

COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: la gelosia

a cura di
Mattia De Poli e Pietro Vesentin

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL)
dell'Università degli Studi di Padova.

Prima edizione 2023, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gelosia*

© 2023 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press
In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-375-5



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Il teatro delle emozioni: la gelosia

*Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 15 dicembre 2021 – online)*

a cura di
Mattia De Poli e Pietro Vesentin

Comitato scientifico:
Chiara Battistella (Udine), Francesco Carpanelli (Torino),
Rocco Coronato (Padova), Lucia De Giovanni (Bergamo),
Mattia De Poli (Bologna), Maria Jennifer Falcone (Pavia – Cremona),
Alessandra Petrina (Padova), Xavier Riu (Barcellona),
Anna Scannapieco (Padova), Davide Susanetti (Padova), Piero Totaro (Bari),
Piermario Vescovo (Venezia)

Indice

Prefazione <i>Pietro Vesentin</i>	7
Autori	9
I. Istantanee e prospettive	
Ermione. Una favola bella. La polifonia delle passioni nell' <i>Andromaca</i> di Euripide <i>Giulia Sissa</i>	15
Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono <i>Mattia De Poli</i>	35
Female sexual jealousy onstage: Plautus, Greek mime-plays, and Puccini's <i>Tosca</i> <i>Costas Panayotakis</i>	51
La gelosia delle donne nella poesia d'amore latina: alcuni esempi di analogie situazionali (e divergenze) fra teatro comico e 'comunicazione' elegiaca <i>Fabio Nolfo</i>	73
Fra ridicolo e tragico: le «occasioni» della Gelosia sulle scene del '500 <i>Marzia Pieri</i>	103
«Senti, oh cara!» «Senti questa!»: gelosia a suon di schiaffi nelle <i>Nozze di Figaro</i> di Da Ponte e Mozart <i>Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis</i>	119

II. Il Laboratorio de “Il teatro delle emozioni: la gelosia”

Presentazione <i>Mattia De Poli</i>	141
Tra amore e morte. Studio sulla gelosia tra letteratura e psicologia nell' <i>Andromaca</i> di Euripide <i>Nicole Boin, Matilda De Riva, Ginevra Gallo, Martina Manfrin, Francesca Spelzini, Sofia Verza</i>	143
I mille volti della gelosia nel <i>Mimiambro V</i> di Eronda <i>Filippo Fontan, Alice Fornasiero, Francesco Grosselle, Guidolin Matteo, Benedetta Scapin, Michele Zanetti</i>	155
Euripide ed Eronda: letture sceniche (in tempo di Covid) <i>Studenti del Liceo classico “T. Livio” di Padova</i>	165
Superclassica gelosia. Da Callimaco a Catullo <i>Classe IV A / Prof.ssa Sabrina Mazzali</i>	167
Dolente ardore <i>Classe IV B / Prof.ssa Giusy Romano</i>	177

Prefazione

Con la pubblicazione degli atti relativi al Convegno su «La gelosia» giunge alla sua conclusione la pluriennale iniziativa legata al «Teatro delle emozioni»; un congresso internazionale con cadenza annuale che ha consolidato la sua tradizione tra il 2018 e il 2021, ambiziosamente proponendosi di indagare ciò che per eccellenza si sottrae alla categorizzazione e al quadro concettuale – lo stato dell’animo –, e di farlo, viepiù, in rapporto all’esperienza complessa della letteratura drammatica che, forse più di ogni altro genere, ha l’emozione implicita nel suo momento genetico. Il teatro è, e resta, un’occasione ambigua, problematica, radicale: «terrificante e dolcissima» come Dioniso suo protettore.

La paura (2018), la gioia (2019), l’ira (2020) e, da ultima, la gelosia (2021) hanno consentito a studiosi e studiosi con interessi diversi di scandagliare a fondo opere lontane tra loro nel tempo che, attraverso gli alambicchi della riflessione teorica, si sono combinate in un quadro di cui abbiamo segnato e ricostruito nel corso degli anni tanti aspetti significativi, attraversando, in questa ideale sede, molte delle problematiche al centro dell’esperienza collettiva; intrecciando il senso dell’orrore e della rovina con l’ilare freschezza dell’euforia e la prevaricazione disperata della collera.

Se l’iniziativa ha sempre cercato di aprirsi ad autori e autrici con provenienze geografiche, affiliazioni e ruoli accademici eterogenei – alcuni contributi sulla gelosia sono stati raccolti in un volume che precede e accompagna questo: M. De Poli, P. Vesentin (a cura di), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022) –, il libro che ora pubblichiamo rende con efficacia la ricchezza delle riflessioni condotte nell’ultimo convegno: scopre e confronta le valutazioni critiche di accademiche e accademici ‘esemplari’ che, al mondo del teatro, ai suoi moduli e, per l’antico, anche al suo *Fortleben*, hanno dedicato larga parte della loro produzione scientifica. Sono loro ad essere intervenuti nel corso della giornata di studi (online), di cui si presentano le memorie. La preoccupazione per la completezza e il desiderio di ricchezza intellettuale

si sono dati però, come spesso capita, appuntamento sul terreno redazionale, favorendo l'integrazione di alcuni saggi (Costas Panayotakis, Fabio Nolfo, Lucia Bottinelli e Paolo De Matteis) che, pur non essendosi tradotti in una comunicazione ufficiale durante il seminario, abbiamo scelto di aggiungere alla raccolta poiché indispensabili nell'arricchire gli itinerari delle riflessioni intraprese. Del resto, abbiamo pensato alla conferenza come a una fucina di esperienze in cui, deposti sul tappeto di critiche e critici, di studiosi e studiosi affermati, anche i più giovani potessero dare voce al loro fermento creativo in un costante e vivido scambio intellettuale. Si giustifica così l'aggiunta in coda dei lavori delle studentesse e degli studenti dei licei classici di Este, di Rovigo e di Padova che sono stati coinvolti nel convegno, che si sono spese e spesi, sostenuti dai loro professori e dalle loro professoresse, con zelo, con scienza e metodo, intervenendo nel corso della giornata.

La nostra riconoscenza è destinata, oltre che ai singoli autori, a tutti i membri del comitato scientifico che hanno vagliato, contribuito per contributo, le proposte del volume edito nel 2022, che con questo fa tutt'uno, rinnovando il saldo collegamento tra i due momenti (Chiara Battistella, Francesco Carpanelli, Rocco Coronato, Lucia De Giovanni, Mattia De Poli, Maria Jennifer Falcone, Alessandra Petrina, Xavier Riu, Anna Scannapieco, Davide Susanetti, Pietro Totaro, Piermario Vescovo); all'ateneo (l'Università degli Studi di Padova), al Dipartimento di studi linguistici e letterari, che ci ha ospitati in forma virtuale, e al Corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Siamo coscienti, inoltre, del debito di gratitudine che dobbiamo al Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università di Torino: ha sempre promosso la riflessione sulla letteratura drammatica rendendola nevrale, estesa, promotrice di bellezza.

Il merito più grande, mi sia infine concesso dirlo, va a Mattia De Poli senza la cui preziosa opera nulla a oggi sarebbe stato realizzabile; l'ideatore e la voce dell'iniziativa, il costruttore di un mondo che è riuscito a vivere, a creare comunione e dialogo anche negli anni di lontananza e inaridimento della pandemia.

Padova, 6 giugno 2023

Pietro Vesentin

Autori

Lucia Bottinelli ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, con la quale saltuariamente collabora e dove è stata tutor didattico all'insegnamento di Teatro sociale. In qualità di libera professionista è operatrice teatrale, cinematografica e regista e conduce corsi, laboratori e seminari nelle province di Como e Bologna; come ricercatrice indipendente partecipa a convegni e congressi, trattando principalmente di Teatro sociale e Pedagogia teatrale. È fondatrice e Vicepresidente dell'Associazione Culturale “Teatro della Polvere di Bologna” ed è, attualmente, professoressa di Lettere presso l'I.C. Borgovico e l'I.C. Como Albate, entrambi in provincia di Como.

Paolo De Matteis ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Ha pubblicato una monografia dal titolo *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle “Nozze di Figaro”* (LIM, 2020), tratta dal suo lavoro di tesi magistrale per il quale ha ricevuto il Premio “Una Vita nella Musica – Giovani” (edizione 2018) dalla Fondazione Teatro La Fenice. Nel 2021 ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica presso l'Università degli Studi di Udine, con una tesi sulle origini della “solita forma” ottocentesca, indagando in particolare la genesi del tempo di mezzo nel rondò vocale tardo-settecentesco; la dissertazione ha vinto il Premio “Tesi rossiniane” e verrà pubblicata nell'omonima collana della Fondazione Rossini. Attualmente insegna Storia della Musica presso il Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia.

Mattia De Poli è ricercatore di Lingua e letteratura greca presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Dopo aver dedicato diversi studi al teatro tragico attico, sta lavorando a una nuova edizione commentata dei fram-

menti di alcune commedie di Menandro (*Synaristosai* – *Psophodees*) per il progetto “KomFrag”. Dal 2018 al 2021 presso l’Università di Padova ha organizzato annualmente i convegni internazionali “Il teatro delle emozioni”, dedicati alla paura, alla gioia, all’ira e alla gelosia. Collabora con il Centro studi sul teatro classico dell’Università di Torino. È direttore della collana *Psychài*, dedicata alla ricezione della letteratura greca nel teatro moderno e contemporaneo, per cui ha curato il volume *Jean de La Péruse. Medea* (Sarzana-Lugano 2023).

