vicenda "autobiografica" di Catullo e Lesbia⁴⁹⁴,

⁴⁹² Sulla struttura del carne 64, sul racconto a cornice riguardante le nozze di Peleo e Teti, infine sulle risposdenze possibili tra le diverse sezioni del carne non possiamo soffermarci, ma rimandiamo allo studio di KINSEY T. E., *Irony and structure in Catullus 64*, «Latomus», 24, Fasc. 4, 1965, pp. 911-931.

⁴⁹³ KONSTAN D., *Catullus' indictment of Rome: the meaning of Catullus 64*, Amsterdam, 1977, p. 78. Si veda anche ARMSTRONG R. (2006), p. 205 sul discorso di Arianna che a tratti appare come un'orazione giudiziaria in cui le promesse di Teseo appaiono come un contratto.

⁴⁹⁴ IERANÒ G. (2007), p. 140. Un riassunto utile sul problema e sulle diverse interpretazioni critiche si trova in NUZZO G., *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palermo, 2003, pp. 25-27.

registriamo anche la ricorrenza innegabile di una morale della *fides*, della *pietas* e anche di una debita reciprocità amorosa che in Catullo ha tanto rilievo e che riemerge anche nell'elaborazione del mito⁴⁹⁵.

Nel quadro dipinto da Catullo troviamo Arianna già desta, appena svegliatasi dal sonno e appena resasi consapevole di ciò che sta accadendo: scruta ancora incredula il mare scorgendo la nave di Teseo che si allontana e nel frattempo è pietrificata dal terrore e dall'angoscia.

*namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores, (55)
necdum etiam sese quae visit visere credit,
ut pote fallaci quae tunc primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.*

È evidente in questi primi versi la presenza ricorrente dei verbi connessi con la vista, la vista di un'Arianna che solo da lontano ha ancora un congiungimento con Teseo e solo con la vista può colmare la distanza che da lui la separa (*prospectans; tuetur; visere*)⁴⁹⁶. Questa stessa vista diventa realizzazione amara di una nuova condizione in cui Arianna guarda a se stessa e si scopre sola e infelice (*desertam...miseram se cernit*), *miser* come *miser* si definisce Catullo in altri suoi carmi d'amore⁴⁹⁷. Eppure, su quella spiaggia solitaria lo sconvolgimento dell'animo è tale che ancora ella non sa credere a ciò che gli occhi vedono. La ripetizione del frequentativo *visere*, unita al *credit* comunica un certo patetismo: l'azione di guardare è angosciosamente ripetuta, perché la mente non vuole credere alla percezione visiva. L'insistenza sui verbi della vista

⁴⁹⁵ La bibliografia a riguardo sarebbe sterminata, citiamo come esempi di studio puntuale su queste tematiche catulliane: FEDELI P., *Donna e amore nella poesia di Catullo*, in (Uglione R. ed.) *Atti del Convegno Nazionale di Studi su La donna nel mondo antico*, Torino, 1986, pp. 125-156; HENRY R. M., *Pietas and fides in Catullus* (parte 1 e 2), «*Hermathena*», 75, 1950, pp. 48-57 e 63-68; DEL PRETE P., *Il foedus in Catullo*, in *Analecta Critica* (III), Lecce, 1990, pp. 7-25; TRAINA A., *Catullo e gli dei. Il carme LXXVI nella critica più recente*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, 1986, pp. 93-117; VINSON M., *Party politics and the language of love in the Lesbia poems of Catullus*, in (Deroux C. ed.) *Studies in latin literature and roman history (vol. VI)*, Bruxelles, 1992, pp. 163-180.

⁴⁹⁶ *Prospectare* e *visere* sono frequentativi/intensivi: nota NUZZO G. (2003), p. 76-78 che entrambi sottolineano l'idea dell'apprensione di Arianna, la cui azione di guardare è colta nella sua ripetitività. Nella sequenza *prospectans, tuetur, gerens* vi è un effetto di *Spannung*, sempre secondo Nuzzo. *Tueor* è utilizzato in seguito da Virgilio nella medesima sede metrica per descrivere lo sguardo torvo di Didone, in *Eneide*, IV, 362.

⁴⁹⁷ Si veda il celeberrimo carme 8 che si apre appunto con il vocativo *Miser Catulle*.

continua anche nei versi successivi, in cui la Minoide rimane rivolta al mare “aguzzando la vista” (*prospicit, eheu/prospicit*) e tende lontano lo sguardo tristissimo (*procul ex alga maestis minois ocellis*) introiettando attraverso gli occhi l’andamento fluttuante delle onde, che si riflette sullo sconquassamento delle preoccupazioni tra le quali ella è sospesa e oscilla (*et magnis curarum fluctuat undis*)⁴⁹⁸. L’immagine delle onde che rotolano continuamente, il rullio del mare che svolge e dissipa l’energia in un moto cilindrico è già pindarica e connessa alle speranze umane e alla loro vanità⁴⁹⁹.

quem procul ex alga maestis Minois ocellis (61)
saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,

Come tutta la critica ha notato, la fortunata immagine della statua di una baccante, cui è paragonata la fanciulla⁵⁰⁰, si contrappone con la sua rigidità lapidea al movimento delle onde e allo sconvolgimento del suo animo, ma anche alla morbidezza del tessuto su cui è ritratta: Catullo crea in questo modo un’Arianna che Bettini definisce “polimaterica”, un’*ékphrasis* nell’*ékphrasis*⁵⁰¹. Pur sembrando di pietra, questa Arianna-baccante è lambita dal vento e dalle onde, in una descrizione che la rende paradossalmente più viva e sensuale, che marmorea e fredda⁵⁰²: attraverso un’anafora della negazione *non*, Catullo sveste la sua protagonista dei suoi veli e con essi anche delle sue certezze, della sua identità, delle sue convinzioni. Tutti gli abiti scivolano via dal suo corpo, lasciandola nuda e inerme, priva di segni identitari e distintivi⁵⁰³. Con quegli

⁴⁹⁸ *Magnis...undis* v. 63 è espressione similmente connessa ai *pathémata* anche in Lucrezio, VI, 34 e 74.

⁴⁹⁹ Pindaro, *Olimpica XII*, 6-9. TASINATO M., *L’occhio del silenzio*, Venezia, 1986, pp. 62-63.

⁵⁰⁰ Il passo è stato messo in relazione a Virgilio, *Eneide IV*, 300-303, in cui anche Didone si agita e infuria come una baccante per l’abbandono dell’amato. Entrambi i luoghi possono essere raffrontati con *Iliade*, XXII, 460-472, in cui è protagonista Andromaca: la mitra che in Catullo scivola via dal capo di Arianna in 64, 63-64 sembra trovare il suo spunto in questo passo iliadico: TARTAGLINI C., *Arianna e Andromaca (da Hom. Il., XXII, 460-472 a Cat. 64, 61-7)*, «Atene e Roma», 31, 1986, pp. 152-157.

⁵⁰¹ ARMSTRONG R. (2006), pp. 192-193; BETTINI M.-ROMANI S. (2015), p. 188.

⁵⁰² ARMSTRONG R. (2006), pp. 194: lo scivolamento degli abiti sommato all’idea della tensione psicologica verso il mare può far pensare al desiderio sessuale per Teseo che si esplica in questo infelice e frustrato spogliarsi.

⁵⁰³ In alcune mitologie antiche, ad esempio nei sincretismi religiosi orientali e già in alcuni testi vedici, ha molta importanza anche il culto dei venti. Il vento è un elemento erotico che insuffla il desiderio, così come nella fisiologia amorosa lo *pneûma* provoca la *synkrasis* da cui si originano tutte le cose. Nell’episodio mitico del ratto di Orizia da parte di Borea rintracciamo l’idea di una divinità ctonia (i venti sono considerati demoni inferi) che induce una giovane al distacco dal

stessi veli il mare “gioca”, disperdendoli, come se tutto ciò che rivestiva Arianna non avesse più un senso, ora che ella è approdata a Nasso.

*non flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contacta levi velatum pectus amictu, (65)
non tereti strophio lactentis vincita papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis adludabant.
sic neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu, (70)
toto animo, tota pendebat perdita mente.*

Si noti che la scelta catulliana dell’effigie di una menade rimanda non solo all’esito della vicenda e al matrimonio con Dioniso, con funzione quindi prolettica, ma proietta Arianna già nel mondo del menadismo, in cui perdita di identità, alienazione, evasione dalle norme civili sono un’alternativa ancor più oscillante e più fluttuante della realtà stessa. Al contempo la similitudine evoca immediatamente l’universo tragico greco e le sue eroine infelici rese folli⁵⁰⁴. Se infatti molte espressioni concernenti il mare e il vento illustrano appunto metaforicamente la situazione instabile e ondeggiante in cui versa la principessa, al contempo la descrizione di una realtà che vacilla e lascia la protagonista priva di qualsiasi appiglio familiare, morale e di qualsiasi coordinata geografica, civile e identitaria, infine il *furor* della passione amorosa che si tramuta in odio e quasi in follia, sono elementi tutti che possono condurre l’eroina cretese, o ricondurla, al mondo “altro” dionisiaco⁵⁰⁵. Anche oltre, nel

mondo della pubertà a quello del *gámos*. Si vedano a questo proposito, in riferimento al mito di Borea, le note da 87 a 91 di SIMONINI L., *Porfirio, L’antro delle Ninfe*, Milano, 1986, pp. 207 e ss.

⁵⁰⁴ Euripide sfrutta spesso il binomio donna infelice-menade, ad esempio proprio in riferimento alla forza devastante di Eros nel primo stasimo dell’*Ippolito*, vv. 545-554, in cui Iole è la vergine rapita da Eracle con la forza alla sua famiglia, assimilata a una baccante. Si pensi anche all’intero episodio delle *Troiane* in cui appare Cassandra completamente alterata, mentre inscena una sorta di processione nuziale: gli altri personaggi la vedono come una menade impazzita, come un soggetto marginalizzato e isolato nel suo delirio, vv. 309 e ss.

⁵⁰⁵ Su *amor* e *furor* connessi al mondo dionisiaco: KONSTAN D. (1977), p. 61. Rileva l’importanza del motivo del *furor* anche FABRE-SERRIS J., *Mythologie et littérature à Rome*, Lausanne, 1998, pp. 102-104: il *furor* erotico di Arianna, connesso al dolore di un’esperienza amorosa infelice, richiama il v. 405, alla fine del poema, in cui però il *furor* è indice di un sovvertimento della morale e allude alla rovina dello stato, che non si regge più sui solidi legami della *pietas*. Aggiungiamo noi che la *pietas* di Teseo nei confronti di Arianna è dissolta dai flutti e alla giovane rimane appunto solo un abbandono ad un *furor*, prima dovuto al dolore, poi al dionisismo.

testo, ritorna l'idea dei marosi che sconvolgono figuratamente la ragazza appassionata, mentre scruta il mare:

qualibus incensam iactastis mente puellam (97)
fluctibus in flavo saepe hospite suspirantem!

Ormai lontano da lei, in mezzo alla distesa marina, Teseo si rende spergiuro e traditore della *fides*: spergiuro perché dal testo deduciamo che avesse promesso ad Arianna di condurla con sé come sposa, traditore della *fides* in senso lato, poiché per abbandonarla la inganna, dimostrandosi ingrato verso colei che lo ha ospitato e lo ha aiutato. Arianna, infatti, ha nel mito un ruolo centrale per quanto riguarda l'espedito del gomito, grazie a cui Teseo esce dal labirinto. Fornire una via di salvezza e un appoggio strategico al giovane ateniese significa per Arianna tradire suo padre Minosse e destinare alla morte il fratellastro, il Minotauro. Teseo è ripetutamente definito come *perfidus* e *immemor* proprio in questo senso: *perfidus* appunto perché viola la *fides* e i suoi legami e *immemor* perché dimentica i benefici ricevuti e i vincoli che lo legano alla sua benefattrice.

immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
irrita ventosae linquens promissa procellae. (60)

Teseo non lascia il lido di Nasso come persona che involontariamente dimentica qualcosa o qualcuno per sbadataggine, Teseo *fugge* da quell'isola (v. 59) e fugge dall'impegno preso nei confronti della principessa, dunque è colpevolmente *immemor*. Egli lascia al turbinio dei venti i giuramenti vani (*irrita ventosae linquens promissa procellae*). Quest'ultimo verso è particolarmente degno di nota, perché, innanzitutto, richiama vistosamente altri due luoghi catulliani concernenti un patto di fedeltà e fiducia tradito, nella fattispecie i carmi 30 e 70; in secondo luogo l'immagine del giuramento gettato ai venti rievoca il *tópos* del giuramento che scorre sull'acqua, già variamente rideclinato nella letteratura greca.

Il carme 30 è dedicato ad un'amicizia deludente, quella di Alfeno, che, come Teseo, è detto *perfidus* e *immemor* (v. 1; v. 3), poiché si è dimostrato falso e traditore nei confronti di Catullo⁵⁰⁶. Ad Alfeno sono riservate anche diverse altre espressioni in cui è descritta la sua disonestà, ma soprattutto, Catullo

⁵⁰⁶ Per un commento attento allo stile e alla lingua, nonché al contenuto di questo carme, si veda FEDELI P., *Il carme 30 di Catullo*, in *Studia Florentina A. Ronconi Oblata*, Roma, 1970, pp. 97-113.

richiama l'attenzione in chiusa al componimento sul fatto che, se anche l'ex amico ha dimenticato i suoi "obblighi", gli dei e la stessa Fides li ricorderanno e commineranno una giusta punizione, perché egli ha lasciato che le sue parole svanissero come aria (*tua dicta omnia factaque/ ventos irrita ferre ac nebulas aeras sinis*, vv. 9-10). Come nel verso 60 del carme 64, anche qui ritorna l'aggettivo *irritus*, che reca in sé non solo il senso della vanità e dell'inutilità, ma anche quello dell'inefficacia e dell'inconcludenza: giuramenti e promesse sono parole pronunciate solennemente e che però si perdono nel vento, assumendo la medesima consistenza dell'aria, non agendo poi come discorsi veramente efficaci e performativi nella realtà. Un'espressione molto simile è presente anche nel carme 70, dedicato a Lesbia: *dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti/ in vento et rapida scribere oportet aqua* (vv. 3-4). Questa seconda espressione richiama più da vicino i modelli greci cui si ispira. Innanzitutto, è una *sententia* proverbiale spesso legata alla mancanza di *fides* del genere femminile e il campo d'applicazione del giuramento è indubbiamente quello amoroso⁵⁰⁷: Esiodo fr. 124 Merkelbach-West; Sofocle, fr. 811 vol. IV *TrGF* (ὄρκους ἐγὼ γυναικὸς εἰς ὕδωρ γράφω); Platone, *Filebo*, 65 c; *Simposio*, 183 b; *Fedro*, 240 e-241 a; Meleagro V, 8, v. 5 (νῦν δ' ὁ μὲν ὄρκια φησὶν ἐν ὕδατι κεῖνα φέρεσθαι)⁵⁰⁸. Come notano gli studiosi, Catullo in questi versi opera delle variazioni, aggiungendo all'elemento liquido anche quello aereo e caricando ulteriormente il concetto con l'aggettivo *rapidus*⁵⁰⁹; inoltre, il poeta latino non usa la parola "giuramento", ma il semplice verbo *dicere*, tra l'altro ripetuto e al presente⁵¹⁰, come simulando una riflessione che in lui avviene estemporaneamente, assieme alle parole pronunciate dall'amata, e, aggiungiamo noi, come se ogni parola proferita verso l'amante debba essere considerata un giuramento. Konstan rileva che Catullo aggiunge anche un *oportet* cui non si trova alcun parallelo nei *loci* greci di sua ispirazione e, grazie a questo elemento, si crea nel poema un'antitesi tra il dire della donna e lo scrivere del poeta/amante e tra quello che il poeta avrebbe

⁵⁰⁷ Ad ogni modo la *graphé* non indelebile, scritta su superfici liquide o soggette a dilavamento è presente anche in contesti non erotici: si pensi a Platone, *Fedro*, 235 c-d; 276 c, come nota TASINATO M. (1986), p. 21-22.

⁵⁰⁸ Vedi *supra* p. 240.

⁵⁰⁹ Se questo aggettivo è tradizionalmente accostato a elementi liquidi per indicarne il moto, allo stesso tempo nell'etimo potrebbe richiamare raffinatamente il φέρεσθαι meleagro: l'acqua è rapida perché "porta via" ciò che vi galleggi sulla superficie: DE VENUTO D., *Il carme 70 di Catullo e Anthologia Palatina 5,8 di Meleagro*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 8, 1966, pp. 215-219.

⁵¹⁰ MARIOTTI S. (1966), p. 113. Sul rapporto tra questo motivo catulliano e gli epigrammi di Callimaco e Meleagro si veda anche PARATORE E. (1963), 562-587, soprattutto 579-580. Anche BONGI V., *Spunti callimachei e alessandrini in due carmi di Catullo (70 e 72)*, «Atene e Roma», 10, 1942, pp. 173-182.

dovuto fare e quello che invece fa⁵¹¹: i giuramenti Catullo avrebbe dovuto “registrarli”, per così dire, sull’acqua, mentre invece vuole renderli perenni, scrivendoli sulle sue tavolette e forzando in una forma permanente parole che avevano invece la natura del *dictus* e che, in quanto promesse d’amore, sono palesemente soggette al mutamento dei sentimenti⁵¹². Il tentativo disperato di rendere immutabile ciò che per propria natura è evanescente o liquido, come le promesse d’amore, è dunque vano. Vi è inoltre un altro elemento: se di per se stessa la parola *amanti* ha un significato fortemente connesso al desiderio, Catullo insiste ulteriormente sul concetto, inserendo anche *cupido*. Lo stesso termine ritorna nel momento in cui Arianna nel carme 64 sentenzia che le donne non devono credere a un uomo quand’egli giuri *cupiens animus*, perché una volta che la *libido cupidae mentis* viene soddisfatta, le promesse vengono subito dimenticate (vv. 145-147): vi è in questa insistenza sulla *libido* e sulla *cupido* l’idea già greca e soprattutto romana secondo cui esse sono spesso la causa principale della rottura della *fides*⁵¹³.

Il narratore stesso, ancor prima di lasciare la parola ad Arianna, ricorda i debiti che Teseo ha nei confronti della principessa: a tutti i suoi familiari e alla sua vita regale ella ha preferito l’amore per lui, mentre il *coniunx* la abbandona con cuore dimentico di tutto, *pectore inmemori* (vv. 116-123)⁵¹⁴. Lo sguardo di Arianna, prima affisso rigidamente sul mare nello stesso modo in cui il suo corpo era “pietrificato”, comincia a muoversi solo di fronte alla coscienza piena dell’abbandono. Dal mare alle montagne ella si sposta nella speranza di poter avvistare la nave di Teseo o qualcos’altro che possa salvarla. Tutta la sua persona è scossa, vesti e viso, da elementi liquidi e aerei come le onde, le lacrime, il vento, le proprie grida e i singulti, ma, in un mondo che di saldo e fermo non ha più nulla, è mossa anche dalle oscillazioni dell’animo:

*saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse ex pectore voces,* (125)

⁵¹¹ KONSTAN D., *Two kinds of love in Catullus*, «Classical Journal», 68, 2, 1973, pp. 103-104.

⁵¹² Il concetto alla base di questa espressione richiama per contrapposizione l’idea platonica che la scrittura, anche in quanto supportata dal rotolo, ha un andamento cilindrico, che sdrucchiola, cade e si involge, come quello delle onde. Vi allude Socrate nel *Fedro* (275d, 276 e) intendendo dire che la scrittura rotola su se stessa e non può rispondere alle domande di chi la interroga: si veda TASINATO M. (1986), pp. 62-63. Nel modello platonico la scrittura è malcerta e interpretabile, mentre il dialogo è efficace e produce verità: Catullo qui inverte quest’antinomia.

⁵¹³ Lo nota KONSTAN D. (1977), p. 44.

⁵¹⁴ La stessa Arianna nel proprio monologo fa riferimento al matrimonio e chiama Teseo *coniunx*, v. 182.

*ac tum praeruptos tristem conscendere montes
unde aciem in pelagi vastos protenderet aestus,
tum tremuli salis adversas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
atque haec extremis maestam dixisse querelis, (130)
frigidulos udo singultus ore cientem:*

Ella si affatica in un pendolare dai monti alla spiaggia, dove il mare appare soprattutto tremolante (*tremuli salis*) e le sue stesse vesti hanno una consistenza quasi liquida (*mollia tegmina*)⁵¹⁵.

È a questo punto che inizia il vero e proprio lamento di Arianna, tradizionalmente suddiviso in tre sezioni: una prima parte in cui ella rivolge le sue accuse a Teseo (132-163); una seconda in cui si lamenta per la propria condizione (164-187); la parte finale, in cui ella pronuncia la sua maledizione. Il discorso diretto inizia con la forte epanalepsi di *perfide*, in riferimento a Teseo:

*“sicine me patriis avectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine divum
immemor ah devota domum periuria portas? (135)
nullane res potuit crudelis flectere mentis
consilium? tibi nulla fuit clementia praesto
immite ut nostri vellet miserescere pectus?
at non haec quondam blanda promissa dedisti
voce mihi, non haec miserae sperare iubebas, (140)
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos:
quae cuncta aerii discernunt irrita venti.*

Il monologo, pervaso da un intenso *páthos*, è fitto di interrogative dirette e si rivolge all'amato assente. Ancora si ripete il motivo della dimenticanza colpevole, nei confronti dei giuramenti votati agli dei e nei confronti della ragazza (*sicine discedens neglecto numine divum/immemor ah devota domum periuria portas? vv. 134-135*)⁵¹⁶. Arianna è soprattutto stupita dall'assenza di umanità in Teseo, che non solo contravviene alle norme etiche, ma manca in particolar modo di *clementia* e non sa provare compassione (si noti l'insistenza su *immite*,

⁵¹⁵ L'immagine può forse avere un precedente in Apollonio Rodio, *Argonautiche*, III, 874 e ss.

⁵¹⁶ *Devotus* è un aggettivo forte, legato all'idea di un voto, di un'eventuale punizione da parte degli dei.

miserescere e *miseræ*, vv. 136-138)⁵¹⁷: quest'ultimo è un tratto che ritroveremo al centro della vicenda virgiliana di Enea e Didone⁵¹⁸. La dolce voce di Teseo, che condivide questa caratteristica col Giasone di Apollonio⁵¹⁹, aveva pronunciato delle promesse di matrimonio, che ora, vane (nuovamente *irrita*, v. 142), si disperdono nel vento (*sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos:/ quae cuncta aerii discerpunt irrita venti*, 141-142). Ritorna dunque il motivo delle promesse d'amore che, rese del tutto inefficaci, svaniscono trasportate dall'aria. Simili espressioni comparivano ovviamente prima di Catullo: Omero, *Odissea*, VIII, 408; Euripide, *Troiane*, 419 e 454; *Supplici*, 1155; Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, 1334; *AP* V, 133; Teocrito, *Idilli*, 22, 168 e 29, 35. A questo punto l'eroina si scioglie in un'amara riflessione gnomica, pateticamente intarsiata di anafore, chiasmi e antitesi:

*nunc iam nulla viro iuranti femina credat,
 nulla viri speret sermones esse fideles:
 quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, (145)
 nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt:
 sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
 dicta nihil meminere, nihil periuria curant.*

Se la gravità di un giuramento è connessa alla paura (*metuunt iurare*), a quest'ultima è contrapposta chiasticamente la leggerezza con cui gli uomini sono inclini a promettere (*nihil parcunt promittere*). Arianna ne fa una questione di genere: nessuna donna deve aspettarsi che un uomo mantenga i giuramenti fatti nel segno della passione amorosa, perché quei *sermones* non sono *fideles*⁵²⁰; quando la mente è vogliosa, non teme di spergiurare, ma appena si spegne la *libido*, tutto viene cancellato dalla memoria. Arianna riporta quindi l'interessamento di Teseo ad un «appetito puramente fisico»⁵²¹. Il pessimismo di questa *sententia* è evidente anche nelle ripetute negazioni che vi figurano. Se da un lato questo pensiero contraddice quello del carne 70, secondo cui è la *mulier* che afferma falsità e si rende spergiura, dall'altro esso richiama da vicino la Medea di Euripide, quando ella maledice il momento in cui ha prestato fiducia

⁵¹⁷ KONSTAN D. (1977), p. 43.

⁵¹⁸ Vedi *infra*, pp. 284, 296-297. Anche gli *optatos hymenaeos* indicano un'aspirazione alle nozze che ritroviamo al centro della vicenda virgiliana: *Eneide*, IV, 316.

⁵¹⁹ Ad esempio, Apollonio Rodio, *Argonautiche*, III, 973-974.

⁵²⁰ La *iunctura sermones fideles* non è altrove prima di Catullo.

⁵²¹ Citazione da NUZZO G. (2003), p. 106.

alle parole di un uomo greco⁵²². Ricorda inoltre il primo stasimo della *Medea* in cui il coro canta “Gli uomini meditano inganni, vacilla la fede negli dei; ma la fama muterà la mia vita: io avrò gloria e tutto il sesso femminile sarà onorato; nessuna voce infamante colpirà più le donne. Le muse dei poeti finiranno di cantare la nostra infedeltà.” (vv. 412-418)⁵²³.

Come Medea, Arianna elenca i favori concessi all’ospite e l’aiuto prestatogli in nome della passione amorosa⁵²⁴. Né l’amore né la generosità sono stati corrisposti e, anzi, ella è stata abbandonata in un luogo solitario e selvaggio, che le sarà tomba priva di ricordo e sepoltura. Inveisce contro il perfido amante (*fallax*, v. 151), immaginando che lo abbia partorito una leonessa, ma, soprattutto, che lo abbia generato il mare, “sputandolo fra le onde”,⁵²⁵ o una Sirti, una Scilla o una Cariddi, i peggiori mostri marini.

*quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
quod mare conceptum spumantibus exspuit undis. (155)
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis,
talìa qui reddis pro dulci praemia vita?*

Se l’immagine della leonessa sulla rupe comunica durezza e selvatichezza, vi è poi una *climax* di riferimenti orridi appartenenti all’ambito marino: la minaccia di una Sirti, un bassofondo sabbioso lungo la costa africana del Mediterraneo dove possono incagliarsi le navi, una Scilla *rapax*, che tutto fagocita, ma che è spesso ricollegata anche alla lussuria⁵²⁶ e una Cariddi che è vasta, nel senso che “crea il vuoto”⁵²⁷. Questa immagine riecheggia probabilmente il passo della *Medea* di Euripide, in cui Giasone, dopo aver scoperto che Medea ha ucciso i figli, la paragona per crudeltà a una leonessa e a Scilla⁵²⁸. Un altro parallelo importante è quello con *Iliade*, XVI, 33-35, in cui Patroclo, adirato con Achille perché egli si ostina a non voler combattere, nega la sua discendenza da Peleo e

⁵²² “Ho sbagliato allora, quando abbandonai la casa di mio padre fidando nelle parole di un Greco” (vv. 800-802).

⁵²³ Traduzione di CIANI M. G., *Euripide, Medea*, Venezia, 2002.

⁵²⁴ Cfr. Euripide, *Medea*, vv.476-487. Sul motivo del *perfidus hospes* già greco e poi variamente sfruttato dai poeti latini, si veda DELLA CORTE F., *Perfidus hospes*, «Latomus», 101, 1969, pp. 312-321.

⁵²⁵ NUZZO G. (2003) nel commento nota che Arianna sembra voler dire che il mare stesso ha sputato fuori da sé Teseo, come fosse una creatura di cui aveva orrore.

⁵²⁶ Si metta a confronto nell’opera di Catullo anche con il carne 60 (forse in riferimento a Lesbia), e a Virgilio, *Eneide*, IV, 366 ss. e VII, 302 e ss; Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 120 e ss.

⁵²⁷ NUZZO G. (2003), pp. 110-112.

⁵²⁸ Euripide, *Medea*, vv. 1339-1343. In questo modo Arianna si allinea di più con Giasone che non con Medea, come nota ARMSTRONG R. (2006), pp. 46-47.

Teti e lo dice nato dal mare e dagli scogli, a dire che per questa sua origine il suo cuore è “duro”. Se dunque questa invettiva è legata a ciò che è inflessibile, crudele e privo di capacità di compassione, d’altra parte sappiamo che Teseo ha davvero un legame genetico con mare⁵²⁹.

In questo amaro ondeggiare e svolazzare di ogni precedente certezza, Teseo viene trasportato via dai flutti e Arianna domanda a se stessa a cosa servano i suoi lamenti, quando non v’è alcuno che possa sentirli⁵³⁰:

*sed quid ego ignaris nequiquam conqueror auris
exsternata malo, quae nullis sensibus auctae (165)
nec missas audire queunt nec reddere voces?
ille autem prope iam mediis versatur in undis,
nec quisquam adparet vacua mortalis in alga.*

Non soltanto le promesse vengono condotte via dalla brezza del mare, ma anche il lamento stesso, che ne condivide la medesima inefficacia e la medesima consistenza lieve e vana (*quid ego ignaris nequiquam conqueror auris/ exsternata malo*, vv. 164-165). Nell’incertezza di non sapere cosa fare e dove rivolgere i passi, l’animo di Arianna ancora ondeggia, ancora oscilla tra mille domande retoriche in cui si immagina un movimento che mai potrebbe avvenire, perché in realtà la fanciulla è isolata, bloccata e impedita in qualsiasi direzione dal luogo in cui si trova. Tutto intorno a lei tace e non v’è anima viva o abitazione, il mare la separa da ogni cosa, così che la sua esistenza di *parthénos* in viaggio verso la realizzazione di una vita adulta come moglie e madre, si congela in questo istante, rimane in sospensione. Tuttavia, prima di morire, la Minoide deve scagliare una terribile maledizione sul fedifrago Teseo, lei che con gli dei

⁵²⁹ In opposizione al mito che fa di Teseo l’eroe del sinecismo ateniese e di un’autoctonia legata alla terra, vi è l’altra branca della tradizione mitologica che lo individua come originario di Trezene, a noi nota soprattutto tramite i ditirambi di Bacchilide, 17 e 18. In particolare nel ditirambo 17 Teseo è nato dal *póntos*, uno spazio non terrestre e non orientabile, un mare che non è un *pélagos* conosciuto e navigabile, ma un abisso subacqueo. Questo mare è detto la casa del padre di Teseo (vv. 66 e 99-100) dove infatti, dopo la sfida dell’anello lanciato in acqua da Minosse, egli viene accolto da Anftrite e dalle Nereidi per poi riemergere ricoperto di gioielli e di porpora, riconosciuto in quanto figlio dal mare. WALKER H. J., *Theseus and Athens*, Oxford, 1995, pp. 83-94.

⁵³⁰ Nota sempre ARMSTRONG R. (2006) che se la donna greca normalmente dovrebbe cercare di nascondere e silenziare ciò che ne infama la virtù come fa Fedra in Euripide, p. 159 o, aggiungiamo noi, anche come in modi diversi fanno la Medea di Euripide (preoccupata che i nemici non ridano di lei e non la pensino debole) e quella di Apollonio (preoccupata della sua reputazione di fronte a Circe e ad Alcino), Arianna vorrebbe essere ascoltata e poter denunciare al mondo intero il suo errore e la perfidia di Teseo.

ha un rapporto privilegiato, lei che simboleggia la *pietas* nella concezione catulliana: grazie alle sue preghiere gli dei hanno aiutato Teseo nella prova del labirinto e gli hanno permesso di sconfiggere il Minotauro⁵³¹. Mentre in Apollonio l'aiuto offerto da Medea è molto concreto e riguarda delle precise prescrizioni, unite alle arti magiche, Catullo sottolinea maggiormente il motivo della *pietas* e dell'ausilio divino⁵³². Anche la Medea di Euripide invoca il sostegno degli dei, ma perché questi la aiutino nella sua vendetta, mentre Arianna non ha la possibilità di vendicarsi e chiede che siano loro a castigare Teseo⁵³³. In quest'ora che ella ritiene estrema, null'altro le rimane che invocare i Celesti e pretendere che puniscano (*multam, multantes* vv. 190 e 192, *vindice poena*, v. 190) il malvagio per il suo spergiuro e per la sua mancanza di gratitudine, ma anche perché ella è convinta che lui sia un assassino, il vero responsabile della sua imminente morte⁵³⁴:

*non tamen ante mihi languescent lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus
quam iustam a divo exposcam prodita multam. (190)
caelestumque fidem postrema comprecet hora.
quare, facta virum multantes vindice poena
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons exspirantis praeporat pectoris iras,
huc huc adventate, meas audite querelas, (195)
quas ego, vae miserae, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo,
vos nolite pati nostrum vanescere luctum,
sed quali solam Theseus me mente reliquit, (200)
tali mente, deae, funestet seque suosque."*

Così avviene che Teseo, dimentico di Arianna, per contrappasso si dimentichi anche di levare le vele bianche prima di tornare ad Atene, secondo quello che

⁵³¹ KONSTAN D. (1977), p. 41: Se in Teseo sembra esserci una propensione coraggiosa al sacrificio per la propria comunità, viene anche però messo in risalto da Catullo l'intervento salutare di Arianna, che con le sue preghiere riesce a impietosire gli dei e a intercedere con loro per lui, affinché riesca vincitore nella prova (vv. 103-104). La stessa abilità della fanciulla nel muovere gli dei ritorna quando ella richiede per sé la loro commiserazione e domanda, in ragione della giustizia di cui loro stessi sono testimoni, una punizione per l'ingrato e fedifrago amante.

⁵³² KONSTAN D. (1977), p. 42.

⁵³³ ARMSTRONG R. (2006), p. 210.

⁵³⁴ ARMSTRONG R. (2006), p. 211.

era il precetto paterno (vv. 207-211): Egeo, scorgendo le vele nere avvicinarsi al porto, segno di lutto, deduce che il figlio sia morto e si getta tra le onde per suicidarsi. Anche le indicazioni che Egeo aveva dato al figlio vengono spazzate via come le nubi dai venti: *haec mandata.../...ceu pulsae ventorum flamine nubes/ aerium nivei montis liquere cacumen* (vv. 238-240). Tornato a casa, Teseo in cambio delle proprie crudeli dimenticanze trova per sé il lutto che Arianna stessa ha subito (246-248). Catullo mette dunque sullo stesso piano il più sacro vincolo di parentela, quello del padre verso il figlio, con il rispetto per le promesse d'amore⁵³⁵.

Come è noto, la vicenda termina con l'arrivo di Bacco (v. 251), innamorato della ragazza, che la conduce con sé e la sposa, iniziandola al mondo della follia dionisiaca.

Un ultimo aspetto molto interessante della rappresentazione catulliana è l'ambientazione del lamento: l'isola di Dia o Nasso è descritta nelle parole di Arianna come un altrove deserto e completamente privo di civiltà. Non vi sono uomini o abitazioni, non vi è la possibilità di cercare l'aiuto di alcuno (vv. 164-168; 183-187). L'unica prospettiva è quella di aspettare e morire sola e, soprattutto, priva di una degna sepoltura e di una lapide, preda di belve che saccheggeranno il suo cadavere (vv. 151-152). Il paesaggio selvaggio, che esclude l'individuo dalla civiltà e dalla società umana, soprattutto se circondato dal mare, è perfetto per rappresentare l'isolamento e la solitudine. Come nota Silvia Romani, l'impossibilità da parte di Arianna di muoversi, di prendere qualsiasi decisione e di intraprendere qualsiasi iniziativa rendono Nasso simile ad una prigione, ma soprattutto a una tomba: la ragazza è una persona già morta⁵³⁶. L'isola, infatti, soprattutto poi nella rappresentazione ovidiana di *Heroides X*, non è solo uno scenario, bensì lo specchio esterno dei sentimenti di Arianna⁵³⁷. Aggiungiamo noi che l'isola, separando la protagonista dalla propria comunità e dalla civiltà in generale, è un naturale luogo della dimenticanza delle leggi, dell'etica riconosciuta e, quindi, anche dei patti e dei giuramenti. Se nessuno può assistere al tradimento criminoso di Teseo, se la controparte principale del patto che egli ha violato è abbandonata priva di qualsiasi possibilità di comunicare, allora la scelleratezza dell'eroe rimarrà

⁵³⁵ KONSTAN D. (1977), p. 79. Riguardo al termine *luctus* (v. 247), THOMSON D. F. S., *Catullus*, Toronto, 1997, p. 421 nota invece che esso si riferisce a un *dolor externus*, quindi non tanto all'abbandono, ma alla perdita del fratello, il Minotauro, che viene messa sullo stesso piano di quella di Egeo per Teseo.

⁵³⁶ ROMANI S. (1999), p. 113.

⁵³⁷ ROMANI S. (1999), p. 115.

nascosta e sconosciuta, la sua aretologia non ne verrà macchiata. Infine, se Nasso è luogo di una sospensione tra lo stato di *parthénos* e quello di donna sposata⁵³⁸, in realtà proprio a Nasso si realizza l'unione matrimoniale di Arianna con un dio, Dioniso, che arriva per liberarla da quella prigione, ma anche per iniziarla a un mondo diverso, dove l'appartenenza alla civiltà e alle norme sociali non ha più alcuna importanza. Dunque, Dioniso libera Arianna *lato sensu*.

Si è visto che Arianna tende lo sguardo, ma anche tutta se stessa verso il mare, quel mare che la circonda e la isola, quel mare che è il suo interlocutore silente⁵³⁹, ma che è anche un simbolo di Teseo stesso e della passione amorosa. Come afferma Ieranò, «Il *topos* del mare d'amore (...) è basato su una proporzione-similitudine (...). L'amante sta all'amore come il marinaio/naufrago/nuotatore o la nave stanno al mare. L'instabilità del mare, per i Greci elemento insondabile e infido per eccellenza, si fa emblema della drammatica e perigliosa tumultuosità dell'esperienza amorosa»⁵⁴⁰. In particolare, sembra esserci un legame tra l'esperienza di un contraccambio amoroso, tra una *díke* in amore, e il mare sereno o la bonaccia⁵⁴¹. Il mare descritto da Catullo non è burrascoso, ma non v'è nemmeno accenno che sia tranquillo né che vi sia assenza di vento.

Se il mare è centrale nel mito di Teseo e di Minosse, tanto che Teseo può essere considerato un figlio del mare in quanto figlio di Poseidone e in ragione del fatto che il suo mito è sempre collegato con l'elemento marino, è forse possibile ascrivere a questo personaggio le caratteristiche proverbialmente attribuite dagli antichi al mare stesso. Se il suo è un viaggio avventuroso su una nave, una specie di iniziazione nella quale Teseo compie un tuffo per volere di Minosse e in un medesimo istante si riconosce figlio del mare e uomo adulto⁵⁴², allo stesso tempo come il mare egli alle volte potrà apparire sereno e dolce, si esprimerà con una blanda voce, ma sarà come il mare anche mutevole e improvvisamente infido e tempestoso. Nella mitologia antica i mostri più orribili sono spesso

⁵³⁸ ROMANI S. (1999), p. 127.

⁵³⁹ Così è spesso per le donne abbandonate in letteratura, BETTINI M.-ROMANI S. (2015), p. 192.

⁵⁴⁰ IERANÒ G., *Il mare d'amore: elementi per la storia di un topos letterario*, in (Belloni L.-De Finis L.-Moretti G.) *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento, 2003, p. 204.

⁵⁴¹ IERANÒ G. (2003), pp. 213 e ss.

⁵⁴² Il mito è nei ditirambi XVII e XVIII di Bacchilide, in cui appunto la discendenza di Teseo dalla divinità del mare è sottolineata nella vicenda cretica del tuffo: Minosse vuole un segno che certifichi che Teseo sia di stirpe divina e getta tra le onde un anello. Teseo risale in superficie recando doni aurei da parte di Anfitrite. Calame interpreta l'episodio come un rito di passaggio all'età adulta e un riconoscimento della semidivinità di Teseo: CALAME C., *Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, 1990, p. 440.

custoditi dal mare, forse perché l'abisso nasconde ciò che sulla terra il Sole potrebbe illuminare: già questa è un'insidia inaspettata e angosciante e si è detto come Arianna inveisca contro Teseo immaginando che sia stato generato dallo "sputo" del mare o da Scilla o Cariddi. Il mare, tuttavia, è pericoloso e traditore anche per sua stessa natura: è un elemento liquido, inafferrabile, che si manifesta in una continua oscillazione, il suo ondeggiamento è un divenire continuo e trasformista, che solo l'esperienza di anni di navigazione sa interpretare e solo l'uomo che sa rendersi altrettanto mutevole e adattabile al *kairós* può effettivamente tentare⁵⁴³. Teseo è un eroe civilizzatore, come il mare per i Greci e in particolar modo per gli Ateniesi era la via di esportazione e importazione della civiltà, ma è anche un eroe traditore, *perfidus* come lo è il mare, sul quale non si può fare affidamento sicuro. Non è certo un caso che due eroi che viaggiano per mare, Teseo e Giasone, siano entrambi protetti da Afrodite e siano i principali protagonisti di vicende amorose⁵⁴⁴ e che in queste occasioni, aggiungiamo noi, si rendano fedifraghi. Anche per quanto concerne la frequente comparsa dell'elemento aereo nella sua instabilità si può credere che vi sia un'allusione all'indole di Teseo: se in poesia il vento può essere tempesta distruttrice, ma anche elemento dissipatore che riduce tutto al caos e alla vanità, così anche la *fides* è annullata da Teseo⁵⁴⁵.

Si è visto che nel carne catulliano Arianna è circondata di elementi instabili, liquidi e aerei, e che tutto quanto la identifica per quella che è, le scivola via di dosso. Tutto ciò cui dava credito e importanza oscilla sulle onde e si disperde tra i venti: Teseo fugge sul mare, i suoi giuramenti si palesano nella loro inconsistenza. Ella stessa finisce per assumere dentro di sé quel fluttuare della realtà che la circonda, assalita dal dolore e dall'angoscia, i marosi che metaforicamente si infrangono nel suo animo; ella stessa si rende improvvisamente conto di quanto instabile e vacillante sia la sorte umana e con essa anche la morale condivisa e i suoi dettami. Arianna, infine, anziché opporsi all'oscillazione con una maggiore concretezza o rigidità, grazie al *furor* bacchico riesce a immergersi nel flusso di una realtà volatile e fluttuante in cui ogni cosa può dismettere la sua forma e assumerne un'altra. In questa nuova dimensione

⁵⁴³ WALKER H. J. (1995), pp. 92-94 sottolinea questo rapporto tra la fluidità della *métis* e il mare in un'analogia con la realtà politica dell'Atene democratica, per cui nel ditirambo 17 di Bacchilide verrebbe celebrata l'intelligenza, la flessibilità e la rapida versatilità di un'Atene talassocratica. Sulla *métis* in generale e il suo rapporto col *kairós* si veda DETIENNE M.-VERNANT J. P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, tr. it., Bari, 1977. Sempre sull'*imagerie* nautica cui si adattano i concetti di *kairós* e *métis*, TASINATO M. (1986), p. 60-62.