Fabio Nolfo è Dottore di ricerca e *Doctor Europaeus* in ‘Filologia latina’, titoli conseguiti – in co-tutela di tesi presso la *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco di Baviera – con lode e dignità di stampa. Attualmente è ‘Marie Curie Research Fellow’ in ‘Latin Literature and Roman History’ presso il *Department of Classics and Philosophy* della *University of Cyprus* e presso la *School of Humanities* (sezione ‘Classics’) della *University of Glasgow*, ove lavora, quale *Principal Investigator*, sul seguente progetto europeo (*Onisilos Co-fund Research Project*): «Literary Reflections on Geography, Politics, and Propaganda in Neronian and Flavian Poetry». Parallelamente, è anche ‘Collaborateur Scientifique’ del *Département des Sciences de l’Antiquité* dell’Università di Liegi, ove coordina collaborativamente due progetti di ricerca, sempre europei, finanziati dal Fondo Nazionale Belga (F.R.S. / FNRS) denominati, rispettivamente, «Ovidian Textual Motifs in Late Antiquity» e «Motifs ovidiens et épistolographie».

Costas Panayotakis è Professore di Latino all’Università di Glasgow. Oggetto privilegiato delle sue ricerche sono il romanzo latino, il teatro comico latino di età repubblicana e il mimo greco-latino (di età ellenistica, repubblicana e imperiale). Autore di *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden 1995), *Decimus Laberius: The Fragments* (Cambridge 2010) e di traduzioni annotate (in greco moderno) di commedie scelte di Plauto e Terenzio, attualmente sta preparando l’edizione critica (con traduzione a fronte e commento) dei frammenti dell’Atellana, delle massime morali attribuite al mimografo Publilio e dell’episodio del *Satyricon* di Petronio, noto come *Cena Trimalchionis*.

Marzia Pieri insegna discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell’Università di Siena. Si occupa di storia del teatro in particolare rinascimentale, di filologia dei testi drammaturgici, di editoria sullo spettacolo e di storia degli attori. Si è dedicata anche al Settecento, con particolare riferimento a Goldoni, Gozzi, Alfieri, Martello, Gigli. Il suo libro più recente è *L’esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche* (Mimesis, Milano 2023).

Giulia Sissa è “Distinguished Professor” nei dipartimenti di Political Science, Classics and Comparative Literature alla UCLA. Pur ancorando la sua ricerca alle società e alle culture del mondo greco e romano, Giulia collega lo studio del passato a momenti di ricezione, ricontestualizzazioni moderne e risonanze significative nel mondo contemporaneo. Le sue pubblicazioni italiane includono *La Verginità in Grecia* (Laterza, 1992), *La Vita quotidiana degli dèi greci* (Laterza, 1989), *Il piacere e il male. Sesso, droga e filosofia* (Feltrinelli, 1999), *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico* (Laterza, 2003), *La gelosia. Una passione inconfessabile* (Laterza, 2015), *L’Errore di Aristotele. Donne potenti, donne possibili dai Greci a noi* (Carocci, 2023).

I. Istantanee e prospettive

Ermione. Una favola bella.

La polifonia delle passioni nell'*Andromaca* di Euripide

Giulia Sissa

University of California – Los Angeles (UCLA)

Abstract: Euripides' *Andromache* stages strongly formed characters. Andromache herself and Hermione, the daughter of Helen and Menelaus, confront each other. Firstly, I highlight the uncertain and slippery situation of Hermione, the Spartan girl lost in her new home. Then I propose to listen to Andromache. As a mature and experienced woman, Hector's widow offers marital advice to a young novice, even teaching her an art of love. But her words, far from expressing a superior, thoughtful, disembodied wisdom, prove contingent on her own situation. Andromache is a slave. She therefore speaks as a slave. In this collision between a princess and an ex-queen, an unsettling theatrical polyphony is can be heard. Euripides continues to experiment, in this way, with multiple character configurations, social interactions, and possible embodiments of the feminine.

Non ho resistito ad un titolo dannunziano, avrete riconosciuto *La pioggia nel pineto*, in cui la voce del poeta si rivolge ad una donna, alla quale egli ricorda un'illusione – «la favola bella che ieri m'illuse, che oggi t'illude, Ermione». Con questo titolo, desidero annunciare la palinodia di un personaggio in cerca di riconoscimento. Facile preda del maschilismo spontaneo, questa ragazza spartana merita che ci si interroghi sulla logica delle sue passioni¹. Questo ci aiuta a comprendere i dispositivi patetici del teatro euripideo.

¹ Vd. Ettore Romagnoli nell'"Introduzione" all'*Andromaca*, in *Euripide. Le Tragedie*, traduzione di Ettore Romagnoli, illustrazioni di Adolfo De Carolis, Bologna 1931, pp. 4-5: «Si veda Ermione. Già le sue prime parole la dipingono per intero. Appare in ricche vesti, e carica di gioielli; e la prima notizia che dà è che non sono doni dello sposo, bensì del padre Menelao. E ricorda che i vasi che servono a lavare i pavimenti della sua casa, sono d'oro. E non si lascia sfuggire veruna occasione di esaltare le proprie ricchezze, e disprezzare la povertà del marito. E al menomo contrasto, porta alle stelle Sparta, e vilipende Ftia. Andromaca glie ne muove aspro rimprovero. [...] La sua

Cominciamo con una premessa culturale. Nelle società antiche il matrimonio è una transazione sociale. Un padre dà sua figlia ad un giovanotto, che diventa un marito e un genero. Questa è la procedura. La procreazione di figli legittimi è la sua funzione². Questo fine non esclude, tuttavia, la dimensione erotica della vita coniugale. Al contrario. Proprio per raggiungere il suo scopo sociale, un matrimonio richiede un rapporto sessuale – tra una donna e un uomo. Ora, il sesso significa coito, ma anche eccitazione; inseminazione, ma anche eroticità.

Ricordiamo che, nella medicina greca, il piacere è considerato necessario per l'emissione di liquido seminale sia da parte dell'uomo che della donna. Al fine di portare a termine la generazione, entrambi i partner devono godere dell'atto, ed esserne attratti. Ci sono due semi, due eiaculazioni, due godimenti. La riproduzione sociale, permettetemi di insistere, dipende dall'attività eterosessuale. Un'attività, insisto, erotica. Nel trattato ippocratico *Sulla generazione*, si legge che “ciò che viene dall'uomo e ciò che viene dalla donna si mescolano”, la mescolanza risulta in un embrione che è più o meno femmina o maschio. Nello stesso testo si legge anche (Ippocrate, *Sulla generazione* 4):

Τῆσι δὲ γυναιξὶ φημι ἐν τῇ μίξει τριβομένου τοῦ αἰδοίου καὶ τῶν μητρώων κινουμένων, ὥσπερ κνησμὸν ἐπίπτειν ἐς αὐτάς καὶ τῷ ἄλλῳ σώματι ἡδονὴν καὶ θέρμην παρέχειν. Μεθίει δὲ καὶ ἡ γυνὴ ἀπὸ τοῦ σώματος ὅτε μὲν ἐς τὰς

perfidia contro Andromaca, e, piú, contro l'innocente bambino, è addirittura insopportabile; e peggiore il cinismo con cui enuncia le sue infamie. È intanto, è così nulla, che, di per sé, neppure avrebbe concepito questo suo grande odio. Le compagne, le amiche la sobillarono coi loro tristi consigli: così essa dice ad Oreste. E s'intende bene che, non essendo spontaneo, bensì d'accatto, questo suo atteggiamento tramuta alla prima occasione. Dopo l'arrivo di Peleo, quando la preda le sfugge, ed ella rimane col terrore dell'arrivo di Neottolema, quella sua spietata decisione cade come una larva, e la sdegnosa regina appare convertita in misera querula donnetta. È, insomma, tutta incertezza, frivoltà, vanità. Una farfalla. La prima, in letteratura, osservata e resa con tanta precisione e felicità di particolari. Andromaca coglie il punto capitale della sua psicologia, quando la chiama, e non per vezzo “ragazza” (192). [...] Questo è il nodo. Ermione è rimasta una bambina. In lei vediamo un tipico esempio d'arresto di sviluppo. E questo, mentre la inquadra sicuramente nella vita reale, spiega in qualche modo e rende un po' meno insopportabile, dal lato scenico, la sua odiosità. E nel complesso, Ermione è una figuretta da poco, senza nulla d'eroico, una borghesuccia, si direbbe oggi. Ma la precisione del disegno, la vivacità del colore, la rendono indimenticabile, mentre tante altre solenni eroine, appena spariscono dalla scena, spariscono anche dalla nostra memoria».

² All'inizio dell'*Andromaca* di Euripide, Andromaca stessa presenta in questi termini il suo matrimonio con Ettore: giunse alla casa di Priamo a Troia, “essendo stata data ad Ettore come moglie produttrice di figli” (δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἐκτορι, v. 5). Cf. anche Pseudo-Demostene, *Contro Neera* 122: “A questo serve, il matrimonio: procreare, presentare i figli ai membri della fratria e del demo, concedere in sposa le figlie assicurando i mariti che siano donne ateniesi legittime [...] abbiamo le mogli per procreare figli legittimi e come custodi fidate del focolare domestico”; Menandro, *Dyskolos* 842-843: “Giovanotto, fin da ora io ti concedo mia figlia per la procreazione di figli legittimi, e le assegno una dote di tre talenti”. Una simile formula si trova anche in Menandro, *Perikeiromene* 1013-1014. Vd. Dominique Lenfant, “Les Grecs répudiaient-ils leurs femmes pour stérilité?”, *Revue des études anciennes* 122.1, 2020, pp. 3-27.

μήτρας, αἱ δὲ μήτραι ἰκμαλέαι γίνονται, ὅτε δὲ καὶ ἔξω, ἦν χάσκωσιν αἱ μήτραι μᾶλλον τοῦ καιροῦ. Καὶ ἤδεται, ἐπὴν ἄρξηται μίσγεσθαι, διὰ παντὸς τοῦ χρόνου, μέχρις ἂν αὐτὴν μεθῇ ὁ ἀνὴρ.

Ora, nelle donne, dico che quando la loro vagina viene strofinata e il loro utero si muove durante il rapporto, una specie di sensazione di solletico arriva su queste parti e crea piacere e calore nel resto del corpo. E anche le donne eiaculano con tutto il corpo, a volte dentro l'utero – e l'utero si bagna – e a volte fuori, se l'utero sbadiglia più del dovuto. E una donna prova piacere una volta iniziato il rapporto sessuale, per tutto il tempo e fino a quando l'uomo eiacula dentro di lei.

Le donne sono corporalmente coinvolte nella loro missione matrimoniale. Di più, il loro piacere non è semplicemente una questione di idraulica, bensì l'esperienza sensuale di un essere senziente. Come i loro mariti/amanti maschi, le mogli non sono carcasse automatiche: devono provare piacere. Il solletico, il piacere e il calore sono l'effetto del movimento, certo, ma sono altresì sensazioni. C'è qualcuno lì, per sentire il calore, il solletico e il piacere che invadono il corpo. Il piacere femminile è meno intenso, dice il medico, ma più duraturo. La donna gode, egli continua, e “se è desiderosa di fare l'amore, emetterà il suo liquido seminale prima dell'uomo; se non è così desiderosa, il suo piacere finirà con quello dell'uomo. Il piacere avviene nell'atto” (Ippocrate, *Sulla generazione* 4 κῆν μὲν ὀργᾶ ἢ γυνὴ μίσγεσθαι, πρόσθεν τοῦ ἀνδρὸς ἀφίει, καὶ τὸ λοιπὸν οὐκ ἔτι ὁμοίως ἤδεται γυνή- ἦν δὲ μὴ ὀργᾶ, συντελέει τῷ ἀνδρὶ ἡδομένη). Aristotele rifiuta l'idea del seme femminile, ma riconosce comunque il valore del piacere.

Quindi mentre noi, studiosi moderne, potremmo essere tentate di vedere nel matrimonio antico l'obiettivo meno romantico e meno sentimentale che ci sia – un obiettivo impersonale, spassionato e strumentale alla riproduzione sociale –, i Greci pensano che proprio la procreazione richieda non soltanto un'attività fisica, ma anche un'esperienza soggettiva di desiderio reciproco e di piacere condiviso. L'imperativo sociale ha bisogno di lussuria. Come mostrano abbondantemente i dipinti sui vasi greci, Eros è ben presente nel rituale dello sposalizio. Le nozze stesse sono una celebrazione dell'alleanza tra due famiglie, resa possibile dalla congiunzione erotica di due corpi. Non dimentichiamo che il sapere medico, lungi dal restare confinato in spazi scolastici od esoterici, entra in circolo nella pratica della cura e dei consigli. Possiamo, quindi, considerare plausibile che le idee contenute nei testi ippocratici siano presenti e diffuse tra la gente comune.

Nel V secolo a.C., gli spettatori che assistono alla *Medea* di Euripide sanno che la sua unione con Giasone non è un matrimonio regolare. Sanno che i due amanti sono fuggiti, contro la volontà del padre di lei. Questo non può che rafforzare lo scopo erotico della coppia. Ma la maternità di Medea è parte inte-

grante della sua esperienza di *eros*. A maggior ragione perché lei stessa si è data in matrimonio, Medea ora vive una situazione familiare che è infusa di passione. Eros è tutto, per lei. I figli nati da quella coppia sono quindi completamente avviluppati nell'esperienza amorosa, tanto che, per Medea, perdere Giasone vuol dire perdere anche loro. Quasi che i suoi figli non esistano che come figli di lui – e della coppia distrutta.

Il contesto culturale ci aiuta a comprendere Medea e, più precisamente, a seguire le variazioni sperimentali di Euripide sul tema dell'esclusività amorosa, della dialettica del desiderio, dell'attesa di reciprocità e, a coronamento di questa esperienza, della collera erotica. La passione che già il linguaggio del IV secolo a.C. identifica con il termine *zelotypia* non 'corrisponde' in maniera biunivoca alla nozione genericamente 'moderna' di gelosia amorosa³. Pensiamo agli scenari emotivi che dipinge Marcel Proust. Nel teatro antico, possiamo trovare molta 'gelosia' intrinseca all'amore, a condizione che si cerchi non tanto un lemma facilmente traducibile in un lessico moderno, bensì una definizione di cui comprendiamo l'estensione e la focalizzazione semantiche, in quella cultura. Si tratta quindi di pensare comparativamente. Nel mondo greco, le situazioni erotiche e matrimoniali in cui emerge un'intollerabile sofferenza a causa della perdita dell'amore altrui, un senso di umiliazione per un tradimento e, soprattutto, un forte desiderio di rivalsa sono tematizzate nel linguaggio della collera. Questa è un *pathos* complesso in cui si susseguono tre momenti: la percezione del mancato riconoscimento di uno statuto sociale, di un merito o di un beneficio; il dolore devastante, effetto dell'offesa; l'intenzione di vendicarsi. Aristotele ne dà una lettura sintetica, che corrisponde agli scenari sia tragici che omerici⁴.

In *Andromaca*, Euripide crea un vivido contrasto tra la celebre vedova di Ettore, ed una giovane principessa spartana, figlia di Elena e Menelao, Ermione. La guerra è finita. Achille ha ucciso il re e guerriero troiano; suo figlio, Neottolema, ne ha catturato la moglie. Andromaca fa parte del suo bottino di guerra, come una "concubina" che egli porta con sé nella sua patria, Ftia. Adesso, all'inizio della tragedia, quella che un tempo era una regina è diventata un'aliena asservita e ormai avvezza alla cattività. È una schiava. Nel frattempo, Neottolema ha sposato un'altra donna – più giovane, più prestigiosa: Ermione, appunto,

³ Si veda il saggio di Mattia De Poli, "Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono" in questo volume. Ho approfondito l'argomento in *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Bari 2017 (traduzione italiana di *La Jalousie. Une passion inavouable*, Paris 2015). Questo approccio converge con quello di Ed Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens: A Socio-Psychological Approach. Emotions of the Past*, Oxford, New York 2014. Sono quindi in amichevole disaccordo con David Konstan, "Before jealousy", in D. Konstan, N. K. Rutter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions of Ancient Greece*, Edinburgh 2003, pp. 7-27.

⁴ Cf. Aristotele, *Retorica* 2.9. Vd. il commento di Cristina Viano in *Aristotele. Retorica*, con testo greco a fronte, traduzione, introduzione e note di Cristina Viano, Bari, Roma 2021.

la principessa spartana. Ermione e Andromaca giacciono in “letti gemelli” con Neottolema⁵.

Il punto di partenza della trama è parallelo alla situazione di Giasone, tra Medea e la sua nuova sposa, la principessa corinzia, tanto che i due drammi dovrebbero essere letti insieme, come veri e propri esperimenti di scrittura drammatica – costruzione di personaggi analoghi, e permutazione di opzioni narrative. A partire da una situazione iniziale che è molto simile, le trame prendono direzioni molto diverse. Andromaca, come ha felicemente osservato Tristan Alonge, è una «potenziale Medea», una «Medea che riesce», che supera la defezione del suo uomo e che alla fine sopravvive, senza ricorrere alla vendetta e all’omicidio. Ermione, d’altra parte, si presenta come una «Medea greca». «I barbari ora abitano a Sparta»⁶. Metteremo alla prova queste corrispondenze.

Ermione contro Andromaca

Alla luce di queste premesse, avventuriamoci nei meandri del testo⁷. Andromaca entra in scena, si presenta, racconta la sua vita, si lamenta e supplica la dea Teti di proteggerla (Euripide, *Andromaca* 1-55). Poco dopo, Ermione esprime a sua volta il suo dolore. Le due donne si affrontano in un memorabile agone (vv. 147-231). La giovane moglie si sente “detestata dal marito” (στρυγούμαι δ’ ἀνδρὶ) e non è in grado di concepire alcun figlio (vv. 147-184). La colpa è di Andromaca. È lei, la serva convivente, che deve per forza essere responsabile di questa doppia calamità – affettiva e anticoncezionale, per così dire. Ed ecco che la giovane Spartana fa la prima mossa erotodidattica: tu, barbara, comportati bene! Tu sei abituata all’incesto e alla violenza tra familiari, ma qui, in terra ellenica, impara a vivere come di deve!

ἄ μὴ παρ’ ἡμᾶς ἔσφερ’· οὐδὲ γὰρ καλὸν
 δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ’ ἔν’ ἡνίας ἔχειν,
 ἀλλ’ εἰς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν
 στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλει. (vv. 177-180)

Non introdurre le tue usanze nella nostra città. Perché non è bello che un uomo solo tenga le redini di due donne. Invece, chiunque voglia vivere non in malo modo ne guarda e ne ama una sola nel suo letto.

⁵ Cf. Euripide, *Andromaca* 117-126.

⁶ Tristan Alonge, “Lo spettro di Medea in Tessaglia. L’*Andromaca* di Euripide come riscrittura della *Medea*”, *Maia* 60.3, 2008, pp. 369-386: p. 386.

⁷ Testo di riferimento: David Kovacs, *Euripides. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Cambridge (Mass.), London 1995. Le traduzioni in italiano sono mie.

In risposta, il coro commenta:

ἐπίφθονόν τοι χρήμα θηλείας φρενὸς
καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' ἀεί. (vv. 181-182)

È davvero una cosa odiosa/oggetto di invidia della mente femminile essere sempre ostile soprattutto verso coloro che stanno nello stesso matrimonio.