⁵⁴⁴ IERANÒ G. (2003), pp. 205-206.

⁵⁴⁵ KONSTAN D. (1977), p. 92. Lo studioso nota anche quello che può essere un verso ironico in cui Egeo affida Teseo ai venti: v. 213.

di indefinitezza non sono promesse e giuramenti ad assicurarle la felicità, nulla di ciò che si può *stabilire* le garantisce una realizzazione, ma proprio nell'unione con Dioniso Arianna troverà il suo ruolo e il suo luogo, che non sono né civili né umani e, forse, non sono nemmeno reali.

L'ENEIDE DI VIRGILIO

9. Tradita e traditrice: la Didone virgiliana

All'interno della produzione virgiliana un personaggio femminile in particolare è legato al tema della *fides* e del giuramento: è il caso di Didone nell'*Eneide*.

In un *épos* polifonico e complesso come quello virgiliano⁵⁴⁶, le figure femminili hanno spesso un ruolo che potremmo definire "tragico", poiché, così come in tanta parte della tragedia attica, esse fungono da ostacolo e da fattore disgregante per il compimento di un ordine politico maschile favorito dall'intervento divino, e le loro vicende, perlopiù infelici, suscitano *páthos* e simbolizzano l'energia travolgente delle passioni⁵⁴⁷. Se, da un lato, si tratta di personaggi investiti del compito narrativo di destabilizzare la razionalità maschile e il percorso della provvidenza divina, dall'altro essi finiscono per essere sempre figure di donne sconfitte e piegate da quello stesso fato, rese miserabili proprio dalla forza entropica che rappresentano. Data la simpatia di Virgilio per la filosofia epicurea, due aspetti sono certamente degni di una nota preliminare: la donna, questo essere "tragico", vive le passioni al massimo della loro intensità e tale sconvolgimento mentale non può che nuocere alla sua serenità interiore e a quella degli altri esseri che vengano in contatto con lei; vieppiù se questa passione è *furor* amoroso, esso non può che essere condannato

⁵⁴⁶ CONTE G. B., *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, 1980, pp. 62 e ss. Nessun destino individuale è centrale nell'azione del poema, ma semmai il testo presenta diversi punti di vista separatamente cristallizzati, che, colti in una sinossi, danno conto di una realtà sfaccettata. Se nell'epica romana la collettività è solitamente celebrata più dell'individualità, nell'*Eneide* Virgilio rovescia questa norma offrendo distinti episodi di individualità eroica. Tutti i personaggi sono *in scii*, compreso Enea: solo il poeta conosce il disegno del fato. Si veda anche CONTE G. B., *Virgilio, l'epica del sentimento*, Torino, 2007: i concetti di torto e diritto sono spesso difficili da discernere e la verità è relativa e plurima, p. 100; 139. Non ci sono dicotomie troppo semplici, ma coesistono diverse ragioni che spesso si contrappongono all'epica oggettiva del fato, p. 101; 111. L'affermazione di un valore collettivo può avere come prezzo la negazione di più valori individuali, pp. 116; 130.

⁵⁴⁷ CONTE G. B. (2007), pp. 111 e ss.: in Virgilio rintracciamo la lezione del teatro tragico, che dà spazio ai personaggi e alle loro voci, che impone al lettore di partecipare ai loro drammi. Così come fa Enea, anche il lettore è costretto ad accettare la necessità del fato, ma senza dimenticare la soggettività tragica del reale. Sulla struttura e il contenuto "tragico" del libro IV dell'*Eneide*, si vedano PEROTTI P. A., *Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide*, «Prometheus», 16, 1990, pp. 238-244; FOGLI A., *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in (Andrisano A. M. ed.) *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottole (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Ferrara, 2011, pp. 259-291; HARRISON E. L., *The tragedy of Dido*, «Échos du Monde Classique», 33, 1989, pp. 1-21, e soprattutto, per un'attenta analisi critica della tecnica poetica virgiliana e di ciò che ha in comune con il tragico: FERNANDELLI M., *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica 'A. Rostagni'», 1, 2002, pp. 141-212 e *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 2, 2002-2003, pp. 1-54.

come distruttivo e controproducente⁵⁴⁸. Si percepisce dunque nell'*Eneide* un' inferiorità femminile rispetto all'autocontrollo, alla razionalità e alla capacità maschile di intravedere un bene superiore al proprio, si pensi anche al personaggio della regina Amata. Anche Camilla, avvicinata significativamente al mondo valoriale maschile, muore sul campo di battaglia per un momento di irrazionalità dovuta alla sua natura femminile⁵⁴⁹. Altre figure di donna nell'*Eneide*, come Lavinia, Creusa, Cassandra o Giuturna sono scialbe oppure, altrimenti, del tutto sottomesse a ciò che il fato e il mondo delle decisioni maschili riserva per loro, zittite anche se con compassione da parte del poeta⁵⁵⁰.

Didone è certamente un personaggio di spessore psicologico notevole, al punto da oscurare parzialmente Enea e da indurre il lettore a provare una certa empatia nei suoi confronti. Ella è una donna profondamente divisa tra la passione amorosa e gli scrupoli morali, ma è anche una regina, un personaggio politico, e come tale viene fatta morire, in una sorta di riappropriazione estrema della sua grandezza, in un modo che le attribuisce in una certa misura una dignità virile: il ricordo della città fondata e del suo impegno politico riemergono infatti nel momento del suicidio.⁵⁵¹ Se v'è un giudizio negativo di Virgilio nei confronti di Didone in quanto figura regale e femminile, esso riguarda il fatto che, mentre Enea supera il trauma della vicenda personale e della perdita del proprio amore, in nome di un bene collettivo e del suo compito di guida, Didone, pur essendo una sovrana, piuttosto di farsi forza e tornare ai propri doveri, viene sommersa dalla propria vicenda sentimentale e dall'abbandono subito⁵⁵².

⁵⁴⁸ Gli elementi comuni tra la filosofia epicurea e il personaggio di Didone sono esplorati da DYSON J. T., *Dido the Epicurean*, «Classical Antiquity», 15 (2), 1996, pp. 203-221. Didone talvolta si esprime come un personaggio epicureo, ma finisce per incarnare proprio ciò che l'epicureismo condanna.

⁵⁴⁹ Camilla si distrae durante la battaglia per inseguire nella mischia Cloreo, un combattente di cui vuole conquistarsi la bellissima panoplia e, assorta da questo pensiero, non nota l'insidia di Arrunte.

⁵⁵⁰ D'ANNA G., *Le figure femminili in Virgilio e in Orazio*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico*, Torino, 1986, pp. 164-165. Anche SULLIVAN J. P., *Dido and the representation of women in Virgil's Aeneid*, in (McKay A. J.-Wilhelm R.-Jones H. edd.) *The two worlds of the poet: new perspectives on Vergil*, Detroit, 1992, pp. 64-73; PEROTTI P. A., *Le tre donne di Enea*, «Aufidus», 23 N° 67, 2009, pp. 7-28.

⁵⁵¹ D'ANNA G. (1986), p. 165. Ai versi 653-658 Didone riassume brevemente la propria vita dicendo di essere stata felice, perché ha vendicato lo sposo, punito il fratello nemico e fondato la città di Cartagine. L'unico male fu quello di accogliere i Troiani.

⁵⁵² Virgilio insiste molto sulla parola *regina*, che probabilmente ai contemporanei suonava come un richiamo anche alla figura storica di Cleopatra, CARNEY E., *Reginae in the Aeneid*, «Athenaeum», 66, 1988, pp. 428; 436.

Ella è pure un personaggio di grande rilievo narrativo, poiché, nonostante il IV libro non sia strettamente indispensabile ai fini della vicenda principale di fondazione e al raggiungimento dell'obiettivo del protagonista, l'episodio amoroso e le sue conseguenze hanno tuttavia un ruolo importante in quest'opera. L'*excursus* ha la funzione di spiegare l'atavico odio tra Cartagine e Roma⁵⁵³, forse di alludere anche al rapporto tra Antonio e Cleopatra⁵⁵⁴, ricordo non certo remoto per la Roma in cui viveva Virgilio, ma si tratta anche di una digressione molto ampia ed elaborata, che ricalca nelle sue linee principali storie mitiche ormai collaudate e atte a descrivere e suscitare *páthos*. L'amore era un argomento certamente in voga in quell'epoca a Roma, come dimostra la produzione elegiaca, e non poteva essere eliso del tutto da un moderno *épos*. Inoltre, come avveniva nell'*Odissea* ad opera di personaggi quali Calipso o Circe, v'era la necessità di una figura femminile che determinasse un indugio, un ostacolo per l'eroe principale⁵⁵⁵. C'è chi sostiene che l'intera vicenda non sia narrata da Virgilio allo scopo di riflettere su Roma e sulla sua storia né di proporre una lettura critica del personaggio di Enea, bensì semplicemente con il proposito di narrare una storia d'amore intensamente patetica, tant'è vero che proprio questa sezione del poema è diventata immediatamente celebre e ha riscosso un vastissimo successo nell'antichità⁵⁵⁶. Se è evidente la volontà del poeta di concentrare nella figura di Didone tutta la gravità morale di un personaggio tragico e il patetismo del sentimento elegiaco, è anche chiara la natura di questo canto che, considerato singolarmente rispetto al poema, quasi fosse un racconto che si chiude in se stesso, a tratti si configura come un epillio alla maniera alessandrina ed è fitto di riferimenti linguistici e tematici allusivi alla poesia catulliana e all'epica di Apollonio Rodio. Didone, in quanto donna e in quanto personaggio destinato all'abbandono, sarà indissolubilmente legata alla retorica femminile del lamento, della recriminazione, della memoria di una promessa non mantenuta e della maledizione a essa connessa. Il paragone più immediato infatti è proprio quello con Medea e con Arianna: l'innamoramento

⁵⁵³ Un contributo che analizza la struttura tripartita e la funzione del 4 libro come allusive alle tre guerre puniche è DRAKE H. A., *Why Dido?*, «The Ancient World», 31 (1), 2000, pp. 38-47.

⁵⁵⁴ ADAMIK T., *The function of Dido's figure in the Aeneis*, «Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis (Class)», 9-10, 1982-1985, pp. 11-21.

⁵⁵⁵ SULLIVAN J. P. (1992), pp. 64-65.

⁵⁵⁶ FARRON S., *Vergil's Aeneid, a poem of grief and love*, Leiden-New York-Köln, 1993, cap. 3, pp. 61 e ss. Sia nella rielaborazione ovidiana che nei componimenti più tardi che recuperano la figura di Didone attraverso l'*Eneide*, si nota come non vi siano sovrainterpretazioni sulla storia di Roma né riflessioni di particolare interesse sull'indole di Enea e su una giustificazione del suo comportamento, ma ciò che rimane nel tempo come nucleo letterario su cui gli anche altri poeti operano è solamente la vicenda di seduzione e abbandono, pp. 66 e ss.

per uno straniero che le tradirà è accompagnato da un conflitto morale non indifferente, che pone loro di fronte alla scelta tra la famiglia di origine e la nuova vita con un compagno di cui sono innamorate. Nello specifico, all'interno di questi *plots*, la scelta di aiutare l'innamorato prevede non solo l'inganno, ma addirittura la morte di un membro della famiglia: Medea inganna il padre e uccide Assirto, il fratello, così come fa Arianna, il cui fratello, il minotauro, viene ucciso però per mano di Teseo. È proprio da tale dissidio morale che deriva la condizione di solitudine e isolamento caratteristica di queste figure femminili del mito e il loro senso di colpa o la consapevolezza di aver commesso un errore⁵⁵⁷. Per la storia di Didone non era possibile mantenere questo dato tipico degli intrecci mitologici rielaborati dalla letteratura ellenistica, ma Virgilio cerca comunque di mantenere quella tensione morale per rendere la passione di Didone tragica, in quanto la pone in conflitto con altre istanze: ecco dunque che il giuramento nei confronti di Sicheo riveste questa precisa funzione narrativa. Come è stato notato, molti tratti del personaggio di Enea in questo episodio, tratti che riconduciamo a freddezza, opportunismo, mancanza di compassione, seppur vengano attenuati da Virgilio, devono però essere per forza inseriti nella vicenda, perché indispensabili da un punto di vista funzionale: solo attraverso determinati elementi topici è possibile provocare lo stesso coinvolgimento emotivo e generare, per così dire, il *páthos* che contraddistingue queste storie di abbandono⁵⁵⁸. La scelta di Enea, a un livello razionale e secondo l'etica romana, è forse più "nobile" ed è giustificabile, così come anche la scelta finale di Didone, il suicidio, è tesa a nobilitare la sua figura che a tratti sfiora l'eroismo solitario di un Aiace⁵⁵⁹.

Come si accennava poco sopra, il motivo del giuramento per la vicenda di Didone riveste una funzione topica il cui senso si ritrova nella tipologia di racconti ellenistici cui si ispira, ma ha anche una funzione tematica fondamentale, come l'aveva nella tragedia euripidea e nelle *Argonautiche*: è uno snodo problematico attorno al quale si producono delle riflessioni

⁵⁵⁷ MONTI R., *The Dido episode and the Aeneid*, Leiden, 1981, pp. 50-56. Il senso di alienamento di Didone non è connesso a un atto criminale, come per Medea o Arianna, in quanto anche la violazione del giuramento fatto a Sicheo non la induce a sentirsi sola, finché non subentrerà l'abbandono da parte di Enea. FARRON S. (1993), pp. 100 e ss: il senso di colpa per aver violato una norma morale o per il tradimento ai danni della propria famiglia di origine è una delle risorse impiegate dai poeti ellenistici per raggiungere un effetto di intenso *páthos*, soprattutto se la vicenda è a sfondo amoroso.

⁵⁵⁸ Questa è la tesi dell'intero lavoro di FARRON S. (1993).

⁵⁵⁹ CURRIE H., *Dido: Pietas and Pudor*, «The Classical Bulletin», 51, 1974, p. 38. CONTE G. B. (2007), p. 132.

sull'interpretazione del linguaggio e della verità ed è il pretesto per dimostrare come attorno a uno stesso sentimento si possano prendere decisioni radicalmente differenti e i personaggi si trovino a palesare una diametrica opposizione. Il lamento di Didone è legato a un doppio giuramento d'amore: quello prestato da lei stessa alla memoria del marito Sicheo e quello che ella ha ricevuto o si immagina di aver ricevuto da parte di Enea. Ella perciò incarna la paradossale condizione di rendersi allo stesso tempo spergiura e traditrice di un vincolo precedentemente contratto e destinataria di un giuramento che è avvenuto solo nella sua immaginazione. Se anche i personaggi maschili possono essere traditi da donne fedifraghe e al contempo essere traditori, tuttavia non sono loro stessi a sfruttare autonomamente il potere di tali enunciati performativi, ma sono molto più frequentemente condizionati dalla manipolazione femminile. In altre parole: quando un uomo spergiura, è perché deve accontentare una donna che richiede un giuramento in cambio di qualcosa e, quando un uomo è tradito da una donna che gli aveva giurato qualcosa, è sempre lei che ha deciso spontaneamente di sigillare le proprie affermazioni con un falso giuramento.

Immancabilmente, entrambi i giuramenti di Didone risultano inefficaci e infelici, perché entrambi, come si vedrà, partono da presupposti sbagliati: nessuno dei due si basa sulla reciprocità o su un confronto dialettico con la controparte e ambedue sono sostanzialmente giuramenti che la regina fa per dare forza e legittimità alle proprie scelte, ma mancando nella performatività dei propri enunciati.

Non sarebbe semplice, e forse nemmeno molto fruttuoso, cercare di riassumere quanto è stato prodotto dagli studiosi per dare conto della complessità estrema di questo canto virgiliano e per cercare di comprendere appieno gli intenti dell'autore. Le analisi assai dettagliate che sono state elaborate a questo scopo risultano spesso interpretazioni opinabili che apportano nuove prospettive, ma che di fatto non sciolgono i nodi che il poeta probabilmente ha intrecciato *ad hoc*. L'attenzione che fin dall'antichità destava da parte di tutti questo episodio si concentra in particolar modo sulla possibilità o meno di dare dei giudizi etici sui personaggi e sul loro rapporto, in base a quanto vediamo espresso da loro stessi o dal narratore; sulla natura del legame tra i due protagonisti, da un punto di vista sentimentale e giuridico; sull'eventuale giustificazione del comportamento di Enea e sull'eventuale rapporto che esso potrebbe avere con le correnti filosofiche stoica ed epicurea; sulla funzionalità dell'episodio all'interno dell'*Eneide*. Non è nostra intenzione in questa sede rilanciare un

dibattito già così fitto di implicazioni per cercare di darne un'ulteriore lettura, tuttavia si terranno presenti le questioni sollevate dalla critica per illustrare come anche in quest'opera il giuramento in quanto motivo letterario sia indissolubilmente legato a una figura femminile e come ritornino alcuni tratti salienti del suo utilizzo nell'ambito della letteratura amorosa.

Il libro IV dell'*Eneide* si apre con la famosissima scena in cui Didone, regina della città di Cartagine, confessa alla fidata sorella Anna il suo amore per lo straniero giunto esule da Troia alla sua terra, Enea. Ella lo ha ospitato generosamente e ha ascoltato la sua storia con partecipazione, finché non ha avvertito una fortissima attrazione nei suoi confronti e, dopo aver trascorso la notte fra i tormenti dell'innamoramento, svela alla sua confidente i suoi pensieri.

Si mihi non animo fixum immotumque sederet, (15)

*ne cui me vinclo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsán potui succumbere culpae.*

Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei. (20)

*coniugis et sparsos fraterna caede Penatis,
solus hic inflexit sensus, animumque labantem
impulit: adgnosco veteris vestigia flammae.*

*Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,
vel Pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,* (25)

*pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
ante, Pudor, quam te violo, aut tua iura resolvo.*

*Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro."*

Se non ci fosse una decisione irremovibile nell'animo della regina, ossia quella di non stringere un vincolo coniugale con alcun altro uomo dopo la morte del primo marito da lei molto amato, Sicheo, forse solo per Enea Didone potrebbe cedere. C'è però un cortocircuito in questa prima affermazione: ciò che dovrebbe essere *fixum immotumque* ha trovato già l'eccezione, e Didone, scorrendo con la sorella, cerca un interlocutore pronto a supportare il suo desiderio, un interlocutore che confuti quella sua stessa decisione, convincendola che è lecito violarla, ma la violazione del pensiero è già

avvenuta. Interessante è notare che nel lessico usato dalla donna non si parla di semplice attrazione e di appagamento dei sensi, ma si usa già un linguaggio giuridico ed etico abbastanza evidente: *vincolo sociare iugalis* è un'espressione che rimanda al patto di un legame coniugale. Il termine *culpa*, che ricorre anche successivamente nei discorsi di Didone, connota esattamente quella che è la sua sensazione di tradimento ai danni della precedente promessa di fedeltà fatta dopo la morte del marito⁵⁶⁰. Giunge subitanea la reazione del senso di colpa con una sorta di *execratio*: che Giove possa spedirla agli inferi, prima che ella possa violare il patto e sciogliere gli *iura* del pudore. Virgilio indugia per due versi su una Didone che immagina se stessa punita per la sua infedeltà e cacciata fra le ombre dell'Erebo, come se volesse predire ciò che poi è narrato nel libro VI, quando avverrà l'incontro della regina morta con Enea che è disceso nell'Oltretomba. Potremmo dire che questa maledizione attirata su di sé, insita nelle formule di giuramento solenne, è forse il presagio e la ragione della morte di Didone: la spergiura si punisce da sola per la sua *culpa*, dopo aver sofferto le terribili pene d'amore e il senso di vergogna e umiliazione. Anche se sappiamo che l'innamoramento tra i due è favorito dalle divinità⁵⁶¹ e dunque la responsabilità etica di Didone per il lettore è parzialmente attenuata, ad ogni modo il personaggio percepisce la passione amorosa come una vera e propria violazione di un sacro giuramento, che emerge come un'ossessione in più luoghi del testo⁵⁶². La *culpa* potrebbe essere eventualmente quella di violare il giuramento fatto a Sicheo, come anche quella di voler avere una relazione non istituzionalizzata, ma ciò che lede maggiormente l'immagine e la dignità della

⁵⁶⁰ Sul termine *culpa* gli studiosi si sono a lungo interrogati: se da una parte è ormai comune l'opinione che non possa essere un equivalente dell'*hamartia* tragica, non è ben chiaro se essa riguardi il pensiero di un nuovo matrimonio, una relazione non lecita o il cedimento passionale *more ferae* (v. 551) nella grotta. Se da una parte era possibile contrarre nuovamente matrimonio e una relazione amorosa tra i due protagonisti non è di per sé un problema morale insormontabile tanto da potersi definire *culpa*, vi è comunque da parte di Enea la dimenticanza della propria missione e da parte di Didone il tradimento del giuramento a Sicheo, CARNEY E. (1988), p. 431-2. D'altra parte, non abbiamo evidenze dalle fonti in merito a una legislazione sui secondi matrimoni al tempo in cui fu scritta l'*Eneide* e la perdita di *fama* o *species* da parte della regina (vv. 91; 170; 221) può essere riferita alla perdita della condizione di *univira*, come anche alla modalità poco "regale" dell'unione tra i due protagonisti nella grotta: HORSFALL N., *A companion to the study of Virgil*, Leiden-New York-Köln, 1995, pp. 126-128.

⁵⁶¹ Anche ai vv. 90 e ss. Giunone raggiunge Venere di nascosto da Giove e le chiede di aiutarla a far sì che Enea e Didone intreccino questa relazione amorosa.

⁵⁶² CURRIE H. (1974), pp. 37-38. Il fatto che Didone faccia sempre riferimento al matrimonio aggrava la sua colpa nei confronti di Sicheo: non si tratta solo di una passione amorosa, ma di un nuovo vincolo nuziale sostitutivo del primo. In ogni caso non è Virgilio a condannare la sua volontà di contrarre matrimonio, ma è la protagonista stessa ad autoimporsi un codice morale molto severo, sia per la sua caratteristica indole sia per prudenza politica, come il testo virgiliano a tratti suggerisce: CARNEY E. (1988), p. 430-432.

regina è che questa *culpa* ne modifica la *fama* di sovrana irreprensibile.⁵⁶³ Infatti, per la mentalità e la società romana certamente non era prevista una condanna morale per le donne che contraevano nuove nozze, anche se esisteva l'ideale dell'*univira*, e allo stesso tempo non era necessario sancire solennemente un matrimonio in pubblico per essere riconosciuti come coniugi: già dal tempo delle XII tavole è prevista almeno una circostanza in cui il matrimonio è ritenuto legittimo senza la *manus*, con la sola necessità dell'accertamento dell'*usus*⁵⁶⁴. Tuttavia, il problema della propria integrità morale colpisce Didone più in quanto figura di stato che in quanto donna e vedova⁵⁶⁵. Virgilio affronta un tema che davvero era attuale al suo tempo, poiché non c'era l'obbligo di una cerimonia, di documenti scritti o di un procedimento legale per accordarsi in un matrimonio. Quindi sia le altre persone che i due *partners* stessi potevano aver male interpretato la relazione⁵⁶⁶. Ad ogni modo la *deductio* allusa da Virgilio nella scena della caccia era una cerimonia dal valore pubblico e sacro, che dunque non poteva essere ignorata⁵⁶⁷, anche se nel testo non ci viene presentata come ufficiale, bensì come un tentativo delle divinità di sancire il legame di Didone con Enea.

Tornando alla scena della confessione, Anna, esattamente come spera Didone, impiega tutte le sue risorse retoriche per convincerla che ostinarsi a mantenere la fedeltà a Sicheo è una cosa insensata⁵⁶⁸: inizialmente le ricorda che la sua giovinezza, passata senza amore, è uno spreco imperdonabile, in seguito le rammenta anche le ragioni politiche per cui a una regina è più vantaggioso essere affiancata da uno sposo e accenna alla possibilità che Giunone abbia mandato di proposito Enea a Cartagine, quindi che il loro incontro sia iscritto

⁵⁶³ MONTI R. (1981), p. 40.

⁵⁶⁴ Aulo Gellio 3.2.12-13. Rimane poco chiaro se *manus* e matrimonio fossero coincidenti o fossero due momenti diversi: da alcune fonti sembra di poter desumere che il matrimonio fosse valido anche prima della *manus*. In altri casi sembra che, pur essendo la donna soggetta già a una *manus maritalis*, fosse possibile contrarre un nuovo matrimonio senza celebrare un'altra *manus*. Non esistono comunque fonti giuridiche che dicano esplicitamente che un matrimonio era ritenuto valido di fronte alla legge solo attraverso il consenso dei due coniugi. Ne parla diffusamente AGRELL P., *Wed or unwed? Ambiguity in Aeneid 4*, «Proceedings of the Virgil Society», 25, 2004, pp. 97-98.

⁵⁶⁵ A partire dal fatto che nel mito, prima della rielaborazione virgiliana, Didone era *univira* per eccellenza, donna fedele fino alla morte alla memoria del marito, tanto da preferire il suicidio ad una nuova unione e all'onta che ne sarebbe derivata. È possibile che la storia di un rapporto amoroso tra Didone ed Enea sia da ascrivere per primo a Nevio (fr. 17-21): CONTE G. B.-BALDO G.-RAMOUS M., *Eneide*, Venezia, 1998, pp. 704-705.

⁵⁶⁶ FRIER T.-MCGINN B., *A casebook on roman family law*, Oxford-New York, 2004, pp. 25-26, 56-62.

⁵⁶⁷ CALDWELL L., *Dido's «deductio»: Aeneid 4.127-65*, «Classical Philology», 103 (4), 2008, p. 431.

⁵⁶⁸ AGRELL P. (2004), pp. 95-110, pp. 95-96: gli argomenti utilizzati da Anna sono tradizionali.

nella volontà divina, ma soprattutto, pronuncia una frase faticosa (v. 34): *Id cinerem aut Manis credis curare sepultos?* Il fatto che ai morti non possano interessare le azioni dei vivi permette a Didone di superare le sue reticenze e di non sentirsi gravata dal peso della colpa verso Sicheo, che è appunto defunto. Questo riscontro da parte della sorella offre una possibilità di liberazione e legittimazione alla passione amorosa⁵⁶⁹:

*His dictis incensum animum inflammavit amore,
spemque dedit dubiae menti, solvitque pudorem.* (55)

Nei giorni successivi ci viene detto che i due protagonisti passano molto tempo assieme, instaurando un rapporto sempre più stretto. Segue la celebre scena della battuta di caccia, supervisionata dall'intervento di due divinità, Giunone e Venere, che operano al fine di congiungerli in amore. Questi versi sono stati oggetto di uno studio molto approfondito da parte della critica, poiché rimandano con una certa ironia tragica e sinistra, alla consuetudine romana della *deductio in domo mariti*, in occasione delle nozze⁵⁷⁰. La regina di Cartagine e l'eroe troiano si ritrovano a cercare riparo dalla pioggia in una grotta, dove si intuisce che la passione amorosa ha preso il sopravvento, anche se Virgilio tace quelli che possono essere stati gli scambi verbali e gestuali fra i due. L'autore invece non manca di commentare:

*Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famave movetur* (170)
*nec iam furtivom Dido meditatur amorem;
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.*

Il giorno è funesto e sarà causa dei mali della regina (*dies primus leti*). Didone smette di preoccuparsi delle apparenze e ormai non è interessata a un *furtivom amorem*, ma ha già definito questo legame nella sua mente come un *coniugium*: l'autore interpreta questo comportamento come un tentativo che Didone fa per

⁵⁶⁹ PUCCIONI G., *Il libro di Didone*, «Civiltà Classica e Cristiana», 2, 1981, p. 306.

⁵⁷⁰ CALDWELL L. (2008), pp. 423-435. Dalla scena di caccia possiamo notare che Didone e Giunone usano termini che si riferiscono inequivocabilmente all'unione matrimoniale, mentre Enea non riconoscerà il legame entro questa categoria e la popolazione cartaginese sembra anch'essa intenderlo come una relazione non ufficiale della propria sovrana, p. 424. AGRELL P. (2004), p. 99-101: che vi sia stato o meno un matrimonio non si può dire, ma certo il coinvolgimento delle divinità e delle forze naturali nella scena, simbolicamente caricata di elementi che alludono al rito del matrimonio, porta a credere che anche nella mente divina, non solo in quella di Didone, vi fosse l'intenzione di realizzare un vero e proprio connubio.

nobilitare a se stessa (*praetexit*) la sua scelta, vissuta inconsciamente come una *culpa*⁵⁷¹.

Se questa donna appassionata è in realtà consapevole di commettere un errore o comunque di agire in maniera sconsiderata, non si può dire che Enea sia del tutto esente da errori o quantomeno dall'apparire leggero e superficiale. Giove, passato del tempo, si accorge finalmente di ciò che sta accadendo e invia Mercurio da Enea (vv. 255 e ss.) per spaventarlo sulle conseguenze delle sue azioni e ammonirlo su quello che dovrebbe invece essere il suo dovere e il suo obiettivo. Enea, che nel frattempo aveva indugiato aiutando concretamente la regina a costruire la sua città e indossando abiti fenici, si sveglia dal sonno agitato e sgomento, preoccupato di obbedire prontamente al comando divino, ma angosciato all'idea di spiegare a Didone la sua "scelta"⁵⁷². Il dubbio su come affrontare il discorso con la regina lo attanaglia:

*Heu quid agat? Quo nunc reginam ambire furentem
audeat adfatu? Quae prima exordia sumat?* (vv. 283-284)

Non sono casuali i due verbi *ambire* e *audeo*, poiché sono indicativi del senso di colpa di Enea, che sa di dover infliggere un dolore a Didone e si rende conto di dover agire in modo ambiguo e fors'anche disonesto e ingrato⁵⁷³. Enea deciderà nel frattempo di allestire la flotta per la partenza di nascosto dalla regina e il narratore non manca di definire questa operazione un inganno, commentando

⁵⁷¹ FARRON S. (1993), pp. 83 e ss.: questa operazione di "sacralizzazione" nei confronti di un legame che non è riconosciuto dalla propria società o che è illecito secondo le comuni norme morali era stato naturalmente già esplorato dalla poesia catulliana, ove l'amante era però il poeta stesso. Non solo Catullo interpreta il legame con Lesbia come un *foedus sanctae amicitiae*, ma sembra spesso illudersi che il sentimento sia perfettamente mutuo e aspira alla perfetta reciprocità. Virgilio però utilizza il modello mitico dell'eroina abbandonata, che in Catullo è nel carne 64, incarnato dalla figura di Ariadne, e non potrebbe essere altrimenti: Enea non può essere l'amante disperato, perché l'ideale cui Virgilio fa riferimento per il suo protagonista non prevede e, anzi, condanna la distruttività del *páthos*. In questo senso è forse da intendersi anche la scelta di far morire Didone, che dimostra con la sua vicenda l'eszialità di un modello di vita dedicato al sentimento. Anche: KILROY G., *The Dido episode and the sixty-fourth poem of Catullus*, «Symbolae Osloenses», 44, 1969, pp. 48-60.

⁵⁷² FEENY D., *The taciturnity of Aeneas*, «Classical Quarterly», 33, 1983, p. 205: Enea di fatto si comporta come se fosse il consorte della regina e come se volesse partecipare attivamente alla costruzione della sua città. Tuttavia, Virgilio non ci fornisce mai il suo punto di vista, prima della venuta di Mercurio. Si vedano anche AGRELL P. (2004), pp. 101-102 e MONTI R. (1981), p. 47.

⁵⁷³ MASSELLI G. M., «*Pro foedifrago*»: le ragioni dell'eroe fuggitivo: da Giasone a Enea, «Kleos», 11, 2006, p. 355.

ai vv. 296-297: *at regina dolos (quis fallere possit amantem?)/ praesensit (...)*⁵⁷⁴. Non sorprende dunque che anche la donna innamorata interpreti l'agire furtivo di Enea come un raggirio e che sia lei per prima, come Virgilio tiene a sottolineare, ad avere il coraggio di affrontarlo *vis à vis* con un discorso⁵⁷⁵:

*dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra? (305)
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?*

Perfidus, parola esemplare nel sistema valoriale romano per indicare colui che calpesta la *fides*, ossia un traditore e un ingrato, è il termine che viene affibbiato a Enea. Allo stesso modo il suo agire è detto *dissimulare, tantus nefas*: i termini indicano la violazione nascosta (*tacitus*) di un rapporto sancito da leggi etiche e sacre⁵⁷⁶ di cui si ricorda anche il sigillo gestuale (*data dextera*)⁵⁷⁷. Come si è detto, questo può essere il risultato del filtro interpretativo di Didone, sconvolta dalle proprie emozioni, come in preda alla mania bacchica, ma Enea stesso presentiva in sé di commettere qualcosa di disonesto nei confronti dell'amante. Forse è possibile che Didone abbia dato per scontata la reciprocità del sentimento d'amore e del legame come un vincolo legittimo e che per questa ragione le sia inammissibile un abbandono⁵⁷⁸. Se si tratti di un'oggettiva violazione di un patto, non ci è dato di capirlo, nonostante moltissimi studi si siano pronunciati sull'argomento: la legge romana non prescriveva necessariamente una cerimonia ufficiale e pubblica perché due persone fossero considerate sposate. Addirittura, come si è accennato sopra, non era necessaria nemmeno la

⁵⁷⁴ Talvolta si è pensato che il *dolos* fosse un presentimento soggettivo di Didone, tuttavia la parola, insieme al verbo *fallere* che segue subito dopo, è interna ad un commento dell'autore, perciò vi è chi pensa che sia una prova dell'oggettiva disonestà nell'agire di Enea, riconosciuta dal narratore: BANDINI M., *Didone, Enea, gli dei e il motivo dell'inganno in Virgilio, Eneide IV. Il poeta e i suoi personaggi*, «Euphrosyne», 15, 1987, p. 92.

⁵⁷⁵ In realtà non ci è dato di capire se veramente Enea volesse ingannare Didone: il suo tentativo sembra piuttosto quello di chi dilaziona i tempi per esporre poi le cose a conti fatti e con la giusta calma, FEENY D. (1983), p. 207.

⁵⁷⁶ La parola indica originariamente il sacrilegio, dunque è un termine che Didone utilizza appositamente per colpevolizzare un uomo che si definisce *pius*: PUCCIONI G. (1981), p. 301.

⁵⁷⁷ Lo stesso gesto compare in molti testi in cui le donne sono abbandonate, si pensi alla *Medea* di Euripide e, sempre in relazione al personaggio di Medea, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Didone farà di nuovo riferimento ironicamente alla destra di Enea quando lo vedrà partire senza averla nemmeno congedata, v. 597. Sulle valenze simboliche di quest'immagine che può assumere anche altri significati all'interno del sistema valoriale della *fides*, si veda MONTI R. (1981), pp. 1-8.

⁵⁷⁸ MASSELLI G. M. (2006), p. 355.

presenza di testimoni e non esisteva documentazione: poteva dunque effettivamente essere un problema stabilire con certezza se una coppia fosse unita in matrimonio e potevano esserci anche disguidi interpretativi tra i due *partners*. Alcuni sostengono che da parte del poeta possa esserci una riflessione sulle falle di una legislazione siffatta, ma Virgilio sembra anche appositamente non voler banalizzare questo rapporto inscrivendolo in categorie chiare, né per i protagonisti, né tantomeno per i lettori⁵⁷⁹. Non è ad ogni modo indispensabile per il lettore capire se i due amanti fossero da ritenersi sposati, tanto più che un matrimonio con una straniera poteva forse non seguire nemmeno le consuetudini sociali romane. Anche se l'autore mantiene di proposito questa tensione e induce il lettore a interrogarsi, ciò che probabilmente interessa a Virgilio è descrivere la relatività del reale, l'impossibilità di definire con precisione delle categorie, perché esse possono risentire di una certa soggettività⁵⁸⁰. Virgilio forse non vuole affatto che vi sia una ragione più forte: tutto ciò che è stabilito dall'etica unitaria del poema, patrocinata a sua volta dalla provvidenza divina, è una linea il cui netto procedere viene continuamente sfumato e ombreggiato attraverso le voci dei personaggi che hanno una propria storia e una propria etica che contrasta quello stesso bene superiore e che finisce per essere sacrificata, ma non dimenticata dal poema. Come avviene sempre nei discorsi di recriminazione, qualora il meccanismo della reciprocità e della corresponsione si inceppi, insieme alle proteste si elencano i benefici elargiti, per ricordare all'altro che ha contratto un "debito" di riconoscenza. Così anche Didone enumera i tanti favori fatti ad Enea e soprattutto il sacrificio del proprio pudore e della propria fama, per amore di lui. Didone parla, sì, del *coniugium*, ma si appunta in particolar modo sui debiti dell'ospitalità, in cui soprattutto la *fides* riveste un ruolo capitale⁵⁸¹. A questo punto due versi sono particolarmente icastici:

(...) *cui me moribunda deseris, hospes?*

Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat. (vv. 323-324)

⁵⁷⁹ CALDWELL L. (2008), pp. 431-432. Anche FEENY D. (1983), p. 204, l'unione per le persone pubbliche e di un certo rango doveva però essere probabilmente ufficializzata.

⁵⁸⁰ Di ciò si occupa AGRELL P. (2004), pp. 95-110. Anche GIBSON R. K., *Aeneas as hospes in Vergil, Aeneid 1 and 4*, «Classical Quarterly», 49 (1), 1999, p. 199.

⁵⁸¹ MONTI R. (1981), pp. 38-39; 42. Secondo Monti la parola *fides* non riguarda le promesse o i giuramenti, poiché non ve n'è stata evidenza prima, mentre le altre eroine mitiche coinvolte in vicende di seduzione e abbandono lamentano molto esplicitamente i giuramenti traditi.

Vero è che sia *coniunx* che *l'hospes* sono termini che indicano un rapporto etico e sociale alla base del quale vi è la reciprocità: se il coniuge è unito al *partner* da un vincolo bilaterale, *l'hospes* è altrettanto tenuto, una volta che è stato accolto, a ricambiare per il futuro un eventuale arrivo di chi lo ha beneficiato o dei suoi parenti. Tuttavia, oltre ad esservi la sostanziale differenza per la quale il coniuge ha un rapporto amoroso e una costante frequentazione dell'altra persona, l'ospite, almeno nella situazione in cui si trova Enea nella narrazione, è colui che ha ricevuto ospitalità ed è stato in tutto gratificato, senza poter dare altrettanto in cambio⁵⁸². L'ospite, perciò, si trova in una situazione di disparità, poiché egli ha di fatto un debito. Come si è detto, la seconda parte del discorso di Didone, pur presentando delle ragioni per le quali la regina avrebbe potuto insistere sull'elemento del *coniugium*, si sposta soprattutto sull'argomento della *fides* e dell'ospitalità. Dal discorso di Enea sembra evidente che l'eroe consideri di aver rispettato il suo ruolo di *hospes* e di aver ricambiato il favore della regina con la sua gratitudine, cosa cui farà seguito un eterno ricordo e l'eventuale accoglienza nel Lazio, una volta fondata Roma. Tuttavia, Didone sembra avere una concezione diversa di tale rapporto: finché Enea non sarà in grado di ripagare Didone uguagliandone la generosità, egli dovrebbe sentirsi in debito nei suoi confronti e dovrebbe considerarsi soggetto a quanto ipoteticamente gli venga richiesto dalla sua benefattrice⁵⁸³.

Se il discorso di Didone è accorato, fortemente connotato dal *furor* della regina e dalla sua passione amorosa, nonché dal dolore, la risposta razionale, controllata e a tratti spietata di Enea ha da sempre creato un'inquietudine interpretativa negli studiosi, che ne hanno ricercato le più svariate spiegazioni: Enea è un eroe romano e come tale sacrifica le proprie emozioni per il bene di un disegno divino e della comunità che rappresenta; Enea è un personaggio che incarna l'ideale stoico di chi non si lascia sopraffare dalle emozioni; Enea è razionale perché è fondamentalmente onesto e non utilizza la retorica del *páthos* per avere ragione di un diverbio; infine Enea non ama allo stesso modo Didone e tuttavia è dispiaciuto di doverle infliggere un dolore⁵⁸⁴. Probabilmente Virgilio non

⁵⁸² Bisogna dire che quando Mercurio arriva ad ammonirlo, Enea sta cercando di rendersi utile come può in città presso la regina, vv. 260 e ss.

⁵⁸³ È uno degli argomenti di GIBSON R. K. (1999), pp. 196-197.

⁵⁸⁴ Per un riassunto sulle diverse posizioni degli studiosi in merito, si veda FARRON S. (1993), pp. 108 e ss. Farron sostiene che la passività e l'incapacità emotiva di Enea siano semplicemente costitutive del *tópos* e servano per aumentare il *páthos*. Virgilio tuttavia conferisce una possibilità in più a Enea rispetto agli altri amanti fedifraghi: la possibilità di difendersi con la sua voce dalle accuse, così come un'attenuante è anche il fatto che Enea non abbandoni Didone in una terra straniera, ma che sia lui a lasciare Cartagine, come avviene nelle vicende odissiacche di cui sono protagoniste Calipso e Circe.

aveva una motivazione univoca per caratterizzare in tal modo il proprio eroe e per far sì che si esprimesse con tali parole. Se da una parte in quanto lettori siamo portati a immedesimarci nella dirompente emotività di Didone⁵⁸⁵, dall'altra Virgilio dissemina il testo di giustificazioni per Enea e di considerazioni sulla tendenza della regina a misinterpretare il loro legame. Differentemente da quanto fa Apollonio con il personaggio di Giasone, Virgilio ci dice espressamente che Enea è profondamente dispiaciuto e che è costretto a trovare in sé una grande forza di volontà e autocontrollo per abbandonare l'amata⁵⁸⁶. Nel discorso di risposta a quello di Didone, l'eroe promette che sarà conciso e che le sue parole saranno *pauca*: come alcuni hanno osservato, non significa che il suo discorso sarà breve, ma forse che si tratterà dal dire tutto ciò che vorrebbe, se potesse lasciarsi andare alle emozioni⁵⁸⁷. Da quanto egli dice potremmo intendere che non ritiene saggio *enumerare* tutto ciò che è stato tra di loro, perché tali discorsi arrecano solo rancore e sofferenza⁵⁸⁸. Enea mette poi in chiaro alcune cose per discolarsi dall'accusa di essere un traditore, chiedendo alla regina di non interpretare a suo modo i fatti (*ne finge*):

[...] *neque ego hanc abscondere furto
Speravi (ne finge) fugam nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera veni.* (vv. 337-339)

Egli nega di aver pensato di nascondere la sua partenza e aggiunge però che non ha mai parlato di matrimonio (*taedas*) né mai è giunto a un giuramento, (*foedera*) in tal senso⁵⁸⁹. Se da una parte, si è visto, entrambi i personaggi fanno di avere delle responsabilità per quanto sta accadendo, un dato emerge dai commenti del narratore e dalle parole di Enea, e cioè che Didone ha enfatizzato nella sua mente, a causa della forte passione, qualcosa che Enea invece sapeva sarebbe stato temporaneo. Non è avvenuto alcun patto ufficiale, né giuramento, a detta di lui, anche se la regina nel suo discorso lo fa credere, forse proiettando

⁵⁸⁵ Emotività però carica anche di strategia retorica, FEENY D. (1983), p. 205.