Vediamo alcune traduzioni. Le ragazze e i ragazzi del Liceo Classico di Este traducono: «Le donne sono sempre così gelose e ostili con le rivali!»⁸. Ettore Romagnoli: «Gelosa molto delle donne è l'indole, e compagne del talamo non tollera». David Kovacs: «The mind of a woman is a jealous thing and always ill-disposed towards rivals in love». Émile Personneaux (1880): «La jalousie est la passion des femmes; leur haine se fait surtout sentir à celles qui partagent le lit de leur époux».

Ma siamo sicure? Forse, questi sono versi da avvicinare alla *Medea*, quando Medea stessa dice di essere il bersaglio dello φθόνος che tocca a color che sanno: “Infatti io, essendo sapiente, sono oggetto di invidia” (Euripide, *Medea* 303 σοφή γὰρ οὐσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος). Poco dopo, nel supplicare Creonte di concederle di restare a Corinto, ella lo rassicura: “Io non provo invidia per il tuo benessere” (v. 312 καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν)⁹. Non avere paura, insiste, sono pronta ad ottemperare! Quindi è Medea non tanto ad invidiare, quanto a suscitare l'invidia altrui. Giasone dal canto suo la accusa di fare un discorso che espone all'invidia, ἐπίφθονος λόγος¹⁰.

L'aggettivo ἐπίφθονος, “oggetto di invidia”, significa quindi “inviso”, nel senso di malvisto, guardato con sentimento di avversione, odioso. Un altro contesto euripideo in cui emerge questo significato è l'elogio di Partenopeo nelle *Supplici*. Questi, pur essendo un Arcade, “giunse alle correnti dell'Inaco e fu allevato ad Argo. Essendo cresciuto lì, in primo luogo, come si addice a tutti gli stranieri meteci, non si rese penoso né invisito (ἐπίφθονος) alla città e non fu mai

⁸ Vd. il contributo “Tra amore e morte. Studio sulla gelosia tra letteratura e psicologia nell'*Andromaca* di Euripide”, nella sezione “Il Laboratorio de ‘Il teatro delle emozioni: la gelosia’” di questo volume.

⁹ Cf. Euripide, *Medea* 306-314: μὴ τρέσηςς ἡμᾶς, Κρέον, ὥστ' ἐς τυράννου ἀνδραῖς ἐξαμαρτάνειν. σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας; ἐξέδου κόρην ὅτῳ σε θυμὸς ἤγεν. ἀλλ' ἐμὸν πόσιν μισῶ· σὺ δ', οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε. καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν· νυμφεύετ', εὖ πράσσετε· τήνδε δὲ χθόνα ἀτέ μ' οἰκεῖν. “Non temere, Creonte: Non sono il tipo di persona che commette crimini contro i propri governanti. Che ingiustizia mi hai fatto? Hai dato in sposa tua figlia all'uomo che il tuo cuore ti aveva consigliato. È mio marito che odio, mentre tu, a mio avviso, hai agito con perfetto buon senso. E ora non invidio il tuo benessere. Fate questo matrimonio, tutti voi, e che la fortuna vi assista! Ma lasciatemi restare in questa terra”.

¹⁰ Cf. Euripide, *Medea* 529-531: «As for you, I grant you have a clever mind – but to tell how Eros forced you with his ineluctable arrows to save me would expose me to ill will» (nella traduzione in inglese di David Kovacs).

un attacca-brighe a parole, cosa che rende estremamente pesante sia un cittadino che uno straniero” (Euripide, *Supplici* 890-895 ἐλθὼν δ' ἐπ' Ἰνάχου ῥοὰς παιδεύεται κατ' Ἄργος. ἐκτραφεὶς δ' ἐκείπρωτον μὲν, ὡς χρὴ τοὺς μετοικούντας ξένους, λυπηρὸς οὐκ ἦν οὐδ' ἐπίφθονος πόλει οὐδ' ἐξεριστῆς τῶν λόγων, ὅθεν βαρὺς μάλιστ' ἂν εἶη δημότης τε καὶ ξένος)¹¹. Come Medea, un forestiero deve evitare lo φθόνος altrui.

Lo φθόνος in questione è un sentimento di ostilità distruttiva. Nell'*Alcesti*, φθόνος designa l'attitudine di un'eventuale matrigna nei confronti dei figli di Admeto e di Alcesti stessa. La sua mano pesante si abatterà su di loro! Sarà dolce come una vipera¹²! In contrasto, Admeto ammette di aspirare (ζηλῶ) alla sorte dei morti, e anche di chi non ha figli e quindi ha la fortuna di non soffrire tanto quanto un genitore¹³. Questo significato di φθόνος e di ζηλος si accorda alle definizioni che Aristotele ne offre nella *Retorica*, e alla distinzione ben precisa che egli stesso ne propone. L'invidia è una sorta di dispiacere alla vista del godimento di beni da parte di altri, nel caso si tratti di persone che noi consideriamo simili a noi. E questo non tanto perché noi stessi vorremmo ottenere ciò che loro hanno, quanto per il semplice fatto che sono loro a possedere quella cosa¹⁴. Φθόνος è un'animosità tutta in negativo, intesa a sminuire, a danneggiare e a rovinare la persona che si trova in una situazione di vantaggio rispetto a noi. Non si entra in competizione attivamente, nella speranza di uguagliare o superare la fortuna o il merito altrui. Non si gareggia, non si cerca di fare meglio. Si distrugge. L'emulazione, lo ζηλος, è invece tutt'altra disposizione emotiva. Consiste nel voler migliorare se stessi, nel testare le proprie possibilità¹⁵.

¹¹ Per lo stesso significato, cf. Platone, *Apologia* 37d, *Repubblica* 502d. Per un significato attivo, cf. Senofonte, *Ciropedia* 3.3.10.

¹² Cf. Euripide, *Alcesti* 302-310 ... τοῦσδε γὰρ φιλεῖς οὐχ ἦσσαν ἢ γὼ παιδας, εἴπερ εὖ φρονεῖς-τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων καὶ μὴ πηγήμες τοῖσδε μητρικὰ τέκνοις, ἤ τις κακίων οὐσ' ἐμοῦ γυνὴ φθόνῳ τοῖς σοῖσι κάμοις παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ. μὴ δῆτα δράσης ταῦτά γ', αἰτοῦμαί σ' ἐγὼ. ἐχθρὰ γὰρ ἢ πιοῦσα μητρικὰ τέκνοις τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἡπιωτέρα, “Perché tu ami questi figli quanto me, se sei ragionevole. Tienili come signori della mia casa e non sposarti di nuovo, mettendo su di loro una matrigna, che sarà più cattiva di me e, per invidia, porrà una mano ostile sui tuoi figli e ai miei. No, non farlo, ti prego. Perché una matrigna arriva come un nemico per i figli precedenti, non più gentile di una vipera”.

¹³ Cf. Euripide, *Alcesti* 866-867, 882-888.

¹⁴ Aristotele, *Retorica* 2.10 Δῆλον δὲ καὶ ἐπὶ τίσι φθονοῦσι καὶ τίσι καὶ πῶς ἔχοντες, εἴπερ ἐστὶν ὁ φθόνος λύπη τις ἐπὶ εὐπραγίᾳ φαινόμενη τῶν εἰρημένων ἀγαθῶν περὶ τοὺς ὁμοίους, μὴ ἵνα τι αὐτῷ, ἀλλὰ δι' ἐκείνους, “È altrettanto chiaro per quale motivo, di chi e in quale stato d'animo gli uomini sono invidiosi, se l'invidia è una sorta di dolore alla vista della fortuna per quanto riguarda i beni, nel caso di persone simili a noi; e non tanto al fine di ottenere qualcosa, quanto perché altri possiedono quella cosa”.

¹⁵ Aristotele, *Retorica* 2.11: “Lo stato d'animo in cui gli uomini provano emulazione, quali sono le cose e le persone che la suscitano, risulterà chiaro dalle seguenti considerazioni. Supponiamo che l'emulazione sia un sentimento di dolore per l'evidente presenza di beni di grande valore, che ci è possibile ottenere, nel possesso di coloro che naturalmente ci assomigliano - dolore non dovuto al

L'invidioso: perché loro e non io? Lo zelante: anch'io! Aristotele non esita a dare un giudizio sprezzante sullo φθόνος, una passione "volgare, degna di gente volgare" (τὸ δὲ φθονεῖν φαῦλον καὶ φαύλων). Non esiste una buona invidia. Possiamo quindi dedurre che lo φθόνος vissuto nella rivalità amorosa non può essere nobile: "E poiché gli uomini lottano per l'onore con coloro che sono concorrenti, o rivali in amore, in breve, con coloro che mirano alle stesse cose, essi sono tenuti a sentirsi massimamente invidiosi di questi; da qui il detto, "Il vasaio [è invidioso] del vasaio"¹⁶. Il desiderio mimetico genera inimicizia.

L'accento semantico posto sull'antipatia annientatrice inerente allo φθόνος è rilevante per la nostra lettura dell'*Andromaca*. Certo, il coro disapprova il malanimo di Ermione verso Andromaca. La giovane moglie detesta, disprezza e maltratta la concubina. È maldisposta, astiosa, malevola (δυσμενὲς) verso la rivale. Questo è il punto cruciale. Ma questa stessa avversione è di per sé una cosa invisa, nel senso di "odiosa" (ἐπίφθονόν τοι χρῆμα). Ho quindi proposto una traduzione dei vv. 181-182, che metta in evidenza proprio il rimprovero da parte del coro: "È davvero una cosa odiosa/invisa tipica della mente femminile essere sempre ostile soprattutto verso coloro che stanno nello stesso matrimonio" (Euripide, *Andromaca* 180-181 ἐπίφθονόν τοι χρῆμα θηλείας φρενὸς καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' ἀεὶ)¹⁷. Il coro, quindi, accusa le donne non tanto di gelosia attiva, bensì di rendersi invise/odiose nel provare ostilità.