⁵⁸⁶ Vv. 331-332; 395-396.

⁵⁸⁷ FEENY D. (1983), p. 207-208. Su questo aspetto anche BRAUND S. M., *Speech, silence and personality: the case of Aeneas and Dido*, «Proceedings of the Virgil Society», 23, 1998, pp. 129-147.

⁵⁸⁸ FEENY D. (1983), p. 207.

⁵⁸⁹ Rispetto a quanto avviene per il personaggio di Medea sia nella versione di Apollonio che in quella di Euripide, l'insistenza sul giuramento tradito da parte maschile è qui molto attenuata e il discorso di Didone, infatti, si appunta maggiormente sul valore della *fides* inteso in senso lato. AGRELL P. (2004), p. 103. Enea da parte sua nega che vi sia stato un rituale efficace (*taedas*) oltre che un patto verbale, p. 102.

nella realtà quelle che erano le sue aspirazioni di donna innamorata⁵⁹⁰. Rispetto ad Apollonio, che ci rende praticamente impossibile simpatizzare col personaggio di Giasone nelle *Argonautiche*, nell'*Eneide* Virgilio dà voce a entrambi i protagonisti, mostrandoci una figura femminile che, in quanto tragica, è anche incapace di controllare il *páthos* e anzi a tratti sembra delirare come una menade⁵⁹¹ e inventarsi situazioni mai avvenute. Allo stesso tempo, però, né Enea, né il lettore si sentono nella posizione di denigrare il punto di vista dell'infelice regina. Feeny ha argomentato come all'interno dell'*Eneide* le conversazioni private tra i personaggi siano sempre fatalmente il prodotto di uno scontro tra istanze differenti e il risultato del loro confronto non sia mai positivo, bensì spesso tragico, nella misura in cui i personaggi stessi, pur volendo esprimersi chiaramente, finiscono per essere travisati e per ingannare gli altri: il linguaggio dunque non è sempre efficace, anzi, talvolta è fatalmente ambiguo. In questo senso Enea non è un personaggio del tutto negativo, perché evita di avvalersi della retorica del *páthos* per avere ragione delle contese e non distorce la realtà dei fatti suscitando incontrollabili emozioni in se stesso e nell'interlocutrice⁵⁹².

Nel suo discorso Enea ammette di avere un rapporto di ospitalità con Didone, che lui ha rispettato e che onorerà in futuro ricordandola⁵⁹³, come già avevano stabilito fin dal I canto dell'*Eneide*, nella scena in cui Illioneo ed Enea incontrano la regina e, successivamente, durante il banchetto: Virgilio pone molta attenzione sul comportamento di Didone in quanto ospite e sulla sua generosità, che Enea ricambia con parole (secondo alcuni viziate da una certa ruffianeria) e con il dono di una spada e della veste di Elena, oggetti che rimandano alla tragedia attica e a un destino di morte⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ Agrell non è d'accordo con Feeney su questo punto e sostiene che Virgilio non vuole mettere in risalto la lucidità virile di Enea come valore positivo, ma semmai rendere la grandezza del personaggio di Didone in contrasto con una riduzione strategica di quello di Enea, AGRELL P. (2004), pp. 105-106.

⁵⁹¹ Vv. 300-303.

⁵⁹² FEENY D. (1983), p. 216-217. Alcuni non acconsentono: anche il discorso di Enea ha evidenti tracce di elaborazione retorica e lo scontro era riconosciuto fin dall'antichità come una vera e propria controversia, MASSELLI G. M. (2006), pp. 356 e ss.

⁵⁹³ Esattamente quanto promette il Giasone di Apollonio nel primo incontro con Medea al tempio di Ecate, *Argonautiche*, III, vv. 1069-1070.

⁵⁹⁴ Un'analisi sul tema dell'ospitalità in questa vicenda è in GIBSON R. K. (1999). Fin dal I libro si possono cogliere delle avvisaglie di una disparità anche nel rapporto di *fides* e di ospitalità. Sull'elemento del dono mortifero si vedano THAKUR S., *Dido and gift-giving in Vergil's «Aeneid»*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 4a ser. 11 (2) 2013, pp. 167-198; BARAZ Y., *Euripides' Corinthian princess in the «Aeneid»*, «Classical Philology», 104 (3), 2009, pp. 317-330.

Adirata oltremodo per lo scarso coinvolgimento emotivo di Enea, per i segnali di disaffezione e per il senso di tradimento e umiliazione subito da parte di qualcuno che non mostra alcuna compassione, Didone fa un ultimo discorso asprissimo all'amato. Se sulle prime aveva cercato di esporre le ragioni del sentimento e del *coniugium*, ora lascia del tutto cadere queste argomentazioni e si concentra esclusivamente sul rapporto di ospitalità e di *fides* che vincola Enea a tenere un certo comportamento nei suoi riguardi⁵⁹⁵. Ella finisce per contestare la giustizia divina e maledire violentemente l'eroe⁵⁹⁶, lamentando amaramente una totale mancanza di *fides*:

(...) *iam iam nec maxima Iuno*
Nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis.
Nusquam tuta fides. (...) (vv. 371-373)

Forte è il richiamo al primo stasimo della *Medea* di Euripide, che a sua volta evocava Esiodo⁵⁹⁷. La *fides*, valore cardine dell'etica arcaica, sembra non essere più tenuta in conto dagli umani, ma neppure gli dei sono esempi di giustizia, agli occhi dell'affranta Didone⁵⁹⁸. Il parallelo con la *Medea* di Euripide, in cui si parla esplicitamente di matrimonio e di patti traditi da Giasone, illumina ancor di più il discorso della regina cartaginese, che si sente appunto come una moglie abbandonata, ma soprattutto come una moglie che ha fornito tutto l'aiuto necessario al suo compagno per sopravvivere, in cambio del quale non le resta nulla, se non l'oltraggio e la degradazione. Così come i patti, così come le parole divengono qualcosa di relativo e malcerto, aspetto che la tragedia euripidea indaga molto a fondo, allo stesso modo la *pietas*, concetto centrale dell'etica romana e capitale per l'interpretazione della figura di Enea, è

⁵⁹⁵ GIBSON R. K. (1999), pp. 196-197. L'evidenza del *coniugium* secondo alcuni non poteva essere difesa e Virgilio non si aspettava che il lettore desse per scontato un matrimonio sulla base del solo consenso tra coniugi: non abbiamo la certezza che questo tipo di matrimonio fosse così diffuso e ordinario a Roma da indurre il poeta a darlo per scontato in un momento cruciale della propria storia, AGRELL P. (2004), p. 98.

⁵⁹⁶ Vv. 382 e ss. Un'analisi approfondita si trova in KHAN H. AKBAR, *Demonizing Dido: a rebounding sequence of curses and dreams in Aeneid 4*, in (Sommerstein A. H. ed.) *Religion and superstition in Latin literature*, Bari, 1994, pp. 1-28. Sul nesso vendetta-perdono nell'*Eneide* e sulla profezia delle guerre tra Romani e Cartaginesi si veda LASSANDRO D., *Vendetta e perdono nell'Eneide: note di lettura*, in (Sordi M. ed.) *Amnistia perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano, 1997, pp. 293-301. Sempre sulla dimensione politica della maledizione di Didone: MONTI R. (1981), pp. 59-61.

⁵⁹⁷ Euripide, *Medea*, vv. 410-445.

⁵⁹⁸ Sulle apostrofi agli dei e ai loro inganni nella vicenda di Didone, si veda BANDINI M. (1987), pp. 89-108.

vacillante: Didone è *pia* a suo modo, perché ha onorato i vincoli della *fides* secondo il modello catulliano del carme 76, Enea invece è *pius* in un altro modo, quello della repressione di sé in favore di una missione collettiva di straordinaria importanza⁵⁹⁹. Dallo squilibrio tra il profondo coinvolgimento affettivo evidente nelle modalità espressive di Didone e la mancanza di *sympátheia* (almeno apparente) di Enea, emerge un'altra possibile interpretazione di questa *fides* mancata: di fronte a una donna che ha imparato cos'è il dolore, che sa riconoscerlo negli altri e che altruisticamente si offre di aiutarli e compatirli, immedesimandosi nella loro situazione⁶⁰⁰, Enea, quando gli è possibile provare compassione per lei, capirne la frustrazione e condividerla mostrando di essere anch'egli addolorato, manca completamente al suo "debito", rimanendo impassibile come una pietra⁶⁰¹.

Anche in seguito, cercando l'aiuto della sorella Anna per convincere Enea a ritardare la partenza, Didone dimostra di non aver ancora elaborato un pensiero razionale, ma rinnova l'accusa a Enea di essere *perfidus* e di aver tradito il patto matrimoniale: *non iam coniugium anticum, quod prodidit, oro* (v. 431). Enea non è più *hospes*, ma *hostis* (IV, 424) e se era arrivato alla terra cartaginese come supplice, ora è la regina di quella stessa terra a implorarlo, a supplicare la sorella perché ci possa essere un ritardo nella partenza⁶⁰².

Un altro dato sul giuramento è interessante: così come Medea, Didone non esita a riutilizzare il giuramento a scopo doloso, nonostante creda di aver subito il dramma del tradimento di un patto⁶⁰³. Lo utilizza, infatti, per convincere la sorella ad approntare tutto per un rito magico, quando in realtà sta meditando il suicidio (vv. 492 e ss).

In un ultimo monologo con se stessa, la regina tergiversa un istante sul da farsi, su quelle che potrebbero ancora essere le sue possibilità di rimanere in vita e a che prezzo, ma una cosa è determinante sulla sua decisione finale: se anche cercasse di andarsene da Cartagine, abdicando al trono e rendendosi schiava di Enea, non potrebbe mai comunque fidarsi di uno spergiuro⁶⁰⁴ (*nescis heu, perdita,*

⁵⁹⁹ BANDINI M. (1987), p. 100. NEGRI A. M., *Quid valeat "pius" in Aeneide 4, 393*, «Latinitas», 59 (II), 2011, pp. 149-150.

⁶⁰⁰ Il riferimento naturalmente è a *Aeneide* I, 630: *non ignara mali miseris succurrere disco*.

⁶⁰¹ Quest'ultima è la tesi di RICOTTILLI L., *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, 2000, p. 105.

⁶⁰² GIBSON R. K. (1999), p. 199.

⁶⁰³ Medea utilizza come arma il giuramento quando chiede a Egeo di prestargliene uno; Ella fa leva sul desiderio di Egeo per la prole e si fa promettere che avrà asilo presso di lui in cambio di un aiuto magico per fargli avere dei figli. Medea agisce in maniera ingannevole perché, per tutelarsi politicamente, coinvolge Egeo in questa obbligazione, senza però rivelargli quali sono le sue reali intenzioni, ossia vendicarsi di Giasone nella maniera più atroce.

⁶⁰⁴ Esattamente ciò che invece scelgono di fare Arianna e Medea.

necdum/ Laomedontean sentis periuria gentis? vv. 541-542). Diversi studiosi notano come nelle ultime parole della regina, malauguranti e funeste, si possa leggere in filigrana una volontà di vendicarsi da sola, di vedere Enea morto, oltre che maledetto. In tal senso, differenti interpretazioni sono state date riguardo alla pira che ella ordina di costruire e la figura di Didone si colora di toni scuri, avvicinandosi ancor più alla rancorosa e violenta Medea⁶⁰⁵. Ad ogni modo, ella stessa in coscienza sente di doversi punire per aver spergiurato, per aver tradito la memoria di Sicheo, crimine per il quale si era attirata da sola una maledizione all'inizio del libro IV nel colloquio con la sorella⁶⁰⁶. Addirittura, nel suo stato allucinatorio, pervasa dal senso di colpa e dalla volontà del suicidio, Didone personifica la sua ossessione e il giuramento tradito, immaginando la voce di Sicheo che le predice la morte⁶⁰⁷.

Quin morere, ut merita es, ferroque averte dolorem. (v. 547)

(...)

Non licuit thalami expertem sine crimine vitam (550)

degere, more ferae, talis nec tangere curas.

Non servata fides cineri promissa Sychaeo.

Lei stessa si accusa di non aver serbato la *fides promissa* alle sue ceneri. Virgilio la paragona a Penteo reso folle da Dioniso e a Oreste perseguitato dalle Dii vendicatrici (vv. 469-473): tale è lo stato di sconvolgimento e il senso di colpevolezza.

⁶⁰⁵ QUINN K., *The fourth book of the Aeneid. A critical description*, «Greece & Rome», 12, 1965, p. 24. Una lettura molto interessante che procede in questa direzione interpretativa è: SCHIESARO A., *Furthest voices in Virgil's Dido* [1], «Studi Italiani di Filologia Classica», 4^a ser. 6 (1), 2008, pp. 60-109.

⁶⁰⁶ Il verbo *merere* è ricorrente nelle parole di Didone: nel momento in cui implora Enea di non lasciarla, se lei ha meritato con i benefici elargiti che lui provi almeno compassione (*Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam/dulce meum, miserere Aen. iv 317 ss.*), ma in seguito riappare per mostrarci l'intransigenza della regina verso se stessa quando realizza di essersi meritata quanto le accade, per aver tradito il giuramento nei riguardi di Sicheo (*quin morere ut merita es*, v. 547). Infine, adirata oltremodo con Enea, anche se decisa al suicidio, ritiene comunque che il troiano si meriti la punizione divina (vv. 607-11: *Sol... / tuque ... Iuno, / ... Hecate ... / et Dirae ultrices et di morientis Elissae, / accipite haec meritumque malis advertite numen*). Su questo preciso argomento si veda: MOSCI SASSI M. G., «Merere» nella vicenda di Didone. (*Verg. Aen. IV e Ov. Epist. 7*), «Res Publica Litterarum», 9, 2006, pp. 136-141.

⁶⁰⁷ Didone è metaforicamente già "morta" quando la voce di Sicheo la chiama, ricordandole la promessa infranta, perché generalmente presso sacelli e tombe erano i vivi ad invocare i morti e non il contrario: Sicheo chiama Didone, che quindi si sente già come un'ombra, sottolineando l'imminenza della sua morte, DYCK A. R., *Sychaeus*, «Phoenix», 37, 1983, pp. 239-244.

Didone infine si suicida, ma la sua morte non è la morte dell'amante elegiaco, la morte di chi non può sopportare il male d'amore. Didone sembra morire per una colpa tragica, quella di aver violato il proprio *pudor* e la *fides* del giuramento fatto a Sicheo⁶⁰⁸.

Nel VI libro dell'*Eneide* compare ancora la figura di Didone, come è noto, in forma di ombra all'interno della selva infera in cui si trovano le anime morte per le pene d'amore. Enea, disceso nell'Aldilà, cerca di avvicinarla, stupito di trovarla in quel luogo e commosso⁶⁰⁹. Solo allora, troppo tardi, Enea pronuncia effettivamente un giuramento a Didone, un giuramento che assomiglia, anche se scolorito, a un giuramento d'amore.

*Funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi.* (460)

Enea giura per gli dei celesti e per gli astri, come è da tradizione, ma soprattutto giura in nome della stessa *fides*, che qui potremmo intendere come dea personificata o meno, quella stessa *fides* che Didone aveva negato esistesse ancora in qualche luogo. Le parole di Enea sono qui fortemente affettive, mentre prima, quando la regina era in vita, suonavano distaccate e fredde. Esse contengono inoltre delle parziali risposte al discorso che Didone gli aveva rivolto a Cartagine, cui però Enea non aveva potuto replicare⁶¹⁰. Eppure, tra i due non avviene riconciliazione, perché l'ombra di Didone schiva il dialogo e si ritira nella selva, sdegnosa, non volendo nemmeno ascoltare quel giuramento. È stato notato che il verso 460 è una reminiscenza dotta da Catullo 66, 39 (*invita, o regina, tuo de vertice cessi*): alcuni leggono questa citazione con ironia, poiché suggerirebbe la superficialità del sentimento di Enea che si stacca da Didone così come si è staccata la ciocca di capelli dal capo di Berenice, altri invece sostengono che, lungi dall'essere ironico, il riferimento alluda all'unità degli amanti e al dolore della separazione⁶¹¹. Anche l'ammissione di non aver mai

⁶⁰⁸ Lo spiega chiaramente ZIOSI A., *Il «pudor» di Didone e i due pudori di Heroides VII 97s.*, «Griseldaonline», 13, 2013.

⁶⁰⁹ Anche se Enea aveva dato segni di attaccamento affettivo a Didone durante tutta la vicenda, alcuni sostengono che la tristezza di Enea non emerga fin dal momento della rinuncia all'amore, quando in realtà si dimostra sollecito nell'eseguire il comando divino, ma solo di fronte alla scoperta della morte di lei. FARRON S. (1993), pp. 120-122.

⁶¹⁰ Per una dettagliata descrizione dei punti di contatto tra i due discorsi, si veda RICOTTILLI L. (2000), pp. 112-116.

⁶¹¹ RICOTTILLI L. (2000), p. 115.

pensato di poter arrecare un dolore così grande alla regina, fa pensare che l'affetto di Enea non fosse quindi della stessa portata⁶¹². Didone dunque non risponde. Arriva forse troppo tardi da parte di Enea il tentativo di comunicarle un sentimento e, soprattutto, tale tentativo sembra innescato solo dal senso di colpa. Forse nell'ultimo dialogo quando ancora la donna era viva Enea fin da subito era stato impedito fatalmente nel dialogo da una serie di coincidenze (come il fatto che Didone avesse scoperto della sua partenza prima che lui potesse notificarlo o come lo svenimento della regina durante il loro alterco e il suo sottrarsi alla conversazione). Il commento dell'autore a chiusura della vicenda è interessante ai nostri scopi:

(...) *refugit*

*in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*

Nec minus Aeneas, casu concussus iniquo, (475)

prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.

Il primo sposo, Sicheo, può finalmente corrispondere l'amore dell'infelice e dividerne gli affanni, ma l'espressione *nec minus Aeneas* ci rassicura sul fatto che, benché stroncato dal fato e dal volere divino, benché forse meno profondo, il sentimento era reciproco e, soprattutto ora, è reciproco il dolore⁶¹³. Nondimeno, l'incontro con Didone non dura che il tempo di un breve monologo, che rispecchia in maniera rovesciata il silenzio di un Enea che era rimasto ammutolito a seguito dell'ultimo discorso della regina⁶¹⁴. Se, da una parte, si può pensare che questo episodio sia stato inserito da Virgilio per riabilitare la figura di Enea, dall'altra appare anche un'altra possibile interpretazione⁶¹⁵: l'ombra di Didone nell'Oltretomba sarebbe una proiezione della coscienza di Enea, che non sa perdonare se stesso per averla abbandonata e per aver tradito, in nome di un comando divino e della sua missione, dei valori che in realtà erano anche i suoi. Come suggerisce Ricottilli, Enea era rimasto «in un debito di lacrime», poiché non aveva potuto corrispondere al

⁶¹² DE RUYT F., «*Infelix Dido!*»: (*Virgile, Énéide, VI, 450-476*), «*Folia Electronica Classica*», 1, 2001, non impaginato (1ª pubbl. 1942).

⁶¹³ Il recupero del personaggio di Didone dopo la sua morte, così come questa scena in cui Enea sembra addolorato, può avere anche il senso di riabilitare la figura dell'Enea *perfidus* del IV libro BANDINI M. (1987), p. 107.

⁶¹⁴ È evidente un'inversione dei ruoli: SKINNER M. B., *The last encounter of Dido and Aeneas. Aen. 6.450-476*, «*Vergilius*», 29, 1983, pp. 12-18.

⁶¹⁵ La partorisce T. S. ELIOT nel suo discorso *Che cos'è un classico?* del 16 ottobre 1944 alla Virgil Society di Londra.

dolore della regina nei loro ultimi istanti assieme, ma questo debito, che è anche una libagione a una persona cara ormai defunta, non viene più accettato⁶¹⁶.

Ciò che più sembra interessante nella figura di Didone è il fatto che non possiamo discernere con sicurezza, in quanto lettori, quale sia il suo vero statuto: se ella sia spergiura o se sia vittima di spergiuro. Didone è complessa, perché assomma in sé i tre diversi ruoli dei personaggi femminili nei confronti della pratica del giuramento: ella innanzitutto cerca di manipolare le parole e le intenzioni del *partner* maschile per ottenere da lui un vincolo inviolabile; in secondo luogo tradisce il giuramento di fedeltà assoluta pronunciato verso il suo defunto marito e inganna con un falso giuramento l'ignara sorella; infine è vittima, forse solo nella sua immaginazione, di un tradimento ai danni della *fides*, sia nel rapporto amoroso che in quello di ospitalità cui generosamente si è prestata. Entrambi i giuramenti nelle loro stesse premesse sono intaccati da una mancanza di reciprocità: il giuramento pronunciato verso Sicheo è imperfetto perché in realtà è un giuramento fatto per il proprio onore, per la propria fama. Inoltre, da parte del morto non vi è stata una compartecipazione al giuramento e un defunto non può esigere la corresponsione di una promessa (come la sorella Anna fa notare a Didone); il giuramento di amore con Enea, invece, è infelice anche in presenza della controparte: non si può *esigere* un giuramento d'amore sulla base di un vincolo di ospitalità, né tantomeno una perfetta reciprocità amorosa. Essi possono essere spontaneamente offerti, ma non sono iscrivibili, come invece lo è l'ospitalità, in un sistema etico di obbligazioni. Anche se l'etica arcaica basava il proprio funzionamento sulla reciprocità, che si estendeva al campo amoroso, Virgilio narrandoci questa vicenda ci induce a riflettere sulle falle di questo sistema. Se Enea è stato male interpretato nelle sue parole, significa che l'univocità del linguaggio ha mostrato le sue tragiche fragilità. Se invece Enea ha giurato falsamente, egli è colpevole di spergiuro, ma ciò confermerebbe soltanto che in amore i giuramenti sono proverbialmente falsi e il suo ruolo narrativo in questa storia sarebbe quello di essere un seduttore che abbandona la donna innamorata. Se, infine, Enea non ha davvero mai parlato di patti e giuramenti, allora anche questo sarebbe stato un giuramento che Didone ha immaginato sulla base di alcune evidenze non univocamente spiegabili, rivolgendosi solo a se stessa, al proprio sentimento totalizzante e al proprio desiderio, atteggiamento che finisce in realtà per trascurare l'oggetto del proprio amore.

⁶¹⁶ RICOTTILLI L. (2000), pp. 108-116.

C'è pertanto una dose di assurdità e di ironia (ancora una volta) tragica in questo aspetto della figura di Didone, la figura di una donna, che è traditrice e che, per convenzione letteraria, protesta il dramma del tradimento.

L'ELEGIA LATINA

10. L'elegia e il *foedus amoris*

Molti sono gli studi dedicati alla *domina* dell'elegia properziana, alla sua verisimiglianza storica e alla sua funzione letteraria. Altrettanto numerosi sono i contributi degli studiosi che indagano l'opera di Propertio e la figura di Cinzia cercando di prenderle ad esempio per una lettura dell'elegia che si avvalga anche delle prospettive più recenti provenienti dai Gender Studies. Non è facile assumere una posizione in questa grande mole di opinioni che vedono da una parte il tentativo di interpretare Cinzia come un personaggio se non totalmente autobiografico, almeno realmente esistito o realistico, dall'altra la possibilità di intenderlo come personaggio del tutto fittizio ed emblematico, personificazione del genere elegiaco stesso⁶¹⁷.

Allo stesso modo che per gli altri autori erotici che abbiano rivolto un intero canzoniere o quasi a un solo amore, anche per l'elegia properziana sorge il problema di ricostruire la storia d'amore tra il poeta e Cinzia. Si è cercato a più riprese di ricostruire la sequenza dei fatti e di intuire la fabula attraverso l'intreccio delle elegie. Non è appunto un'operazione semplice e forse nemmeno legittima il cercare di ricondurre una serie di testi poetici autonomi, per quanto vi sia un programma più ampio che li lega e raccoglie, a un romanzo d'amore. Non è forse possibile parimenti cercare di ricomporre un carattere e un profilo del personaggio di Cinzia operando come mosaicisti che attraverso tessere provenienti da testi diversi riescano a definirne la figura come fosse un personaggio storico.

Per quello che concerne il nostro studio, si cercherà di considerare Cinzia solamente come un prodotto letterario e di non forzare all'interno della diacronia le elegie properziane. Analizzeremo però il motivo del *foedus amoris*

⁶¹⁷ Vi sono stati studi che cercavano di interpretare l'elegia come un genere sovversivo rispetto alle norme culturali e sociali, un genere che presenta una tipologia di donna indipendente, intraprendente e libera, storicamente realistica nell'epoca della tarda Repubblica/inizio principato. Tra questi HALLETT J. P., *The role of women in roman elegy: counter-cultural feminism*, «*Arethusa*», 6, 1973, pp. 103-124. Altri studi hanno visto in Cinzia un personaggio di pura invenzione i cui connotati cambiano di elegia in elegia, VEYNE P., *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, tr. it., Bologna, 1985. Gli studi italiani generalmente ammettono che un tipo di donna simile potesse esistere, che fosse una cortigiana e che però sia molto alto il tasso di letterarietà della sua figura, poiché i suoi tratti caratteriali sono subordinati alle esigenze del genere elegiaco, ad esempio: GARBARINO G., *Propertio e la «domina»: L'amore come dipendenza*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico* (Atti del convegno nazionale, Torino 21-23 Aprile 1986), Torino, 1990, pp. 180-181. Per una panoramica concisa sulle figure femminili protagoniste dell'elegia latina si veda KEITH A., *The domina in the roman elegy*, in (Gold B. ed) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 285-302.

prendendo ad esempio l'elegia properziana, con l'intento di illustrarne le funzioni e le declinazioni in questo genere letterario.

Si è visto che il motivo del giuramento d'amore è già ellenistico e comunemente sfruttato nella poesia erotica greca, e successivamente anche nei testi d'argomento amoroso di autori latini come Virgilio o Orazio⁶¹⁸. Se da una parte l'elegia latina può attingere a piene mani dall'epigramma greco, dalle *Argonautiche* di Apollonio e da una serie di altre esperienze letterarie in cui figura il motivo, dall'altra il veicolo principale per quest'ultimo è senza dubbio Catullo. Se conosciamo l'esperienza neoterica è quasi esclusivamente grazie all'opera di Catullo e, anche se certamente dobbiamo pensare che gli elegiaci potessero leggere per esteso anche gli altri autori della cerchia neoterica, non sarebbe un azzardo considerare Catullo il vero codificatore di quello che nella sua opera non è tanto un motivo, quanto un tema centrale: il *foedus sanctae amicitiae*⁶¹⁹. Anche nel caso di Catullo parlare di autobiografia e di una Lesbia storica è un compito rischioso: quanto mai rischioso sarebbe cercare di mettere in sequenza i carmi catulliani per ricostruire una vicenda amorosa. Non si può forse negare, però, che il sentimento d'amore descritto dal poeta sia estremamente realistico e vivido e che proprio nella riuscita poetica di questo sentimento disperato, ingrato ed esclusivo, totalizzante, il patto d'amore abbia rivestito una funzione sostanziale che ne ha garantito il successo e che ha ispirato i seguenti esperimenti poetici di età augustea sull'amore, rendendosi cifra tra le più caratteristiche del genere elegiaco.

Catullo utilizza le parole del diritto per designare l'impegno tra amanti, forse perché nell'ambito dell'amore extraconiugale non c'erano parole per definire l'impegno e l'impegno stesso non era qualcosa di riconosciuto⁶²⁰, ma il linguaggio del diritto è anche investito di una forza sacrale che riqualifica ed eleva il sentimento d'amore: il matrimonio poteva essere sancito da accordi giurati e da cerimonia, mentre gli amori clandestini non erano sanciti che da

⁶¹⁸ Si veda il precedente capitolo per quanto riguarda l'*Eneide*. In Orazio citiamo come esempio *Odi*, II, 8 ed *Epodi*, 15.

⁶¹⁹ Catullo 109, v. 6.

⁶²⁰ Rispetto a Catullo, gli altri elegiaci non useranno mai la parola *amicitia* riferita ai loro amori. Nel caso di Catullo, Lesbia è considerata davvero come un compagno alla pari del poeta, legata a lui da un vincolo che è forte quanto, se non più, di quello presente nelle amicizie coi *sodales*: HALLETT J. P. (1973), pp. 109-111. Il contrasto tra le salde promesse tra uomini (fa eccezione Catullo) e la volatilità delle promesse femminili induce a credere che in realtà vi sia sempre nell'elegia una misoginia latente che oggettifica la donna, che la rende infedele proprio perché è così, in fondo, che la desidera il poeta maschio: lo suggerisce anche GREENE E., *Gender and elegy*, in (Gold B. ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 362-363; 368.

parole. Si è sempre vista questa scelta catulliana come una sorta di *desideratum* proiettato sulla figura di Lesbia: pur potendola avere solo come amante, il poeta trova un suo modo di riconoscerla in questo rapporto privatamente siglato con un *foedus amicitiae* quasi fosse una moglie. Anzi, Lesbia è più di una moglie, perché nel patto di amicizia, intendendo quest'ultimo termine nel senso letterale che ha nella cultura latina, la controparte è posta su un piano di parità ed è considerata un fedele alleato⁶²¹. Il *foedus* non è dunque per Catullo un patto matrimoniale, non è nemmeno un semplice e fugace giuramento d'amore come quelli che incontriamo nei testi ellenistici, infine non è nemmeno un giuramento di totale fedeltà l'uno all'altro: esso sancisce che qualcosa di sacro, inviolabile e indistruttibile lega i due amanti, un vincolo che risiede nella passione amorosa, ma anche in un affetto che è simile a quello di un padre per il figlio e che non è sostituibile con alcun altro legame⁶²². Ciò che, nell'opera catulliana renderà spergiura e traditrice la donna amata non saranno tanto i *rara furta*, gli sporadici rapporti intrattenuti da lei con altri uomini, quanto il distacco dal rapporto con Catullo che si scopre sostituito da un altro amante.

Se, condensata in poche parole, questa è la formula del *foedus* catulliano, bisogna dire che il motivo viene ripreso e utilizzato dai poeti elegiaci in maniera spesso diversa da quella di Catullo. Così come i canzonieri amorosi degli elegiaci ci appaiono opere i cui personaggi sono ancor più stilizzati e letterari rispetto a quelli catulliani, che qualcosa di storico e autobiografico dovevano pur avere, lo stesso si può dire per il motivo del giuramento d'amore, del patto tra amanti: esso nell'elegia di età augustea è ormai un *tópos* che si nutre dell'influenza dell'epigramma greco e si arricchisce di sfumature etiche catulliane più rispondenti al sistema valoriale romano. Si tratta in ogni caso di una ricorrenza obbligata del genere, più che di un motivo centrale nelle singole poetiche. Non è difficile comprendere perché fosse intrinseco al codice elegiaco: se non vi fosse un vincolo giurato d'amore, in qualche modo la storia sentimentale ne sarebbe sminuita o risulterebbe parificata ad un'avventura amorosa senza un valore particolare. Inoltre, esso è ciò che lega e tiene uniti gli amanti anche di fronte a eventuali avversità dovute ai litigi o ai tradimenti reciproci. Infine, motivo forse più importante dei precedenti, se non vi fosse un vincolo, non ne sarebbe possibile la violazione: e dunque o la storia d'amore sarebbe da considerarsi una storia stabile e felice quale non si può dare per

⁶²¹ GARBARINO G. (1990), pp. 185-186: nel caso di Propertio la medesima idealizzazione in stile catulliano non significa automaticamente vagheggiare un matrimonio con Cinzia, ma significa piuttosto la volontà di non sposarsi e preferire un amore libero e passionale.

⁶²² Si veda Catullo 72, v. 4: *sed pater ut gnatos diligit et generos*.

statuto nel genere elegiaco, oppure semplicemente la vicenda amorosa finirebbe così come è iniziata senza nessun tipo di evoluzione narrativa. Dunque, il giuramento d'amore è un *tópos* necessario per dare movimento e patetismo alla vicenda amorosa.

10. 1. La *puella* nella poesia elegiaca

Anche se si è detto che le figure femminili dell'elegia sono dipinte coi tratti di donne che si vorrebbe fossero realistiche, se non autobiografiche, è naturale che esse siano un prodotto letterario e abbiano alcune caratteristiche *standard* per le esigenze della *fiction* elegiaca. Innanzitutto, la donna elegiaca condivide tratti della *matrona* e della *meretrix*: si discute spesso della verosimiglianza storica di questi personaggi che hanno la libertà sessuale e l'intraprendenza tipiche delle cortigiane e però a volte assumono le vesti di donne adultere della classe medio-alta⁶²³. Tali personaggi hanno fatto pensare agli studiosi che nella tarda Repubblica i costumi sessuali femminili fossero diventati più liberi e che le donne avessero cominciato ad emanciparsi in diversi sensi. Tuttavia, non ci è possibile discernere cosa vi sia di storico nelle creazioni di un Catullo o di un Propertio, il cui tasso di poeticità ed elaborazione stilistica è decisamente alto. Di una cosa però è abbastanza facile rendersi conto: le figure che campeggiano nelle poesie di Tibullo, Propertio e Ovidio non hanno mai dei tratti caratteriali e fisici così definiti, i loro atteggiamenti sono quasi sempre simili e ricalcano le esigenze poetiche del genere elegiaco, così come i riferimenti a personaggi reali della politica o a luoghi della Roma augustea sono una cornice che conferisce quella patina di verosimiglianza da cui siamo irretiti⁶²⁴, ma ciò che riguarda la vita della *puella*, nome, aspetto fisico, situazione familiare o altro non ci viene descritto in maniera netta né gli episodi della vicenda amorosa dell'uno o dell'altro poeta sembrano discostarsi tanto da quelli degli altri, poiché di fatto riproducono una serie di fasi tipiche della storia d'amore che si rendono indispensabili per la poesia stessa. Se dunque la *puella* è giovane e bellissima, è splendida nel suo candore e ha chiome invidiabili, se ha occhi che ammaliano, è

⁶²³ DIMUNDO R., *Propertio e la domina elegiaca*, in (Raffaelli R. ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno di Pesaro, 29-30 Aprile 1994), Ancona, 1995, p. 323: è molto più probabile che Cinzia sia da considerarsi una cortigiana.

⁶²⁴ L'intento era quello di far sì che il lettore contemporaneo potesse meglio identificarsi col caso descritto dal poeta, così come la *fiction* può aver avuto anche la funzione di creare un distacco del poeta nei confronti dell'esperienza amorosa autobiografica. Infine, sia la *fiction* che il verosimile sono funzionali all'inserimento credibile della poesia elegiaca nel solco della tradizione poetica erotica: HALLETT J., *Authorial identity in latin love elegy: literary fictions and erotic failings*, in (Gold B. ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 269-277.

superba, acculturata, spesso avida di denaro, alle volte traditrice, volubile, ma al contempo gelosa e capricciosa, tutte queste sono caratteristiche che si possono facilmente ritrovare anche negli altri poeti elegiaci e che sono insite nel ruolo del personaggio stesso all'interno del genere elegiaco. Se la donna elegiaca fosse una semplice fanciulla che cerca marito, pronta a sottostare al giogo coniugale e a impegnarsi nelle faccende domestiche con remissività, se fosse fedele e casta, se non dicesse menzogne e la relazione amorosa fosse quindi serena e stabile, non sussisterebbero le basi per scrivere d'amore alla maniera elegiaca: perché la storia d'amore risulti avvincente e non si esaurisca in un solo componimento, essa deve essere mossa e ostacolata, messa a repentaglio da rivali, scossa da dubbi e gelosie, alle volte sofferta, altre esaltante⁶²⁵. Non sarebbe inoltre possibile un amore coniugale nell'ambito elegiaco, poiché il matrimonio non richiedeva come presupposto la passione amorosa e non vi sarebbe quel programmatico senso di ribellione sessuale e sentimentale rispetto alla norma etica e politica che è un principio fondante dell'elegia latina⁶²⁶.

Vi è però un cortocircuito rispetto a questa voglia di libertà dalla morale tradizionale: come si è detto per il caso di Catullo, l'amore cerca in maniera inconsapevole di autolegittimarsi proprio attraverso quelle categorie etiche tradizionali che si cercava di evadere, in particolare attraverso il sistema della *fides*⁶²⁷. Il fatto che la *puella* sia traditrice e spergiura mette continuamente a repentaglio l'idealizzazione dell'amore operata dal poeta⁶²⁸, così che proprio da questa caratteristica frizione tra i due personaggi emerge il motivo del *foedus* con due finalità: palesare lo squilibrio tra le parti oppure temporaneamente ristabilirlo.

⁶²⁵ La dipendenza da una *domina* tirannica e infedele che conduce ad un amore infelice è «il tratto più caratteristico e pertinente dell'amore elegiaco»: GARBARINO G. (1990), pp. 174-176. Anche la presenza di rivali è indispensabile per l'amore elegiaco, si veda FEDELI P., *L'odiosamato*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico* (Atti del convegno nazionale, Torino 21-23 Aprile 1986), Torino, 1990, pp. 121-155.

⁶²⁶ Il sovvertimento delle norme sociali e culturali è in gran parte un artificio letterario: DIMUNDO R. (1995), p. 331.

⁶²⁷ DIMUNDO R. (1995), pp. 326-327.

⁶²⁸ LABATE M., *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, «Dictynna», 9, 2012, p. 3: il poeta elegiaco vive una condizione disforica in cui la speranza di un amore corrisposto e paritetico si scontra con una disparità impossibile da ricomporre.

10. 2. Ipostasi dell'infedeltà e fantasma del *foedus amoris*: Cinzia nell'elegia properziana

Come molte altre *puellae*, anche Cinzia è volubile e capricciosa, anche Cinzia è superba e imperiosa, anche Cinzia si riserva di poter tradire, pretendendo però Properzio tutto per sé sola. Le dichiarazioni di amore incondizionato e di fedeltà eterna da parte di Properzio sono molte e scaturiscono talvolta dalla necessità di rassicurare una Cinzia gelosa, talvolta da quella di ribadire il proprio sentimento a tutti i costi, malgrado l'esperienza amara dell'infedeltà di lei. Se in II, 9 egli palesa la propria superiore levatura morale esplicitando che:

*Sed vobis facile est verba et componere fraudes:
Hoc unum didicit femina semper opus.
Non sic incertae mutantur flamine Syrtes,
nec folia hiberno tam tremefacta Noto,
quam cito feminea non constat foedus in ira, (35)
sive ea causa gravis, sive ea causa levis.*

La constatazione dell'incostanza e della vendicatività femminile è topica, rese attraverso l'immagine delle *folia tremefacta* dal Noto invernale e delle Sirti libiche, due insenature sulla costa africana, i cui banchi di sabbia spesso variavano e creavano delle secche insidiose. Allo stesso modo la capacità della donna di tessere trame ingannevoli, resa attraverso l'espressione *verba et componere fraudes* è definita *l'unica* arte femminile. Properzio aggiunge qui la futilità delle ragioni che possono spingere una donna alla perfidia: il motivo dell'ira non necessariamente è *gravis*, basta una *causa levis*⁶²⁹. Pochi versi dopo fornisce invece la prova giurata della propria costanza:

*sidera sunt testes et matutina pruina
et furtim misero ianua aperta mihi,
te nihil in vita nobis acceptius umquam:
nunc quoque eris, quamvis sis inimica mihi.
Nec domina ulla meo ponet vestigia lecto: (45)
solus ero, quoniam non licet esse tuum.*

⁶²⁹ FANTHAM E. *The image of woman in Propertius' poetry*, in (Günther H. C. ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, p. 191-192 richiama questo passo insieme ad altri (ad esempio II, 28) per provare come la misoginia della società tradizionale emerga ovunque, malgrado i tentativi di interpretare l'elegia come un genere che dà spazio alla figura femminile emancipata.

*Atque utinam, si forte pius eduximus annos,
ille vir in medio fiat amore lapis!*

Properzio dunque rinnova per lei il patto d'amore, prendendo a testimoni le stelle, la brina del mattino e la porta, tre testimoni a garanzia di un amore furtivo, delle notti passate aspettando che Cinzia lo accogliesse in casa, secondo il tipico scenario del *paraklausíthyron* e definendosi *miser* alla maniera catulliana. Il poeta giura che niente è stato più gradito (*acceptius*), di Cinzia e così pure sarà in futuro, malgrado lei gli si mostri *inimica*. I piani temporali di passato, presente e futuro in questo giuramento si intrecciano e lo rendono eternamente valido. Il *nihil acceptius*, al neutro, generalizza l'enunciato includendo nell'espressione donne, uomini e cose⁶³⁰. Comune alle convenzioni dell'epigramma è la maledizione in cui il poeta augura che il suo rivale⁶³¹, tramutandosi in *lapis*, non sia in grado di soddisfare la donna amata tra le lenzuola, e per la realizzazione di tale augurio Properzio chiama a testimoni gli dei della propria *pietas* negli anni⁶³². La promessa di un'assoluta e in distruttibile fedeltà, unita a una vocazione che non può essere scalfita nemmeno dall'odio di lei, restituiscono esattamente l'idea dell'amore elegiaco.

Sempre nel II libro, elegia 20, si trova il rovesciamento di questa situazione: è Cinzia a disperarsi per paura che Properzio la tradisca, invocando gli dei e accusandolo di infedeltà. La reazione di Properzio è un'altra esemplare attestazione di fedeltà e amore attraverso il giuramento:

*tu modo ne dubita de gravitate mea.
Ossa tibi iuro per matris et ossa parentis (15)
(si fallo, cinis heu sit mihi uterque gravis!)
Me tibi ad extremas mansurum, vita, tenebras:
ambos una fides auferet, una dies.
Quod si nec nomen nec me tua forma teneret,
posset servitium mite tenere tuum. (20)*

⁶³⁰ FEDELI P., *Properzio, Elegie libro II*, Cambridge, 2005, p. 301: il fatto che le potenziali rivali in amore di Cinzia vengano richiamate con un generico e neutro *nihil* è indicativo del totale disinteresse che il poeta avrebbe nei confronti delle altre donne.

⁶³¹ Per esempio Meleagro AP V, 165 o Asclepiade AP V, 7.

⁶³² Vi è qui un richiamo abbastanza esplicito a Catullo 76, in cui il concetto di *pietas* è legato appunto alla *fides* nei confronti dell'amata, più che al rispetto degli dei.

Se di Cinzia più volte nella raccolta properziana si lamenta la caratteristica *levitas*, Properzio propone invece il proprio personaggio all'insegna della *gravitas*, una serietà e una coerenza morale che hanno a che fare con la sfera della *fides*. Così come lui si rifiuta di credere alle voci malevole su Cinzia, anch'ella deve confidare pienamente nel suo innamorato (*ne dubita*). Con un giuramento solenne sulle ceneri dei propri genitori, il poeta dichiara di essere pronto a rimanere al fianco dell'amata fino alla morte e di voler morire con lei in una comunione totale di sentimenti e intenti (*ambos una fides auferet, una dies*): la morte comune è il sigillo di questo appassionato amore in cui al poeta basta la mitezza della schiavitù alla sua donna, senza che siano il *nomen* o la *forma* di Cinzia a trattenerlo⁶³³. La ripetizione del verbo *teneo* ai vv. 19 e 20 rende l'idea di un legame avvincente e indissolubile. Il giuramento sulle ossa dei genitori risulta assai incisivo, perché la cultura romana rivolgeva una particolare cura al culto degli antenati e dei parenti⁶³⁴. Le ossa sono quanto rimane in terra dei defunti, un ultimo elemento corporeo e concreto che può ricordare la gestualità arcaica che accompagnava il giuramento: afferrare un pezzo della vittima sacrificale o tenere in mano un oggetto simbolico, ad esempio una pietra. Soprattutto, l'ascendenza del poeta attesta la sua identità e garantisce la validità dell'enunciato, anche in quanto i genitori, ombre dell'Aldilà, hanno eventualmente la capacità di predire l'avvenire e di esprimersi con autorevolezza nei confronti di ciò che accade nel mondo dei vivi.

Anche Cinzia giura fedeltà a Properzio diverse volte nell'intero *corpus*. Ella però ha la tendenza a dire menzogne, a spergiurare anche di fronte all'evidenza e, come le altre *puellae*, è perfettamente capace di simulare con gesti e atteggiamenti del viso i sentimenti che in realtà non prova.

Un caso emblematico dell'impudenza di Cinzia nel chiamare in causa gli dei a sproposito ci viene fornito dall'elegia I, 15, in cui Properzio addita la *perfidia* della sua amata⁶³⁵, facendo riferimento anche alla *levitas* che ella manifesta (vv. 1-2). Nel momento del bisogno⁶³⁶ il poeta non può contare sull'amata che si

⁶³³ FEDELI P. (2005), p. 602: è singolare che un poeta elegiaco definisca il *servitium amoris* con l'aggettivo *mite*.

⁶³⁴ Viene ripreso da Ovidio nelle *Heroides*, III, 103-110.

⁶³⁵ Anche se il termine *perfidia* potrebbe avere diverse accezioni, siamo in accordo con FEDELI P., *Sesto Properzio, Il Primo libro delle elegie*, Firenze, 1980, p. 338: la parola va intesa nel significato di "violazione del *foedus amoris*". Baker, ad esempio, non è del medesimo avviso e sostiene che *perfidia* abbia più a che vedere con la capacità di mentire, BAKER R., *Propertius I*, Warminster, 2000, p. 137.

⁶³⁶ Gli studiosi hanno cercato di capire se Properzio con il termine *periculo* indichi uno stato di malattia che avrebbe potuto ucciderlo, un evento periglioso o semplicemente il malessere

dimostra distaccata, preoccupata dal proprio aspetto e non certo ansiosa di raggiungerlo (vv. 3-8)⁶³⁷. Dopo aver ricordato alcune donne del mito, paradigmi della lealtà amorosa, che contrastano col comportamento di lei (vv. 9-24), egli passa a rimproverarla per i suoi frequenti e ripetuti tentativi di affermare il falso o negare una verità che a lui pare evidente: il loro sentimento, purtroppo, non è perfettamente reciproco⁶³⁸.

desine iam revocare tuis periuria verbis, (25)
Cynthia, et oblitos parce movere deos;
audax a nimium, nostro dolitura periclo,
si quid forte tibi durius inciderit!

Cinzia è *nimum audax* perché col suo atteggiamento incurante di un possibile rivolgimento della sorte, si dimostra irrispettosa anche verso gli dei, che finora hanno ascoltato i suoi *periuria*⁶³⁹, ma si sono dimostrati capaci di obliarli (*oblitos*) e non l'hanno punita⁶⁴⁰. L'espressione *desine revocare* indica che lo spergiuro di Cinzia è reiterato.

Nella successiva formula di *adýnaton*, che improvvisamente spezza l'atteggiamento di biasimo, potremmo scorgere la volontà di Properzio di rinnovare, malgrado la delusione, il proprio patto d'amore:

multa prius vasto labentur flumina ponto,
annus et inversas duxerit ante vices, (30)
quam tua sub nostro mutetur pectore cura:
sis quodcumque voles, non aliena tamen.

d'amore molto acuito dai comportamenti di Cinzia, che rischia, in questo senso, di perderlo per sempre. Ad ogni modo, come sostiene Fedeli non è importante precisare questo dato, poiché non interessa nemmeno al poeta, p. 339.

⁶³⁷ Si ipotizza che l'originale contenesse più versi in questa sezione, mentre nella versione giunta a noi vi è un brusco passaggio alla sezione successiva.

⁶³⁸ In questo passaggio Properzio utilizza la tecnica alessandrina del dialogo fittizio con l'amata, riportandone in discorso indiretto le parole: l'antecedente più significativo è probabilmente Meleagro *AP*, V, 184, in cui appunto la donna insiste nello spergiurare.

⁶³⁹ *Periuria* compare nella stessa sede metrica di Catullo, 64, 135, come nota FEDELI P. (1980), p. 353. Questo indurrebbe il lettore ad accostare le figure di Properzio e dell'Arianna di Catullo.

⁶⁴⁰ Se gli dei sono detti *oblitos*, perché dovrebbero punire Cinzia? Perché ella insiste negli spergiuri, abusando della loro pazienza, FEDELI P. (1980), p. 354.

I fiumi e le stagioni dovrebbero invertire il loro corso prima che il poeta possa smettere di desiderarla. Tale *cura sub pectore*⁶⁴¹ è dunque immutabile ed eterna, ma a una condizione: che ella non si dimostri estranea a lui, che non disconosca il loro legame, sebbene anche non comportandosi da fedele innamorata (*sis quodcumque voles, non aliena tamen* v. 32). In questo senso *aliena*, che ha a che fare col lessico contrario all'*amicitia*, indica una condizione opposta a quella di chi rispetta e tiene a mente appunto il *foedus*⁶⁴². Properzio continua facendo appello agli occhi di Cinzia, che sono per lui la caratteristica più attraente della *puella* e causa prima del suo fatale innamoramento⁶⁴³. La prega di non spregiarli giurando falsità su di essi, proprio perché è a causa del suo sguardo che Properzio è stato colpito dalla passione ed è in ragione degli occhi di lei che il poeta ha creduto alle sue parole ogni volta che ha avuto dei dubbi sulla sua lealtà:

*tam tibi ne viles isti videantur ocelli,
per quos saepe mihi credita perfidia est!
hos tu iurabas, si quid mentita fuisses, (35)
ut tibi suppositis exciderent manibus:
et contra magnum potes hos attollere Solem,
nec tremis admissae conscia nequitiae?
quis te cogebat multos pallere colores
et fletum invitis ducere luminibus? (40)*

Forse conscia del loro magnetico potere, Cinzia abusava dei propri *ocelli* adoperandoli per spergiurare⁶⁴⁴: che le cadessero tra le mani, *exciderent manibus*, se diceva il falso. Eppure, riflette Properzio, ella ora non trema e non teme nessuna ritorsione, sollevandoli audacemente a guardare il sole, che è testimone di ogni cosa e della sua sua perfidia, garante spesso invocato nelle formule di giuramento. L'amata è perfettamente capace, inoltre, di atteggiarsi a fanciulla affranta, simulando disperazione con le espressioni del viso, il rossore e le lacrime (*pallere colores* e *fletum ducere*), di cui inonda i propri *lumina*. Nelle

⁶⁴¹ L'espressione ricorda l'insistenza in tutta la produzione meleagrea sull'introiezione dell'immagine della donna amata nel cuore e nell'anima e sull'idea che il sentimento abbia una sede nel cuore, all'interno dell'individuo.

⁶⁴² FEDELI P. (1980), p. 358. Se anche l'amore per Properzio non è l'unico, deve essere il più importante e preferito rispetto a quello degli altri amanti: FANTHAM E. (2006), p. 160.

⁶⁴³ BAKER R. (2000), p. 143; un approfondimento sul motivo degli occhi è in ALFONSO S., *Rapito in estasi*, in (Alfonso S. et al. edd.) *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, Bari, 1990, pp. 1-37.

⁶⁴⁴ *Iurabas* forse dipende da Orazio, Epodi 15, 4, in cui compare un *adýnaton* per esprimere l'amore incondizionato: FEDELI P. (1980), p. 359.

culture antiche l'occhio è legato sia al desiderio amoroso⁶⁴⁵ sia all'idea della conoscenza e della verità⁶⁴⁶. Gli occhi hanno un ruolo speciale nella testimonianza: tutto quanto viene percepito con la vista, con un'autopsia, detiene un maggior grado di credibilità e non è un caso che nelle formule di giuramento compaia, come si è accennato, il riferimento all'occhio del Sole quando si chiede alla divinità di farsi garante dell'enunciato. Nella filosofia platonica vi è uno speciale legame tra il sole e l'occhio umano che condividono una forma sferica e l'elemento del fuoco e della luce: la luce del sole è intimamente collegata all'idea di verità proprio attraverso quella della visibilità. Gli occhi di Cinzia sono dunque al contempo veicolo privilegiato di *éros*, garanti dei suoi spergiuri e mezzo per irretire e ingannare l'amato, ma sono anche simbolo della sua perfidia e della sua tracotanza nei riguardi di lui e degli dei. Cinzia infatti è *conscia nequitiae*, così come *ducere fletum* indica un'azione voluta, un pianto forzato⁶⁴⁷ e *adtollere oculos* è contrario all'azione di *demittere/deicere oculos* per il senso di vergogna⁶⁴⁸: nonostante tutto ella non trema, non ha sensi di colpa. Il poeta imputa a quegli *ocelli* non solo il suo malessere e la sua delusione, ma addirittura la propria morte (*ego nunc pereo*):

quis ego nunc pereo, similis moniturus amantis
'O nullis tutum credere blanditiis!' (vv. 41-42)

La *sententia* finale è un ammonimento moraleggiante a tutti gli altri amanti che conferisce valore all'esperienza dell'innamorato⁶⁴⁹: non bisogna fondare la propria *fides* sugli atteggiamenti esteriori e le *blanditiae* dell'amata. Insieme alle altre moine trovano posto dunque anche i falsi giuramenti, che sono considerati come una "carezza" rivolta all'innamorato per tenerlo avvinto a sé e accontentarlo nel suo desiderio: quello di sentirsi unico e insostituibile.

⁶⁴⁵ Si veda per esempio DURUP S., *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in (C. Calame ed.) *L'amore in Grecia*, tr. it., Roma-Bari, 1988, pp. 143-157.

⁶⁴⁶ Ad esempio RIZZINI I., *L'occhio parlante, per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia, 1998 e NAPOLITANO VALDITARA L. M., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari, 1994.

⁶⁴⁷ FEDELI P. (1980), p. 361.

⁶⁴⁸ Nota FEDELI P. (1980), p. 360. Dunque, Cinzia è massimamente impudente e svergognata perché osa rivolgere lo sguardo al dio del sole, che la sa spergiura. La *iunctura* è già di Virgilio, *Eneide*, IV 688. HODGE R. I. V.-BUTTIMORE R. A., *Propertius, Elegies, Book I*, Bristol, 2002, p. 174 sostengono che l'azione di alzare gli occhi al cielo sia un tentativo da parte di Cinzia proprio di invocare il Sole a garanzia di ciò che ora sta ripetendo, simulando disperazione per il fatto che Properzio non le crede.

⁶⁴⁹ Questa tecnica per *gnómai* didascaliche verrà dismessa da Properzio a partire dal III libro, FEDELI P. (1980), p. 362.

Se la *puella* properziana è dunque una ragazza leggera, vanitosa e che poco peso dà anche alle parole, se è una ragazza che superbamente sfida gli dei con i suoi spergiuri, convinta della propria irresistibile avvenenza come la Barine di Orazio⁶⁵⁰, se quindi personifica, potremmo dire, il tema dell'infedeltà, vediamo che nella poesia Properziana vi sono però passi in cui il ruolo *standard* dei due personaggi elegiaci, uomo-fedele/donna-infedele, viene invertito e l'espedito poetico che palesa l'anomalia è la scena di giuramento. In un paio di casi Properzio adotta lo stratagemma di rendere la sua Cinzia più femminile e rispondente alle aspettative di un uomo verso la sua donna: in queste due occasioni Cinzia diventa significativamente una figura solo immaginata dal personaggio interno di Properzio⁶⁵¹; in un altro caso invece, il sovvertimento dei ruoli si attua attraverso un meccanismo autoironico per cui è la donna ad assumere i panni del personaggio forte e quasi maschile, mentre il poeta li dismette per esibire un atteggiamento decisamente supino e di sottomissione⁶⁵².

10. 3. Le elegie III, 6 e IV, 7

Nell'elegia III, 6 ci troviamo di fronte all'ennesimo litigio dei due amanti, che si rinfacciano a vicenda di essere fedifraghi. Il testo non lo esplicita, ma Properzio deve aver parlato in toni aspri alla sua amata e ora ne è già pentito. Capiamo che egli ha chiesto a Ligdamo, uno schiavo che sempre ritorna nella loro vicenda, di farsi intermediario tra i due per un chiarimento, nella speranza che Cinzia si stia struggendo per la lontananza da lui e si stia disperando per la violazione del patto d'amore. Il componimento è strutturalmente simile agli esperimenti dell'epigramma ellenistico in cui si ricreava un dialogo alla maniera del mimo. Eppure, esso non è semplicemente un'emulazione⁶⁵³: l'interlocutore di Properzio in realtà non parla mai direttamente, ma è il poeta stesso a riportarci le sue parole, con una serie incalzante di interrogative dirette in cui chiede conferma di quanto gli ha già sentito dire. Proprio per questo, nel momento in cui Ligdamo a sua volta dovrebbe riportare le parole udite da Cinzia, dobbiamo ricordarci che è sempre Properzio a parlare ed è sempre lui

⁶⁵⁰ *Odi* II, 8.

⁶⁵¹ Si tratta delle elegie III, 6 e IV, 7, che si vedranno nel prossimo paragrafo.

⁶⁵² Senz'altro è vero che il sovvertimento dei ruoli di genere tradizionali esiste nella *fiction* elegiaca, ma è da considerarsi molto improbabile nella realtà storica. In filigrana, anche all'interno dei testi elegiaci, si scorge l'oggettificazione della donna da parte del desiderio maschile: GREENE E. (2012), pp. 357-371.

⁶⁵³ Si vedano ad esempio Meleagro *AP*, V, 175, 182 e 184.

che quindi dà voce agli altri due personaggi. Si tratta dunque di un finto dialogo mimico, perché unico a parlare come personaggio interno è in realtà Properzio, mentre gli altri due interlocutori possiamo solo immaginarli. Questo risultato vivace e drammatico è contenuto, in realtà, in un monologo⁶⁵⁴.

Se Cinzia è dunque personaggio nel racconto di secondo grado fatto da Ligdamo, risulta al contempo personaggio dell'immaginazione di Properzio, poiché sono di Properzio le parole che descrivono Cinzia e il suo discorso, non di Ligdamo.

Dic mihi de nostra quae sensisti vera puella (v. 1)

(...)

nunc mihi, si qua tenes, ab origine dicere prima (7)

incipere: suspensis auribus ista bibam.

num me laetitia tumefactum fallis inani,

haec referens, quae me credere velle putas?

Properzio è impaziente di sapere da Ligdamo che reazioni ha avuto la sua *domina* di fronte a lui, ma lo prega di essere franco e di non rifilargli una versione edulcorata dell'episodio⁶⁵⁵. L'espressione *suspensis auribus ista bibam*, v. 6, con cui il poeta si assimila a un animale, è indicativa dello stato di ansia dell'innamorato⁶⁵⁶. In seguito, senza lasciare che sia lo schiavo a esprimersi in un discorso diretto, gli pone una serie concitata di interrogativi che dobbiamo credere nascano dalla volontà di confermare ulteriormente ciò che Ligdamo ha già descritto:

sicin eam incomptis vidisti flere capillis?

illius ex oculis multa cadebat aqua? (10)

nec speculum in strato vidisti, Lygdame, lecto,

scriniaque ad lecti clausa iacere pedes,

ac maestam teneris vestem pendere lacertis?

ornabat niveas nullane gemma manus?

tristis erat domus, et tristes sua pensa ministrae (15)

carpebant, medio nebat et ipsa loco,

umidaque impressa siccabat lumina lana,

⁶⁵⁴ FEDELI P., *Properzio, Il libro Terzo delle elegie*, Bari, 1985, pp. 206-207.

⁶⁵⁵ Vi è una parte di ironia comica in questo componimento: potremmo accostare Ligdamo al *servus currens* della commedia.

⁶⁵⁶ FEDELI P. (1985), p. 209.

rettulit et querulo iurgia nostra sono?

È sottile il gioco di Propertio, che ci ritrae una Cinzia disperata e addolorata, attraverso quelle che potrebbero essere le parole di Ligdamo, ma che in realtà sono le sue e dipingono il suo desiderio di amante che vuole immaginarsi una Cinzia gelosa e affranta per la sua lontananza, scomposta, con i *capillis incomptis* e una *maestam vestem*, e lacrimosa, non più intenta a imbellettarsi od ornarsi di gemme. Addirittura, Cinzia nell'immaginazione di Propertio trascorre il suo tempo filando la lana con le ancelle (*medio nebat et ipsa*) quasi come una Penelope o come una matrona romana casta e dedita ai suoi doveri⁶⁵⁷. La sua voce è un *sono querulo* e i suoi *lumina* sono *umida*.

*'haec te teste mihi promissast, Lygdame, merces?
est poena et servo rumpere teste fidem. (20)
ille potest nullo miseram me linquere facto,
et qualem nolo dicere habere domi?
gaudet me vacuo solam tabescere lecto?
si placet, insultet, Lygdame, morte mea.*

Il discorso diretto con cui Propertio immagina che Ligdamo gli riferisca le parole della sua amata inizia proprio con il lamento per il patto d'amore infranto, un patto di cui lo stesso schiavo sarebbe testimone (*teste*, v. 19). Cinzia utilizza un lessico che richiama l'ambito giuridico con le parole *teste*, *fidem*, *promissast*, *poena*. Anche se non è del tutto perspicuo il significato del verso 20, probabilmente in questo contesto il senso richiesto è "rompere il giuramento richiede una punizione, anche se testimone era solo uno schiavo".

Così come è formulato in questo passo, sembra che si tratti di un giuramento d'amore unilaterale: è Propertio che deve la sua fedeltà a Cinzia e non la può tradire. Non il contrario. Il ricatto morale non sta nella morte di Propertio, come ci si potrebbe aspettare dalla volontà punitiva di chi con lo spergiuro ha subito offesa, semmai dalla morte di Cinzia, consapevole che questo torturerebbe di più il suo amante. Infine, la *puella* scaglia una maledizione giurata sull'amante fedifrago:

*si non vana canunt mea somnia, Lygdame, testor,
poena erit ante meos sera sed ampla pedes;
putris et in vacuo texetur aranea lecto:*

⁶⁵⁷ FEDELI P. (1985), p. 213: vi si potrebbe accostare il ritratto liviano di Lucrezia, Livio, I, 57, 9.

noctibus illorum dormiet ipsa Venus.' (vv. 31-34)

Cinzia giura a se stessa una vendetta *sera sed ampla*, dunque tardiva, ma spietata, e sogna che Properzio la implori, supplice ai suoi piedi, di ritornare, perché tra lui e l'amante "Venere dorma" e gli amplessi siano impediti. Ligdamo è ancora una volta suo malgrado chiamato a testimone del nuovo giuramento profetico di Cinzia, introdotto dalla formula *testor*. In questa punizione risuona l'eco di Asclepiade: l'importante è trovare un ostacolo agli amplessi tra l'amato e una possibile rivale⁶⁵⁸. Interessante è notare che Cinzia sembra prevedere il futuro con i suoi *somnia*, attraverso i quali forse è venuta a conoscenza del tradimento di Properzio, ma soprattutto attraverso cui prevede l'epilogo della vicenda: Properzio ritornerà a lei con atteggiamento di sottomissione (*ante meos pedes*). Se ricordiamo che in realtà tutta questa scena è vagheggiata e descritta dalla voce del poeta, dobbiamo ritenere che egli voglia immaginarsi come protagonista dei pensieri e dei sogni di Cinzia. Rispetto ai casi visti *supra*⁶⁵⁹, in cui Properzio, pur addolorato dalla mancanza di *fides* dell'amata, rinnova il suo giuramento di fedeltà fino alla morte, Cinzia qui si comporta diversamente e piuttosto gli giura vendetta. Il terribile potenziale di Cinzia emerge dunque anche in un'occasione in cui Properzio si immagina che lei sia completamente azzerata nella sua superbia e disperata per il rischio di perdere il suo amore. Vi è quasi una masochistica volontà da parte del poeta di vedersi sottomesso, supplice e ricattato dalla sua *domina*, che è una perfetta manipolatrice di giuramenti anche quando è nella posizione di rischiare l'abbandono. Dopo aver concepito con la propria fantasia l'intera scena, Properzio istruisce Ligdamo, affinché dica a Cinzia che è pronto a giurarle di essersi mantenuto casto per 12 giorni, e chiede al servo di aggiungere di averlo visto dolente e lacrimoso per la mancanza di lei (*cum multis lacrimis*).

*et mea cum multis lacrimis mandata reporta,
iram, non fraudes esse in amore meo,
me quoque consimili impositum torquerier igni:
iurabo bis sex integer esse dies. (40)*

Da questi ultimi versi si comprende come, all'interno della schermaglia amorosa, il giuramento sia solo uno strumento del dialogo erotico. Una forma, un atteggiamento, un'impostazione in cui entrambi gli amanti si fingono ciò che

⁶⁵⁸ AP V, 7.

⁶⁵⁹ Elegie I, 15, II, 9, II, 20.

non sono per apparire fedeli al patto originario e conservarne la *fides*. Tuttavia, è Cinzia a incarnare simbolicamente appieno tutte le declinazioni del patto d'amore: volubile come lo sono i giuramenti degli innamorati, gelosa e perentoria, come lo è la promessa di fedeltà che si richiede a un amato, vendicativa, come la punizione che si esige in cambio della violazione di un legame. Cinzia personifica in maniera ipostatica il giuramento d'amore in tutte le sue sfaccettature, ma sappiamo che Cinzia incarna anche la poesia elegiaca: ci si può azzardare, senza grandi rischi, a dire che, per proprietà transitiva, il motivo del giuramento d'amore è il motivo simbolo della poesia elegiaca.

Un'altra elegia molto studiata che vede Cinzia protagonista di un giuramento, è la IV, 7: ella vi compare come visione notturna del sonno agitato del poeta, ombra di una defunta che visita il suo amante rimasto in vita. Questo testo è stato spesso considerato la prima parte di un dittico composto assieme all'elegia IV, 8, con cui in effetti sembra avere dei legami molto particolari. Entrambe le elegie in cui figura la donna amata appartengono al IV libro, nonostante Propertio nel III dichiarasse di aver abbandonato il suo amore e il genere elegiaco per dedicarsi a una poesia diversa⁶⁶⁰. Eppure, questi due componimenti centrali del libro IV vedono il ritorno della figura di Cinzia in tutta la sua prepotenza: gli studiosi hanno avuto molto da dire sulla sequenza che vede in un primo momento Cinzia morta e, in un secondo, viva e vegeta e passionale come non mai⁶⁶¹. Quello che così è apparso come il sovvertimento di un ordine cronologico ovvio, ha poi indotto gli studiosi a una riflessione sulla letterarietà della figura di Cinzia, sull'importanza dei personaggi femminili e della prospettiva femminile sull'amore in tutto il IV libro e, non da ultimo, sull'evoluzione del genere elegiaco⁶⁶². Non è un caso che nel IV libro siano più d'una le elegie che vedono la voce femminile abbinata alla dimensione della

⁶⁶⁰ Le sue intenzioni sono dichiarate in III, 24 e 25 e in IV, 1.

⁶⁶¹ Si è provato anche a sostenere che la redazione del IV libro di Propertio sia stata curata da un editore che non ha mantenuto l'ordine corretto dei testi, ma sembra una spiegazione banalizzante. Per una lista di possibili ragioni della giustapposizione di IV, 7 e IV, 8 si veda WARDEN J., *Fallax opus: poet and reader in the elegies of Propertius*, Toronto-Buffalo-London, 1980, pp. 80-81.

⁶⁶² Cinzia è una *scripta puella*, una donna colta che oltre a occuparsi lei stessa di poesia, incarna la poesia properziana e l'elegia latina con la sua ricercatezza e vezzosità. Se dal III libro il poeta dichiara di volersi occupare di altre tematiche, abbandonando Cinzia/l'elegia, che è frequentata/letta da tutti, nel IV libro egli la recupera all'interno di un progetto in cui sono le donne a definire dal loro punto di vista la romanità. Cinzia nell'elegia IV, 7 lamenta che Propertio coi suoi scritti ha dipinto una donna che lei in realtà non è, per motivi letterari, ma, in quanto simbolo dell'elegia, ella gli è sempre fedele e sarà sempre legata al suo poeta anche dopo la morte. Su questo tema si veda WYKE M., *The roman mistress*, Oxford, 2002, pp. 185-188.

morte, ma nella IV, 7 la morte appare come garanzia di eternità per i temi centrali della poesia elegiaca, ossia l'amore e il *foedus*; essa sancisce anche la condizione di un eterno rapporto di esclusività e appartenenza tra il poeta e Cinzia/l'elegia⁶⁶³. La proemiale apparizione di fantasmi nella letteratura precedente segnava la rinascita o l'inizio di un tipo di poetica, com'è per i *Giambi* callimachei o per gli *Annales* di Ennio, ma in questo "proemio al mezzo" Propertio resuscita l'elegia amorosa forse più con l'intento di concludere questa esperienza poetica una volta per tutte⁶⁶⁴. Senza voler entrare nel merito di quanto complessa sia l'interpretazione del IV libro, della sua struttura, dei richiami interni tra i diversi componimenti⁶⁶⁵ e delle fitte allusioni letterarie ad altri autori greci e latini⁶⁶⁶, si noti solamente che in entrambe IV, 7 e IV, 8 ritorna assieme a Cinzia anche il tema del *foedus amoris*. Nella prima il poeta affida un lungo monologo di 82 versi alla donna amata, in forma di visione notturna, e in questo discorso contamina diversi registri stilistici: vi appare il lamento dell'amante tradita, la solennità del giuramento, le interrogative e le accuse di un'arringa forense, il carattere imperativo dei *mandata*, la sentenziosità proverbiale e una sfumatura profetica nell'immagine erotica della fusione delle ossa dei due amanti⁶⁶⁷.

La donna è da poco defunta e il poeta non riesce a dormire serenamente: non è ben chiara l'origine della sua inquietudine, se provenga da un senso di colpa o dal dolore per la mancanza. L'*umbra* di Cinzia si presenta all'amato in forma di sogno⁶⁶⁸. In essa è ancora evidente la bellezza di un tempo, i suoi occhi sono

⁶⁶³ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I., *Propertio, elegie, libro IV*, Nordhausen, 2015, p. 908-909. JANAN M., *The politics of desire: Propertius IV*, Berkeley, 2001, p.100.

⁶⁶⁴ HUTCHINSON G., *Propertius, Elegies, book IV*, Cambridge, 2006, p. 170. JANAN M. (2001), p. 101 e ss.: la figura di Cinzia può essere accostata anche a quella del dio Apollo nell'elegia precedente (IV, 6), sulla base di alcuni elementi comuni. Se Apollo nell'elegia della battaglia di Azio simboleggia l'ispirazione nazionalistica che Propertio professa nel IV libro, Cinzia continua a simboleggiare l'altro tema centrale della poesia properziana, l'amore.

⁶⁶⁵ Un riassunto efficace dei contenuti e della struttura del IV libro è di GÜNTHER H. C., *The fourth book*, in (Günther H. C. ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, p. 353-395.

⁶⁶⁶ Si vedano ad esempio gli studi di ALLISON J. W., *Virgilian themes in Propertius 4.7 and 8*, «Classical Philology», 75, 1980, pp. 332-338 e DALZELL A., *Homeric themes in Propertius*, «Hermathena», 129, 1980, pp. 33-35. Per un utile riassunto sui legami di questa elegia e della seguente con l'opera tibulliana si veda il commento di COUTELLE E., *Propertius, Élégies, livre IV*, Bruxelles, 2015, pp. 237-239.

⁶⁶⁷ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), pp. 906-907.

⁶⁶⁸ *Incumbere* potrebbe avere il velato senso di una minaccia, ma è in realtà perfettamente in linea con la tradizione che parte da Omero (*Iliade* II, 68), secondo cui i sogni si presentavano sopra alla testa del dormiente. L'associazione di Cinzia con l'avorio (verso 82) ci fa credere che ella sia un sogno fallace, o che ella appartenga comunque al mondo della finzione, come da tradizione omerica: *Odissea* XIX, 555 e ss.; anche *Eneide*, VI, 893 e ss. su questo si veda COUTELLE E. (2015),

ancora quelli che fecero innamorare Properzio, ma, sebbene non sfigurata dalla pira funebre, Cinzia è comunque stata intaccata dalla morte e ha un aspetto spaventoso⁶⁶⁹. Il fantasma giunge a rinfacciargli lo scarso coinvolgimento emotivo nella sua morte: invece di vegliare per il dolore egli cerca di dormire⁶⁷⁰, invece di approntare un funerale degno di lei, ha fatto il minimo per le esequie e con poca partecipazione. Properzio si è già dimenticato i momenti vissuti assieme, è un traditore immemore, come il Teseo catulliano (*perfide* v. 13; *exiciderant* v. 15).

*foederis heu taciti, cuius fallacia uerba
non audituri diripuerunt* Noti. (vv. 21-22)

Le parole del loro *foedus amoris* erano *fallacia*: i venti le hanno disperse per non ascoltarle⁶⁷¹. Addirittura, egli si è trovato velocemente un'altra amante, la tiene in casa e la fa servire dagli schiavi che prima erano di Cinzia; lascia che questa nuova donna, per avidità, fonda il ritratto aureo della precedente amante defunta, permettendo così che anche il volto di Cinzia sia minacciato dall'oblio. È noto che l'illustre modello poetico è l'episodio iliadico in cui Patroclo compare ad Achille, rimproverandolo per il suo comportamento⁶⁷².

Dopo aver espresso rancore con le sue rimostranze e i suoi ricordi, Cinzia cambia tono e pronuncia un giuramento solenne a questo Properzio immeritevole:

*non tamen insector, quamuis mereare, Properti:
longa mea in libris regna fuere tuis. (50)
iuro ego Fatorum nulli reuolubile carmen,
tergeminusque canis sic mihi molle sonet,
me seruasse fidem. si fallo, uipera nostris*

pp. 243-244. Per l'importanza della porta dei sogni come *limen* si veda DEBROHUN J. B., *Roman Propertius and the reinvention of elegy*, University of Michigan Press, 2003, pp. 152-153.

⁶⁶⁹ Le labbra sono pallide, le ossa delle mani sembrano scricchiolare (vv. 10-12). Sulla morte come stimolo estetico e poetico, sulla bellezza femminile in relazione al mondo mitico ed infero e sull'attrazione magnetica del poeta verso tutto ciò che è oltre la realtà sensibile si veda l'interpretazione di PAPANGHELIS T. D., *Propertius: a hellenistic poet on love and death*, Cambridge, 1987, pp. 145-198.

⁶⁷⁰ HUTCHINSON G. (2006), p. 174: il rimprovero sul sonno ha anche una sfumatura erotica: l'amante sveglia l'amato per averne le attenzioni e soddisfare le sue voglie, cfr. Properzio II, 15, ma anche Meleagro AP V, 152.

⁶⁷¹ Il *taciti* del v. 21 è poco convincente, secondo i filologi, che provano a congetturare delle alternative, FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I., (2015), p. 937.

⁶⁷² *Iliade*, XXIII, vv. 103 e ss.

sibilet in tumulis et super ossa cubet.

A salvare il poeta dall'ira di Cinzia è il fatto che ella abbia regnato indiscussa nei suoi libri di poesie, lei in quanto figura femminile, ma anche in quanto personificazione del genere elegiaco. La formula del giuramento è ieratica, con *iuro ego* a inizio del v. 51. La ripetizione dei pronomi personali e dei possessivi rende ancor più convincente la dichiarazione e ne aumenta il patetismo⁶⁷³. Cinzia giura su quanto vi sia di più immutabile, il *Fatorum nulli revolubile carmen*⁶⁷⁴, di essere sempre stata fedele a Properzio. È interessante questa espressione in cui Properzio concentra l'idea che il filo delle Parche e il loro canto agiscano contemporaneamente e siano ineluttabili, perché entrambi scorrono senza poter essere riavvolti⁶⁷⁵: in questo senso il giuramento di Cinzia si fonda su un canto che è performativo, così come è performativo il giuramento.

Sic col congiuntivo desiderativo nel linguaggio sacrale è spesso congiunto a un'espressione in cui si intende attestare la benemerenzza di chi invoca la divinità⁶⁷⁶. Cinzia attira poi su di sé l'*execratio* che può colpire una persona già morta, quella di essere del tutto obliata e che il suo sepolcro sia trascurato, se non abbandonato. Tale enunciato è un capovolgimento dei ruoli tipicamente assunti dagli amanti nell'elegia, che prevedono un uomo innamorato e fedele di fronte ad una donna lasciva e fedifraga⁶⁷⁷. Gli studiosi si sono interrogati a lungo sul significato di tale giuramento: se da un lato Cinzia in tutti i libri dell'opera properziana si lamenta dell'infedeltà del proprio innamorato, e Properzio non cerca di negare le proprie avventure al di fuori del loro legame, dall'altro lato ella non ammette mai di essere colpevole della stessa *perfidia*,

⁶⁷³ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 959.

⁶⁷⁴ DANESI MARIONI G., *Aspetti dell'espressività properziana nel IV libro*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 51, 1979, pp. 102-130, p. 121. Giuramento sulle Parche compare anche in Teocrito, II, 160.

⁶⁷⁵ Su quest'immagine si veda COLAFRANCESCO P., *Dalla vita alla morte: il destino delle Parche*, Bari, 2004, pp. 51-53.

⁶⁷⁶ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 961.

⁶⁷⁷ Si tratta del sovvertimento anche della situazione descritta nell'elegia I, 19, in cui Properzio immagina se stesso defunto e fedele anche nella morte alla sua donna, si veda WARDEN J. (1980), p. 28. Nota Fedeli che un altro capovolgimento dei ruoli avviene quando Cinzia compone versi per il proprio epitaffio ai vv. 85-86, FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I., (2015), p. 994. Dettando lei stessa il proprio epitaffio, ella sembra rifiutarsi di essere descritta dall'amante di sesso maschile. Differentemente da come Properzio presenta se stesso nei propri epitaffi, ella non si descrive come un'amante fedele, ma sembra piuttosto volersi dare la medesima autorità e autonomia di un poeta maschio. In questo senso, ancora, Cinzia è metafora di un punto di vista femminile che Properzio cerca di indagare: FLASCHENRIEM B., *Speaking of women: female voice in Propertius*, «Helios», 25, 1998, pp. 49-64.

benché Properzio ne abbia una ferma convinzione⁶⁷⁸. Properzio qui potrebbe voler presentare una Cinzia che con la propria voce smentisce tutto quanto egli ha scritto su di lei, ritraendola come spergiura e traditrice e mostrando la sua storia d'amore dal punto di vista della controparte femminile⁶⁷⁹. In questo senso vi sarebbe una continuità, si potrebbe dire, con le altre elegie del IV libro dedicate a figure femminili attraverso cui il poeta sceglie di illustrare Roma. D'altra parte, nella formula *me servasse fidem* si potrebbe intravedere una riflessione metapoetica: la *fides* sarebbe perciò il successo sempre riscosso da Properzio nell'esclusivo rapporto con il genere elegiaco che mai lo avrebbe in realtà abbandonato o deluso⁶⁸⁰. Infine, vi è un terzo livello: questa Cinzia dell'elegia IV, 7 è un fantasma, è la proiezione delle ossessioni e dei desideri del poeta amante. Se davvero l'infedeltà non tocca la figura di Cinzia, ma quella di Properzio, allora questo fantasma è la personificazione infestante del *foedus* tradito e del senso di colpa, come sembrerebbero confermare anche i versi 69-70, in cui Cinzia ribadisce la slealtà di lui, e come sembra confermare la geografia dell'oltretomba presentata dall'*umbra*, che si annovera fra le schiere delle anime delle donne fedeli⁶⁸¹. In quanto defunta, Cinzia non può pronunciare falsità e, anzi, ha la capacità di prevedere il futuro. L'autorità del suo giuramento è così garantita e le permette di imporre i suoi *mandata* a Properzio. In ogni caso essa è anche la proiezione del desiderio dell'amante, quello di essere amato fino alla fine, oltre la morte, da una donna veramente fedele, malgrado la propria infedeltà⁶⁸². L'elegia si conclude in modo profetico,

⁶⁷⁸ Alcuni passi in cui Cinzia biasima Properzio per la sua infedeltà e gli rinfaccia invece la propria, sono I, 3, 35-46; II, 15, 8; II, 29, 31-38; III, 6, 19-34. Altri passi in cui è Properzio ad additare la slealtà dell'amata sono, ad esempio: I, 12 e 15; II, 5, 6, 8, 9, 16, 32. La gelosia reciproca e le accuse di infedeltà rinfacciate a vicenda sono parte integrante del genere elegiaco. A maggior ragione quando è Cinzia a farsi lo elegiaco, con la propria voce, ella si esprime come un innamorato infelice e con le sue stesse ragioni: GARBARINO G. (1990), pp. 190-191.

⁶⁷⁹ HUTCHINSON G. (2006), pp. 170-171. JANAN M. (2001), pp. 103 e ss. lo interpreta come una ribellione femminile al fatto che gli uomini scrivano la storia e consegnino così al futuro la loro versione: in questo senso è da intendersi anche la richiesta di Cinzia di eliminare tutti i libri in cui ella compare.

⁶⁸⁰ COUELLE E. (2015), p. 245.

⁶⁸¹ Cinzia adduce come esempio quattro figure mitiche, di cui due per la schiera delle donne fedeli (Andromeda e Ipermestra), due per quella delle infedeli (Clitemnestra e Pasifae). Come affermano FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I., (2015), p. 962, Cinzia rappresenta l'oltretomba solo attraverso queste due categorie femminili, mettendo in evidenza così l'aspetto totalizzante ed esistenziale dell'amore. Tuttavia, JANAN M. (2001), pp. 108 ss. dà un'interpretazione più sfumata dell'oltretomba descritto da Cinzia: di fatto tutte queste figure mitiche sono sospese allo stesso modo in un limbo e le donne fedeli non sembrano avere particolari privilegi rispetto alle infedeli.

⁶⁸² FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 959. GÜNTHER H. C. (2006), pp. 382-383 intende Cinzia come un prodotto dell'immaginazione ormai matura e rassegnata del poeta: se un amore

con Cinzia che assicura a Properzio che, quando anche lui sarà morto, essi giaceranno insieme uniti per sempre, come la poesia di successo è per sempre unita al nome del suo autore.

*nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.* (vv. 93-94)

L'impiego insistito del futuro indica la sicurezza di poter dominare ancora sul poeta, anche dal mondo degli inferi. L'avverbio *mox*, che indica imminenza, suona come un inquietante presagio di morte. L'immagine delle ossa dei due amanti che nella dissoluzione si fondono richiama ancora *Iliade*, XXIII, 83-84, ma è allo stesso tempo anche una reminiscenza tragica⁶⁸³.

Cinzia non teme che Properzio possa unirsi ad altre donne, l'elegia non scomparirà di fronte ad altre sperimentazioni poetiche, perché il vincolo del *foedus*, un vincolo tematico nel genere letterario dedicato all'amore, ma anche un vincolo inscindibile del poeta con la sua opera, rimarrà in eterno saldo, anche oltre la vita mortale. Il gesto conclusivo di Properzio, il vano abbraccio al v. 96, non è corredato da una risposta verbale alle parole di Cinzia: se il silenzio può essere una parziale conferma di quanto Cinzia ha detto sulle responsabilità di Properzio, il tentativo dell'abbraccio dimostra però un amore incrollabile e imperituro.