Siamo comunque nella logica tutta in negativo dello φθόνος, non nella prospettiva antagonistica dello ζῆλος. Ma dobbiamo considerare questi versi come una chiave di lettura dell'intero dramma? Dobbiamo pensare che questa tragedia sviluppa un tema, il biasimo della gelosia amorosa? Ne dubito. Ci sono due ragioni che cercherò di chiarire nella mia argomentazione. Prima di tutto, la situazione erotica crea interazioni multiple e quindi passioni che si intersecano. Benché Aristotele includa φθόνος nella rivalità tra amanti, poiché questi desi-

fatto che un altro li possiede, ma al fatto che noi stessi non li possediamo. L'emulazione, quindi, è virtuosa e caratteristica degli uomini virtuosi, mentre l'invidia è meschina e caratteristica degli uomini meschini; infatti, l'uno, a causa dell'emulazione, si sforza di ottenere tali beni, mentre l'altro, a causa dell'invidia, ha come obiettivo quello di impedire al suo prossimo di possederli (εἰ γὰρ ἐστὶ ζῆλος λύπη τις ἐπὶ φαινομένη παρουσία ἀγαθῶν ἐντίμων καὶ ἐνδεχομένων αὐτῷ λαβεῖν περὶ τοὺς ὁμοίους τῆ φύσει, οὐχ ὅτι ἄλλω ἄλλ' ὅτι οὐχὶ καὶ αὐτῷ ἐστὶν· διὸ καὶ ἐπιεικές ἐστὶν ὁ ζῆλος καὶ ἐπιεικῶν, τὸ δὲ φθονεῖν φαῦλον καὶ φαύλων· ὁ μὲν γὰρ αὐτὸν παρασκευάζει διὰ τὸν ζῆλον τυγχάνειν τῶν ἀγαθῶν, ὁ δὲ τὸν πλησίον μὴ ἔχειν διὰ τὸν φθόνον). Sono quindi necessariamente emulativi coloro che ritengono di avere diritto a beni che non possiedono; perché nessuno pretende ciò che sembra impossibile. Perciò sono emuli i giovani e gli uomini d'animo grande".

¹⁶ Cf. Aristotele, *Retorica* 2.10 ἐπεὶ δὲ πρὸς τοὺς ἀνταγωνιστὰς καὶ ἀντεραστὰς καὶ ὄλως τοὺς τῶν αὐτῶν ἐφιμενοὺς φιλοτιμοῦνται, ἀνάγκη μάλιστα τοῦτοις φθονεῖν· ὅθεν εἰρηται καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ.

¹⁷ Per l'interpretazione di ἐπίφθονόν τοι χρῆμα come "cosa degna di invidia", vd. le considerazioni di Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens*, op.cit., pp. 41-42.

derano uno stesso oggetto, φθόνος rimane un'emozione specifica, l'intenzione di distruggere una persona la cui felicità ci risulta insopportabile. Ζήλος ha altre connotazioni, in cui prevale l'emulazione. Soprattutto, la situazione erotica riguarda gli amanti stessi (al femminile e al maschile), nella loro propria dialettica di desiderio. Poiché *eros* è desiderio del desiderio altrui, l'aspirazione alla reciprocità è inerente alla passione amorosa. La rivalità è soltanto un aspetto dell'esperienza della gelosia. Più fondamentale è la collera erotica, vale a dire il dolore di fronte ad un desiderio altrui che viene a mancare, quindi l'oltraggio, l'umiliazione, la volontà di riprendere il sopravvento. La seconda ragione è che questo dramma euripideo ci propone un gioco delle parti in cui né Andromaca né Ermione devono essere prese alla lettera, tanto meno ascoltate come se l'una o l'altra fosse la portavoce di un Autore intento a distribuire biasimo e lode sulle passioni umane. Entrambe esprimono il loro pensiero in situazioni di urgenza estrema, in circostanze instabili e, come direbbe Davide Susanetti, catastrofiche. La nostra lettura deve seguire il ritmo dello sfacelo.

Andromaca

Ascoltiamo Andromaca. In risposta alle rimostranze di Ermione, lei le dà una lezione sulla sottomissione coniugale. Una donna deve amare (στέργειν) qualsiasi uomo a cui sia stata data in sposa, non importa quanto "cattivo" (κακός) questi possa essere. Deve anche evitare qualsiasi "gara di pensiero superbo" (Euripide, *Andromaca* 213-214 ἄμιλλάν τ' οὐκ ἔχειν φρονημάτων). Nel matrimonio non sono ammessi il disaccordo, l'antagonismo, l'orgoglio femminili. Neottolemo ha buone ragioni per odiarla, spiega altresì Andromaca, perché Ermione non ha capito niente – non ha imparato come una moglie debba rendersi amabile al coniuge. La bellezza non basta: bisogna saper mostrare molteplici forme di eccellenza (ἀρεταί). Questo comportamento coniugale altamente meritorio consiste nel fare ciò che lei stessa faceva in passato con il suo amato Ettore, quando prendeva a balia i figli illegittimi di lui (vv. 222-225). La giovane Ermione, Andromaca sottolinea con sarcasmo, non avrebbe lasciato cadere nemmeno una goccia di rugiada sul proprio uomo (vv. 227-228)! Il suo attaccamento erotico a Neottolemo è ossessivo. Andromaca non esita ad accusare Ermione di soffrire a causa di Afrodite (v. 240). Lei è infatti la degna figlia di Elena, la creatura seducente, adultera e sensuale che ha causato la guerra di Troia. L'intensità erotica di Ermione tradisce quell'eredità materna. "Non cercare di emulare tua madre nel desiderare gli uomini (φιλανδρίᾳ), o donna!" (vv. 229-230).

La complessa situazione patetica che noi abbiamo la tentazione di chiamare sbrigativamente "gelosia" si configura quindi come un amore troppo amoroso, un *eros* troppo afrodisiaco. Andromaca deride l'attaccamento di Ermione per il

marito, a causa di un eccessivo interesse sessuale. Lei, da parte sua, ha abbondantemente superato quel tipo di sentimento. Il suo seno è stato così completamente de-sessualizzato che è diventato una fonte di cibo per i bambini delle sue rivali. Il suo corpo non ha bisogno di essere bello, e ogni buona moglie dovrebbe imparare questa indifferenza. La dimensione estetica del desiderio è irrilevante. Il matrimonio non è che un 'rifugio affettivo', in cui la maternità e la devozione totale e incondizionata a un uomo devono escludere ogni altra pretesa, quindi ogni forma di "amarezza" (πικρόν, cf. vv. 207-225). In definitiva, per Andromaca, *eros* non ha alcuna importanza. Non era un grosso problema con Ettore; lo è ancora meno nella sua attuale situazione coniugale. Il suo unico problema è che Ermione la accusa ingiustamente.

κάγω δόμοις τοῖσδ' ἄρσεν' ἐντίκτω κόρον, πλαθειῖσ' Ἀχιλλέως παιδί, δεσπότη
 δ' ἐμῶ. καί πρὶν μὲν ἐν κακοῖσι κειμένην ὅμως ἐλπὶς μ' αἰεὶ προσῆγε σωθέντος
 τέκνου ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν κάπικούρησιν κακῶν· ἐπεὶ δὲ τὴν Λάκαιναν Ἐρμιόνην
 γαμῆ τοῦ μὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος, κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους
 ἐλαύνομαι. λέγει γὰρ ὡς νιν φαρμάκοις κεκρυμμένοις τίθημι ἄπαιδα καὶ πόσει
 μισουμένην, αὐτῇ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα
 τάκεινης βίβ'. ἀγῶ τὸ πρῶτον οὐχ ἔκοῦσ' ἐδεξάμην, νῦν δ' ἐκκλέοιπα· Ζεὺς
 τάδ' εἰδείη μέγας, ὡς οὐχ ἔκοῦσα τῶδ' ἐκοινώθην λέχει. ἀλλ' οὐ σφε πείθω,
 βούλεται δέ με κτανεῖν¹⁸. (vv. 24-39)

In questa casa ho dato alla luce un figlio maschio, giacendo con il figlio di Achille, il mio padrone. In passato, sebbene fossi immersa nella miseria, mi attirava sempre la speranza che, se il bambino fosse sopravvissuto, avrei trovato un qualche aiuto e una difesa dalla sventura. Ma da quando il mio padrone ha sposato Ermione, rifiutando il mio letto da schiava, sono stata perseguitata da mali crudeli da parte di lei. Dice che con droghe segrete la rendo senza figli e odiata dal marito, e che voglio prendere il suo posto in casa, buttando lei fuori dal letto, con la violenza. All'inizio ho accettato questo letto contro voglia e ora l'ho abbandonato. Il grande Zeus mi sia testimone che è stato contro la mia volontà che ho condiviso questo letto! Ma non la persuado – e lei vuole uccidermi.

Andromaca insiste sul suo spassionato distacco da una casa e da un letto, in cui è entrata contro la sua volontà. All'inizio, provava avversione. Ora la relazione è finita. Nel frattempo, però, Andromaca ha generato il piccolo Molosso, che le è caro. Il suo affetto, lei dice, si concentra appunto sui suoi figli, piuttosto che sull'uno o sull'altro dei suoi uomini. Ma noi, avendo presente il testo

¹⁸ Vd. Ruth Scodel, "The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides' *Hecuba* and *Troades*", *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 1998, pp. 137-154, e cf. Euripide, *Troiane* 720: [Andromache] "Oh me! this is worse tidings than my forced marriage" (οἶμοι, γάμων τόδ' ὡς κλύω μείζον κακόν).

ippocratico, ci chiediamo come abbia potuto concepire un embrione giacendo con Neottolemo, senza provare piacere¹⁹. Ci chiediamo se dobbiamo credere alla sua versione dei fatti. Poi, se cerchiamo di situare il suo discorso nello sviluppo della trama, osserviamo un intrico di avvenimenti e di rapporti, di caratteri e di congiunture.