10. 4. L'elegia IV, 8

Subito dopo l'elegia IV, 7 in cui Cinzia appare come un fantasma della defunta donna amata, in maniera a dir poco sorprendente ella riappare ancora viva ed estremamente energica in questa elegia, cosa che alimenta l'ipotesi da parte degli studiosi che Properzio voglia ostentare deliberatamente la *fictionality* di Cinzia⁶⁸⁴. Nella sua prima parte il testo descrive quasi con intento eziologico il

come quello idealizzato e vagheggiato da Properzio nei precedenti libri è impossibile e ormai rinnegato nella vita reale, l'unico modo di sopravvivere è accontentarsi di un amore modesto e vivere nel sogno i ricordi di un grande amore defunto. Cinzia parla attraverso il meccanismo della *sermocinatio*, dunque ciò che dice è sempre da considerarsi come contenuto comunicativo proveniente dalla volontà di Properzio. Ella dice tutto quanto un amante e un poeta desidererebbero sentirsi dire dalla sua amante (e dal proprio personaggio poetico): BETTINI M.-GUASTELLA G., *Personata vox*, in (Raffaelli R. ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno di Pesaro, 29-30 Aprile 1994), Ancona, 1995, p. 348-354.

⁶⁸³ Sofocle, *Antigone*, 73; Euripide, *Alceste*, 365-367. Per altri confronti si veda FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1002.

⁶⁸⁴ HUTCHINSON G. (2006), p. 189.

culto di Iuno Sospita e un rituale tipico della città di Lanuvio, dove Cinzia ha detto di essersi recata per assistere alla discesa delle vergini nell'antro del serpente, ma in realtà per ritrovarsi con un altro amante, col quale dà poi spettacolo di sé correndo con il suo cocchio per la via Appia e dirigendosi attraverso luoghi malfamati (vv. 1-26). Il poeta, stanco delle continue *iniuriae* subite da parte di lei, che conduce una vita a tratti sfrenata, decide di dimenticare i propri dispiaceri cercando un amore alternativo, "spostando il suo accampamento" (v. 28) e invitando a casa sua due donne di facili costumi, Teia e Fillide, con le quali sceglie di intrattenersi. La serata tuttavia langue e Properzio constata di non essere poi così predisposto all'amore con le due donne, ammettendo una crisi di impotenza, finché Cinzia non irrompe nella casa spalancando improvvisamente le porte:

*cum subito rauci sonuerunt cardine postes,
et leuia ad primos murmura facta Laris. (50)
nec mora, cum totas resupinat Cynthia ualuas,
non operosa comis, sed furibunda decens.
pocula mi digitos inter cecidere remissos,
palluerantque ipso labra soluta mero.
fulminat illa oculis et quantum femina saeuit, (55)
spectaclum capta nec minus urbe fuit.*

Cinzia è *furibunda*, ma *decens*, bella anche irata e con le chiome scomposte. Ella si presenta inattesa a casa del suo amante per verificarne la fedeltà, sospettosa verso quelli che potevano essere i segnali esterni della baldoria che era in casa⁶⁸⁵: questo atteggiamento non richiama però solo il tipico *furor* femminile causato dalla gelosia, ma anche la situazione a generi rovesciati per cui un marito, rientrato a casa, poteva trovare sua moglie in flagrante adulterio e picchiarla, scena che avrebbe potuto comparire in un mimo o in una commedia⁶⁸⁶. In tutto il testo vi è una metafora continuata per la quale Cinzia è assimilata a un generale vittorioso che sbaraglia il nemico in battaglia, imponendogli le proprie condizioni; inoltre, come avveniva per l'elegia IV, 7, vi

⁶⁸⁵ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1071. A conferma di ciò, COUTELLE E. (2015), p. 253: Cinzia è indirettamente associata al serpente nel rito ordalico di Iuno Sospita a Lanuvio, cui spetta il compito di testare la verginità delle fanciulle che si calano nel suo antro. Allo stesso modo Cinzia mette alla prova la fedeltà di Properzio che, a sua volta, si assomiglia invece alle vergini richiamando un'immagine di pallore e tremore che è prima rivolta a loro (vv. 9; 12) e diventa poi propria del suo personaggio di fronte all'epifania della feroce Cinzia (vv. 53-54).

⁶⁸⁶ HUTCHINSON G. (2006), pp. 190-191.

è una chiara allusione omerica, ma stavolta a *Odissea* XXII e all'episodio in cui Odisseo tornato a Itaca fa strage dei proci e purifica poi la sua casa⁶⁸⁷. Properzio è colpito e spaventato dall'ingresso repentino della sua amata e, così come avveniva ad Antinoo, per lo stupore lascia cadere una coppa dalla mano e impallidisce orribilmente⁶⁸⁸. Cinzia lo fulmina con i suoi sguardi e incrudelisce contro di lui⁶⁸⁹, uno spettacolo iperbolicamente paragonato a quello dell'assedio di una città: la sua entrata in scena prende perciò le dimensioni di un epico assalto scandito nella narrazione da una rapida sequenza di verbi al perfetto e al presente storico. Dopo aver aggredito come una belva feroce le due meretrici, mettendole in fuga a forza di percosse e unghiate e inseguendole fin dentro a una taverna⁶⁹⁰, ella, come un soldato vittorioso, si rivolge anche contro l'amante fedifrago:

*Cynthia gaudet in exuuiis uictrixque recurrit
et mea peruersa sauciat ora manu,
imponitque notam collo morsuque cruentat, (65)
praecipueque oculos, qui meruere, ferit.
atque ubi iam nostris lassauit brachia plagis,
Lygdamus ad plutei fulcra sinistra latens
eruitur, geniumque meum protractus adorat.
Lygdame, nil potui: tecum ego captus eram. (70)*

Nella sua folle gelosia, Cinzia ferisce il volto di lui, si avventa sul collo del poeta imprimendogli un marchio col suo morso, sovvertendo le norme epigrammatiche ed elegiache secondo le quali era l'amante maschio oltraggiato a picchiare per gelosia la donna amata⁶⁹¹. Infine, passa a percuotere anche il

⁶⁸⁷ L'arrivo improvviso di Cinzia, la reazione esterrefatta di Properzio, le suppliche di Ligdamo, così come anche la *lustratio* finale sono passi che ricordano delle corrispondenti sequenze del testo odissiaco. Un altro ipotesto per la repentina comparsa di questa Cinzia scarmigliata è il luogo del *Simposio* platonico in cui fa il suo ingresso Alcibiade (212c6-7): HUTCHINSON G. (2006), p. 199.

⁶⁸⁸ *Odissea*, XXII, 17-18.

⁶⁸⁹ I commentatori sottolineano come la capacità di fulminare sia una caratteristica di Giove e del suo compito di punire chi commette ingiustizia, ma nell'epica sia omerica che virgiliana i lampi dagli occhi sono immagine che riconduce frequentemente alla collera di un capo: FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1075. Proprio in relazione a questo elemento, secondo HUTCHINSON G. (2006), p. 199-200 Cinzia assomma in sé categorie femminili, maschili e anche divine.

⁶⁹⁰ Anche questo passo richiama un antecedente epico: Neottolema che infierisce su Polite e Priamo nel II dell'*Eneide*, si veda FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1077.

⁶⁹¹ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1082.

servo Ligdamo, sempre coinvolto suo malgrado nelle liti dei due amanti. Se Cinzia è paragonata a una *victrix in exuviis*, Properzio si paragona a un prigioniero che contro di lei ormai non può nulla (*tecum ego captus eram*, v. 70). Entrambi gli amanti nel testo sono assimilati a comandanti militari: la metafora si potrebbe dire iniziata con la scorribanda di Cinzia sulla via Appia, dove è già allusa la dimensione del corteo trionfale (vv. 17-18), mentre Properzio descrive la propria "tattica" quando parla di *castra movere* (v. 28). Il linguaggio parodicamente epico e militare si inserisce così nel tessuto elegiaco. Dopo aver subito le angherie della sua *domina*, finalmente il povero poeta riesce a raggiungere i piedi di lei e a mostrarsi come supplice, pronto a sottostare di nuovo ai patti (*ad foedera veni*, v. 71):

*supplicibus palmis tum demum ad foedera ueni,
cum uix tangendos praebuit illa pedes,
atque ait 'admissae si uis me ignoscere culpae,
accipe, quae nostrae formula legis erit.
tu neque Pompeia spatia habere cultus in umbra, (75)
nec cum lasciuum sternet harena Forum.
colla caue inflectas ad summum obliqua theatrum,
aut lectica tuae se det aperta morae.
Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae,
ueneat et pedibus uincula bina trahat.' (80)
indixit leges: respondi ego 'legibus utar.'
riserat imperio facta superba dato.
dein, quemcumque locum externae tetigere puellae,
suffiit, at pura limina tergit aqua,
imperat et totas iterum mutare lucernas, (85)
terque meum tetigit sulphuris igne caput.
atque ita mutato per singula pallia lecto
respondi, et toto solvimus arma toro.*

Dopo l'umiliante sottomissione che lo vede supplice e mentre sfiora i piedi della vincitrice, che glieli porge pure con riluttanza (v. 72), Properzio rinuncia del tutto ai suoi tentativi di ribellione ed è pronto ad assumere nuovamente il ruolo dell'amante elegiaco prigioniero dell'amata. Dalla sua posizione di superiorità, Cinzia detta le condizioni della tregua (*indixit leges* v. 81), che suona come una legge militare, codificata in una formula che ha sfumature evidentemente giuridiche e un tono solenne.

Se Properzio vuole essere perdonato per aver rotto il patto di fedeltà, dovrà sottostare a una serie di dettami ben precisi: non gli è concesso passeggiare nella *porticus Pompeii* e nemmeno gettare uno sguardo all'interno delle lettighe o sugli spalti più alti del teatro, dove si trovano le donne. Gli studiosi hanno notato una somiglianza con l'inizio del IV atto dell'*Asinaria* di Plauto, 746-810: Diabolus, innamorato della *meretrix* Filenia, vuole avere la giovane tutta per sé e chiede al Parassita, suo collaboratore, di comporre al posto suo un *sungrapum*, un contratto tra lui e la ruffiana, madre della ragazza, fitto di clausole descritte con minuzia di particolari, affinché egli solo possa stare in compagnia della fanciulla per la durata di un intero anno e a nessun altro sia possibile avvicinarsi o anche solo notarla. In cambio di tale esclusivo servizio le due donne riceveranno 20 mine d'argento. Il parassita è estremamente adatto a redigere questo documento, infatti è *poeta ...ad eam rem unicus* (v. 748). Alcune clausole delle *leges* di Cinzia sembrano riecheggiare questo passo: il contratto plautino ad esempio prevedeva che Filenia *ad eorum ne quem oculos adiciat suos;/ si quem alium aspexit, caeca continuo siet* (vv. 769-770). Alla fine dell'intera sequenza le cui postille risultano assurde e, proprio per questo, comiche, Diabolus si dirà molto contento della formulazione assai rigida di questo contratto e loderà il Parassita: *pulcre scripsti: scitum sungrapum* (v. 803)⁶⁹².

Con la formula *legibus utar* Properzio accetta supinamente tutti gli articoli del nuovo *foedus amoris*, pur di rientrare nelle grazie della sua amata. Cinzia gioisce nella sua superbia, innanzitutto quando mette in fuga le due rivali e, poco oltre, nell'istante in cui comprende di aver ancora il pieno controllo sulla volontà del suo innamorato (*riserat* v. 82). La sua capacità di influire sul poeta è significativamente definita *imperium* (*imperio ...dato* v. 82; *imperat* v. 85): il termine ribadisce la metafora militare e la successiva tregua descrivendoci il potere della *puella* come effettivo, capace di realizzare qualcosa di concreto, non solo di legiferare.

Il componimento si chiude con l'immagine di Cinzia che celebra un rito di purificazione della casa del poeta, contaminata dalla presenza delle due donne: con questo cerimoniale viene sancito il nuovo *foedus* ed ella ristabilisce il proprio indiscusso primato, come Odisseo quando torna ad Itaca, stermina i

⁶⁹² Elegia e commedia hanno in comune la possibilità di sfruttare i vari capovolgimenti dei ruoli sociali e di genere. Se la commedia trae spunti comici proprio dall'inversione degli *standard* culturali o dalla loro esasperazione, nell'elegia avviene lo scambio dei ruoli tra i sessi: se in genere nella commedia si trova poi uno scioglimento all'aporia perché l'azione si concluda e si ristabilisca l'ordine riconosciuto, nell'elegia il momento di stasi è invece prolungato il più possibile, perché esso è la sostanza stessa del genere. Si veda JAMES S. L., *Introduction: constructions of gender and genre in roman comedy and elegy*, «Helios», 25, 1998, pp. 3-14.

proci e successivamente opera una catarsi della casa. La *lustratio* include una fumigazione degli ambienti con lo zolfo, con cui ella purifica anche il capo dell'innamorato, il lavaggio delle coltri e delle vesti, ma soprattutto la detersione della soglia di casa con acqua pura: quest'ultimo non è un dato casuale, poiché nel legame d'amore, soprattutto nell'idea romana del *foedus* come idealmente sostitutivo del matrimonio, il *limen* è un elemento ideologicamente e simbolicamente centrale⁶⁹³. Il letto cambiato, ma in un senso ironicamente diverso rispetto a quello inteso da Properzio al verso 28 (*mutare torum*), è il luogo dove si depongono le armi (*solvimus arma* v. 88) e il poeta corrisponde all'amata ciò che per trattato è stato stabilito⁶⁹⁴. Quest'ultima espressione è scopertamente ambigua, poiché può venire a significare anche "riprendere le ostilità", dunque la battaglia amorosa ricomincerebbe tra le lenzuola⁶⁹⁵. Un'ironica allusione all'interno di un testo molto autoironico: se Cinzia è Odisseo, Properzio è la "fedele" Penelope. La sanzione del nuovo "trattato" e del nuovo inizio avviene nella stanza da letto, dove reciprocamente i due amanti trovano una ricomposizione al proprio diverbio. Anche in questa elegia è la figura di Cinzia a campeggiare come autrice del *foedus* e depositaria del suo valore: non importa che ella sia effettivamente fedele, la sua figura richiede esattamente questo. Lo scambio dei ruoli tra i due amanti elegiaci è qui evidentissimo e fa da *pendant* con la precedente elegia, ma in maniera contrastiva⁶⁹⁶: se in IV, 7 Cinzia è una matrona di buoni costumi, fedele e

⁶⁹³ Al v. 48 Properzio, pur essendo in compagnia a Roma, si immagina come un *exclusus amator*, solo ad attendere la sua amata, fuori dalle porte di Lanuvio. Successivamente il testo presta una teatrale attenzione al dato di Cinzia che spalanca vigorosamente le porte della casa di Properzio e che poi le purifica: la soglia e il *limen* sono dunque significativi di chi sta *dentro* o *fuori* dal cerchio amoroso. Cinzia riguadagna con il suo assedio un posto all'interno di questo *limen*, scacciando le *externae puellae* (v. 83). Si veda a proposito di tutto ciò DEBROHUN J. B., *Roman Propertius and the reinvention of elegy*, University of Michigan Press, 2003, pp. 143-147.

⁶⁹⁴ Il termine *respondit* non soddisfa pienamente i filologi, ma ha in realtà una buona probabilità di essere autentico sulla base di un doppio livello di significazione pertinente in questo contesto: se indica da un lato la risposta ai comandi dell'amata, dall'altro avrebbe il senso anche di "soddisfarne" le aspettative in ambito sessuale, cfr. FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I. (2015), p. 1100.

⁶⁹⁵ Un'interpretazione in chiave psicanalitica dell'intera elegia ci viene data da JANAN M. (2001), pp. 114-127, che interpreta il rapporto tra i due sessi come inconciliabile da un punto di vista della perfetta ed equilibrata complementarità, dunque anche l'atto sessuale non è inteso del tutto come una pacificazione dei sessi e una soddisfazione dei sensi, bensì come un atto inevitabilmente fallimentare. Tipico del linguaggio erotico elegiaco è il lessico che rimanda alla lotta e alla sopraffazione reciproca: GARBARINO G. (1990), pp. 188-189.

⁶⁹⁶ Sull'inversione dei ruoli sessuali nell'elegia si sofferma soprattutto Coutelle E. (2015) pp. 246-258: Sulla base di una serie di analogie tra la celebrazione di Iuno Sospita a Lanuvio e i rituali in onore di Proserpina e Demetra si è portati a paragonare Giunone a Demetra Thesmophoros. A partire da questo dato si può notare anche l'abbondanza di riferimenti intertestuali in questa

ingiustamente diffamata dagli scritti properziani, nella IV, 8 l'equilibrio tra i due amanti si ristabilisce con una Cinzia altrettanto infedele ma indispettita dalle scappatelle del poeta e soprattutto intraprendente e maschile più di lui nell'imporre il proprio volere e il proprio dominio.

11. Tra la ricorsività del *tópos* e il suo stravolgimento: il motivo del giuramento nelle *Heroides* e il singolare caso delle epistole XX e XXI

Si è ripetuto spesso, all'interno di questa trattazione, che il giuramento d'amore nella tradizione poetica porta inevitabilmente con sé la minaccia dell'infedeltà, sia che la figura femminile lo riceva dalla controparte maschile sia che si trovi a essere ella stessa giurante. Si è visto che l'unico caso di amore reciproco e fedele in cui il giuramento è effettivamente un vincolo potente senza alcuna traccia di fatalità tragica o di ironia poetica è quello del romanzo antico. Negli altri casi ci si imbatte in due possibili scenari: una donna precedentemente casta cade vittima della seduzione maschile e in seguito viene abbandonata senza che alcuna importanza venga attribuita ai giuramenti prestati dall'uomo o, altrimenti, una donna spregiudicata e libertina lega a sé l'animo dei suoi innamorati e colpevolmente giura di essere loro fedele, dimostrandosi poi falsa. Si potrebbe forse dire che l'elegia latina utilizzi esattamente queste due situazioni topiche e le renda protagoniste del proprio genere: la seconda, rispettivamente, si incontra quando la *persona loquens* è il poeta stesso, la prima quando la *persona loquens* è una figura femminile, storica, mitica o di *fiction*.

Le *Heroides* non funzionano, da questo punto di vista, in maniera molto diversa dal resto della produzione elegiaca. Anch'esse, come gran parte dell'opera ovidiana, si incentrano sul tema erotico e sul mito e sono intessute di una fitta intertestualità in virtù della quale Ovidio dialoga coi suoi grandi predecessori e coi modelli epici e tragici⁶⁹⁷. Si sa che l'autore stesso dichiara il proprio orgoglio

elegia alla commedia e alla satira oraziana (*Epodi* e *Sermones*) e rammentare il collegamento già presente nella cultura greca tra il culto demetriaco e l'invenzione dei giambi. Coutelle cerca perciò di leggere la collera di Cinzia in questa dimensione parodica che può richiamare la poesia giambica e, soprattutto, la rappresentazione di un mondo alla rovescia in cui maschile e femminile si ritrovano a scambiarsi i ruoli, così come avviene nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, sempre in relazione appunto al rito di Demetra.

⁶⁹⁷ BARCHIESI A., *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», 1987, 19, 1987, pp. 66-67: le *Heroides* sono veri e propri intertesti il cui contesto narrativo e l'esito della vicenda sono fissati già altrove in opere letterarie più antiche. Attraverso un nuovo testo così concepito si possono aprire delle finestre inedite su storie già note. Un sottile gioco ironico risiede nel fatto che lettore e narratore hanno una superiore conoscenza dei

per la creazione di questo “nuovo” genere letterario⁶⁹⁸ in cui si fondono il verso elegiaco e la forma epistolare (ma non solo, anche il breve racconto mitico e l’influsso retorico della *suasoria*) ed è evidente lo sforzo, da una parte, di includere e reinterpretare personaggi e situazioni mitiche, dall’altra di decodificarli e risemantizzarli nel contesto elegiaco. Le storie delle eroine epiche o del dramma sono così scelte probabilmente anche sulla base del loro possibile riadattamento alla forma elegiaca e sono costellate di situazioni letterarie tipiche del genere⁶⁹⁹: tradimenti, recriminazioni, suppliche, vagheggiamenti e, non da ultimo, giuramenti infranti. Il vincolo formale dell’epistola, però, impone un andamento monologico al testo che è perciò costruito prevalentemente sul modello del “lamento della donna abbandonata”, sperimentato già nel carme 64 di Catullo. L’impressione superficiale risultante al lettore moderno è dunque quella di una certa monotonia e forse, in realtà, anche di una scarsa originalità dei temi, anche se certamente un lettore colto dell’epoca poteva apprezzare i riferimenti continui alla tradizione letteraria precedente e cogliere le variazioni brillanti che il manierismo del poeta sa creare. Le *Heroides* innescano ad ogni modo un fitto e proficuo dialogo tra studiosi per la loro caratteristica più singolare: protagoniste sono le figure femminili alle quali il poeta dà voce e ampio spazio, al punto che può sembrare che le eroine riscrivano a loro modo la propria storia e forniscano una loro prospettiva sulle proprie vicende. Sembrerebbe perciò che, oltre al fulcro del *páthos*, vi sia anche una specifica attenzione per la psicologia femminile. Inoltre, questi personaggi si pongono come autrici e scrittrici in prima persona di testi

fatti rispetto alla *persona loquens* e quest’ultima non è solo testimone della vicenda, ma soprattutto funge da persuasore, la cui soggettività nell’interpretazione dei fatti è legata a finalità pragmatiche.

⁶⁹⁸ Ovidio, *Ars Amatoria*, III, 346.

⁶⁹⁹ BARCHIESI A. (1987), pp. 63-90. Le *Heroides* hanno in comune con l’elegia latina il tema erotico e, in particolare, il dichiarato intento di «conquistare, riconquistare o perpetuare» l’amore. Anche l’elegia, di regola, è monologica e soggettiva. La forma di queste lettere, dunque, deve moltissimo all’esperienza elegiaca che diventa di fatto il codice narrativo convenzionale dell’opera, al quale si affianca il contesto narrativo e la serie di informazioni paratestuali che provengono invece da altri generi letterari quali l’epica o la tragedia. Nella riduzione dei materiali narrativi alle convenzioni elegiache si vede un omaggio al genere, ma anche una presa di distanza che ne oggettiva le caratteristiche. Tuttavia, non vi è alcun intento parodico o sovversivo dell’autore nei confronti dei generi letterari preesistenti né una presa di coscienza dell’esaurimento del genere elegiaco, ma semmai un esperimento in cui il poeta percorre materiali nati in certi generi letterari attraverso filtri e prospettive elegiache. In questo senso l’intera raccolta epistolare è una riflessione del poeta sulle convenzioni narrative dei generi letterari.

che hanno delle pretese letterarie⁷⁰⁰. Se questo supposto intento di Ovidio abbia avuto un felice risultato e abbia centrato l'obiettivo, è questione sulla quale gli studiosi dei Gender Studies non cessano di discutere e il dibattito in proposito è molto articolato. Se anche infatti la *persona loquens* è una donna, certamente essa si trova "schiacciata" tra l'autorialità maschile del poeta e il dotto destinatario parimenti di sesso maschile⁷⁰¹. Riesce difficile credere che in una raccolta di poesie "del lamento", specie se questo lamento è indirizzato agli uomini, si esaurisca la personalità femminile e che questo tentativo di riscrittura del proprio personaggio sia volontariamente così uniforme, soprattutto quando si constata quanto vi sia di ricorrente all'interno delle *Heroides* in termini di intratestualità e intertestualità⁷⁰². Tuttavia, esistono tentativi anche felici di accostare le teorie psicanalitiche e i Gender Studies per una lettura interessante dell'opera che permetta di aggirare questo scoglio concettuale.

In merito all'argomento che più ci interessa, ossia il motivo del giuramento, si può dire che esso ricorra con una certa insistenza in quasi tutte le epistole, giacché esse sono legate intrinsecamente all'amore insoddisfatto, alla lontananza, all'impossibilità di ricongiungimento tra due amanti e alla recriminazione, da parte della donna abbandonata, di quelli che dovevano essere i patti, al lamento su ciò che ha dovuto sacrificare per questo amore e alle aspettative che, con volontà più o meno dolosa, erano state create nella sua mente innocente. La stessa scelta da parte di Ovidio di dare voce a personaggi come Medea, Ipsipile, Arianna, Didone o anche Fillide, per ovvie ragioni

⁷⁰⁰ Da più prospettive si potrebbe affermare che le protagoniste delle *Heroides* sono degli *alter ego* di Ovidio: innanzitutto, "performandole" in maniera iterata, egli assume su di sé l'identità di genere femminile, in secondo luogo tutte le *personae loquentes* si immedesimano nel ruolo di poeta elegiaco, quale appunto è Ovidio. Si veda FULKERSON L., *The ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the Heroides*, New York-Cambridge, 2005, pp. 144-147

⁷⁰¹ La *scripta puella* dell'elegia properziana si fa fanciulla scrivente, eppure viene sempre e comunque "scritta" dall'autore. SPENTZOU E., *Readers and writers in Ovid's Heroides: transgression of genre and gender*, New York-Oxford, 2003, pp. 85 e ss.

⁷⁰² LINDHEIM S., *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Madison, 2003, pp. 179-183: Se il poeta scrive con la voce di una serie di donne, significa che crede di poter efficacemente riprodurre un "discorso femminile" e, tuttavia, pur identificando la tendenza del desiderio femminile a farsi oggetto del desiderio maschile e ad assumere diversi ruoli, egli imprime nella sua opera una ripetitività che dipende dalla presenza di due soli ruoli che la donna cercherebbe di impersonare: la fanciulla inerme e bisognosa oppure la donna indipendente e potente. Rendendo tutte le sue eroine aspiranti a questi due ruoli, Ovidio sembra voler dire che le donne sono tutte uguali, *creando* in questa galleria di personaggi che reiterano gli stessi atteggiamenti, ciò che a suo avviso dovrebbe essere una donna. Una siffatta immagine della femminilità è, di forza, una banalizzazione che finisce per essere una fantasia priva di realismo, tantè che, alla fine, l'effetto della reiterazione smaschera lo stesso farsi del genere all'interno della *performance*: la loro retorica è talmente ridondante che queste donne appaiono del tutto artificiali e per nulla rispondenti alla realtà.

concernenti gli episodi mitici di cui sono protagoniste, rende ineludibile il motivo del giuramento d'amore tradito che, quindi, si ripresenta come una costante abbastanza ossessiva nelle *Heroides* e che obbliga, per così dire, il poeta a misurarsi coi suoi modelli e a riproporre il giuramento nelle stesse modalità. Se la critica letteraria mette in evidenza come la ricorrenza di certi motivi palesi quelli che sono i temi salienti di un'opera e talvolta le ossessioni di un autore, da una lettura estensiva delle *Heroides* potrebbe sembrare invece che il motivo si sia del tutto svuotato di senso e pregnanza o, addirittura, che questi monologhi del lamento si ripropongano sempre uguali, come una sorta di nenia, e che questa continua ripetizione trovi senso solo in se stessa, ma che la realtà dei fatti perda del tutto attinenza rispetto alle parole⁷⁰³. In questa *performance* del genere femminile, intesa in senso butleriano, dovrebbe perciò essere la reiterazione dei modelli e dei comportamenti che definisce ciò che socialmente e, a questo punto, letterariamente è una donna. Il lamento per il giuramento tradito farebbe dunque parte di questa serie di aspetti comportamentali che definiscono il genere femminile e non il soggetto stesso che parla come individuo unico e indefinibile.

Una coppia di lettere però, rispetto al motivo del lamento e del giuramento, sembra scelta per essere dissonante a confronto con le altre. Le lettere doppie, ultime nella raccolta e probabilmente scritte a distanza di tempo dalle prime 15, sono costituite da tre coppie di epistole in cui alla lettera di un innamorato segue in risposta la lettera della donna. Queste ultime sei lettere non rispondono al modello delle prime 15 e, anzi, palesano un certo distacco da esse per il fatto che non sono lettere scritte da donne innamorate e disperate prive di una risposta da parte dell'uomo, bensì lettere di uomini innamorati cui le donne effettivamente rispondono⁷⁰⁴. Da un punto di vista tematico, quindi, vi sono delle diversità come, ad esempio, il fatto che le lettere doppie si incentrano soprattutto sull'amore come irresistibile *coup de foudre*. Ovidio, inoltre, sembra voler creare degli evidenti contrasti tematici fra le tre coppie, rompendo così la monotonia delle prime 15 epistole: il tono leggero e sorridente della corrispondenza tra Paride e Elena fa attrito con la tragica e romantica vicenda di

⁷⁰³ È opinione di FARRELL J., *Reading and writing in the Heroides*, «Harvard Studies in Classical Philology», 98, 1998, p. 310, che in realtà sia proprio l'estrema diversità di tutti i casi femminili delle *Heroides* a costringere, per così dire, il lettore a cercare una continuità o un *fil rouge* nella raccolta, ponendo la sua attenzione soprattutto sui tratti comuni di queste eroine.

⁷⁰⁴ Dal punto di vista delle comunanze argomentative spartite dalle lettere con il genere retorico, si potrebbe dire che le prime 15 richiamano lo stile delle *suasoriae*, mentre le ultime sei quello delle *controversiae*: KENNEY E. J., *Love and legalism: Ovid, Heroides 20 and 21*, «Arion», 9, 1970, p. 405.

Ero e Leandro, così come quest'ultima collide con l'ironia della storia di Aconzio e Cidippe⁷⁰⁵. Se anche fosse vero che Sabino suggerì a Ovidio la variazione con le lettere doppie, si può però intravedere in esse anche un'evoluzione e una conclusione del progetto poetico: l'intera opera sembra al contempo un omaggio al genere elegiaco e una presa di distanza che permette di oggettivarne il codice. L'ultima coppia di lettere, in particolare, suggella l'intera raccolta con l'omaggio a Callimaco e ad Aconzio, che nel mito può essere visto come l'archegeta della scrittura elegiaca. Quest'ultima coppia di lettere, soprattutto, è incentrata sul motivo del giuramento d'amore, in forma di promessa di matrimonio.

11. 1. Il mezzo di una violenza: il giuramento di Cidippe

La storia dell'amore di Aconzio e Cidippe ha un precedente importante negli *Aitia* callimachei, che certamente erano letti dagli intellettuali romani e che vennero presi a modello da molti poeti, anche nell'epoca augustea⁷⁰⁶. Non è facile ricostruire dettagliatamente la versione del racconto elaborata da Callimaco, poiché di essa, che pure doveva avere una considerevole estensione, ci rimangono pochi frammenti dal 67 al 75 nell'edizione di Pfeiffer. Sappiamo che doveva essere una delle più estese elegie del III libro e che l'argomento ispirò la composizione di due opere epistolari antiche: la lettera I, 10 di Aristeneto e lo scambio epistolare immaginato da Ovidio in *Heroides*, XX e XXI. Differentemente dalle altre *Heroides*, non è perciò altrettanto semplice distinguere cosa sia invenzione ovidiana e cosa invece derivi al poeta dalla tradizione letteraria precedente e in particolare dall'opera di Callimaco. Dato l'altissimo tasso di richiami intertestuali, di allusione letteraria e citazione compiaciuta presente nel resto delle *Heroides*, si può certamente presumere che anche in queste due ultime lettere vi sia una rielaborazione palese dei modelli precedenti e che dunque la storia narrata, così come molte delle immagini poetiche evocate, si debba all'antecedente callimacheo.

Ciò che interessa di più il nostro studio è la dissonanza di queste due lettere, circa il motivo del giuramento, rispetto a tutto il resto della raccolta. Se infatti nelle altre epistole il giuramento ritorna come motivo della recriminazione e dei diritti che le protagoniste potrebbero esercitare sui propri *partners*, se esso ritorna come stilema di un lamento per l'abbandono e per un amore fedifrago,

⁷⁰⁵ KENNEY E. J. (1970), p. 390.

⁷⁰⁶ Su questo argomento si veda ad esempio CLAUSEN W. V., *Callimachus and latin poetry*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 5, 3, 1964, pp. 181-196.

se, infine, esso imputa e addita nell'eroe smemorato o traditore la colpa di un rapporto amoroso illecito e infelice, ebbene, nella storia di Aconzio e Cidippe la funzione svolta dal giuramento è rovesciata e pertiene, sì, a un tradimento verbale, ma *previene* un abbandono e l'infelicità. Tuttavia, come ci si potrebbe aspettare, l'infelicità amorosa che trova un lieto fine grazie allo stratagemma ingannevole del giuramento non è mai comunque quella femminile, bensì quella maschile, che anche in questi testi, come spesso nel resto della raccolta, si configura come impaziente ricerca di soddisfazione di un desiderio sessuale⁷⁰⁷. Come nelle più classiche storie d'amore del romanzo antico, i protagonisti della vicenda sono due giovani bellissimi e di buona famiglia, provenienti da due isole egee, Ceo e Nasso, che inaspettatamente si incontrano in occasione di una festa sacra a Delo, in onore della dea Artemide. Proprio all'interno del tempio della dea, Aconzio scorge Cidippe e rimane istantaneamente folgorato dalla bellezza e dalla grazia della giovinetta. Eros spinge il giovane a compiere un'azione ardita e astuta: dopo aver inciso su una mela d'oro un giuramento in cui scrive che Cidippe si impegna a sposare Aconzio, il giovane getta la mela facendola rotolare fino ai piedi della ragazza⁷⁰⁸. Siccome la nutrice che accompagna Cidippe non è in grado di leggere, la fanciulla recita ad alta voce il giuramento alla presenza della dea Artemide e rimane così impegnata ad Aconzio, pur essendo stata precedentemente promessa dai genitori a un altro giovane. Come è noto, dopo i tentativi di sposarla ad un altro, i genitori constatano che Cidippe cade gravemente ammalata ogni volta prima delle nozze, poiché Artemide le impedisce di rendersi spergiura. La vicenda si risolve grazie alla consultazione dell'oracolo delfico, quando Apollo rivela al padre di Cidippe la natura della sua insolita malattia e consiglia il matrimonio con Aconzio. In nessuna versione della storia riusciamo a venire a conoscenza di come infine sarà la vita matrimoniale dei due giovani, poiché di Callimaco non ci rimangono frammenti significativi a riguardo e in Ovidio e Aristeneto non ci

⁷⁰⁷ Si può ricordare a questo proposito, e soprattutto in riferimento alle lettere doppie, un altro luogo ovidiano in cui il poeta, rivolgendosi agli innamorati di sesso maschile, li invita a scrivere lettere che traboccano di promesse dirette all'amata: in questo modo l'obiettivo sarà raggiunto ancor prima di presentarsi in persona a lei: *Ars Amatoria*, I, 437-444. Ciò sta a dire che lo stratagemma del giuramento e delle promesse è parte integrante dell'arsenale dispiegato dall'uomo per conquistare la sua amata.

⁷⁰⁸ Si è notato come la mela e la lettera siano entrambi strumenti tipicamente associati all'inganno e talvolta all'amore nella letteratura antica. Per questo si veda ROSENMEYER P. A., *Ancient epistolary fictions: the letter in the greek literature*, Cambridge, 2001, in particolare pp. 118 e ss.

è narrato ciò che avviene dopo il matrimonio⁷⁰⁹. Dai pochi frammenti callimachei che possediamo non intuimmo neppure quale sia il parere di Cidippe su Aconzio e non sembra essere tenuta minimamente in conto la volontà della fanciulla. Proprio per questo il tentativo ovidiano di riscrivere questa storia dando voce anche a Cidippe può risultare alquanto interessante, poiché, per quello che ne sappiamo, questa eroina rispetto alle altre, se anche ha una sorte già disegnata per lei dalla tradizione letteraria e mitica, può davvero influenzare con la sua riscrittura il lettore che si accinga a leggere i suoi pensieri⁷¹⁰.

La lettera XX, scritta da Aconzio, si apre con un *incipit* che ricorda già al lettore la fraudolenta complicità che il protagonista ha con la scrittura⁷¹¹.

Pone metum! Nihil hic iterum iurabis amanti; (1)

Prevenendo il probabile timore di Cidippe nell'accingersi a leggere qualsiasi altro prodotto della scrittura di Aconzio, egli inizia rassicurandola proprio sul fatto che, leggendo questa lettera, non si troverà a giurare nulla suo malgrado. Aconzio è conscio, perciò, della paura che Cidippe può avere nel rapportarsi a lui. Il giovane la invita invece a *perlegere* (v. 3), a leggere tutto fino in fondo, un

⁷⁰⁹ Aristeneto, I, 10: ci viene detto solamente che durante la prima notte di nozze Aconzio ha dovuto "combattere" nel letto con Cidippe, ma che la loro unione ha avuto un esito positivo per lui. La metafora del combattimento tra le lenzuola è comunque topica.

⁷¹⁰ Rispetto a personaggi come Medea o Arianna, per le quali Ovidio ha dovuto necessariamente tener conto non solo della storia precedentemente narrata in opere capitali della tradizione greco-romana, ma anche dei monologhi a loro dedicati in cui queste donne davano già ampiamente voce al loro caso, per Cidippe non abbiamo, almeno noi moderni, un'analoga possibilità di confronto e, se così fosse stato anche per gli antichi lettori, si potrebbe dunque dire che il personaggio di Cidippe sia meno vincolato dei precedenti e permetta a Ovidio di dispiegare maggiormente la propria inventiva. Gli studiosi comunque indicano un disinteresse già di Callimaco per la figura di Cidippe (KENNEY E. J. (1970), p. 391), anche se non potremo dire mai con certezza che all'interno dell'elegia callimachea non vi fosse qualche verso dedicato alla fanciulla e ai suoi pensieri. FULKERSON L. (2005), pp. 148-151: sembra esserci una riflessione insita nell'opera, così come in altre raccolte ovidiane, per la quale il poeta dà per scontato che la poesia non possa cambiare l'ordine degli eventi nella realtà, ma può sempre fornire un filtro interpretativo differente di quegli stessi eventi.

⁷¹¹ A dire il vero, alcuni editori sostengono che manchino due versi introduttivi, perché l'*incipit* sarebbe eccessivamente perentorio e autoritario. I versi che si trovano interpolati in questa sede all'interno di parte della tradizione seriore sono però certamente spuri. Si veda KENNEY E. J., *Ovid: Heroides, XVI-XXI*, Cambridge, 1996, p. 183.

invito che, all'imperativo, suona più come un'imposizione⁷¹². Nei primi versi in effetti emergono quei dati che richiamano subito il modello callimacheo:

*discedat sic corpore languor ab isto
quod meus est ulla parte dolere dolor!* (vv. 3-4)

Il giovane spera che Cidippe guarisca presto, perché è afflitto dalla sofferenza di lei⁷¹³ e aggiunge, inoltre, che il suo non è il desiderio di un conquistatore che intenda solo soddisfare la propria brama amorosa, ma che, anzi, vuole esserle marito legittimo, unito a lei con regolari nozze:

*coniugium pactamque fidem, non crimina posco;
debitus ut coniunx, non ut adulter amo.* (vv. 7-8)

Distanziandosi dal modello dell'*adulter* e ponendosi invece come un *debitus coniunx*, Aconzio sembra rinnegare il ruolo un po' "scomodo" e certamente deprecabile di molti altri personaggi maschili delle *Heroides*, che vengono biasimati proprio dalle loro amanti per aver approfittato di loro senza rendere legittimo il legame amoroso e fuggendo alle proprie responsabilità appena gli è stato possibile. Egli stesso identifica il legame illecito come un *crimen* e a esso contrappone una *pacta fides* siglata da un *coniugium*⁷¹⁴. Nonostante abbia rassicurato la fanciulla sul fatto che nella lettera non vi saranno altri giuramenti, la invita ben presto a rileggere il giuramento già pronunciato⁷¹⁵ e utilizza il verbo *spondeo* in riferimento alla promessa data da Cidippe, come se essa fosse stata accompagnata da un rituale sacro (vv. 9-12). Addirittura, egli definisce *sponsalia* il giuramento strappato alla voce della ragazza (v. 29). Le parole del

⁷¹² Questo *perlege!* richiama quasi minacciosamente il *perlege* della balia di Cidippe, quando la invita a leggere la scritta sulla mela. Ora però la fanciulla sa che leggere può essere un'azione dalle gravi conseguenze. In questo senso si può dire che il testo poetico è «self conscious» e «self reflexive» perché allude ai precedenti testi che narrano la vicenda: BARCHIESI A., *Future reflexive: two modes of allusion and Ovid's Heroides*, «Harvard Studies in Classical Philology», 95, 1993, p. 354. All'interno della raccolta la stessa espressione si trova in IV, 3, scritta da Fedra: FULKERSON L. (2005), p. 136.

⁷¹³ Callimaco fr. 74 sembra riportarci un pensiero di pentimento in cui Aconzio si maledice per aver causato la malattia della sua amata.

⁷¹⁴ Il dettaglio del matrimonio legittimo e della volontà da parte di Aconzio di essere lo sposo di Cidippe a tutti gli effetti è presente anche in Callimaco, fr. 67, v. 4.

⁷¹⁵ BARCHIESI A. (1993), p. 355: non abbiamo il testo esatto del giuramento in Callimaco né in Ovidio. Aconzio ripete se stesso cercando di far ripetere a Cidippe il giuramento (vv. 9-10; 213-214), come Ovidio cerca di "ripetere" Callimaco. Significativamente, però, non cerca di riprodurlo pedissequamente e richiama solamente il giuramento, ma non lo riproduce nel suo testo e, anzi, rievoca la mela con una sua rappresentazione statuaria alla fine della lettera.

protagonista innamorato sembrano provenire da quello stesso bagaglio di emozioni ed esperienze delle donne innamorate e abbandonate che rinfacciano ai loro amanti i patti e le nozze promesse. La retorica utilizzata per convincere Cidippe della sua buona fede sembra porre Aconzio più vicino ai personaggi femminili finora evocati, piuttosto che a quelli maschili. Anche nelle successive affermazioni, l'innamorato sembra quasi addossare alla fanciulla la responsabilità di quanto sta avvenendo nell'espressione chiasmica *dederas tu mihi...mihi tu dederas*:

(...) *nunc tempore longo* (15)
et spe, quam dederas tu mihi, crevit amor.
Spem mihi tu dederas, meus hic tibi credidit ardor.
Non potes hoc factum teste negare dea.

E ancora, se l'*ardor* di Aconzio ha voluto credere alla promessa strappata a Cidippe, ora Cidippe *deve* credere a lui:

Non ego natura nec sum tam callidus usu;
sollertem tu me, crede, puella, facis. (25)

L'insistenza sui pronomi personali e in particolare sul *tu* è significativa in questo senso. Nel precedente callimacheo l'astuzia deriva ad Aconzio dal dio Eros⁷¹⁶, ma qui Ovidio proietta sulla fanciulla la responsabilità dell'innamoramento di Aconzio: se ella non fosse così bella, lui non sarebbe stato costretto a ricorrere a espedienti per conquistarla, cercando di ottenere da lei un *pignus vocis* (vv. 53-64)⁷¹⁷. In realtà, anche in Ovidio ritroviamo chiamato in causa il dio Amore come autore delle parole composte per stringere Cidippe in questo vincolo. Aconzio afferma di aver solo registrato delle parole che gli sono state dettate da Amore, dopo aver avuto una sorta di consulto legale col dio⁷¹⁸:

te mihi conpositis-siquid tamen egimus-a me
adstrinxit verbis ingeniosus Amor.
Dictatis ab eo feci sponsalia verbis,

⁷¹⁶ Callimaco fr. 67, v. 2.

⁷¹⁷ Nota KENNEY E. J. (1996), p. 192: anche *pignus* è un termine tecnico del lessico legale e ha a che fare con una forma di contratto.

⁷¹⁸ KENNEY E. J. (1970), pp. 393-394.

consultoque fui iuris Amore vafer. (30)

Nonostante i tentativi retorici di alleggerire la propria responsabilità⁷¹⁹, l'innamorato ammette più volte la sua frode e afferma di poter essere definito anche colpevole, ma non sente rimorso per ciò che ha compiuto⁷²⁰. Aconzio risulta perfettamente consapevole che Cidippe è offesa e si sente lesa dal suo comportamento sconsiderato, eppure non si preoccupa, se non per pura formalità retorica, di essere sinceramente riamato e di fare il bene della sua amata, al punto che per l'insistenza e l'aggressività del suo desiderio sembra quasi affiorare tra le righe la natura di un conquistatore violento e incline allo stupro, la cui impazienza può bene allarmare la povera Cidippe:

*Nunc quoque avemus idem, sed idem tamen acrius illud;
adsumpsit vires auctaque flamma mora est (vv. 13-14)*

*Per gladius alii placitas rapuere puellas,
scripta mihi caute littera crimen erit?
Di faciant, possim plures inponere nodos,
ut tua sit nulla libera parte fides!
Mille doli restant-clivo sudamus in imo; (40)
ardor inexpertum nil sinet esse meus.*

*si non proficient artes, veniemus ad arma,
inque tui cupido rapta ferere sinu.*

⁷¹⁹ L'intera epistola è costruita sapientemente attraverso un linguaggio e delle immagini appartenenti al campo giuridico e il gioco poetico si dà attraverso concetti legalistici e forensi. Allo stesso modo la risposta di Cidippe cercherà di scardinare la struttura retorica e legalistica dell'argomentazione di Aconzio grazie a un impianto logico, che tuttavia risulta, a confronto, più debole e meno persuasivo. Su tutti questi aspetti si veda KENNEY E. J. (1970), pp. 388-414. COLETTI M. L., *Aconzio e Cidippe in Callimaco e in Ovidio*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 4, 1962, p. 295: Ovidio ama sfoggiare la sua conoscenza dei concetti e del lessico giuridico che ha appreso in giovane età durante gli studi forensi, che poi ha abbandonato in favore della carriera poetica. Nota FARRELL J. (1998), pp. 311-313: Ovidio nell'*Ars Amatoria* ammonisce i giovani Romani e consiglia loro di intraprendere gli studi di retorica non solo per assicurarsi una carriera forense, ma anche per avere successo con le donne, I, 459-462. La lettera stessa sarebbe un *escamotage* per avvicinarsi alla *puella*: essa è un pegno d'amore, ma non costa tanto quanto un regalo (*Ars Amatoria*, I, 443-454) e deve, naturalmente, essere scritta con arte.

⁷²⁰ Ad esempio, vv. 21-24; 31-32; 35-36; 71-72. Come nota COLETTI M. L. (1962), pp. 295-298 analizza il lessico che Aconzio nella sua lettera utilizza ai vv. 25-28 in riferimento al campo semantico dell'astuzia: *callidus*, *sollers*, *ingeniosus* e *vafer* hanno valori simili, ma con sfumature di significato differenti, che coinvolgono la scaltrezza e la capacità pratica di fare qualcosa e l'abilità intellettuale di escogitare un inganno o di macchinare un piano. In particolare, *callidus* e *vafer* sarebbero utilizzati con un significato erotico.

*Non sum, qui soleam Paridis reprehendere factum,
nec quemquam, qui vir, posset ut esse, fuit. (50)*

*denique, dum captam tu te cogare fateri, (65)
insidiis esto capta puella meis.*

*quamlibet accuseset sis irata licebit,
irata liceat dum mihi posse frui. (vv. 71-72)*

È molto evidente, nelle parole di Aconzio, l'impazienza del proprio desiderio e la volontà di raggiungere il suo scopo con ogni mezzo, anche la violenza, se fosse necessario⁷²¹. Sembra che prendere, pure con la forza, ciò che il desiderio richiede significhi essere *vir* (v. 50). Egli davvero non sembra tenere in alcun conto la volontà della sua amata e addirittura spera che a lei non rimanga alcuna libertà per sottrarsi al giuramento (v. 39): nel pretendere che alla *fides* di lei non rimanga nemmeno un briciolo di libertà egli dimostra di avere una distorta concezione del valore della *fides*, che innanzitutto è volontaria e, soprattutto, è reciproca, mentre Aconzio prova con questa affermazione la propria totale mancanza di *fides* in Cidippe⁷²². La metafora dei vincoli amorosi come nodi è caricata di una certa enfasi legalistica nella *iunctura* con *inponere*⁷²³. Infine, l'anafora di *irata* ai vv. 71-72 rende quasi il senso d'eccitazione di Aconzio all'idea che la conquista del letto di Cidippe sia ostacolata dal risentimento e dalla ritrosia di lei⁷²⁴. Non bastasse il giuramento strappato con l'inganno, Aconzio, contravvenendo a quanto dice in apertura alla sua missiva, costringe Cidippe a leggere un altro enunciato che non le dà modo di sottrarsi all'impegno: una supplica⁷²⁵.

*En, iterum scribo mittoque rogantia verba!
Altera fraus haec est, quodque queraris habes. (vv. 33-34)*

⁷²¹ Sul desiderio maschile come egoistico e violento e sulla ritrosia femminile interpretata come un capriccio, un vezzo sotto al quale in realtà si nasconde la volontà di essere conquistate anche con la forza, si veda il famoso passo dell'*Ars Amatoria*, I, 663-679.

⁷²² KENNEY E. J. (1996), p. 188-189.

⁷²³ KENNEY E. J. (1996), p. 188.

⁷²⁴ KENNEY E. J. (1996), p. 193.

⁷²⁵ Il verbo *rogo* non è usato propriamente per le suppliche, ma, oltre a voler dire "interrogare, domandare, fare una proposta di legge", può significare anche "pregare qualcuno, fare una richiesta o chiedere un favore".

Dell'amore elegiaco inteso come *servitium* rimangono labili tracce probabilmente dettate dalla volontà di persuadere la *puella*, insignendola del titolo di *domina* (vv. 75 e ss.). Se anche la minaccia di un prepotente desiderio non fosse sufficiente, Cidippe dovrà rendere conto almeno ad Artemide, dea vendicativa, per ciò che ha detto sotto involontario giuramento, sicché a quanto scritto sulla propria brama amorosa si aggiunge l'intimidazione su base religiosa corredata da alcuni *exempla* mitologici⁷²⁶: l'allusione al cinghiale calidonio, ad Atteone e a Niobe (vv. 93-106; 111-116)⁷²⁷. La minaccia dell'ira divina incombe anche come una maledizione futura: se mai a Cidippe accadesse di guarire dalla malattia, comunque ogni sua preghiera nel nume di Artemide non otterrebbe più ascolto, la dea non la assisterebbe mai in un eventuale parto e, anzi, metterebbe sempre in dubbio la sua reputazione, domandandosi di chi possa essere veramente il figlio (vv. 191-194). Nelle parole di Aconzio, l'innocente Cidippe non è solo causa del suo innamoramento e della frode del giuramento, ma anche della propria malattia: è lei che si ostina a non voler dare compimento all'enunciato proferito di fronte alla divinità, è lei che con la sua testardaggine prolunga la propria sofferenza fisica (v. 115-117; 189-190). La colpa, secondo Aconzio, non sta dunque nell'inganno del giuramento, bensì nello spergiuro di Cidippe: ella è detta spergiura diverse volte nel corso della lettera⁷²⁸. Anche se il giovane si dice affetto da un pari dolore per la consapevolezza di ciò che l'amata sta sopportando, anche se si augura che la malattia colpisca lui, piuttosto che lei, vi è comunque la radice dell'egoismo alla base di questa disposizione d'animo: *servetur facies ista fruenda mihi* (v. 118). Aconzio non vuole che Cidippe deperisca e che la sua bellezza sfiorisca perché lui vuole poter usufruire di quel corpo bello. Solo in chiusa al proprio scritto Aconzio si premura di accennare alle qualità per cui Cidippe dovrebbe sceglierlo come marito, poiché è di buona famiglia e ha una buona educazione (vv. 219 e ss).

⁷²⁶ Anche Fedra in IV, di fronte al suo casto oggetto del desiderio, manipola il sacro a favore della propria argomentazione: FULKERSON L. (2005), p. 136.

⁷²⁷ Sebbene la storia di Atteone possa illustrare come la dea riesca ad abbattersi violentemente contro chi le fa un torto, risulta comunque un esempio poco appropriato al contesto: se Atteone avesse infranto il tabù della nudità divina, anche se fosse stato per una curiosità di natura morbosa e a sfondo erotico, la vicenda non illustrerebbe in alcun modo il comportamento di Cidippe, ma semmai quello di Aconzio, che vorrebbe poter contemplare la virginale bellezza della sua amata (si vedano i vv. 61-62 e 135 ss.). Anche le due vicende di Oineo e Niobe mostrano come la tracotanza umana nei confronti di Artemide possa indurre la dea a vendicarsi con ferocia, ma non vi sono apparentemente comunanze con la storia di Cidippe, tanto più che la fanciulla, invece, venera Artemide partecipando a una festa in suo onore proprio a Delo.

⁷²⁸ Ad esempio: v. 127; 161; 185-190.

Suona quasi ironico il finale della lettera in cui Aconzio promette di dedicare una mela d'oro alla dea Artemide, nel santuario di Delo, sulla quale sarà incisa un'altra frase che attesta la riuscita dell'impresa.

*EFFIGIE POMI TESTATUR ACONTIUS HUIUS
QUAE FUERINT IN EO SCRIPTA FUISSE RATA. (240)*

I due versi riportati in questa lettera, anche se inclusi in quella che potremmo definire come una fantasia del protagonista, sembrano essi stessi un'altra formula performativa, quasi a dire che ciò che viene inciso, per la forza di un'affermazione convinta e registrata indelebilmente, si avvera. Come è stato notato, inoltre, la superficie circolare della mela imporrebbe per l'incisione del testo un andamento spiraleforme che ricorderebbe formule magiche e performative⁷²⁹. Sia questa dichiarazione scritta che quella precedentemente incisa sulla mela originale non recano il nome di Cidippe, ma solo quello di Aconzio⁷³⁰: se per il giuramento di matrimonio era plausibile che Aconzio non conoscesse ancora il nome della ragazza che in un istante gli aveva rubato il cuore, in questo ultimo caso è però lampante l'egocentrismo del giovane che lascia ancora una volta in secondo piano i sentimenti e anche il nome stesso dell'amata, per esaltare invece la propria astuzia e il proprio desiderio⁷³¹.

⁷²⁹ ROSENMEYER P. A. (2001), p. 114. Callimaco nel fr. 73 ci dice anche che Aconzio, rifugiatosi in campagna, incideva sulle cortecce degli alberi il suo amore per Cidippe. Il ragazzo sembra quindi avere una speciale propensione per la parola scritta e sembra ritenere che abbia una grande efficacia: *ibidem*, p.126-128.

⁷³⁰ Vero è che nelle iscrizioni di questo tipo (votive soprattutto) le formule usate dal dedicatario recano sempre il nome di quest'ultimo, come è normale che sia.

⁷³¹ ROSENMEYER P. A. (2001), pp. 129-130. BARCHIESI A. (1993), pp. 356-362: Aconzio esulta come un vincitore nella *militia amoris*, ma soprattutto gioisce per essersi dimostrato abile nella manipolazione del linguaggio. Durante la sua evoluzione apprende come farsi poeta e come scrivere l'esito della sua *pugna*: ogni testo citato, non a caso, va nella direzione del successo di Aconzio (il giuramento, l'oracolo, la lettera, l'iscrizione. Lo nota Cidippe in XXI, 237-238). Si tratta di un personaggio che potremmo identificare come iniziatore mitico dell'elegia d'amore, perché non è un eroe famoso per altre imprese e nasce come personaggio già elegiaco nell'opera callimachea. Egli è l'unico eroe che ottiene qualcosa grazie alla scrittura di un epigramma amoroso. Ovidio utilizza l'*aition* callimacheo per celebrare in questo senso le origini dell'elegia e suggellare la fine della propria opera celebrando il successo di un personaggio che è anche *alter ego* del poeta stesso. ARENA A., *Ovidio e l'ideologia augustea: i motivi delle Heroides e il loro significato*, «Latomus», 54, pp. 822-841: la celebrazione dell'amore elegiaco in contrasto con la *lex iulia de maritandis ordinibus*, così come i due modelli, quello femminile a tratti veramente molto distante dall'ideale della *uxor*, e quello maschile di eroe nel privato della vicenda amorosa, più che nelle vicende militari, sono un motivo ricorrente delle *Heroides* in aperta polemica con gli ideali della propaganda augustea. Nel secondo gruppo di *Heroides*, quello da XVI a XXI, il poeta mostra il suo ideale sia di amore che di eroismo: l'amore vero non è quello matrimoniale, bensì il *furtum*, e gli uomini del mito devono farsi poeti d'amore. Nel primo gruppo, invece, si vede

L'espressione conclusiva, *vale!* (v. 242), per quanto convenzionale, in questo specifico contesto risulta fortemente ironica, poiché l'augurio di stare bene sottintende giocoforza da parte della ragazza la scelta di non contravvenire al giuramento e di sposare Aconzio⁷³².

La risposta di Cidippe, l'epistola XXI, inizia come quella di Aconzio, col motivo del timore⁷³³:

*Pertimui, scriptumque tuum sine murmure legi,
iuraret ne quos inscia lingua deos.* (vv. 1-2)

Cidippe non dirà mai di aver giurato con la mente, ma solo con la voce, con la lingua, motivo per cui teme di leggere a voce alta ciò che di scritto le invia Aconzio. Anzi, la fanciulla scrive che non avrebbe nemmeno voluto leggere (v. 5), ma è già condizionata dal sospetto che Diana, malgrado i sacrifici continui, sia la causa del suo male e che favorisca Aconzio. Fin dai primi versi di questa missiva emerge chiaramente una polemica della giovane vergine contro la divinità che, invece di proteggerla in quanto fanciulla non ancora sposata, si rende fautrice del desiderio sessuale maschile:

*talis in Hyppolito vix fuit illa suo.
At melius virgo favisset virginis annis,
quos vereor paucos ne velit esse mihi.* (vv. 10-12)

Ovidio ci richiama la vicenda di Ippolito proprio attraverso le parole della protagonista: entrambi i fanciulli venerano Artemide/Diana, entrambi sono casti, entrambi, soprattutto, sono stati "traditi" per non aver tradito un giuramento pronunciato con la lingua, sì, ma senza una vera adesione mentale al contenuto dell'enunciato. Non è casuale che più oltre nella lettera Cidippe richiami il celeberrimo verso dell'*Ippolito* di Euripide, affermando:

come l'intenzione di ricondurre l'amore al rapporto matrimoniale produca tragiche conseguenze nelle relazioni tra uomo e donna. Inoltre, nelle prime 15 lettere, laddove la parte maschile si dimostri più interessata ai problemi politici, militari e civili, si palesa attraverso la voce femminile una decisa condanna di questo modello di eroismo maschile.

⁷³² KENNEY E. J. (1996), p. 216.

⁷³³ Il *pertimui* di Cidippe echeggia il *perlege* di Aconzio, come se all'imperativo di una lettura integrale la fanciulla rispondesse con l'espressione di un terrore che la pervade completamente e che nega qualsiasi efficacia all'altro iniziale imperativo di Aconzio: *pone metum!* (XX, v.1).

*quid tibi nunc prodest iurandi formula iuris
 linguaque praesentem testificata deam?
 Quae iurat, mens est. Sed nil iuravimus illa; (135)
 illa fidem dictis addere sola potest.
 consilium prudensque animi sententia iurat,
 et nisi iudicii vincula nulla valent.
 Si tibi coniugium volui promittere nostrum
 exige polliciti debita iura tori; (140)
 sed si nil dedimus praeter sine pectore vocem,
 verba suis frustra viribus orba tenes.
 Non ego iuravi-legi iurantia verba.*

Non sarebbe possibile spiegare meglio il concetto: solo la voce ha giurato leggendo le parole di un giuramento (*iurantia verba*), senza però che fosse la volontà o la mente a giurare. Un valido giuramento dovrebbe basarsi sulla *fides* della *mens* (vv. 135-136)⁷³⁴. Le parole pronunciate solo con il fiato, senza un'intima adesione psicologica, sono *verba orba suis viribus* (v. 142) e *sine pectore vocem* (un suono senza un'anima, v. 141), non dovrebbero perciò avere efficacia performativa, in quanto, secondo la definizione austiniana, sono abusi⁷³⁵. Inoltre, una formula, anche per legge, se è recitata senza l'intento di aderirvi, non è considerata valida e, solo se Cidippe avesse davvero inteso maritarsi (*si...volui promittere*), Aconzio potrebbe esigere i *debita iura tori*⁷³⁶. Anche Cidippe utilizza un linguaggio che deve molto all'ambito giuridico: la *lingua* è *testificata*⁷³⁷ e il giuramento è *iurandi formula iuris*, ma la sua argomentazione, rispetto a quella del suo innamorato, anche se non meno elaborata retoricamente, deve di più al buon senso, alla logica e al principio di non contraddizione⁷³⁸.

⁷³⁴ Nell'edizione di Kenney al v. 135 al posto di *iuravimus* si legge *coniuravimus illa*, come da congettura di Timpanaro. L'uso di *coniurare* in questo contesto è particolare: *congiurare* con la propria mente rinforza l'idea di una scelta presa con intelletto e voce congiuntamente in accordo tra loro.

⁷³⁵ "La lingua ha giurato, non la mente", ἡ γλῶσσο' ὁμώμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος (v. 612).

⁷³⁶ KENNEY E. J. (1970), pp. 401- 402 richiama lo *status ex scriptio et ex sententia*, che nelle scuole di declamazione era un argomento abbastanza comune e conduceva alla discussione di come la formula letterale e lo spirito di una legge potevano confliggere tra loro: si vedano Cicerone, *De inventione*, II, 121 ess.; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, VII, 6, 1; *Ad Herennium*, I, 19.

⁷³⁷ Letteralmente, la lingua chiama a testimone la dea. La stessa espressione è usata da Aconzio in XX, v. 160.

⁷³⁸ Ai vv. 145-148 Cidippe costruisce il suo discorso su una *reductio ad absurdum*, che troviamo descritta ad esempio in Cicerone, *De inventione*, II, 140.

Se dunque Diana non ha tutelato il suo prediletto Ippolito, perché credere che possa tenere anche alla sorte di Cidippe? La colpevolezza della situazione in cui versa Cidippe si può ascrivere quasi esclusivamente ad Aconzio, che infatti non è degno della comprensione della fanciulla, com'ella stessa dice (vv. 29-30). A causa sua (*te propter*, v. 31)⁷³⁹ Cidippe soffre delle pene fisiche e paga il fio, al posto suo, delle sue trovate fraudolente: *commentis poenas doque dedique tuis* (v. 32); *plector ego* (v. 54)⁷⁴⁰.

Cidippe, nella stringente logica della propria risposta, individua i cortocircuiti e le contraddizioni del discorso retoricamente suadente di Aconzio⁷⁴¹:

dic age nunc, solitoque tibi ne decipe more: (55)
quid facies odio, sic ubi amore nocet?

L'amore di Aconzio in realtà è odio, o perlomeno, un bene rivolto solo a se stesso. Inutile adottare tante tecniche persuasive che coprano la realtà dei fatti, perché non si può al contempo dolersi per le sofferenze della persona amata, ma continuare a volere che soffra. In ogni caso, o la colpa è del suo egoismo oppure dovrà ammettere la crudeltà della dea⁷⁴²:

elige, quid fingas: non vis placare Dianam-
inmemor es nostri; non potes-illa tui est! (vv. 63-64)

Difficile sarebbe incolpare una dea, anche se, dalle parole di Cidippe, una responsabilità va ascritta anche a lei. La bellezza, quella stessa bellezza che Aconzio voleva egoisticamente per sé, per cui pregava Cidippe di non spergiurare, altrimenti non ne avrebbe potuto usufruire in seguito, è un altro fattore che incide negativamente, come una condanna, sulla sorte della ragazza: *et placuisse nocet?* (v. 34); *et proprio vulneror ipsa bono* (v. 38). Cidippe tiene a dimostrare in tutti i modi la sua ingenua innocenza e la sua totale onestà, in

⁷³⁹ Come nota KENNEY E. J. (1996), p. 220: l'espressione richiama l'aspro discorso di Didone a Enea in Virgilio, *Eneide*, IV, 320-321.

⁷⁴⁰ La locuzione *plector ego* ritorna identica nell'epistola di Didone, *Heroides*, VII, 82.

⁷⁴¹ KENNEY E. J. (1970), p. 396: Aconzio sembra confuso, il suo discorso si contraddice, erra tra le diverse motivazioni addotte, tra le argomentazioni di stampo legalistico e le ragioni emotive, dando una certa impressione di isterismo. Naturalmente, l'immagine di un protagonista ebbro e folle d'amore è ricercata *ad hoc* dall'autore che è soprattutto interessato a un'analisi psicologica dei personaggi.

⁷⁴² La logica della strategia di Cidippe è forse un po' troppo scoperta, anche se il linguaggio aspro e diretto fa parte di quelle tecniche retoriche insegnate anche nelle scuole: Seneca il Retore, *Controversiae*, VI exc. 3. 1.

contrasto con l'astuzia e la malizia del suo innamorato. Ella è *melior* rispetto a quanto lui meriti (v. 30) ed è preoccupata delle voci che girano fra la gente riguardo alla sua condizione: qualcuno potrebbe anche credere che ella qualcosa lo abbia pur fatto per meritarsi l'ira divina (*timeo...offensos videar ne meruisse deos*, v. 48)⁷⁴³. Cidippe rievoca con dovizia di particolari anche il suo viaggio da Nasso a Delo, quando ancora ignara del male ed entusiasta di visitare il santuario della dea, ella non aspettava altro che approdare sull'isola (vv. 65 e ss.). Aconzio ha approfittato della *simplicitas* di Cidippe violando anche la sacralità del luogo dove la vide per la prima volta (v. 104-106)⁷⁴⁴. Cidippe ricorda gli istanti direttamente successivi all'enunciazione del giuramento, quando *confusa pudore* (v. 111), era arrossita per la vergogna di aver letto la scritta sulla mela (*sensi me totis erubuisse genis*, v. 112)⁷⁴⁵. La ragazza sbeffeggia e rimprovera con parole taglienti Aconzio, che s'è reso "un gran poeta" (v. 110)⁷⁴⁶ ed è dovuto ricorrere all'inganno per conquistarla. Come anche le altre eroine nelle precedenti lettere, Cidippe qui si appella all'orgoglio maschile e schernisce l'impresa del suo innamorato, che si gloria di un'azione non proprio eroica: che vanto c'è nell'ingannare una fanciulla ignara e indifesa?

Inprobe, quid gaudes? Aut quae tibi gloria parta est? (115)

Quidve vir elusa vergine laudis habes?

Verba quid exultas tua si mihi verba dederunt,

sumque parum prudens capta puella dolis? (vv. 121-122)

⁷⁴³ SPENTZOU E. (2003), pp. 43-82: è ricorrente nell'opera la preoccupazione delle protagoniste per la perdita della propria innocenza, intesa come una condizione di felicità precedente all'incontro con l'amato in cui avevano una certa serenità familiare e una condizione benestante che paragonano con nostalgia a un presente infelice. Inoltre, vi è un disilluso ricordo dei sogni di amore e matrimonio che esse facevano prima di conoscere l'amara realtà delle cose. Gli uomini che si approfittano di questa ingenuità sono affatto ingloriosi. Spesso però accade che vi sia un contrasto tra il vagheggiamento della vita felice di un tempo e il desiderio di ricongiungersi comunque al seduttore: anche nella lettera di Cidippe emerge il rimprovero verso Aconzio, perché lui con la sua passione erotica ha corrotto per sempre il mondo casto e virginale in cui viveva Cidippe; dall'altra parte però la ragazza sembra volerlo rivedere e pare sentirne la mancanza.

⁷⁴⁴ In questo passaggio Ovidio sembra quasi alludere ad Apollonio Rodio, III, 980-981: all'inizio del loro primo incontro nel tempio di Ecate Giasone chiede a Medea di essere sincera, poiché la santità del luogo non permette la frode. Come è noto, i giuramenti prestati in quello stesso luogo saranno poi violati proprio da Giasone.

⁷⁴⁵ Il dato del rossore per la vergogna probabilmente era già in Callimaco, poiché si ritrova anche in Aristeneto, I, 10, 42-45: KENNEY E. J. (1996), p. 229.

⁷⁴⁶ Si veda la n. 731 in cui è spiegata l'identificazione Callimaco-Aconzio-Ovidio e la riflessione metaletteraria che il testo ci propone.

Sarebbe stato meglio per Aconzio se avesse cercato di conquistarla con la persuasione, confidando nelle proprie doti, che pure egli millanta, affermando che sarebbero bastate da sole a renderlo un ottimo partito⁷⁴⁷:

exoranda tibi, non capienda fui!
Cur, me cum peteres, ea non profitenda putabas,
propter quae nobis ipse petendus eras? (130)
Cogere cur potius quam persuadere volebas,
si poteram audita condicione capi?

Egli avrebbe dovuto *exorare*, non *capere*, avrebbe dovuto *persuadere* e non *cogere*. Il tono di biasimo e sarcasmo impiegato da Cidippe si arresta però a un certo punto della lettera, quando ella effettivamente dimostra di trovarsi colpita dalle minacce e dai timori che le ha instillato Aconzio. La sua malattia è reale, quindi il giuramento è stato performativo. A questo proposito non è forse un caso che gli effetti della malattia sul corpo di Cidippe siano descritti come i sintomi del mal d'amore nella tradizione poetica: la magrezza e il pallore che indicano un sofferto innamoramento anche in altri passi ovidiani⁷⁴⁸ emergono qui allo stesso modo, anche se l'amore per cui soffre la protagonista è "solo" subito. L'ira di Diana potrebbe essere l'unica causa del suo male e la coincidenza della sua malattia con i preparativi delle nozze non sembra fortuita (vv. 151 e ss.).

La sua disapprovazione si rivolge quindi appunto a Diana, di cui ella invoca il perdono e l'aiuto, pur continuando la polemica nei suoi confronti:

Parce laboranti, picta dea laeta pharetra,
daque salutiferam iam mihi fratris opem.
Turpe tibi est, illum causas depellere leti, (175)
te contra titulum mortis habere meae.

⁷⁴⁷ ROSENMEYER P. A. (2001), pp. 116-117: ci si potrebbe chiedere perché, nella storia, anche in quella callimachea, Aconzio abbia preferito affidarsi alla scrittura piuttosto che cercare di convincere Cidippe parlandole *vis à vis*. Un messaggio scritto è forse meno intimidatorio perché svincolato dalla presenza fisica del mittente, ma soprattutto perché esso non è volatile come lo è la parola detta a voce. Una cosa scritta si può rileggere e memorizzare, in maniera tale che risulti "incisa" anche nella mente. Inoltre, far sì che la realtà sia influenzata direttamente dalla voce di Cidippe e non dalla propria, con un evidente sgravio di responsabilità e una maggiore certezza della riuscita, poteva darsi solo attraverso la scrittura. La lettera forza Cidippe a rispondere esattamente come Aconzio desidera. KENNEY E. J. (1970), p. 398: se Aconzio avesse cercato di persuadere Cidippe con un normale discorso amoroso, Ovidio, che non è interessato a una soluzione verosimile per questa vicenda, non avrebbe potuto giocare così tanto sull'esplorazione psicologica dei suoi personaggi.

⁷⁴⁸ *Heroides*, III, 141; XI, 27-28; *Metamorfosi*, IX, 536; *Ars Amatoria*, I, 729-733.

Successivamente l'irata fanciulla arriverà addirittura a sminuire la dea dicendo ad Aconzio che, se il suo modo di ottenere tutto ciò che vuole vincola pure gli dei, allora egli è ben più grande della stessa Diana (vv. 146-149). Anche Cidippe richiama il mito di Atteone discostandosi da esso e dagli altri due citati nella lettera di Aconzio, per rammentare alla dea che ella nulla spartisce con i loro casi e non ha in alcun modo offeso il suo nume (vv. 177-180).

Dal verso 183 in poi Cidippe passa a implorare Aconzio di aiutarla: se davvero egli l'ama, dovrebbe cercare con le preghiere di placare la dea e di fare in modo che adesso la promessa abbia davvero un compimento. La *saeva diva*, oltre a mettere a repentaglio la vita della giovane, sta ostacolando anche l'amore di Aconzio che non può vedere l'ammalata (vv. 185-187). Cidippe arriva addirittura a rimproverare con il suo sarcasmo il ragazzo perché non si presenta al suo capezzale, per il fatto che si ritrae alla vista di un corpo sfinito che lui ha reso tale (vv. 209-225). Cidippe lo provoca, facendo leva sulla passione e sulla compassione di lui, affinché si rechi da lei, nella speranza, ormai davvero malcelata, che lui a questo punto la voglia ancora in moglie⁷⁴⁹:

*si me nunc videas, visam prius esse negabis
"arte nec est" dices ista petita mea"
Promissique fidem, ne sim tibi iuncta, remittes,
et cupies illud non meminisse deam.
Forsitan et facies iurem ut contraria rursus, (225)
quaeque legam mittes altera verba mihi.
Sed tamen adsideas utinam, quod et ipse rogabas,
Et videas sponsae languida membra tuae!*

Se la vista ha originato in lui l'amore, la stessa vista può indurlo a compassione. Cidippe chiede ad Aconzio di vederla per dimostrargli quanto sia sofferente, si, però al contempo si definisce *sponsa tua* (v. 228) e gli palesa, anche se con ironia, il suo timore che adesso lui rinneghi quello stesso giuramento che l'ha obbligata, dimostrandosi solo un conquistatore privo di scrupoli, pronto a disconoscerla⁷⁵⁰.

A conferma dei timori di Cidippe e per la gioia di Aconzio, l'oracolo delfico ha già consigliato il padre della ragazza e gli ha rivelato l'esistenza di questo patto giurato, sicché la ribellione al destino scritto per lei da Aconzio è impossibile e

⁷⁴⁹ KENNEY E. J. (1970), p. 404.

⁷⁵⁰ KENNEY E. J. (1996), p. 241.

non resta che accettare quella che è anche la volontà degli dei. Esasperata, Cidippe infine si arrende:

doque libens victas in tua vota manus; (v. 240)

(...) *quod cupio me iam coniungere tecum* (v. 247)

Ormai ella ha rinunciato al suo *status* di vergine: ha confessato alla madre il patto strappatole con l'inganno e ha oltrepassato i limiti del pudore che si addice a una fanciulla onesta, anche solo per aver risposto alla lettera di Aconzio (vv. 241-243)⁷⁵¹.

Il motivo del giuramento nella lettera di Aconzio si trasforma quindi da patto d'amore e gratitudine reciproca a strumento di violenza, seppur verbale, coercizione e minaccia. Le parole di Aconzio sono insidiose e il suo linguaggio è intessuto di astuzie retoriche che tuttavia non celano la sua natura di *cupidus*. Anche se inizialmente egli sfodera le parole del diritto, se fa riferimento alla legge della reciprocità amorosa, alla *fides* e alla *pietas* religiosa, in un tentativo di palesare le somiglianze con la disperata e patetica vicenda di alcune eroine mitiche il cui *partner* fedifrago ha sottratto innocenza e pudore, trapela in ogni caso la violenza del suo desiderio che non considera affatto il desiderio altrui. L'ignara vergine priva in realtà di colpe, viene additata invece come spergiura e fedifraga, giunge suo malgrado a collimare con la figura di un conquistatore ingrato e sprezzante che non rispetta gli impegni assunti e l'autorità divina. Cidippe non è solo vittima dell'inganno di Aconzio e della collera divina, ma si ritrova anche costretta nel ruolo di colpevole. In questo rovesciamento appositamente ricercato dei ruoli tradizionali, si potrebbe constatare con un certo sarcasmo che, se proverbialmente i giuramenti d'amore non trovano ascolto presso gli dei, in questo caso ci troviamo di fronte a un'eccezione e che, se le *Heroides* nel loro complesso mostrano la donna come amante abbandonata e tradita proprio da falsi giuramenti d'amore, anche nei rari casi in cui ella si ritrovi dall'altra parte, deve subire comunque la decisione maschile, che trova la sua attuazione ancora una volta tramite il mezzo del giuramento.

⁷⁵¹ SPENTZOU E. (2003), p. 147; 156: in particolare nelle *Heroides* doppie le protagoniste sembrano consce del fatto che rispondere alla lettera di uno spasimante è di per sé già una trasgressione e una concessione fatta al desiderio.

CONCLUSIONI

Non ripeteremo in queste conclusioni le osservazioni già esposte sugli aspetti del linguaggio performativo in relazione alla rappresentazione letteraria del femminile: rimandiamo perciò all'introduzione e ai singoli capitoli, nei quali abbiamo cercato di illustrare tali problematiche. Ci limiteremo qui a fornire due tabelle sinottiche con un breve commento per capire se sia possibile e soprattutto se sia utile parlare di "tipologia" in relazione alla scena di giuramento e in relazione ai personaggi femminili in essa coinvolti.

I. È possibile descrivere una tipologia delle scene di giuramento nella letteratura greca e latina?

Come si è detto, il campione di testi da noi analizzato coinvolge quei passi letterari ritenuti significativi in cui compaia la figura femminile. Si rende necessario perciò premettere che alcuni tipi di scene di giuramento, presenti anche in altri generi letterari oltre a quelli che si trovano all'interno della nostra argomentazione, non sono rappresentati in questa sede, poiché non vi partecipa nessuna figura femminile¹.

Ciascuna scena analizzata ha poi degli elementi topici, che sono spesso rintracciabili anche nelle scene dello stesso tipo in cui compaiano solo figure maschili: si è detto ad esempio che i giuramenti profetici di Clitemnestra e Medea, adirate contro i rispettivi mariti, hanno molto in comune con il giuramento di Achille nel I libro dell'*Iliade*. Tuttavia, si è anche visto che in molti casi, quando la presenza femminile esiste, gli stessi elementi topici vengono "risemantizzati", alterati da intenti polemici o deformati da una lente ironica. In moltissimi casi si è visto, inoltre, che i giuramenti femminili risultano nulli o addirittura falsi: ciò avviene in particolare quando il personaggio femminile ha la funzione di giurante o co-giurante.

La tipologia, per il resto, è molto elastica e possono darsi anche dei tipi misti. Ad esempio, il giuramento cui è tenuta Circe nei confronti di Odisseo è un giuramento di incolumità, ma ha anche la funzione narrativa di una prova per l'eroe da superare e quest'ultimo è un tratto in comune con il giuramento/divieto. Forse proprio a causa dell'estrema fluidità del motivo e delle sue manifestazioni non si è pervenuti nel tempo a tipologie analoghe a

¹ Si pensi al patto di fiducia tra *philoî* che avviene tra Neottolema e Filottete nel *Filottete* sofocleo o al giuramento tra gli *hetaîroi* che ritroviamo nella lirica alcaica o teognidea. Per una discussione su questi e altri giuramenti esclusivamente maschili, mi permetto di rimandare a DI DANIEL C. (2013).

quelle che si possono creare per altri motivi e temi letterari, le cui ricorrenze permettono invece delle classificazioni assai perspicue².

Un altro dato notevole è la presenza costante del tema amoroso in quasi tutte le scene di giuramento in cui sia coinvolta la figura femminile: si è detto che la donna antica, salvo rari casi, non poteva partecipare attivamente alla vita pubblica e perciò anche il suo agire nella rappresentazione letteraria è limitato alla sfera privata della famiglia e dell'*éros*, anche se la poesia attraverso quest'ultima può metaforicamente rimandare all'ambito della vita pubblica.

Vi è poi da considerare la funzione narrativa, oltre a quella tematica: alcune di queste tipologie vincolano lo svolgimento dell'intreccio, soprattutto nelle opere più ampie, e fungono da punto di svolta per l'azione; altre invece hanno una funzione prevalentemente tematica o caratterizzano i personaggi. Si pensi al giuramento di silenzio o alla garanzia di incolumità: il primo, si è detto, vincola la trama e i personaggi in funzione tragica; il secondo è una prova da superare per il protagonista che lo porta a sciogliere così un potenziale nodo dell'azione, permettendogli di proseguire. Dunque, i due tipi hanno in genere una funzione narrativa opposta. Infine, nel tipo del lamento per il patto d'amore tradito, avremmo un motivo, per così dire, "profondo", cioè il giuramento d'amore o lo scambio di benefici (avviene ad esempio nella *Medea* di Euripide o nel carme 64 di Catullo) che però non viene direttamente rappresentato sulla scena, ma viene solamente evocato, mentre la rappresentazione "superficiale" è il lamento vero e proprio, che costituisce un'altra categoria a se stante.

Una classificazione basata sui testi che abbiamo scelto potrebbe essere la seguente:

² Esiste solo uno studio che tenta una classificazione, limitatamente all'epica, ed è quello di CALLAWAY C. (1990).

	Tipologia femminile	Genere letterario	Efficacia giuramento
Giuramento come divieto	Giurante	Fiaba	Segue sempre violazione
Giuramento di alleanza/ scambio di benefici	Co-giurante Richiedente	Tutti i generi letterari	Il giuramento è inefficace se la donna è giurante. Esso è performativo se è richiedente.
Giuramento di vendetta/profeticò	Giurante	Épos ellenistico tragedia	A volte nullo, a volte performativo
Lamento per il giuramento d' amore tradito	Co-giurante Ricevente	Tutti i generi letterari	Giuramento inefficace
Giuramento come garanzia di incolumità	Giurante Richiedente	Épos Romanzo	Sempre efficace
Giuramento di silenzio	Richiedente Giurante	Épos Tragedia romanzo	Sempre efficace
Giuramento d' amore e di fedeltà	Richiedente Ricevente Giurante Cogiurante	Romanzo Epigramma Elegia Épos ellenistico	Efficace e felice solo nel romanzo
Ordalia per dimostrare la verginità	Giurante	Romanzo	Efficace

II. È possibile descrivere una tipologia di figure femminili coinvolte nelle scene di giuramento nella letteratura greca e latina?

Qualche evidenza in più si può riscontrare cercando di produrre una tipologia dei personaggi femminili coinvolti nelle scene di giuramento. Come abbiamo più volte osservato in questa trattazione, «le donne si rivelano, prima che personaggi significativi, indici di equilibri modificati del pensiero e del discorso»³. È dunque in questa prospettiva che si può pensare a una rappresentazione e alla partecipazione del femminile a una pratica tradizionalmente maschile, come lo era il giuramento. Esso è un'istituzione politica e giuridica, è una forma di linguaggio performativo e autorevole. Eppure, fin dai poemi omerici, anche la donna giura, anche la donna pretende di avere una parola potente.

Il rapporto molto particolare del sesso femminile con il linguaggio performativo dovrebbe porci di fronte a svariati interrogativi cui è arduo rispondere senza incorrere nella banalizzazione. Perché, se la donna nella realtà storica non era ritenuta capace di accedere al linguaggio performativo, la poesia vuole rappresentarci anche la presa di parola femminile? Perché, in particolare nel secolo della dominazione ateniese, nell'ambito di una politica rigorosamente maschile, c'è una vera e propria ossessione poetica per i personaggi femminili? Da una parte può esserci la volontà autoriale di evidenziare delle crepe nell'ordine androcratico (e democratico): la poesia, innegabilmente maschile, esplora i limiti estremi delle pratiche e delle forme del linguaggio performativo, intento che trova il suo veicolo proprio nella figura femminile. La donna rappresenta inoltre, soprattutto nella forma della "regina nera", lo spaventoso scenario pre-democratico e simboleggia una regalità esiziale da contrapporre alla politica razionale condotta da una cittadinanza maschile partecipativa. Queste donne letterarie, in particolare quelle della tragedia ateniese, sono forse anche la rappresentazione delle fobie degli uomini sul sesso femminile, la proiezione spaventosa di un legendario matriarcato o lo specchio distopico della gerarchia tra i sessi; queste donne sono però anche la rappresentazione delle inquietudini e dei cortocircuiti interni allo stesso sesso maschile e al suo sistema razionalmente determinato. Anche se la cultura classica ragiona nei termini di una polarità tra i due sessi, i personaggi della finzione poetica non sono sempre perfettamente inscrivibili in questa visione dicotomica e si lasciano

³ BELTRAMETTI A., *Immagine della donna, maschere del «logos»*, in (Settis S. ed.) *I Greci, II, 2*, Torino, 1997, p. 899.

intravedere come debordanti e ambigui. Così anche il loro linguaggio è inevitabilmente sessuato, ma anche prismatico.

Dall'altra parte, forse, vi è un tentativo di rivendicare al femminile, da sempre solo oggetto del discorso maschile, alcuni diritti che lo rendano soggetto, come quello della parola efficace. Tuttavia, questo "nuovo" ruolo positivo, costruttivo e progettuale, parrebbe ancor più difficile da inquadrare e riconoscere e potrebbe essere più facilmente incarnato, nel teatro, da figure virginali o androgine, mentre appare distintamente nel romanzo, secoli più tardi, attraverso i ritratti di fanciulle intraprendenti e virtuose, ma ormai svuotato di una valenza politica.