Ermione protesta in nome del matrimonio: sesso e figli le sono dovuti. Dal punto di vista di Andromaca, invece, l'aspettativa di Ermione che Neottolemo la ami – quindi che le faccia l'amore e che le faccia un figlio – è la conseguenza di una sensualità innata (che la ragazza ha ereditata da sua madre), della giovinezza e dell'inesperienza. È anche una questione di superbia. Ermione dovrebbe imparare ad abbassare la testa e a moderare le sue esigenze sessuali. Le due donne sono in profondo disaccordo. Ma all'arrivo di Oreste, colpo di scena: Ermione cambia idea. Improvvisamente, sembra quasi dar ragione ad Andromaca. Allora, forse, il dramma stesso dà ragione alla regina troiana, come se la sua Lettrice Modello dovesse arrendersi all'evidenza di una norma esemplare. Forse, l'arte di amare di Andromaca è autorevole e perfino persuasiva. Ma è davvero così?

Ermione cambia idea in un frangente del tutto particolare: nel momento in cui, avendo deciso di uccidere Andromaca e Molosso con la complicità di suo padre, non porta a termine il suo progetto, restando tuttavia colpevole di averlo "cucito insieme" (v. 911 ἐνράπτω). Sofferamoci su questo istante catastrofico. Menelao è scomparso. Ermione è improvvisamente sola. Neottolemo sta per tornare a casa, ma non certo per aiutarla, poiché la punirà per il suo tentato omicidio. Ermione è terrorizzata. Tutt'a un tratto, entra in scena Oreste a cui ella racconta tutto questo – i fatti, gli eventi e le emozioni (vv. 906-928). Oreste chiede: "Tuo marito ama un altro letto invece del tuo?" (v. 907 ἄλλην τιν' εὐνήν ἀντί σοῦ στέργει πόσις;). E lei risponde. Sì, suo marito disdegna il suo letto a causa della moglie di Ettore. Sì, lei stessa aveva voluto vendicarsi e difendersi (v. 910 ἔγωγ' ἡμυνάμην): ha programmato l'uccisione di Andromaca e del figlio di lei. Sì, suo padre ha mutato opinione lasciandola in balia del marito, il quale le farà pagare la premeditazione del delitto. "Capisco", conclude Oreste, "a causa di queste azioni, temi lo sposo!" (v. 919 συνῆκα· ταρβεῖς τοῖς δεδραμένοις πόσιν). Questo dialogo chiarisce lo snodo causale della trama. Alla collera erotica – offesa, sofferenza, desiderio di vendetta – fa seguito la paura. Oreste afferra la sequenza passionale: dapprima riconosce che Neottolemo si comporta male, il che

¹⁹ Euripide usa lo stesso verbo (πελάζω) e lo stesso participio (πλαθεῖσα) per descrivere l'adulterio di Elena e Paride, in [Euripide], *Reso* 911 Φρυγίων λεχέων ἔπλευσε πλαθεῖσα, "Prese il mare giacendo nel letto frigio". Cf. Eschilo, *Prometeo incatenato* 895-900: "Mai, oh mai, immortali Parche, mi vedrete diventare la compagna di letto di Zeus, giacere (πλαθεῖην) con nessuno sposo che scenda a me dal cielo. Perché rabbrivisco quando vedo la verginità distrutta di Io, crudelmente schiacciata così dalle sue faticose peregrinazioni mandate da Era".

provoca rappresaglie. “Hai menzionato una cosa che non va bene – un uomo ha un letto a due posti” (v. 909 κακόν γ’ ἔλεξας, ἄνδρα δίσσω ἔχειν λέχη). Poi intuisce che la giovane donna dev’essere terrorizzata. Dalla rivalsa al panico, le reazioni di Ermione gli sono perfettamente comprensibili.

È quindi in questo istante di terrore che la giovane donna rimpiange di essersi tanto preoccupata per suo marito. Avrebbe potuto godersi la sua ricchezza, il suo rango di regina, di padrona di casa e di madre di figli legittimi, se mai ne avesse avuti (vv. 938-942). Ermione va fantasticando: che peccato non aver dato peso a tutti quegli aspetti della sua vita, all’epoca, invece di agitarsi tanto per un uomo! Col senno di poi, tutto quell’eros non valeva la pena. Lasciar perdere l’amore, e accontentarsi dei suoi privilegi, apprezzare il semplice fatto di regnare libera e rispettata, ben al di sopra di una miserabile serva – ecco cosa avrebbe dovuto valutare! Adesso, tutto è perduto. Nel passato, Andromaca non era che una schiava, madre di bastardi mezzi schiavi. Adesso, Ermione stessa rischia di diventare la serva di quell’altro letto – quello in cui suo marito giace con la schiava troiana. Torneremo su questo punto.

Mogli e concubine

Il ripensamento di Ermione merita un inquadramento culturale. Nel contesto greco, potrebbe essere visto come il trionfo finale del senso comune: un ritorno realistico verso ruoli di genere tali quali sono pensati convenzionalmente. La rassegnazione ai piaceri plurali del maschio fa parte delle attese normative. Nell’Atene classica il doppio standard è brutalmente esplicito. Ricordiamo il resoconto orgoglioso e disinvolto di questa asimmetria sia nella legge che nell’oratoria pubblica. Da un lato, l’oratore Demostene (o chi per lui) proclama che tutti gli uomini ateniesi devono avere una sola moglie che produca figli legittimi e che sia la “fedele guardiana” (φύλακα πιστήν) della casa. Essi stessi, tuttavia, possono avere etere (per il piacere) e concubine (per la cura quotidiana del loro corpo) – quante ne desiderano (Pseudo-Demostene, *Contro Neera* 122). Dall’altro, l’adulterio femminile è una trasgressione tanto grave per la legge ateniese, che i mariti possono uccidere l’amante della moglie, se colto in flagrante. Al marito non è permesso di continuare a vivere con una moglie adultera, per non essere colpito da ἀτιμία (perdita dei suoi diritti civili). La donna non può partecipare ai sacrifici pubblici; e se lo fa, “può essere fatta soffrire qualsiasi punizione, tranne la morte, e questo impunemente” (87). Questi sono atti di abuso sociale e fisico. Una moglie notoriamente infedele che partecipi a un evento religioso può essere cacciata via, umiliata e persino aggredita. Qualsiasi uomo che la incontri deve strapparle le vesti, spogliarla dei suoi ornamenti e picchiarla, anche se non ha il diritto di ucciderla o di mutilarla. “Il legislatore cerca di disonorare (ἀτιμάω)

una tale donna e rendere la sua vita non degna di essere vissuta”. Nelle veementi parole di Eschine, le adultere meritano di vivere una “vita invivibile” (Eschine, *Contro Timarco* 183). Come Plutarco racconterà più tardi, una buona moglie deve imparare a sopportare i divertimenti erotici del marito, pur dovendo essergli assolutamente devota (Plutarco, *Precetti coniugali* 276d).

Le stesse mogli da cui ci si aspetta che accettino la promiscuità dei loro mariti come una cosa normale sono esposte all’ignominia, nel caso debbano commettere un solo atto di infedeltà. Questi sono due aspetti di un’unica forma di dominazione: gli uomini hanno il diritto non solo di godere sessualmente di tutte le donne che vogliono, ma anche di monopolizzarne la devozione sessuale (eccetto, naturalmente, nel caso di prostitute). Questo diritto richiede il rispetto da parte delle donne del divieto di esprimere, e persino di provare “gelosia”. La loro indifferenza o, semplicemente, pazienza è indispensabile al funzionamento del sistema. Ora, se inquadrriamo la situazione coniugale in questi termini, percepiamo che la gelosia, ancor prima che esprimere rivalità verso una terza persona, vorrebbe dire collera – offendersi, soffrire, protestare e volersi vendicare. Desiderare un uomo e volere essere amata; essere fedele e pretendere la stessa fedeltà: la collera erotica reclama reciprocità nella coppia eterosessuale. Le mogli antiche devono restare impassibili o patire in silenzio. Devono fare proprio ciò che Andromaca dice ad Ermione di fare: porgere l’altra mammella.

È davvero una questione di potere. Vale la pena di insistere su questo punto. Mentre la gelosia/collera maschile è incorporata nelle sanzioni legali e sociali contro l’adulterio femminile, la gelosia/collera di una donna è tanto inammissibile quanto la sua infedeltà. Sia la promiscuità che la gelosia sono privilegi maschili. Secondo la legge, nei costumi e nel sistema di valori, gli uomini possono permettersi comportamenti che le donne devono assolutamente evitare. E questo non è soltanto un’asimmetria; è un rapporto di forze, perché la vita sessuale degli uni presuppone necessariamente il tacito accordo – e quindi la sottomissione – delle altre. Se le donne si autorizzassero a rivendicare fedeltà da parte dei loro mariti, questa esigenza verrebbe ad intralciare la libertà, consentita a costoro, di combinare monogamia e relazioni extraconiugali. Ogni moglie che si irritasse per l’adulterio sistematico del marito, in effetti, prenderebbe uno squilibrio perfettamente funzionale all’interesse degli uomini come un’offesa e un’ingiustizia nei suoi propri confronti. Sentendosi ferita, insorgendo e cercando vendetta, una moglie adirata oserebbe rivendicare il proprio onore. Lamentando la perdita dell’eros del proprio amato, si permetterebbe di fare appello alla reciprocità. La gelosia vista nella sua dinamica collerica è, prima di tutto, lotta

per il riconoscimento, quindi una sfida all'asimmetria del potere erotico. È una passione egualitaria.