Queste considerazioni non contano esclusivamente per la letteratura greca. Degli interrogativi simili si pongono anche per quella latina. Perché, ad esempio, l'elegia romana ci ritrae una *domina* che assoggetta in tutto e per tutto il proprio amante? Si tratta di una situazione verosimile, che poteva effettivamente darsi nella realtà storica, o si tratta della finzione di un codice poetico maschile che gioca sull'inversione dei ruoli e sulla carica sovversiva di tale rappresentazione, in contrasto con la restaurazione dei *mores* e del sistema politico ufficiale? La *puella* è il ritratto di una prospettiva maschile, che la vede ancora come oggetto, nella vita reale e nella poesia, che la scorge attraverso lo sguardo del desiderio sessuale, titillato dall'idea di un femminile indomabile, oppure è una donna che esercita un forte potere, seppur di segno femminile, capace di incatenare e soggiogare, capace di creare una dipendenza e una passività nell'innamorato, che diventa quindi oggetto di questa azione fascinatrice? Il patto d'amore e di fedeltà del poeta con la sua amata è un vincolo che alle volte pone i due sessi su un piano di parità, in altri casi palesa invece delle disparità emotive e individua nella donna, più frequentemente spergiura e manipolatrice, il potere di creare e disfare a suo piacimento questo legame, attraverso una parola femminile che si fa *mandatum* e attraverso l'incontestabile arma del ricatto sessuale.

All'interno della nostra selezione di testi emergono queste stesse considerazioni ed emerge, come si diceva, una tipologia di personaggi femminili che accedono alla performatività del linguaggio secondo determinati schemi.

In una prima fase arcaica della letteratura greca il femminile è «indice di avventure magiche e di registri narrativi più bassi, fiabeschi»⁴, come avviene nel poema odisiaco, di cui appunto abbiamo preso in esame figure come Elena,

⁴ BELTRAMETTI A. (1997), p. 898.

Circe e Calipso che vengono coinvolte in una speciale categoria di giuramento. Si è visto che è particolarmente significativo nella tragedia il tipo femminile identificato da Beltrametti come “regine della notte greca”, che riassume in sé il ruolo della regina-dea, dissolutrice dell’androcrazia e madre degenera. Vi è in queste figure il ricorso alla persuasione e alla magia e un costante riferimento a una sessualità pericolosa⁵. Si tratta di un femminile maturo, che proviene da un immaginario arcaico e mediterraneo. Il tipo della vergine, protagonista di una seconda stagione della rappresentazione del femminile in tragedia⁶, non si trova invece all’interno della nostra raccolta di testi: forse perché esso non è connesso al tema dell’inganno muliebre e della manipolazione del linguaggio. Tuttavia, lo abbiamo incontrato in filigrana all’interno dell’*Elena*, quando la protagonista usa il giuramento proprio per cercare disperatamente di assimilarsi ad una vergine tragica, disposta al suicidio pur di rimanere fedele al marito, un suicidio che ha l’apparenza di un sacrificio. Nondimeno, negli evidenti controsensi di questo tentativo, il personaggio finisce per ripiegarsi sul suo originario ruolo mitico, quello della fascinatrice erotica.

La letteratura latina in questo senso recupererà molti dei modelli poetici greci, ma alcuni di essi verranno “contaminati” ulteriormente fra loro e daranno luogo a rappresentazioni talvolta molto sfaccettate e complesse del femminile, anche se quasi sempre circoscritte al campo della poesia amorosa. In particolare, nella letteratura latina ha fortuna il tipo della donna sedotta e abbandonata, rancorosa e pronta a rinfacciare i giuramenti. Nell’elegia, poi, sarà protagonista indiscussa la donna manipolatrice e infedele, pronta ad utilizzare il giuramento e a richiederlo, sempre con sfacciata disonestà.

⁵ BELTRAMETTI A. (1997), pp. 909-915.

⁶ BELTRAMETTI A. (1997), pp. 919-923.

	Descrizione caratteristiche topiche	Generi letterari in cui compare o scenari	Tipologie di giuramento	Ruolo nel giuramento
La regina nera	regina arcaica donna matura vendicativa utilizzo della magia e della seduzione abilità retoriche autorità carismatica abilità profetica	Epos Tragedia	Vendetta/profetico Alleanza/scambio di benefici silenzio Lamento per il giuramento d' amore tradito	Giurante Cogiurante Richiedente
La manipolatrice infedele	Etera, moglie o amante Manipolatrice persuasiva Scaltra e avvenente D' animo mutevole	Epos Epigramma Elegia Romanzo	amore e di fedeltà alleanza	Cogiurante Richiedente Ricevente giurante
L' incantatrice	Dea o maga Seduttrice pericolosa Induce all' oblio Potenziale antagonista	Epos	Garanzia dell' incolumità	Giurante richiedente
La sedotta e abbandonata	Principessa/regina innamorata Traditrice della famiglia/di un altro vincolo	Epos Tragedia elegia	Lamento per il giuramento d' amore infranto	Ricevente Co-giurante
La fanciulla fedele	Fanciulla bellissima Casta e virtuosa	romanzo	amore e fedeltà Ordalia sulla verginità	Cogiurante giurante
L' androgina	Iperrazionale androgina	Tragedia Commedia	alleanza vendetta	cogiurante

I tipi qui proposti devono essere considerati con una certa elasticità, poiché non necessariamente tutti i tratti di un tipo possono essere presenti nella descrizione di un personaggio. La tabella non può ovviamente dare conto di tutte le sfumature appartenenti ad ogni singolo personaggio e, anzi, ve ne sono alcuni non facilmente inscrivibili in questi tipi, si pensi alla nutrice di Fedra o alla schiava Plangon, nel romanzo di Caritone, che condividono tratti della regina nera, ma non il ruolo istituzionale e il ceto sociale. Esistono poi i tipi misti, ossia quelli nei quali possono sovrapporsi due o più di queste sagome femminili. Sempre Medea, sia nella rappresentazione euripidea che in quella di Apollonio Rodio, ha tratti della regina nera, della sedotta e abbandonata e anche dell'androgina. Pure Didone ricalca la manipolatrice infedele per alcuni aspetti, ma anche la regina nera e la sedotta e abbandonata. La Calliroe di Caritone o la Cariclea di Eliodoro sono al contempo fanciulle fedeli e manipolatrici, a seconda della situazione in cui si trovano. Alcuni personaggi, invece, appartengono ad un solo tipo, come Lisistrata, che ricalca l'androgina, o Arianna, che è sicuramente una sedotta e abbandonata.

Si noti, poi, che solo la tipologia della manipolatrice infedele può assumere tutti i gradi possibili di coinvolgimento nel giuramento. Questo è sicuramente il tipo più diffuso, inaugurato da Era nell'*Iliade* e onnipresente in tutti i generi e in tutte le epoche.

Vi è senz'altro una netta prevalenza di personaggi femminili pericolosi che, come si diceva nell'introduzione, abusano del giuramento o manipolano i giuramenti maschili. In due civiltà letterarie tra loro molto legate come quella greca e quella latina e all'interno di una rappresentazione sul femminile che risente di un'accentuata misoginia, non viene negato l'intelletto o la scaltrezza ai personaggi femminili e nemmeno la razionalità, ma implicitamente o esplicitamente, ne viene messa in dubbio costantemente la virtù etica. Bisogna dire anche che la letteratura non ci riporta un'idea dello spergiuro come peccato esclusivamente femminile, anzi, mentre decisamente femminile appare la manipolazione dei giuramenti altrui e la richiesta di giuramento.

All'interno della nostra raccolta di testi merita un discorso a parte la Cidippe di Ovidio, che è stranamente inserita in un'opera in cui il femminile è intrinsecamente legato al discorso erotico sulla memoria, la recriminazione e l'abbandono. Nelle *Heroides*, in quasi tutte le storie che narrano, la figura femminile riproduce il tipo della donna sedotta e abbandonata, ma Cidippe solo in un breve accenno della sua lettera sembra mostrare il timore di essere stata

prima vincolata a un giuramento e poi dimenticata da Aconzio. In realtà, Cidippe è la figura più originale della nostra raccolta, proprio perché non è facilmente iscrivibile in nessuno schema, così come anche il giuramento “d’amore” obbligato che ella pronuncia non ricalca nessun tipo presente in altre opere. In un prodotto letterario come le *Heroides*, del quale spesso si sottolineano più gli aspetti ridondanti e intertestuali, la coppia di lettere XX/XXI è indubbiamente innovativa, almeno per quanto concerne gli aspetti relativi all’elemento del giuramento.

III. Punti di fuga

Se è più proficuo cercare di individuare delle tipologie femminili in grado di utilizzare enunciati performativi o di manipolarli, piuttosto che cercare di classificare tutti i tipi di scena di giuramento, si può anche cercare di intravedere i futuri sviluppi di queste figure femminili nelle epoche successive.

Nell’era cristiana la parola efficace è quella rituale, pronunciata dal sacerdote, rigorosamente maschio, che parla e agisce *in persona Christi*. La sua parola all’interno del rito è performativa, perché proviene da Dio ed è accompagnata da una parte gestuale. Il *sacramentum* cristiano, non a caso, ostenta la compresenza di *facta* e *verba* ancor di più di quello antico e si fa *signum* attraverso simboli materiali, che sono appunto efficaci tanto quanto lo è la parola⁷. Il sacramento cristiano è di fatto un giuramento, col quale si impone al *dictum* di convertirsi in *factum*⁸. Quanto al giuramento come affermazione solenne al di fuori del rito religioso, le voci dei Padri più autorevoli sconsigliano ai fedeli di utilizzarlo, poiché solo Dio quando giura sa che il suo *dictum* si trasformerà in *factum*, mentre l’uomo presta una promessa che non sa se potrà mantenere, rischiando di dire il falso e commettere peccato, quando non giuri addirittura con la volontà di spergiurare. Agostino indica come peccato anche la richiesta di un giuramento a un’altra persona⁹. Dunque, già dalla tarda antichità, nella cultura cristiana, è evidente che il linguaggio, se non accompagnato da un rito, non ha più la sua *vis* performativa e che l’unico essere in grado di dire sempre la verità e di parlare performativamente è Dio.

⁷ Si vedano ROSIER-CATACH I., *La parole efficace: signe rituel, sacré*, Paris, 2004 e DATILO V., *La forza performativa della parola sacra. Un caso emblematico: il giuramento*, «Il Sileno/Filosofi(e) Semiotiche», 2, 2015, pp. 1-14.

⁸ VAN DER LEEUW G., *Fenomenologia della religione*, tr. it., Torino, 1972.

⁹ Agostino, *Discorsi*, 180; 307.

Se nella letteratura cristiana, dunque, è difficile trovare esempi di donne giuranti, e, in generale, parlare della performatività del linguaggio richiede soprattutto la contestualizzazione del rito religioso, nei generi letterari pervasi di folklore e di elementi magici, i generi narrativi entro i cui confini donne soprannaturali popolano mondi astorici e legendari, rintracciamo però le vestigia, anche molto marcate, di alcune tipologie femminili già incontrate nella letteratura classica e troviamo di nuovo in relazione a queste il motivo del giuramento.

Dall'Alto Medioevo fino all'età moderna tutta la materia di Bretagna sin alle sue propaggini letterarie dell'età moderna ci presenta gli stessi tipi femminili e gli stessi tipi di giuramento ad essi connessi¹⁰. Prendiamo come esempio questa mole di testi, perché in essi è presente sia l'elemento magico/fantastico sia quello amoroso, ai quali, si è detto, i personaggi femminili sono spesso associati. La materia di Bretagna dà vita a una serie di opere che ne rideclinano i contenuti in diverse epoche, lingue e forme. Questa saga conosce alcune figure femminili centrali e ricorrenti che sono parte integrante e irrinunciabile delle sue narrazioni, quali che siano le redazioni; conosce poi anche una serie di figure minori, perlopiù invenzione dei differenti autori che intessono di nuovi episodi e personaggi le vicende più famose e conosciute: nella rappresentazione delle loro eroine spesso i poeti ricalcano dei tipi fissi, il cui rapporto col motivo del giuramento avviene sempre secondo le stesse modalità.

In generale, quando si parla di un personaggio femminile appartenente al mondo delle fate, anche al di fuori della materia di Bretagna, vi sono due principali modelli narrativi, studiati da Harf Lancner¹¹. L'impianto narrativo dei racconti chiamati "melusiniani" prevede che una fata si trasferisca nel mondo

¹⁰ Vi sono degli studi sugli enunciati performativi commissivi, che però prendono prevalentemente in esame il giuramento tra cavalieri all'interno di un sistema sociale che privilegia i rapporti intrecciati attraverso il codice cavalleresco e che incoraggia i vincoli di lealtà e vassallaggio. Questi contributi mettono bene in luce come promesse e giuramenti siano strumenti della narrazione atti a determinare l'andamento della storia stessa, a vincolare o liberare l'azione narrativa e a caratterizzare in senso positivo o negativo i personaggi coinvolti. Si vedano ad esempio: JEFFERSON L., *Oaths, vows and promises in the first part of the french Prose Lancelot romance*, Berna et al., 1993; THOMAS S. S., *Promise, Threat, Joke, or Wager? The Legal (In)determinacy of the Oaths in Sir Gawain and the Green Knight*, «Exemplaria», 10, 2, 1998, pp. 287-305; BUKOWSKA J., *Promises kept and broken. The power of a spoken word in the chivalric world of Le Morte Darthur*, «Studia Anglica Posnaniensia», 38, 2002, pp. 61-73.

¹¹ La classificazione di questi due tipi di racconto è di HARF-LANCNER L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it., Milano, 1989. Un altro studio di centrale importanza sulla rappresentazione delle fate nel ciclo bretone è PATON L. A., *Studies in the fairy mythology of arthurian romance*, Boston, 1903.

dei mortali e stringa un patto con l'eroe; a causa della violazione di questo patto, che molto spesso è in forma di giuramento, l'eroe perde la fata e il suo aiuto¹². I racconti detti "morganiani", invece, prevedono che sia l'eroe ad addentrarsi in un mondo meraviglioso e fatato e che per rimanervi sigli un patto con una fata; se questo giuramento viene violato, l'eroe sarà rispedito nel mondo dei mortali, perdendo l'amore della fata e la vita meravigliosa che conduceva con lei, oppure perdendo la possibilità di passare la soglia tra i due mondi¹³. La tipologia di giuramento è evidentemente quella che abbiamo ritrovato nella *fabella* di Amore e Psiche, ossia il giuramento come funzione "divieto", subito seguita dall'infrazione. In questi altri testi medievali, in cui confluiscono però elementi dotti e folklore, il tipo femminile sembra richiamare quello dell'incantatrice omerica, e il patto che la fata sigla con l'eroe ha la funzione di una prova per il protagonista, così come avviene per il giuramento di incolumità.

In particolare, Morgana è una figura strettamente connessa al giuramento in tutti i testi in cui compare: ci permettiamo di conferirle una definizione di nostra invenzione, descrivendola come un "personaggio con funzione ordalica". Dame, re e cavalieri la temono, proprio perché ella, attraverso l'espedito del giuramento, li mette costantemente alla prova e, soprattutto, ne mette alla prova la fedeltà in amore o le virtù cavalleresche. Questa "nuova" rappresentazione ci appare molto interessante, perché nella letteratura classica non è tradizionale che la donna sottoponga un uomo o altre donne a una prova magica o ordalica. Solo il personaggio di Stige nella mitologia può ricordarci questa stessa funzione. Morgana, inoltre, è rappresentata, almeno da un certo momento in poi¹⁴, come una figura malefica e perfida, che non incarnerebbe la

¹² Un esempio di racconto morganiano è l'episodio di Rainouart, compreso ne *La bataille Loquifer* di Graindor de Brie. Tre fate conducono ad Avalon il cavaliere che poi trascorre due secoli di giovinezza come compagno di Morgana. Quando egli manifesta la volontà di tornare nel mondo dei mortali, ella si vendica del patto tradito e lo fa naufragare. Molto simile è l'episodio di Uggeri il Danese, presente ne *La chevalerie Ogier de Denemarche*, in cui compare ancor più vistosamente la funzione del divieto connessa al giuramento e poi alla sua violazione rovinosa.

¹³ Quello della "moglie da un altro mondo" è un elemento diffuso nei racconti di origine folklorica in moltissime culture, si pensi anche alla storia della fata Cherestani e di suo marito Farruscad nelle *Mille e una notte*. Ad esempio, in Jean d'Arras, *Histoire de Lusignan* o *Roman de Mélusine*, testo in cui compaiono tre episodi melusiniani. Altri testi esemplari sono Goffredo di Auxerre, *Super Apocalysim*, *Sermo XV*; Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*, *Prima Decisio XV*. Ne esistono comunque molti altri.

¹⁴ Se nella *Vita Merlini* (1148) Morgana è ancora un personaggio positivo e benefico, già nel *Lancelot en prose* (XIII sec.) ella è rappresentata come una figura laida e malvagia, in conseguenza della sua sapienza magica, che dai Cristiani non poteva essere accettata come una qualità positiva.

fedeltà e la fiducia, ma al contrario l'insidia e il tradimento da cui guardarsi: dunque il mezzo del giuramento è al servizio delle forze del male, ma assicura all'eroe di dimostrare la sua virtù e, quindi, in ultima istanza, è un mezzo per accertare la verità. Non è un caso che questo personaggio femminile sia intimamente legato al mondo delle arti magiche, dell'incanto e del soprannaturale, e che al contempo incarni sempre la seduzione e le tentazioni sessuali. Essa stessa, perciò, anche senza il giuramento, costituisce una prova da superare per l'eroe¹⁵.

Sempre rimanendo all'interno della letteratura arturiana, il tipo della manipolatrice infedele è perfettamente rappresentato da Nimue/Viviana: ella pattuisce attraverso il giuramento uno scambio di favori assieme al mago Merlino, che è innamorato di lei ed è pronto a insegnarle la magia per avere i suoi esclusivi favori sessuali. Nimue accetta lo scambio e diventa una perfetta maga, ma prima di accontentare il desiderio di Merlino, lo imprigiona in una grotta con le arti magiche appena apprese da lui¹⁶.

Anche il personaggio di Isotta incarna alla perfezione la spergiura sotto forma di manipolatrice infedele: ella è una regina adultera, fedele al suo innamorato, che però non è suo marito. I suoi accusatori vogliono sottoporla ad un giuramento pubblico, ad un'ordalia per verificare la sua fedeltà, ma ella sa come volgere a suo favore la situazione. Nella versione della vicenda data da Beroul¹⁷ Isotta giura, ma la formula del giuramento è chiaramente manipolata per non risultare falsa, anche se di fatto si tratta di un abuso. Ella, inoltre, ha dapprima orientato convenientemente il giudizio degli astanti con una *performance* di genere che le permette di ingraziarsi il pubblico maschile, assimilando se stessa ad un cavaliere e conquistando la fiducia di tutti con un giuramento perciò "maschile". Nella versione del *Sir Tristrem*, invece, incontriamo un'Isotta iperfemminile e sensibile, che cerca di incarnare il tipo

¹⁵ Nel *Lancelot en prose* si vedano gli episodi della Valle dei falsi amanti: MICHA A., *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, Genève, 1978-1883, vol. I, XXI-XXIV e ss.); della prigionia di Lancillotto presso Morgana MICHA A., (1996) vol I, XXIV, XXV-XXVI; XXVII-XXVIII; XXXI. In altre opere del ciclo arturiano Morgana, a seconda delle diverse redazioni, sottopone ad una prova di fedeltà diverse dame fedifraghe, come Ginevra e Isotta, utilizzando oggetti magici come lo scudo, il mantello o il corno, per rivelarne l'adulterio, senza mai però riuscirci. Si veda infine il ruolo di Morgana in tutto *Sir Gawain and the green knight*, testo costellato di giuramenti cavallereschi determinati dall'azione di Morgana.

¹⁶ ROUSSINEAU G., *La suite du roman de Merlin*, Genève, 1996, vol. 1, 315-316.

¹⁷ Beroul, *Tristan*, vv. 3888-3981; vv. 4195-4226.

della regina calunniata, innocente e ignara di qualsiasi malvagità o sconcezza¹⁸. In questo senso quindi, Isotta, che per l'*audience* esterna è una manipolatrice infedele, per l'*audience* interna veste alternatamente i panni dell'androgina o della fanciulla fedele¹⁹.

Anche nel poema cavalleresco italiano ritornano gli stessi tipi. La Gabrina di Ariosto è sostanzialmente una Morgana meno affascinante²⁰, Angelica, Falerina e Morgana²¹ nel poema di Boiardo sono sempre seduttrici, incantatrici e manipolatrici.

L'ultimo carismatico personaggio sul quale ci soffermiamo è la maga Armida della *Gerusalemme Liberata*. Essa ha la statura di un'antagonista intrigante, perfida, ma al contempo seducente e passionale. Armida giura vendetta davanti ai guerrieri saraceni e vuole siglare alla pari con essi un patto, vuole contrattare uno scambio, perché uccidano Rinaldo, che in realtà ella ama, ma che l'ha abbandonata²². In cambio di questa vendetta ella darà al vendicatore se stessa in moglie: nel tentativo di mettersi alla pari degli altri combattenti, ella finisce per riconfigurarsi solamente come oggetto delle brame sessuali maschili. L'abilità retorica, la vendicatività, la seduzione, il tentativo di sembrare autorevole, l'ambiguità di un atteggiamento maschile e femminile al contempo avvicinano questa figura alle regine nere della tragedia greca.

Sarebbe possibile fare moltissimi altri esempi approfondendo le ricerche ed estendendole anche ad altre civiltà letterarie e altri periodi storici in prospettiva comparativa. Un percorso tematico trasversale alla letteratura prodotta dalle diverse culture che hanno conosciuto il giuramento e il suo potere performativo darebbe sicuramente dei risultati interessanti e ancor più articolati. Ci limitiamo qui a concludere che il rapporto tra il femminile e il giuramento, per quanto complesso e frastagliato nelle sue diverse possibilità di rappresentazione

¹⁸ Si tratta di un'opera in versi in lingua inglese del XIII sec. basata sul *Roman de Tristan* di Thomas d'Angleterre. Il passo citato è ai vv. 2249 e ss.

¹⁹ Su tali aspetti si veda GILBERT J., *Gender, oaths and ambiguity in Sir Tristrem and Beroul's Roman de Tristan*, in (Putter A.-Gilbert J. edd.) *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, London-New York, 2000, pp. 237-257.

²⁰ Ariosto, *Orlando Furioso*, XX-XXI: vi si trova la storia della megera Gabrina che vincola a sé il nobile cavaliere Zerbino.

²¹ Boiardo, *Orlando Innamorato*, I, V, 19-24: Angelica libera Malagise e in cambio gli chiede di impegnarsi con un giuramento ad aiutarla a ritrovare Rinaldo; II, V, 15-24: Falerina trattiene nel suo giardino incantato tutti i cavalieri che vi capitano per vendicarsi del tradimento del suo amato con un'altra donna; II, XIII, 20-29: Morgana cerca di strappare un giuramento a Orlando, ma alla fine è lui che la induce a giurare di non ostacolarlo con la sua magia.

²² Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XVII, ottava 48 e ss. Un altro giuramento di incolumità che segue in tutto e per tutto il *tópos* inaugurato dall'*Odissea* è quello tra Vafrino ed Erminia, XIX, 79-84.

attraverso la letteratura, ha qualche elemento ricorrente che costantemente emerge e riaffiora anche nelle epoche successive in forma di allusione letteraria, ma anche sotto forma di retaggio folklorico che le epoche storiche e il cambiamento dei costumi non scalfiscono e alterano solo parzialmente. In queste epifanie seriori la dialettica che si crea tra performatività del linguaggio e *performance* di genere apre sempre uno spazio per l'indagine e alcune raffigurazioni femminili continuano a riverberare il fascino della polisemia e del *lapsus* delle loro arcaiche antenate.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni critiche utilizzate per i testi riportati in lingua:

- ~ BECKBY H., *Anthologia Graeca*, Munich, 1965-1968²
- ~ CALZECCHI ONESTI R., *Publio Virgilio Marone. L'Eneide*, Milano, 1962
- ~ DALMEYDA G., *Longus. Pastorales (Daphnis et Chloé)*, Paris, 1971²
- ~ DALMEYDA G., *Xénophon d'Éphèse. Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, Paris, 1962²
- ~ DIGGLE J., *Euripidis fabulae*, vol. I, Oxford, 1984
- ~ FEDELI P., *Sextii Propertii elegiarum libri IV*, Stuttgart, 1984
- ~ FRAENKEL H., *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford, 1970²
- ~ LAFAYE G., *Catulle. Poésies*, Paris, 1932
- ~ LUMB T. W.-MAILLON J.-RATTEMBURY R. M., *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, Paris, 1960²
- ~ MURRAY G., *Aeschyli tragoediae*, Oxford, 1960²
- ~ MURRAY G., *Euripidis fabulae*, voll. III, Oxford, 1966²
- ~ PATON W. R., *Greek Anthology*, vol. 1, London, 1916
- ~ REARDON B. P., *Charitonis Aphrodisiensis de Challirhoe narrationes amatoriae*, Munich-Leipzig, 2004
- ~ SHOWERMAN G.-GOOLD G. P., *Ovid. Heroides; Amores*, Cambridge-London, 1977²
- ~ VILBORG E., *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Stockholm, 1955
- ~ VON DER MÜHLL P., *Homeri Odyssea*, Basel, 1962
- ~ WEST M. L., *Homeri Ilias*, Stuttgart-Leipzig, 1998-2000
- ~ WILSON N. G., *Aristophanis fabulae*, vol. II, Oxford, 2007

Altri studi:

- ~ ABEL K., art. *Sacer* in *Kleine Pauly*, München, 1964
- ~ ADAMIK T., *The function of Dido's figure in the Aeneis*, «*Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis (Class)*», 9-10, 1982-1985, pp. 11-21
- ~ AGAMBEN G., *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Roma-Bari, 2008
- ~ AGRELL P., *Wed or unwed? Ambiguity in Aeneid 4*, «*Proceedings of the Virgil Society*», 25, 2004, pp. 95-110
- ~ ALFONSO S., *Rapito in estasi*, in (Alfonso S. et all. edd.) *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, Bari, 1990, pp. 1-37
- ~ ALLAN W., *Euripides and the sophists*, «*Illinois Classical Studies*», 24-25, 1999-2000, pp. 145-156
- ~ ALLAN W., *Euripides, Helen*, Cambridge, 2008
- ~ ALLISON J. W., *Virgilian themes in Propertius 4.7 and 8*, «*Classical Philology*», 75, 1980, pp. 332-338
- ~ ALT K., *Euripides, Helena*, Leipzig, 1964
- ~ ALVARES J., *Reading Longus' Daphnis and Chloe and Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon in counterpoint*, in (Byrne S. N.- Cueva E. P.-J. Alvares edd.) *Authors, Authority and interpreters in the ancient novel*, Groningen, 2006, pp. 1-33
- ~ AMIRANTE L., *Il giuramento prestato prima della litis contestatio nelle legis actiones e nelle formule*, Napoli, 1954
- ~ ANDÒ V., *Saperi femminili in un mondo alla rovescia: le donne in Lisistrata e Ecclesiastusa*, «*Dioniso*», 3, 90-107
- ~ ARCHER L.-FISCHLER S. et all. (edd.), *Women in ancient societies*, New York, 1994

- ~ ARENA A., *Ovidio e l'ideologia augustea: i motivi delle Heroides e il loro significato*, «Latomus», 54, pp. 822-841
- ~ ARMSTRONG R., *Cretan women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in latin poetry*, Oxford, 2006
- ~ AUBRIOT SÉVIN D., *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne*, Lion, 1992
- ~ AUSTIN J. L., *How to do things with words*, Oxford, 1962
- ~ AVERY H. C., *My tongue swore, but my mind is unsworn*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 99, 1968, pp. 19-35
- ~ BAKER R., *Propertius I*, Warminster, 2000
- ~ BANDINI M., *Didone, Enea, gli dei e il motivo dell'inganno in Virgilio, Eneide IV. Il poeta e i suoi personaggi*, «Euphrosyne», 15, 1987, pp. 89-108
- ~ BARAZ Y., *Euripides' Corinthian princess in the «Aeneid»*, «Classical Philology», 104 (3), 2009, pp. 317-330
- ~ BARCHIESI A., *Future reflexive: two modes of allusion and Ovid's Heroides*, «Harvard Studies in Classical Philology», 95, 1993, pp. 333-365
- ~ BARCHIESI A., *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», 1987, 19, 1987, pp. 63-90
- ~ BAYLISS A. J., *"Artful dodging" or the sidestepping of oaths*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 243-279
- ~ BAYLISS A. J., *Servile swearing*, in (Sommerstein A.-Torrance I.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 179-195
- ~ BELARDINELLI A. M., *Menelao nell'Elena di Euripide*, «Lexis», 21, 2003, pp. 161-177
- ~ BELLINI V., *Foedus et sponsio: dans l'évolution du droit international romain*, Paris, 1962
- ~ BELTRAMETTI A., *Immagini della donna, maschere del «logos»*, in (Settis S. ed.) *I Greci, II, 2*, Torino, 1997, pp. 897-935
- ~ BELTRAMETTI A., *Le sacerdotesse e le mistiche in Aristofane: una chiave poetica*, in (Raffaelli R. ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, 1995, pp. 111-129
- ~ BELTRAMETTI A., *Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza*, in (Angeli Bernardini P. ed.) *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Pisa-Roma, 2015, pp. 153-168
- ~ BENVENISTE E., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. II, *Potere, diritto, religione*, tr. it., Torino, 1976
- ~ BENVENISTE E., *L'expression du serment dans la Grèce ancienne*, «Revue de l'Histoire des Religions», vol. 134, n° 1-3, 1947, pp. 81-94.
- ~ BENVENISTE E., *Le sens du mot "KOLOSSOS" et les noms grecs de la statue*, «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes», 58, 1932, p. 118-135
- ~ BETA S., *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Roma, 2004
- ~ BETENSKY A., *Aeschylus Oresteia: the power of Clytemnestra*, «Ramus», 7, 1977, pp. 11-25
- ~ BETTINI M.-FRANCO C., *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2010
- ~ BETTINI M.-GUASTELLA G., *Personata vox*, in (Raffaelli R. ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno di Pesaro, 29-30 Aprile 1994), Ancona, 1995, pp. 343-369
- ~ BETTINI M.-ROMANI S., *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2015
- ~ BETTINI M., *Alle soglie dell'autorità*, pp. VII-XXXIV, introduzione a LINCOLN B., *L'autorità, costruzione e corrosione*, tr. it., Torino, 2000
- ~ BILLAULT A., *Holy man or charlatan? The case of Kalasiris in Heliodorus' Aithiopika*, in (S. Panayotakis-G. Schmeling-M. Paschalis edd.) *Holy men and charlatans in the ancient novel*, Groningen, 2015, pp. 121-132.
- ~ BISCARDI A.-CANTARELLA E., *Profilo di diritto greco antico*, Milano, 1974

- ~ BLUNDELL S., *Women in ancient Greece*, Cambridge, 1995
- ~ BOECKH A., *Pindari Opera*, Vol. II, parte II, Leipzig, 1821
- ~ BOEDEKER D., *Euripides' Medea and the vanity of logoi*, «Classical Philology», 86, 1997, pp. 95-112
- ~ BOLLACK J., *Empédocle, III, Les origines, commentaire 1*, Paris, 1969
- ~ BOLLACK J., *Styx et serments*, «Revue des Études Grecques», 71, 1958
- ~ BONANNO M. G., *Osservazioni sul tema della giusta reciprocità amorosa*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 16, 1973, pp. 110-120
- ~ BONGI V., *Spunti callimachei e alessandrini in due carmi di Catullo (70 e 72)*, «Atene e Roma», 10, 1942, pp. 173-182
- ~ BONGIE E. G., *Heroic elements in the Medea of Euripides*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 107, 1977, pp. 27-56
- ~ BOWIE A. M., *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993
- ~ BOYANCÉ P., *Fides et le serment (1962)*, in *Études sur la religion romaine*, Roma, 1972, pp. 91-103
- ~ BRAGA D., *Catullo e i poeti greci*, Messina-Firenze, 1950
- ~ BRAUND S. M., *Speech, silence and personality: the case of Aeneas and Dido*, «Proceedings of the Virgil Society», 23, 1998, pp. 129-147
- ~ BRETHERS R., *Poiein aischra kai legein aischra, est ce vraiment la même chose? Ou la bouche souillée de Chariclée*, in (Rimell V. ed.), *Seeing tongues, hearing scripts. Orality and representation in the ancient novel*, Groningen, 2007, pp. 223-256
- ~ BRILLANTE C., *Cháris, bía e il tema della reciprocità amorosa*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 59 (88), 1998, pp. 7-34
- ~ BUKOWSKA J., *Promises kept and broken. The power of a spoken word in the chivalric world of Le Morte Darthur*, «Studia Anglica Posnaniensia», 38, 2002, pp. 61-73
- ~ BURKERT W., *Greek religion*, trad. ing., Cambridge, 1985
- ~ BURNETT A. N., *Euripides' Helen: a comedy of ideas*, «Classical Philology», 55, 3, 1960, pp. 151-163
- ~ BURNETT A., *Medea and the tragedy of revenge*, «Classical Philology», 68, 1973, pp. 1-24
- ~ BUTLER J., *Bodies that matter*, New York-London, 1993
- ~ BUTLER J., *Gender Trouble*, New York-London, 1990
- ~ BUXTON R. G. A., *Persuasion in greek tragedy, a study of peitho*, Cambridge, 1982
- ~ BYRE C. S., *A reading of Apollonius Rhodius' Argonautica. The poetics of uncertainty*, Lewinston-Queenston-Lampeter, 2002
- ~ CALAME C., *Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, 1990
- ~ CALDERINI A., *Gli elementi costitutivi del romanzo greco di prosa*, in (P. Janni ed.) *Il romanzo greco, guida storica e critica*, pp. 27-77
- ~ CALDWELL L., *Dido's «deductio»: Aeneid 4.127-65*, «Classical Philology», 103 (4), 2008, pp. 423-434
- ~ CALLAWAY C., *The oath in epic poetry*, dissertation, University of Washington, 1990
- ~ CALORE A., *“Per Iovem lapidem...” alle origini del giuramento*, Milano, 2000
- ~ CALVANI V., *La trophós dell'Ippolito*, «Helikon», VI, 1966, pp. 71-94
- ~ CAMERON A.-KUHRT A. (edd.), *Images of women in antiquity*, London, 1983
- ~ CAMERON A., *Asclepiades' girl friends*, in (Foley H. ed.) *Reflections of women in antiquity*, 1986, New York, pp. 275-302
- ~ CAMPBELL A. Y., *Euripides' Helena*, Liverpool, 1950
- ~ CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, 1983

- ~ CANTARELLA E., *La comunicazione femminile in Grecia e a Roma*, in (Bettini M. ed.), *I signori della memoria e dell'oblio. Figure della comunicazione e della cultura antica*, Firenze, 1996, pp. 3-21
- ~ CARILLI M. G., *Rapporti tra Catullo e gli epigrammisti greci*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 54, 1979, pp. 163-184
- ~ CARNEY E., *Reginae in the Aeneid*, «Athenaeum», 66, 1988, pp. 427-445
- ~ CASTELLETTI C., *Porfirio, Sullo Stige*, Milano, 2006
- ~ CERRI G., *Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide*, «Parola del Passato», 50, 1995, pp. 457-467
- ~ CERRI G., *La terminologia sociopolitica di Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἀγαθός-ἔσθλός e κακός-δειλός*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 6, 1968, p. 7-32
- ~ CERRI G., *Ἴσος δασμός come equivalente di ἰσονομία nella silloge teognidea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 8, 1969, pp. 97-104
- ~ CIANI M. G.-SUSANETTI D., *Euripide, Medea*, Venezia, 2002
- ~ CICOLELLA F., *Leucippe e Clitofonte*, Alessandria, 1999
- ~ CLACK J., *Meleager, The poems*, Wauconda, 1992
- ~ CLARK I., *The gamos of Hera: myth and ritual*, in (Blundell S.-Williamson M. edd.) *The sacred and the feminine in ancient Greece*, New York, 1998, pp. 13-26
- ~ CLAUSEN W. V., *Callimachus and latin poetry*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 5, 3, 1964, 181-196
- ~ CLAYMAN D. L., *The scepticism of Apollonius' Argonautica*, in (Harder M. A.- Regtuit R. F.- Wakker G. C. edd.) *Hellenistica Groningana, Apollonius Rhodius*, Leuven, 2000, pp. 33-53.
- ~ COHEN E. E., *Free and unfree sexual work*, in (Faraone C. A.-McClure L. edd.) *Prostitutes and courtesans in the ancient world*, Madison, 2006, pp. 95-124
- ~ COLAFRANCESCO P., *Dalla vita alla morte: il destino delle Parche*, Bari, 2004
- ~ COLETTI M. L., *Aconzio e Cidippe in Callimaco e in Ovidio*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 4, 1962, pp. 294-303
- ~ COLLARD C., *Aeschylus Oresteia*, Oxford, 2002
- ~ CONACHER D. J., *Aeschylus' Oresteia, a literary commentary*, Toronto-Buffalo-London, 1987
- ~ CONTE G. B.-BALDO G.-RAMOUS M., *Eneide*, Venezia, 1998
- ~ CONTE G. B., *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, 1980
- ~ CONTE G. B., *Virgilio, l'epica del sentimento*, Torino, 2007
- ~ COUTELLE E., *Properce, Élégies, livre IV*, Bruxelles, 2015
- ~ CRANE G., *Calypso: backgrounds and conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main, 1988
- ~ CREMONESI C., *Acque "sacre" tra cure, prove e poteri*, in (Cremonesi C.-Carnevale L. edd.) *Spazi e percorsi sacri: i santuari, le vie, i corpi*, Padova, 2014, pp. 163-185
- ~ CREMONESI C., *Confini d'acqua. Sacralità e inviolabilità dello spazio*, «Incidenza dell'Antico», 2, 2004, pp. 137-148
- ~ CRESCI L. R., *La figura di Melite in Achille Tazio*, «Atene e Roma», 23, 1978, pp. 74-82
- ~ CROSARA F., «*Jurata voce*». *Saggi sul giuramento nel nome dei re e degli imperatori dall'antichità pagana al medio evo cristiano*, «Annali della Facoltà Giuridica dell'Università degli Studi di Camerino», 23, 1957, parte I, pp. 299-286
- ~ CULPEPPER STROUP S., *Designing women: Aristophanes' Lysistrata and the "hetairization" of the greek wife*, «Arethusa», 37, 2004, pp. 37-73
- ~ CURRIE H., *Dido: Pietas and Pudor*, «The Classical Bulletin», 51, 1974, pp. 37-40
- ~ CUSMANO N., *Ordalia e soteria nella Sicilia antica. I Palici*, «Mythos», II, 1990
- ~ D'ANNA G., *Le figure femminili in Virgilio e in Orazio*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico*, Torino, 1986, pp. 157-167
- ~ DALZELL A., *Homeric themes in Propertius*, «Hermathena», 129, 1980, pp. 29-36

- ~ DANESI MARIONI G., *Aspetti dell'espressività properziana nel IV libro*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 51, 1979, pp. 102-130
- ~ DATTILO V., *La forza performativa della parola sacra. Un caso emblematico: il giuramento*, «Il Sileno/Filosofi(e) Semiotiche», 2, 2015, pp. 1-14
- ~ DAVIDSON J. D., *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, Chicago, 2011
- ~ DE FILIPPO J., *Curiositas and platonism of apuleius' Golden Ass*, «American Journal of Philology», 111, 1990, pp. 471-492
- ~ DE MARTINO F., *Intorno alla storia della sponsio*, Napoli, 1938
- ~ DE POLI M., *Le monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova, 2011
- ~ DE RUYT F., «*Infelix Dido!*»: (Virgile, *Énéide*, VI, 450-476), «Folia Electronica Classica», 1, 2001, non impaginato (1ª pubbl. 1942)
- ~ DE STEFANI C., *Paolo Silenziario leggeva la letteratura latina?*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 56, 2006, 101-112
- ~ DE VAAN M., *Etymological dictionary of latin and the other italic languages*, Leiden-Boston, 2008
- ~ DE VENUTO D., *Il carme 70 di Catullo e Anthologia Palatina 5,8 di Meleagro*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 8, 1966, pp. 215-219
- ~ DEBROHUN J. B., *Roman Propertius and the reinvention of elegy*, University of Michigan Press, 2003
- ~ DEL CORNO D., *Letteratura greca*, Milano, 1995
- ~ DEL PRETE P., *Il foedus in Catullo*, «*Analecta Critica (III)*», Lecce, 1990, pp. 7-25
- ~ DELLA CORTE F., *Perfidus hospes*, «*Latomus*», 101, 1969, pp. 312-321
- ~ DETIENNE M.-VERNANT J. P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, tr. it., Bari, 1977
- ~ DI DANIEL C., *Sigillo di verità, insidia della parola: il motivo del giuramento nella letteratura greca di età arcaica e classica*, tesi magistrale (non pubblicata), Università di Padova, 2013
- ~ DIANO C., *Le virtù cardinali nell'Ippolito di Euripide*, «*Studi e saggi di filosofia antica*», Padova, 1973, pp. 331-352
- ~ DILLON M., *By gods, tongues and dogs: the use of oaths in aristophanic comedy*, «*Greece and Rome*», 42, 2, 1995, pp. 135-151
- ~ DIMUNDO R., *Properzio e la domina elegiaca*, in (Raffaelli R. ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno di Pesaro, 29-30 Aprile 1994), Ancona, 1995, p. 319-332
- ~ DINDORF W., *Scholia graeca in Homeri Odysseam: ex codicibus aucta et emendata*, Oxford, 1855
- ~ DODDS E. R., *Moral and politics in the Oresteia*, in (M. Lloyd ed.) *Oxford readings in Aeschylus*, Oxford, 2007, pp. 245-264
- ~ DONATUTI G., *La clarigatio o rerum repetitio e l'istituto parallelo dell'antica procedura civile romana*, «*Iura*», 6, 1955, pp. 31-46
- ~ DORATI M., *Ebbrezza e decisioni nella Lisistrata di Aristofane*, «*Quaderni Urbinati di Cultura Classica*», 63, 3, 1999, pp. 87-90
- ~ DORATI M., *Lisistrata e la tessitura*, «*Quaderni Urbinati di Cultura Classica*», 58, 1, 1998, pp. 41-56
- ~ DOUGLAS OLSON S., *Lysistrata's conspiracy and the politics of 412 b.C.*, in (Marshall C. W.-Kovacs G. edd.) *No laughing matter: studies in athenian comedy*, London, 2002, pp. 69-81
- ~ DOVER K. J., *The red fabrics in the Agamemnon*, «*Greece and the Greeks*», 1987, pp. 151-160
- ~ DOWDEN K., *Kalasis, Apollonios of Tyana and the lies of Teiresias*, in (Panayotakis S.-Schmelting-M. Paschalis G. edd.) *Holy men and charlatans in the ancient novel*, Groningen, 2015, pp. 1-16.

- ~ DOYLE R. E., *Ἄτη: its use and meaning*, New York, 1984
- ~ DRAKE H. A., *Why Dido?*, «The Ancient World», 31 (1), 2000, pp. 38-47
- ~ DUBOIS P., *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, tr. it., Bari, 1990
- ~ DUNKIE J. R., *The Aegeus episode and the theme of Euripides' Medea*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 100, 1969, pp. 97-107
- ~ DURUP S., *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in (Calame C. ed.), *L'amore in Grecia*, trad it., Roma-Bari, 1988, pp. 143-157
- ~ DYCK A. R., *Sychaeus*, «Phoenix», 37, 1983, pp. 239-244
- ~ DYSON J. T., *Dido the Epicurean*, «Classical Antiquity», 15 (2), 1996, pp. 203-221
- ~ ECO U., *Eugen Sue: socialismo e consolazione*, introduzione ad Eugen Sue, *I misteri di Parigi*, Milano, 1965
- ~ EDELSTEIN L., *The hippocratic oath*, «Suppl. Bulletin of the History of Medicine», 1, Baltimora, 1943
- ~ EDWARDS M. W., *Convention and individuality in Iliad I*, «Harvard Studies in Classical Philology», 84, 1980, pp. 1-28
- ~ EDWARDS M. W., *The Iliad: A commentary*, vol. V: books 17-20, Cambridge, 1991
- ~ ERNOUT A., *Augur, Augustus*, «Mémoires de la Société de Linguistique», 22/5, 1921, pp. 234-238
- ~ FABRE-SERRIS J., *Mythologie et littérature à Rome*, Lausanne, 1998
- ~ FALIVENE M. R., *Il codice di Dike nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi dell'Antologia Palatina, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il 'Fragmentum Grenfellianum')*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 37, 1981, pp. 87-104
- ~ FANTHAM E., *The image of woman in Propertius' poetry*, in (Günther H. C. ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, pp. 183-198
- ~ FANTHAM E.-FOLEY H. P. et al. (edd.), *Women in the classical world*, New York, 1994
- ~ FANTUZZI M., *Ricerche su Apollonio Rodio. Diacronie della dizione epica*, Roma, 1988
- ~ FARAONE C. A., *Molten wax, spilt wine and mutilated animals: sympathetic magic in near-eastern and early greek oath ceremonies*, «Journal of Hellenic Studies», 113, 1993, pp. 60-80
- ~ FARAONE C. A., *Salvation and female heroics in the parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «The Journal of Hellenic Studies», 117, 1997, pp. 38-59
- ~ FARRELL J., *Reading and writing in the Heroides*, «Harvard Studies in Classical Philology», 98, 1998, pp. 307-338
- ~ FARRON S., *Vergil's Aeneid, a poem of grief and love*, Leiden-New York-Köln, 1993
- ~ FEDELI P.-DIMUNDO R.-CICCARELLI I., *Properzio, elegie, libro IV*, Nordhausen, 2015
- ~ FEDELI P., *Donna e amore nella poesia di Catullo*, in (Uglione R. ed.) *Atti del Convegno Nazionale di Studi su La donna nel mondo antico*, Torino, 1986, pp. 125-156
- ~ FEDELI P., *Il carme 30 di Catullo*, in *Studia Florentina A. Ronconi Oblata*, Roma, 1970, pp. 97-113
- ~ FEDELI P., *L'odiosamato*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico (Atti del convegno nazionale, Torino 21-23 Aprile 1986)*, Torino, 1990, pp. 121-155
- ~ FEDELI P., *Properzio, Il libro Terzo delle elegie*, Bari, 1985
- ~ FEDELI P., *Sesto Properzio, Il Primo libro delle elegie*, Firenze, 1980
- ~ FEENY D., *The taciturnity of Aeneas*, «Classical Quarterly», 33, 1983, pp. 204-219
- ~ FERNANDELLI M., *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica 'A. Rostagni'», 1, 2002, pp. 141-212
- ~ FERNANDELLI M., *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 2, 2002-2003, pp. 1-54
- ~ FERNÁNDEZ GALIANO M.-HEUBECK A.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea, vol. VI: Libri XXI-XXIV*, Milano, 1986

- ~ FERRARI F., *Saffo, Poesie*, Milano, 1987
- ~ FERRARI G., *Figures in the text: metaphors and riddles in the Agamemnon*, «Classical Philology», 92, 1997, pp. 1-45
- ~ FERRI G., *L'evocatio' romana - i problemi*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 72, 2006, pp. 205-244
- ~ FERRI G., *Tutela segreta ed evocatio nel politeismo romano*, Roma, 2010
- ~ FILENI M. G., *Norme di comportamento e valori etici nella 'Medea' di Euripide (vv. 214-224)*, in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea* (2000), pp. 83-99
- ~ FINSLER G., *Homer²*, Berlin, 1918
- ~ FIORI R., *Homo sacer. Dinamica politico-costituzionale di una sanzione politico-religiosa*, Napoli, 1996
- ~ FLASCHENRIEM B., *Speaking of women: female voice in Propertius*, «Helios», 25, 1998, pp. 49-64
- ~ FLETCHER J., *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge, 2012
- ~ FLETCHER J., *Women and oaths in Euripides*, «Theatre Journal», 55, 2003, 29-44
- ~ FLETCHER J., *Women and oaths*, in (Sommerstein A.-Torrance I., edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 156-179
- ~ FLORY S., *Medea's right hand: promises and revenge*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 108, 1978, pp. 69-74
- ~ FOGLI A., *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in (Andrisano A. M. ed.) *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Ferrara, 2011, pp. 259-291
- ~ FOLEY H. P., *Female acts in greek tragedy*, Princeton, 2003
- ~ FOLEY H. P., *The "female intruder" reconsidered: women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «Classical Philology», 77, 1982, pp. 1-21
- ~ FRAENKEL E., *Aeschylus, Agamemnon*, vol. III: *commentary on 1056-1673*, Oxford, 1950
- ~ FRANCO C., *Circe, variazioni sul mito*, Venezia, 2012
- ~ FRAZER J. G., *Pausanias' description of Greece*, vol. III, London, 1913
- ~ FREYBURGER G., *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris, 1986
- ~ FREZZA P., *Ordalia e 'legis actio sacramento'*, in (Amarelli F.-Germino E. edd.) *Scritti di P. Frezza, II*, Roma, 2000
- ~ FRIEDLÄNDER P., *Doppelte Recensionen in Iliade und Odyssee*, «Philologus», 4, 1849, p. 577-591
- ~ FRIER T.-MCGINN B., *A casebook on roman family law*, Oxford-New York, 2004
- ~ FULKERSON L., *The ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the Heroides*, New York-Cambridge, 2005
- ~ FUNAIOLI M. P., *Aristofane, Lisistrata*, Siena, 2009
- ~ FUSILLO M., *Apollonius Rhodius as "inventor" of the interior monologue*, in (Papanghelis T. D.- Rengakos A. edd.) *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln, 2001, pp. 127-146.
- ~ FUSILLO M., *Il romanzo greco, polifonia ed eros*, Venezia, 1989
- ~ FUSILLO M., *Il tempo delle Argonautiche*, Roma, 1985
- ~ GAGARIN M., *Aeschylean drama*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976
- ~ GANTZ T., *The chorus of Aeschylus Agamemnon*, «Harvard Studies in Classical Philology», 87, 1983, pp. 65-86
- ~ GARANI M., *Cosmological oaths in Empedocles and Lucretius*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. ed) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 189-202

- ~ GARBARINO G., *Properzio e la «domina»: L'amore come dipendenza*, in (Uglione R. ed.) *La donna nel mondo antico* (Atti del convegno nazionale, Torino 21-23 Aprile 1986), Torino, 1990, pp. 169-193
- ~ GARSTAD B., *The oaths in Euripides' Medea*, «Arctos», 40, 2006, pp. 47-63
- ~ GENTILI B.-PERUSINO F., *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 2000
- ~ GENTILI B., *Il "letto insaziato" di Medea e il tema dell'adikía a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, «Studi Classici e Orientali», 21, 1972, pp. 60-72
- ~ GERNET L., *Antropologia della Grecia antica*, tr. it., Milano, 1983
- ~ GIANGRANDE G., *Sympotic literature and epigram*, in (Raubitschek A.-Gentili B. et all. edd.) *Entretiens sur l'antiquité classique, XIV: L'épigramme greque*, Vandoeuvres-Genève, 1967, pp. 91-175
- ~ GIANNINI P., *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in (Gentili B.-Perusino F. edd.) *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 2000, pp. 13-28
- ~ GIBSON R. K., *Aeneas as hospes in Vergil, Aeneid 1 and 4*, «Classical Quarterly», 49 (1), 1999, pp. 184-202
- ~ GILBERT J., *Gender, oaths and ambiguity in Sir Tristrem and Beroul's Roman de Tristan*, in (Putter A.-Gilbert J. edd.) *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, London-New York, 2000, pp. 237-257
- ~ GIOFFREDI C., *Ius, lex, praetor*, Roma, 1948
- ~ GIORDANO M., *Come fare parole con le cose. Di Achille profeta, dei giuramenti, del tempo e dello scettro*, in (Beta S. ed.), *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli. Atti del convegno di Siena*, Siena, 2002 (in *Quaderni del ramo d'oro*, 2004), pp. 15-32
- ~ GIORDANO M., *Iliade, libro I; la peste, l'ira*, Roma, 2010
- ~ GIORDANO M., *La parola efficace; maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma, 1999
- ~ GIORGIERI M., *Aspetti magico religiosi del giuramento presso i Greci e gli Ittiti*, in (Ribichini S.-Rocchi M.-Xella P. edd.), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive della ricerca. Atti del colloquio internazionale di studi (Roma, 20-22 maggio 1999)*, Roma, 2001
- ~ GLOTZ G., *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, 1904
- ~ GOFF B. E., *The noose of words, readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge, 1990
- ~ GOLDHILL S., *Foucault's virginity: ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge, 1995
- ~ GOLDHILL S., *The poet's voice: essays on poetics and greek literature*, Cambridge, 1991
- ~ GOW A. S. F.-PAGE D. L., *The Greek Anthology, Hellenistic Epigrams*, Cambridge, 1965
- ~ GRAVERINI L., *Le Metamorfosi di Apuleio: letteratura e identità*, Pisa, 2007, pp. 105-150
- ~ GREENE E., *Gender and elegy*, in (Gold B. ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 357-374
- ~ GROSSO G., *'Provocatio' per la 'perduellio', 'provocatio sacramento' e ordalia*, «Bollettino dell'Istituto di Diritto Romano», 63, 1960, pp. 213-220
- ~ GUASTELLA G., *Il destino dei figli di Giasone*, in (B. Gentili-F. Perusino edd.) *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 2000, pp. 139-175
- ~ GÜNTERT H., *Calypso*, Halle, 1919
- ~ GÜNTHER H. C., *The fourth book*, in (Günther H. C. ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, p. 353-395
- ~ HAINSWORTH J. B.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea, vol. II: Libri V-VIII*, Milano, 1982
- ~ HALLETT J. P., *The role of women in roman elegy: counter-cultural feminism*, «Arethusa», 6, 1973, pp. 103-124

- ~ HALLETT J., *Authorial identity in latin love elegy: literary fictions and erotic failings*, in (Gold B. ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 269-284
- ~ HALPERLIN D.-WINKLER J. J.-ZEITLIN F. (edd.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient greek world*, Princeton, 1990
- ~ HARF-LANCNER L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, tr. it., Milano, 1989
- ~ HARRISON E. L., *The tragedy of Dido*, «Échos du Monde Classique», 33, 1989, pp. 1-21
- ~ HENRY R. M., *Pietas and fides in Catullus* (parte 1 e 2), «Hermathena», 75, 1950, pp. 48-57 e 63-68
- ~ HEUBECK A.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea, vol. III: Libri IX-XII*, Milano, 1983
- ~ HEUBECK A.-WEST S.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea, vol. I: Introduzione generale, Libri I-IV*, Milano, 1981
- ~ HIRZEL R., *Der Eid. Ein Beitrag zu seiner Geschichte*, Leipzig, 1902
- ~ HODGE R. I. V.-BUTTIMORE R. A., *Propertius, Elegies, Book I*, Bristol, 2002
- ~ HORBLOWER S., *Thycidides and Plataian perjury*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 138-147
- ~ HORSFALL N., *A companion to the study of Virgil*, Leiden-New York-Köln, 1995
- ~ HULTON A. O., *The women on the Acropolis a note on the structure of the Lysistrata*, «Greece and Rome», 14, 1, 1972, pp. 32-36
- ~ HUNTER R. L., *Apollonius of Rhodes: Argonautika, book III*, Cambridge, 1989
- ~ HUNTER R., *The poetics of narrative in the 'Argonautica'*, in (T. D. Papanghelis-A. Rengakos edd.) *A companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln, 2001, pp. 93-126
- ~ HUTCHINSON G., *Propertius, Elegies, book IV*, Cambridge, 2006
- ~ IERANÒ G., *Il mare d'amore: elementi per la storia di un topos letterario*, in (Belloni L.-De Finis L.-Moretti G.) *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento, 2003, pp. 199-238
- ~ IERANÒ G., *Il mito di Arianna da Omero a Borges*, Roma, 2007
- ~ JAMES S. L., *Introduction: constructions of gender and genre in roman comedy and elegy*, «Helios», 25, 1998, pp. 3-14
- ~ JANAN M., *The politics of desire: Propertius IV*, Berkeley, 2001
- ~ JANKO R., *The Iliad: A commentary, vol. IV: books 13-16*, Cambridge, 1992
- ~ JEFFERSON L., *Oaths, vows and promises in the first part of the french Prose Lancelot romance*, Berna et al., 1993
- ~ JUDET DE LA COMBE P., *L'Agamemnon d'Eschyle: le texte et ses interpretations, vol. II*, Paris, 1982
- ~ KANELLOU M., *Lamp and erotic epigram: how an object sheds light on the lover's emotions*, in (Sanders E.-Thumiger C.-Carey C.-Lowe N. edd.) *Eros in ancient Greece*, Oxford, 2013, pp. 277-299
- ~ KANNICHT R., *Euripides, Helena*, Heidelberg, 1969
- ~ KEAVENEY A.-MADDEN J. A., *The oath at AP V, 245.3*, «Journal of Hellenic Studies», 98, 1978, 160-161
- ~ KEITH A., *The domina in the roman elegy*, in (Gold B. ed) *A companion to roman love elegy*, Oxford, 2012, pp. 285-302
- ~ KENNEY E. J., *Love and legalism: Ovid, Heroides 20 and 21*, «Arion», 9, 1970, pp. 388-414
- ~ KENNEY E. J., *Ovid: Heroides, XVI-XXI*, Cambridge, 1996
- ~ KERÉNYI K., *Le figlie del Sole*, tr. it. Torino, 1949
- ~ KEULS E., *Il regno della falloccrazia. La politica sessuale ad Atene*, tr. it., Milano, 1988
- ~ KHAN H. AKBAR, *Demonizing Dido: a rebounding sequence of curses and dreams in Aeneid 4*, in (Sommerstein A. H. ed.) *Religion and superstition in Latin literature*, Bari, 1994, pp. 1-28

- ~ KILROY G., *The Dido episode and the sixty-fourth poem of Catullus*, «Symbolae Osloenses», 44, 1969, pp. 48-60
- ~ KINSEY T. E., *Irony and structure in Catullus 64*, «Latomus», 24, 4, 1965, pp. 911-931
- ~ KIRK G. S., *The Iliad: A commentary*, vol. I: books 1-4, Cambridge, 1985
- ~ KIRK G. S., *The Iliad: A commentary*, vol. II: books 5-8, Cambridge, 1990
- ~ KNOX B. M. W., *The 'Hippolytus' of Euripides*, in (Segal E. ed.), *Euripides. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1968, pp. 90-114
- ~ KOJÈVE A., *La nozione di autorità*, tr. it., Milano, 2011
- ~ KONSTAN D., *Catullus' indictment of Rome: the meaning of Catullus 64*, Amsterdam, 1977
- ~ KONSTAN D., *Sexual simmetry. Love in the ancient novel and related genres*, Princeton, 1994
- ~ KONSTAN D., *Two kinds of love in Catullus*, «Classical Journal», 68, 2, 1973, pp. 102-106
- ~ KONSTANTINIDOU K., *Oath and curse*, in (Sommestein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 8-18
- ~ KOVACS D., *Zeus in Euripides' Medea*, «American Journal of Philology», 114, 1993, pp. 45-70
- ~ KOZAK L. A., *Oaths between warriors in epic and tragedy*, in (Sommestein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlino-Boston, 2014, pp. 60-67
- ~ KURKE L., *Inventing the hetaira: sex, politics and discursive conflict in archaic Greece*, «Classical Antiquity», 16, 1, 1997, pp. 106-150
- ~ LABATE M., *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, «Dictynna», 9, 2012, p. 1-37
- ~ LASSANDRO D., *Vendetta e perdono nell'Eneide: note di lettura*, in (Sordi M. ed.) *Amnistia perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano, 1997, pp. 293-301
- ~ LAZZERONI R., *Etimologie sbagliate*, in (Benedetti M. ed.) *Fare etimologia. Atti del convegno (2-3 ottobre 1998)*, Roma, 2001, pp. 411-419
- ~ LAZZERONI R., *Per l'etimologia di hórkos: una testimonianza ittita*, «Studi e Saggi Linguistici», 29, 1989, pp. 87-93
- ~ LE BOHEC Y., *The Encyclopedia of the roman army*, vol. II, Chichester, 2015
- ~ LEHNUS L., *Pindaro, Olimpiche*, Milano, 1981
- ~ LESKY A., *Le etere*, in (Calame C. ed.) *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, 1984, pp. 61-71
- ~ LEUMANN M., *Homerische Wörter*, Bâle, 1950
- ~ LICHTENHAELER C., *Le serment d'Hippocrate, analyse d'ensemble*, «Revue Médicale de la Suisse Romande», 100, 1980, pp. 1001-1011
- ~ LINCOLN B., *L'autorità, costruzione e corrosione*, tr. it., Torino, 2000
- ~ LINDHEIM S., *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Madison, 2003
- ~ LIVIABELLA FURIANI P., *Di donna in donna. Elementi femministi nel romanzo greco d'amore*, in AA. VV. *Piccolo mondo antico*, Perugia, 1989, pp. 43-106
- ~ LLOYD-JONES H., *The justice of Zeus*, Berkeley, 1971
- ~ LOBRANO G., *Il potere dei tribuni della plebe*, Milano, 1982
- ~ LOHMANN D., *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin, 1970
- ~ LONGO O., *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32, 1989, pp. 47-66
- ~ LORAUX N., *Aristophane, Les femmes d'Athènes et le théâtre*, in (Bremer J. M.-Handley E. W. edd.), *Aristophane, Entretiens sur l'antiquité classique*, 38, Ginevra, 1993, pp. 203-253
- ~ LORAUX N., *Come uccidere tragicamente una donna*, tr. it., Roma Bari, 1988
- ~ LORAUX N., *Il femminile e l'uomo Greco*, tr. it., Roma-Bari, 1991
- ~ LORAUX N., *L'acropole comique*, in *Les enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1981, pp. 157-196

- ~ LORAUX N., *The divided city, on memory and forgetting in ancient Athens*, trad. ing., New York-Cambridge, 2002
- ~ LOUDEN B., *Homer's Odyssey and the near east*, Cambridge-New York, 2010
- ~ LURASCHI G., s.v. *foedus*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 1985, pp. 546-550
- ~ LUSCHNIG C. A. E., *Men and gods in Euripides' Hippolytus*, «Ramus», 9, 1980, pp. 89-100
- ~ LUTHER M. W., *Weltansicht und Geistesleben*, Göttingen, 1954
- ~ MADDEN J. A., *Macedonius Consul. The epigrams*, Hildesheim-Zürich-New York, 1995
- ~ MAGINI D., *Asclepiade e le origini dell'epigramma erotico*, «Acme», 53, n° 3, 2000, pp. 17-38
- ~ MANTERO T., *Amore e Psiche, struttura di una "fiaba di magia"*, Genova, 1973
- ~ MANTERO T., *La Psiche apuleiana e i giuramenti d'amore*, «Maia», 26, 1974, pp. 127-139
- ~ MARINI A., *Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurativa*, «Atene e Roma», 13, 1932, pp. 60-97 e 121-142
- ~ MARIOTTI S., *Il quinto libro dell'Antologia Palatina*, (a cura di Sacconi A.), Roma, 1966
- ~ MARTIN R. P., *Fire on the mountain: Lysistrata and the Lemnian women*, «Classical antiquity», 6, 1, 1987, pp. 77-105
- ~ MARTLEW I., *The reading of Paul the Silentary*, in (Allen P.-Jeffreys E. edd.) *The sixth century, end or beginning?*, Brisbane, 1996, pp. 105-111
- ~ MASSELLI G. M., «Pro foedifrago»: *le ragioni dell'eroe fuggitivo: da Giasone a Enea*, «Kleos», 11, 2006, pp. 356-386
- ~ MASTRONARDE D. J., *Euripidean tragedy and theology*, «Seminari Romani di Cultura Greca», 5, 2002, pp. 17-49
- ~ MATTIACCI S., *Neoteric and elegiac echoes in the tale of Cupid and Psyche by Apuleius*, in (M. Zimmerman-V. Hunik et all. edd.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass, volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, 1998, pp. 127-149
- ~ MAUSS M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, tr. it, Torino, 1965
- ~ MC HARDY F., *Revenge in athenian culture*, London, 2008
- ~ MCCLURE L., *Spoken like a woman, speech and gender in athenian drama*, Princeton, 1999
- ~ MCDERMOTT E., *Euripides' Medea. The incarnation of disorder*, University Park, PA, 1989
- ~ MCHARDY F., *Revenge in athenian culture*, London, 2008
- ~ MELTZER G., «Where is the glory of Troy?», *Kleos in Euripides' Helen*, «Classical Antiquity», 13, n° 2, 1994, pp. 234-255
- ~ MIRHADY D., *The dikasts' oath and the question of fact*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 48-59
- ~ MOLES J. L., *A neglected aspect of Agamemnon 1389-92*, «Liverpool Classical Monthly», 4/9, 1979, pp. 179-189
- ~ MONACO G., *L'epistola nel teatro antico*, «Dioniso», 39, 1965, pp. 334-351
- ~ MONTELEONE M., *Artissimum vinculum ad astringendam fidem. Rappresentazioni del giuramento romano arcaico*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2006/2007
- ~ MONTI G., *Alessandro e il giuramento di Platea*, «Incidenza dell'Antico», 10, 2012, pp. 195-207
- ~ MONTI R., *The Dido episode and the Aeneid*, Leiden, 1981
- ~ MORALES H., *Metaphor, gender and the ancient greek novel*, in (Harrison S.-Paschalis M.-Frangoulidis S. edd.) *Metaphor and the ancient novel*, Groningen, 2005, pp. 1-22
- ~ MORANI M., *Lat. "sacer" e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino*, «Aevum», 55, 1981, pp. 30-46
- ~ MORESCHINI C., *Apuleio, la novella di Amore e Psiche*, Padova, 1991
- ~ MOSCI SASSI M. G., «Merere» *nella vicenda di Didone*. (Verg. Aen. IV e Ov. Epist. 7), «Res Publica Litterarum», 9, 2006, pp. 136-141
- ~ MUELLER M., *The language of reciprocity in Euripides' Medea*, «American Journal of Philology», 122, 2001, pp. 471-504

- ~ MUREDDU P., *Gli stracci di Menelao, polemica ed autoironia nell'Elena di Euripide*, «Philologus», 147, 2003, pp. 191-204
- ~ MUREDDU P., *Il riconoscimento di Elena come percorso di episteme: Euripide e le teorie sofistiche sulla conoscenza*, «Prometheus», 21, 2005, pp. 216-224
- ~ MURR J., *Die Pflanzewelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck, 1890
- ~ NAPOLITANO VALDITARA L. M., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari, 1994
- ~ NEGRI A. M., *Quid valeat "pius" in Aeneide 4*, 393, «Latinitas», 59 (II), 2011, pp. 144-155
- ~ NENCI G., *Erodoto, Le Storie*, vol. VI: *Libro VI, La battaglia di Maratona*, Milano, 1998
- ~ NEUBURG M., *Clytemnestra and the alastor: Aeschylus, Agamemnon, 1497 ff.*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1991, 38, 67, pp. 37-68
- ~ NUZZO G., *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palermo, 2003
- ~ O'BRIEN J., *Homer's savage Hera*, «The Classical Journal», 86, 1991, p. 105-125
- ~ O'DALY G. J. P., *Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus' Agamemnon 1372-1576*, «Museum Helveticum», 42, 1985, pp. 1-19
- ~ PADUANO G., *Antologia Palatina, Epigrammi erotici*, Milano, 2007
- ~ PADUANO G., *Apollonio Rodio, Le Argonautiche*, Milano, 1999
- ~ PADUANO G., *Studi su Apollonio Rodio*, Roma, 1972
- ~ PAGE D. L., *Racconti popolari nell'Odissea*, tr. it., Napoli, 1986
- ~ PALLAT L., *De fabula ariadnea*, Berlin, 1891
- ~ PAPADIMITROPOULOS L., *Erotic transgression and knowledge in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 110/2, 2015, pp. 153-171
- ~ PAPANGHELIS T. D., *Propertius: a hellenistic poet on love and death*, Cambridge, 1987, pp. 145-198
- ~ PARATORE E., *Osservazioni sui rapporti fra Catullo e gli epigrammisti dell'antologia*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, 1963, pp. 562-587
- ~ PATETTA F., *Le ordalie*, Torino, 1890
- ~ PATON L. A., *Studies in the fairy mythology of arthurian romance*, Boston, 1903
- ~ PATTONI A. M., *La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «Studi Classici e Orientali», 39, 1989, pp. 33-82
- ~ PATTONI M. P., *I Pastoralia di Longo e la contaminazione dei generi: alcune proposte interpretative*, «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», 53, 2004, pp. 83-124
- ~ PATTONI M. P., *Innamorarsi nella Lesbo di Longo: topoi romanzeschi, reminiscenze epiche e saffiche memorie*, «Eikasmos», 15, 2004, pp. 273-303
- ~ PERADOTTO J.-SULLIVAN J. P. (edd.), *Women in the ancient world: the Arethusa papers*, Albany, 1984
- ~ PEROTTI P. A., *Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide*, «Prometheus», 16, 1990, pp. 238-244
- ~ PEROTTI P. A., *Le tre donne di Enea*, «Aufidus», 23 N° 67, 2009, pp. 7-28
- ~ PERUSINO F., *Violenza degli uomini e violenza delle donne nella Lisistrata di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 63, N° 3, 1999, pp. 71-78
- ~ PICARD C., *Le cénotaphe de Midéa et les "colosses" de Ménélas*, «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes», 59, 1933, p. 341-354
- ~ PIPPIN-BURNETT A. N., *Euripides' Helen: a comedy of ideas*, «Classical Philology», 55, 3, 1960, pp. 151-163
- ~ PIRONTI G., *Dall'eros al racconto: Zeus e la sua sposa*, in (Bonnet C.-Pironti G. edd.) *Gli dei di Omero, politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, 2016, p. 85-110
- ~ PISANO C., *Iris e Hermes: mediatori in azione*, in (Bonnet C.-Pironti G. edd.) *Gli dei di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, 2016, pp. 147-171

- ~ PIZZOCARO M., *Il triangolo amoroso. La nozione di "gelosia" nella cultura e nella lingua greca arcaica*, Bari, 1994
- ~ PLANTINGA M., *The supplication motif in Apollonius Rhodius' Argonautica*, in (Harder M. A.-Regtuit R. F.-Wakker G. C. edd.) *Hellenistica Groningana, Apollonius Rhodius*, Leuven, 2000, pp. 105-128
- ~ PLESCIA J., *The oath and perjury in ancient Greece*, Tallahassee, 1970
- ~ POMEROY S., *Dee, prostitute, mogli, schiave, donne in Atene e a Roma*, tr. it., Milano, 1997
- ~ PRETAGOSTINI R., *Due motivi dell'Antologia Palatina: il giuramento d'amore infranto e il paraklausithyron*, in (Bertini F. ed.), *Giornate filologiche Francesco Della Corte*, vol. III, pp. 149-166
- ~ PRIVITERA A., *Il ritorno del guerriero, lettura dell'Odissea*, Torino, 2005
- ~ PRIVITERA A., *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 4, 1967, pp. 7-58
- ~ PRIVITERA A., *Saffo, Anacreonte, Pindaro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 13, 1972, p. 133-140
- ~ PRODI P., *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, 1992
- ~ PROPP V. J., *Morfologia della fiaba*, trad. it., Torino, 1966
- ~ PUCCI P., *Euripides' revolution under cover*, Ithaca, 2016
- ~ PUCCIONI G., *Il libro di Didone*, «Civiltà Classica e Cristiana», 2, 1981, pp. 279-310
- ~ PULLEYN S., *Erotic undertones in the language of Clytemnestra*, «The Classical Quarterly», 42, 2, 1997, pp. 565-567
- ~ QUINN K., *The fourth book of the Aeneid. A critical description*, «Greece and Rome», 12, 1965, pp. 16-26
- ~ RAFFAELLI R. (ed.) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, 1995
- ~ REARDON B. P., *The form of the greek romance*, Princeton, 1991
- ~ RENDICH F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche*, Palermo, 2013
- ~ REPATH I., *Platonic love and erotic education in Longus' Daphnis and Chloe*, in (Doulamis K. ed.) *Echoing narratives: studies of intertextuality in greek and roman prose fiction*, Groningen, 2011, pp. 99-122
- ~ RICHARDSON N., *The Iliad: A commentary*, vol. VI: books 21-24, Cambridge, 1993
- ~ RICKERT G., *Akrasia and Euripides' Medea*, «Harvard Studies in Classical Philology», 91, 1987, pp. 91-117
- ~ RICOTTILLI L., *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, 2000
- ~ RIZZINI I., *L'occhio parlante, per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia, 1998
- ~ ROBERT L., *Études épigraphiques et philologiques*, Paris, 1938
- ~ ROHDE E., *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876
- ~ ROMANI S., *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna, figura del lamento*, «Acme», 52, 3, 1999, pp. 109-128
- ~ ROSENMEYER P. A., *Ancient epistolary fictions: the letter in the greek literature*, Cambridge, 2001
- ~ ROSIER-CATACH I., *La parole efficace: signe rituel, sacré*, Paris, 2004
- ~ RÖSLER W.- ZIMMERMANN B., *Carnevale e utopia nella grecia antica*, tr. it., Bari, 1991
- ~ ROSSARO S., *Archeologia e genealogia del giuramento nel mondo romano arcaico*, tesi di dottorato della Scuola di Ricerca in Giurisprudenza, Università di Padova, 2014
- ~ RUSSO J.-PRIVITERA A., *Omero, Odissea*, vol. V: Libri XVII-XX, Milano, 1981
- ~ SAETTA COTTONE R., *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Roma, 2005
- ~ SAETTA COTTONE R., *Nuvole e demoni: Empedocle e Socrate nelle "Nuvole" di Aristofane*, in (Beltrametti A. ed.) *La storia sulla scena: quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, 2011, pp. 315-335

- ~ SANTONI A., *Senofonte, Memorabili*, Milano, 1989
- ~ SARTORI F., *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a.C.*, Roma, 1970
- ~ SCHEID J., *Le délit religieux dans la Roma tardo-républicaine*, in *Le délit religieux dans la cité antique* (Roma, 6-7 Aprile, 1978), Roma, 1981, pp. 117-171
- ~ SCHEID J., *Quando fare è credere. Riti sacrificali dei Romani*, tr. it., Roma-Bari, 2011
- ~ SCHIESARO A., *Furthest voices in Virgil's Dido [1]*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 4^a ser. 6 (1), 2008, pp. 60-109
- ~ SCHMIEL R., *The recognition duo in Euripides' Helen*, «Hermes», 100, 1972, pp. 274-294
- ~ SCOLARI L., *La fides e la promessa: forme di reciprocità tra dei e uomini nella riscrittura di Ovidio*, «Quaderni del Ramo d'Oro Online», 8, 2016, pp. 112-127
- ~ SEGAL C., *Curse and oath in Euripides' Hippolytus*, «Ramus», 1, 1972, pp. 165-180
- ~ SEGAL C., *Euripides, Hippolytus 108-112: tragic irony and tragic justice*, «Hermes», 97, 1969, pp. 279-305
- ~ SEGAL C., *Euripides' Medea: vengeance, reversal and closure*, in *Medée et la violence*, «Pallas», 45, 1996, pp. 15-44
- ~ SEGAL C., *Singers, heroes and gods in the Odyssey*, Ithaca-London, 1994
- ~ SEGAL E., *Euripides. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1968
- ~ SERRAO F., *Patrono e cliente da Romolo alle XII Tavole*, in (Biscardi A. ed.) *Studi in onore di A. Biscardi*, VI, 293-309
- ~ SHEAR J., *The oath of Demophantos and the politics of Athenian identity*, in (Sommerstein A.-Fletcher J. edd.) *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007, pp. 148-160
- ~ SIMONINI L., *Porfirio, L'antro delle Ninfe*, Milano, 1986
- ~ SKINNER M. B., *The last encounter of Dido and Aeneas. Aen. 6.450-476*, «Vergilius», 29, 1983, pp. 12-18
- ~ SMITH W. S., *Cupid and Psyche tale: mirror of the novel*, in (Zimmerman M.-Hunik V. et all. edd.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass, volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, 1998, pp. 69-82
- ~ SOMMERSTEIN A. H.-TORRANCE I. C. (edd.), *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014
- ~ SOMMERSTEIN A. H., *Lysistrata*, Warminster, 1998
- ~ SOMMERSTEIN A.-FLETCHER J. (edd.), *Horkos: the oath in greek society*, Bristol, 2007
- ~ SOMMERSTEIN A.-BAYLISS A. (edd.), *Oath and state in ancient Greece*, Berlin, 2013
- ~ SOMMERSTEIN A., *Oratory and rhetoric*, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 230-239
- ~ SOMMERSTEIN A., *The informal oath*, in (Sommerstein A.-Torrance I., edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 315-326
- ~ SPENTZOU E., *Readers and writers in Ovid's Heroides: transgression of genre and gender*, New York-Oxford, 2003
- ~ STRAUSS-CLAY J., *The wrath of Athena. Gods and men in the Odyssey*, Lanham-New York-London, 1997
- ~ SULLIVAN J. P., *Dido and the representation of women in Virgil's Aeneid*, in (McKay A. J.-Wilhelm R.-Jones H. edd.) *The two worlds of the poet: new perspectives on Vergil*, Detroit, 1992, pp. 64-73
- ~ SUSANETTI D., *Catastrofi politiche, Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma, 2011
- ~ SUSANETTI D., *Euripide, fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, 2007
- ~ SUSANETTI D., *Euripide, Ippolito*, Milano, 2005
- ~ SUSANETTI D., *Il teatro dei Greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma, 2003
- ~ TAAFFE L. K., *Aristophanes and women*, New York, 1993
- ~ TARTAGLINI C., *Arianna e Andromaca (da Hom. Il., XXII, 460-472 a Cat. 64, 61-7)*, «Atene e Roma», 31, 1986, pp. 152-157

- ~ TASINATO M., *Elena, velenosa bellezza*, Milano, 1990
- ~ TASINATO M., *L'occhio del silenzio*, Venezia, 1986
- ~ THAKUR S., *Dido and gift-giving in Vergil's «Aeneid»*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 4a ser. 11 (2) 2013, pp. 167-198
- ~ THALMANN W. G., *Speech and silence in the Oresteia I*, «Phoenix», 39, 1985a, pp. 98-118
- ~ THALMANN W. G., *Speech and silence in the Oresteia II*, «Phoenix», 39, 1985b, pp. 221-237
- ~ THOMAS S. S., *Promise, Threat, Joke, or Wager? The Legal (In)determinacy of the Oaths in Sir Gawain and the Green Knight*, «Exemplaria», 10, 2, 1998, pp. 287-305
- ~ THOMSON D. F. S., *Catullus*, Toronto, 1997
- ~ TOD M. N., *A selection of greek historical inscriptions, I, to the end of the fifth century B. C.; II, from 403 to 323 B. C.*, Oxford, 1948
- ~ TONDO S., *Il sacramentum militiae nell'ambiente culturale romano-italico*, Roma, 1963
- ~ TORRANCE I., "Of cabbages and kings": the 'Eideshort' phenomenon, in (Sommerstein A.-Torrance I. edd.) *Oaths and swearing in ancient Greece*, Berlin-Boston, 2014, pp. 111-131
- ~ TORRANCE I., *On your head be it sworn: oath and virtue in Euripides' Helen*, «The Classical Quarterly», 59, 2009, pp. 1-7
- ~ TRAINA A., *Catullo e gli dei. Il carme LXXXVI nella critica più recente*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, 1986, pp. 93-117
- ~ TURATO F., *Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide*, «Università di Padova, Bollettino dell'Istituto di Filologia greca», 3, 1976, pp. 159-183
- ~ UGLIONE R. (ed.), *La donna nel mondo antico*, Torino, 1990
- ~ VAIO J., *The manipulation of theme and action in Aristophanes' Lysistrata*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 14, 4, 1973, pp. 369-380
- ~ VALVO A., "Fides", "foedus", "Iovem Lapidem iurare", in (Sordi M. ed.) *Autocoscienza e rappresentazione dei popoli nell'antichità*, Milano, 1992, p. 115-125
- ~ VALVO A., *Modalità del giuramento romano a conclusione di un trattato o di un'alleanza*, in (Aigner Foresti L. ed.) *Federazioni e federalismo nell'epoca antica*, Milano, 1994, pp. 373-385
- ~ VENTURINI C., S.v. *fides*, in *Enciclopedia Virgiliana, II*, Roma, 1985, pp. 509-511
- ~ VERNANT J. P., *Mito e società nell'antica Grecia. Religione greca, religioni antiche*, trad. it. Torino, 1981
- ~ VERNANT J. P., *Structure geometrique et notions politiques dans la cosmologie d'Anaximandre*, «Eirene», 7, 1968, pp. 5-23
- ~ VEYNE P., *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, tr. it., Bologna, 1985
- ~ VIANSINO G., *Paolo Silenziario, epigrammi*, Torino, 1963
- ~ VINSON M., *Party politics and the language of love in the Lesbia poems of Catullus*, in (Deroux C. ed.) *Studies in latin literature and roman history (vol. VI)*, Bruxelles, 1992, pp. 163-180
- ~ VLASTOS G., *Equality and justice in early greek cosmologies*, in (Furley D. J.-Allen R. E. edd.), *Studies in presocratic philosophy, vol. I: The beginning of philosophy*, New York, 1970, pp. 56-91
- ~ WALKER H. J., *Theseus and Athens*, Oxford, 1995
- ~ WARDEN J., *Fallax opus: poet and reader in the elegies of Propertius*, Toronto-Buffalo-London, 1980
- ~ WEBER M., *Economia e società*, tr. it., Milano, 1995
- ~ WEINREICH O., *La fortuna di Eliodoro*, pp. 101-177, in (P. Janni ed.), *Il romanzo greco, guida storica e critica*, p. 131
- ~ WHITMAN C., *Hera's anvils*, «Harvard Studies in Classical Philology», 74, 1970, pp. 37-42
- ~ WHITMARSH T., *The erotics of mimesis: gendered aesthetics in greek theory and fiction*, in (Paschalis M.-Panayotakis S. edd.) *The construction of the real and the ideal in the ancient novel*, Groningen, 2013, pp. 275-291

- ~ WIERSMA S., *The ancient greek novel and its heroines: a female paradox*, «Mnemosyne», 43, 1990, pp. 109-123.
- ~ WILAMOWITZ MOELLENDORFF U., *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin, 1924
- ~ WINKLER J. J., *Auctor et actor. A narratological reading of Apuleius's 'The golden ass'*, Berkeley-Los Angeles-London, 1985
- ~ WINKLER J. J., *The constraints of desire. The anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York-London, 1990
- ~ WINKLER J. J., *The mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' Aithiopika*, in (Swain S. ed.) *Oxford readings in the greek novel*, Oxford, 1999, pp. 286-350.
- ~ WRIGHT M. R., *Empedocles, The extant fragments*, Yale, 1981
- ~ WRIGHT M., *Euripides' escape-tragedies, a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, 2005
- ~ WYKE M., *The roman mistress*, Oxford, 2002
- ~ YARNALL J., *Transformations of Circe, the history of an enchantress*, Urbana-Chicago, 1994
- ~ YASUMURA N., *Challenges to the power of Zeus in early greek poetry*, Bristol, 2011
- ~ ZANZETTO G., *Imitatio e variatio negli epigrammi erotici di Paolo Silenziario*, «Prometheus», 11, 1985, pp. 258-264
- ~ ZEITLIN F. I. *The power of Aphrodite: Eros and the boundaries of self in the Hippolytus*, in (Burian P. ed.) *Directions in Euripidean criticism*, Durham, 1985
- ~ ZEITLIN F. I., *The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia*, in (Peradotto J. P.-Sullivan J. P. edd.) *Women in the ancient world, the Arethusa papers*, Albany, 1984, pp. 149-184
- ~ ZEITLIN F. I., *The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 1965, 96, pp. 463-508.
- ~ ZEITLIN F., *Playing the other. Gender and society in classical greek literature*, Chicago, 1996
- ~ ZIOSI A., *Il «pudor» di Didone e i due pudori di Heroides VII 97s.*, «Griseldaonline», 13, 2013
- ~ ZUCCOTTI F., «Symbolon» e «Stipulatio», in (Pastori F. ed.) *Testimonium amicitiae*, Milano, 1992
- ~ ZUCCOTTI F., *Il giuramento nel mondo giuridico e religioso antico*, Milano, 2000
- ~ ZUNTZ G., *On Euripides' Helena: theology and irony*, in *Euripide (Entretiens sur l'antiquité classique*, vol. 6), Vandoeuvres-Genève, 1960, pp. 199-241
- ~ ZURLI L., *Ius iurandum patrare, id est sancire foedus (Liv. I, 24, 6)*, «Rheinisches Museum für Philologie», 123, 1980, pp. 337-348