Ermione

Infedeli e gelosi, gli uomini hanno diritto all'attaccamento esclusivo delle loro donne. Le donne devono tollerare in silenzio questa doppia supremazia. Questo è lo sfondo culturale. Questa è la norma. Euripide, tuttavia, fa qualcosa di molto più complicato che semplicemente riecheggiare questa norma.

Torniamo al momento in cui Ermione cambia idea. Nel dialogo con Oreste, dapprima Ermione spiega le ragioni del suo agire e poi si mette a rimpiangere la sua infatuazione per il marito, non tanto per aver riflettuto con calma alla presunta saggezza di Andromaca, quanto perché ormai teme il peggio. Con l'aiuto del padre, ha cercato di ammazzare Andromaca insieme al piccolo Molosso. Menelao si è lasciato convincere di rinunciare all'omicidio. Di conseguenza, ora lei "trema" alla prospettiva di affrontare il marito. Inizialmente si ergeva orgogliosa, e dava voce alla propria delusione: suo marito non amava il suo letto, anzi le infliggeva un letto a due posti – e lei ne soffriva. Non era desiderata eroticamente, e si ribellava. Come da copione – il copione della collera erotica, non quello dell'emulazione o dell'invidia – Ermione voleva difendersi e vendicarsi. Eliminare Andromaca e Molosso sarebbe stato punire Neottolema. Ma poi, all'improvviso, la stessa Ermione sembra scoprire le virtù dell'anestesia coniugale e rinunciare alle pretese di un *eros* reciproco. Il suo cambiamento di opinione è sorprendente, ma, ancora una volta, non è altro che un attacco di sgomento, un rifugiarsi in un'ipotesi controfattuale – ah, se si fosse adeguata! Ermione sembra adottare le opinioni di Andromaca, ma, in realtà, la paura prende il sopravvento sulla collera. È il momento di pensare alla catastrofe in cui è precipitata.

E qui ritroviamo la questione del potere. Le passioni in gioco nel dramma sono in effetti esperienze vissute come posizioni di *status* sociale, rapporti di forza e dinamiche di dominazione e ubbidienza. All'inizio, Ermione è la padrona; Andromaca è la schiava. Ma agli occhi di Ermione, Neottolema non rispetta sessualmente questa gerarchia, trattando male sua moglie e dando preferenza alla concubina. Ermione è furiosa. Andromaca si difende, sostenendo di essere solo e soltanto una schiava. Anche da libera, del resto, si è sempre assoggettata a suo marito. L'irascibilità che distingue i due personaggi è una lotta per il riconoscimento erotico, per il desiderio dell'altro. La paziente Andromaca non si è mai adirata in vita sua. Ermione, invece, si lancia in quella "gara di pensiero superbo", che consiste nel protestare e poi nel vendicarsi. Alla fine, Ermione si rende conto che la dialettica schiava/padrona sta per rovesciarsi completamente

a suo sfavore: per punirla, Neottolemo la metterà al servizio della concubina in cattività. Il letto diventa secondario rispetto ad un asservimento che si prospetta come totale e terrificante. Tornando da Delfi, suo marito la “ucciderà con massimo disonore” (κτενεῖ μ’ ἐπ’ αἰσχίστοισιν) oppure, dice, “diverrò schiava dei letti bastardi di cui un tempo ero la padrona” (Euripide, *Andromaca* 925-928 ἢ δουλεύσομεν νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ). Notiamo la brutalità di questo ribaltamento: i “letti bastardi”, cioè la relazione sessuale tra Neottolemo ed Andromaca, restano un dato di fatto, solo che prima Ermione occupava comunque un ruolo dominante, mentre d’ora in poi ne sarà la schiava.

Ecco perché tutto il discorso mescola sessualità, schiavitù, vendetta. Ermione non argomenta sul tema dell’invidia, dell’emulazione. Il presunto ripudio della sua gelosia passata – che era collera erotica – dipende dal suo “tremare” di fronte al rischio imminente della morte o della schiavitù. Prima che tutto si sfasciasse, lei era al sicuro. Era, dopo tutto, la moglie di un padrone e di un vincitore. Avrebbe dovuto gradire il suo vantaggio su una prigioniera di guerra. Ora è sul punto perdere sicurezza, posizione, ricchezza, libertà e, forse, la vita stessa. Questo è il suo sconvolgente rammarico. Sa che non c’è scelta: deve andarsene! La vita matrimoniale non ha più la minima importanza. Ha chiuso con Neottolemo – e i suoi scomodi letti gemelli (vv. 117-126).

La Tracia innevata

Quando si è capito il giuoco, cioè quando si presta attenzione al modo di interagire dei personaggi, si coglie l’inquietante polifonia teatrale. Ora che abbiamo messo in rilievo la situazione incerta e slittante di Ermione, prestiamo ascolto ad Andromaca. Certo, la moglie matura ed esperta offre consigli coniugali ad una principiante, propinandole addirittura un’arte di amare (di meno). Ma le sue parole, lungi dall’esprimere una sorta di saggezza superiore, meditata, disincarnata, si rivelano altrettanto contingenti rispetto alla sua propria situazione. Andromaca è una schiava. Quindi parla da schiava.

Andromaca non è nata in schiavitù, certo, ma si è adattata alla sua sfortunata condizione. In terra greca, in Tessaglia, si è abituata ad ubbidire e a servire. Euripide attira l’attenzione su questo particolare aspetto della sua mentalità. Andromaca è una barbara di nascita²⁰. Ma c’è di più. I suoi modelli di riferimen-

²⁰ Nancy Rabinowitz, “Greek Tragedy: a rape-culture?”, *EuGeStA* 1, 2011, pp. 1-21, sostiene che Euripide sottolinea l’“asiaticità” di Andromaca, ma poi la rende “portavoce dei valori patriarcali greci, poiché fondamentalmente istruisce Ermione su come rendersi attraente per suo marito. Quando Andromaca dà consigli ad Ermione su come tenersi un uomo, lo fa non solo sulla base del suo matrimonio con Ettore, ma anche sulla base della sua relazione riuscita con Neottolemo” (vd. pp. 15-16). Non sono d’accordo su questo punto. Andromaca parla a nome di una visione

to sono enfaticamente non ellenici. Andromaca prende sul serio l'esempio di costumi matrimoniali alieni.

All'inizio dell'opera, Ermione sfoggia il suo lusso. È sicura di sé. È esigente. Insiste sul suo diritto coniugale. Andromaca la prende in giro. Che cosa faresti, le chiede sarcasticamente, se tu fossi una delle tante mogli di un re trace? Le uccideresti tutte?

εἰ δ' ἀμφὶ Θρηῆκην τὴν χιόνι κατάρρυτον τύραννον ἔσχεσ ἄνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος δίδωσι πολλαῖς εἷς ἀνὴρ κοινούμενος, ἔκτεινας ἂν τάσδ'; εἴτ' ἀπληστίαν λέχους πάσαις γυναιξὶ προστιθεῖσ' ἂν ἠρέθης. αἰσχρὸν γε· καίτοι χειρὸν ἄρσένων νόσον αὐτῆν νοσοῦμεν, ἀλλὰ προύστημεν καλῶς (vv. 215-221)

Se avessi sposato un uomo, re nella Tracia innevata, dove un solo marito dà il suo letto a turno a molte donne in comune, tu, quelle, le avresti ammazzate? Se così fosse, ti saresti rivelata come una che attribuisce l'insaziabilità del letto a tutte le donne. È una cosa vergognosa. Noi donne siamo malate di questa malattia peggio degli uomini, ma governiamola elegantemente.

Immaginiamo la scena: una regina troiana ridotta in schiavitù sfida una principessa spartana. La provoca ad immaginare se stessa in una famiglia reale poligama. Neppure là, lei consentirebbe ad inchinarsi? Per Andromaca, la poliginia è ovviamente un sistema matrimoniale accettabile, anzi da accettare. Rifiutare questo sistema – la comunità di numerose mogli, quindi una poligamia rigorosamente maschile – sarebbe, a suo avviso, una questione di indecente lussuria femminile, di “insaziabilità del letto” (v. 220). La provenienza delle sue opinioni sul matrimonio, quindi, è proprio questa: la Tracia nevosa, dove un marito divide il suo letto, a turno, tra molte donne (vv. 215-217). E in questa terra gelida, le donne non si sognano di protestare. Ora, la Tracia è una delle regioni da cui gli Ateniesi tipicamente importavano i loro schiavi²¹. Il ragionamento è impeccabile. La schiavitù si addice ad Andromaca. Quando Ermione ripercorre con la memoria il suo passato – per quanto umiliata, era una regina, padrona

“asiatica”, e persino tracia, della sottomissione coniugale. Ha “importato” nella sua nuova casa una docilità da schiava, cosa che Ermione si rifiuta di fare. Sono invece d'accordo con Rabinowitz sull'ambivalenza di Andromaca riguardo alla sua complicità sessuale con il suo padrone: “La moglie deride la concubina in quanto schiava e premio di guerra (155), ma allo stesso tempo implica che Andromaca ami condividere il letto con il figlio dell'assassino di suo marito (171-73). L'ambiguità della parola ξυνεύδειν deriva dal fatto che una compagna di letto può essere una moglie o una concubina, e naturalmente, entrambe possono essere vinte in guerra. [...] Andromaca, come ho detto, si è sistemata molto bene. L'opera rivela l'ostilità sottilmente velata nel matrimonio sancito di Neottolemo ed Ermione, ma suggerisce anche la possibilità che ciò che inizia come stupro possa non continuare ad essere tale per tutta la durata della relazione” (p. 16).

²¹ Sulla provenienza tracia degli schiavi ad Atene, vd. Margaret Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, pp. 80-83.

di una schiava – finisce per pensarla proprio come quella schiava. È questo un ulteriore paradosso nel gioco delle parti.

Ora, il modello trace della vita coniugale merita attenzione. Abbiamo sottolineato che la cultura ateniese ammette un doppio standard pesantemente sbilenco: pluralità di donne per un uomo, ma non viceversa. Il matrimonio è tuttavia compatibile con l'adulterio maschile, ma non con altri matrimoni simultanei. Spingere il privilegio sessuale dei mariti fino ad una vera e propria comunità di donne (come in Tracia o come nella *Repubblica* di Platone) sarebbe osare un passo in più. Per una moglie ateniese, rinunciare a *qualsiasi* aspettativa di esclusività da parte del marito (come Andromaca si vanta di avere fatto con Ettore) significherebbe emulare non solo una prigioniera troiana, ma anche le donne di un serraglio tracio. Sarebbe un ulteriore passo verso l'asservimento.

Dal punto di vista maschile, come afferma Oreste, installare in casa un letto a due posti non va bene. Figuriamoci, circondarsi di molteplici mogli. Dal punto di vista femminile, la promiscuità sessuale di un marito sfida una sposa a prendere posizione: dolore, oltraggio e desiderio di vendetta oppure acquiescenza? L'*Andromaca* di Euripide mette in scena questo dilemma in termini di collera oppure docilità. Nella logica "trace" di Andromaca, emerge addirittura una opposizione tra irascibilità e propensione alla schiavitù. Aristotele, ancora una volta, sintetizza questa logica. È considerata una cosa da schiavi (ἀνδραποδῶδες) sopportare di essere infangati (τὸ δὲ προπηλακίζομενον ἀνέχεσθαι), o subire che i propri cari lo siano²². La disposizione a lasciarsi offendere, quindi a non vendicarsi e difendersi – letteralmente ciò che Ermione sa fare –, preclude la collera (Euripide, *Andromaca* 910). Vendicarsi è giusto, bello, piacevole e degno di individui liberi – non schiavi²³. Ecco perché l'indifferenza agli oltraggi non è una virtù, bensì, appunto, una forma di servilità.

Le donne possono benissimo reagire agli insulti e, in particolare, all'"infangare" (προπηλακίζω). Nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, le donne si riuniscono proprio al fine di punire Euripide per averle coperte di fango (o trascinate nel fango), per anni (v. 386). La trama della commedia si sviluppa in risposta a questo 'infangamento' di cui le Ateniesi intendono vendicarsi una volta per tutte.

²² Cf. Aristotele, *Etica a Nicomaco* 1126a: chi non sia adira mai "sembra non sentire e non soffrire, non arrabbiandosi non appare disposto a respingere un affronto; sopportare di essere infangati e subire che i propri cari lo siano sembra essere una cosa da schiavi" (δοκεῖ γὰρ οὐκ αἰσθάνεσθαι οὐδὲ λυπεῖσθαι, μὴ ὀργιζόμενός τε οὐκ εἶναι ἀμυντικός, τὸ δὲ προπηλακίζομενον ἀνέχεσθαι καὶ τοὺς οἰκείους περιορᾶν ἀνδραποδῶδες).

²³ Cf. Aristotele, *Retorica* 1367a: "Vendicarsi dei propri nemici è più nobile che venire a patti con loro; perché vendicarsi è giusto, e ciò che è giusto è bello"; 1370b: "E vendicarsi è piacevole; perché è piacevole ottenere qualcosa che è doloroso non ottenere; coloro che sono in collera soffrono oltre misura quando non riescono ad ottenere la vendetta, mentre la speranza di vendicarsi li delizia".

Nel discorso attribuito a Demostene, *Contro Neera* (21), troviamo una situazione eloquente. Neera è una prostituta. Frinione la compra per il suo uso personale. La tratta malissimo, soprattutto la costringe a fare sesso in pubblico. Certo, lui ne è il legittimo proprietario, ma c'è un limite allo sfruttamento di una schiava. L'oratore racconta che, "poiché era stata infangata da Frinione, e non era amata come si aspettava, e poiché lui non si metteva al suo servizio in ciò che lei voleva" (ἐπειδὴ τοίνυν ἀσελγῶς προῦπηλακίζετο ὑπὸ τοῦ Φρυνίωνος καὶ οὐχ ὡς ᾗζετο ἡγαπᾶτο, οὐδ' ὑπηρετεῖ αὐτῇ ἄ ἐβούλετο), – poiché non "remava" per lei – Neera fece i bagagli, prese tutti i vestiti e i gioielli che lui le aveva regalato, e, portando con sé due ancelle, scappò a Megara. Quindi, anche una donna ridotta in schiavitù ha una dignità da proteggere, ha esigenze di reciprocità, si crea un margine di manovra: Neera si aspetta di essere amata e di essere, in qualche misura, rispettata (7.72-73). Non si lascia immelmare impunemente.

Andromaca è stata regina a Troia, certo, ma ormai è diventata una mite serva e una docile compagna di letto. Per lei, la libertà appartiene al passato (Euripide, *Andromaca* 12-15). Ma già in passato, si è doverosamente sottomessa a suo marito, ed ora istruisce Ermione sulle virtù coniugali: non interferire mai con la volontà di un uomo, accettando tutto – comprese le sue peregrinazioni sessuali. Una donna deve volere bene a suo marito, a tutti i costi. Per quanto lui possa essere "cattivo" (κακός), una moglie deve comunque "amarlo ed evitare qualsiasi gara di pensiero orgoglioso" (vv. 213-214 στέργειν ἄμιλλάν τ' οὐκ ἔχειν φρονημάτων). Bando all'antagonismo! Andromaca si adatta, insomma, all'immagine della propensione "asiatica" a piegarsi senza protestare sotto un 'giogo', in contrasto con la tendenza ellenica a ribellarsi²⁴.

In contrasto, Medea, una feroce principessa della Colchide, ed Ermione, un'impavida ragazza spartana, non sono disposte a lasciarsi offendere senza batter ciglio. Questa è precisamente l'insubordinazione che definisce il loro carattere²⁵. Figlia di un re, donna altera che sfida l'autorità, per tutta la sua presunta "barbarie", Medea non corrisponde per nulla allo stesso stereotipo. Giasone è non soltanto cattivo (κακός): è superlativamente e totalmente pessimo (ὦ παγκάκιστε), e questo insulto, Medea glielo sbatte in faccia, prima di vendicarsi e di fuggire (v. 465)²⁶. Ermione non si accontenta, non si rassegna se non in un

²⁴ Eschilo aveva rappresentato vividamente questo contrasto nel sogno di Atossa, nei *Persiani* (vv. 176-196).

²⁵ Sappiamo tuttavia dell'esistenza di alcuni schiavi originari della Colchide ad Atene. Vd. William Linn Westermann, *The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity*, Philadelphia 1955, p. 14. Vd. anche Edith Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006, p. 201.

²⁶ Sull'autonomia di Medea come donna tragica, vd. Melissa Mueller, "The Language of Reciprocity in Euripides' Medea", *The American Journal of Philology* 122.4, 2001, pp. 471-504: «For it is precisely containment by a patriarchal system (and husband) that Medea seems to defy. Medea

momento di terrore – e poi se ne va con un altro uomo, come già sua madre. Entrambe si distinguono da Andromaca.

Non c'è niente da ridere. Siamo nel mondo possibile della tragedia. Qui si soffre. Qui ci si chiede angosciosamente: “che fare?”²⁷. Qui si delibera. Qui si lotta, invano, per il riconoscimento. Qui si prova collera, la passione strutturale della tragedia – e la collera può essere erotica²⁸. La definizione greca della collera erotica – sofferenza a causa di un'umiliazione e desiderio di rivalsa – è paragonabile (ma non identica) a quel forte sentimento che, se vogliamo, possiamo benissimo chiamare ‘gelosia’. Tradurre significa pensare comparativamente, da una cultura all'altra. Ma l'essenziale è che ci mettiamo d'accordo sulla definizione di una dialettica vissuta affettivamente – sull'eros ferito di Medea e di Ermione, sul loro reagire, sulla loro rivincita, sulla loro insubordinazione.

speaks a language of reciprocity that is usually spoken between men only, and she negotiates an uneasy balance for herself (in the *agon*)» (p. 473). Più radicalmente, Davide Susanetti, “Collera, crisi politica e soggetti queer”, *EuGeStA* 4, 2014, pp. 1-30: «L'indignazione di Medea – lo abbiamo visto – è l'indignazione consapevole di un intellettuale che opera da fuori, che fa saltare tutto perché non appartiene al sistema malato: perché non ne è contaminata né compromessa. È l'indignazione potente di un soggetto *queer*, di un soggetto inclassificabile e sfuggente: ἢ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν. “Io sono diversa dalla maggior parte dei mortali” (597). Medea dice: “Noi donne” (231: γυναικῆς ἐσμεν), ma si avventa sui suoi nemici con la furia di un guerriero. Come l'Aiace sofocleo, la donna della Colchide consuma la sua vendetta e compie una strage per l'ossessione di essere derisa dai suoi nemici (384, 404, 805-6, 1049, 1355). Come un eroe ferito nel suo onore e nelle sue prerogative, ella reagisce, in modo collerico, all'offesa che ha colpito il suo letto. Come un eroe omerico, Medea parla al suo cuore e al suo braccio per prepararsi a sferrare il colpo fatale (496-7, 1056, 1242-4) (249-51) (1358) (1343) (1320-1). Giunge persino ad evocare il campo di battaglia, le armi maschili e il mestiere della guerra come contesto preferibile e desiderabile rispetto alla condizione femminile (249-51). Medea è straniera, ma compiutamente “greca” quando ritorce contro i suoi nemici le loro categorie e i loro dispositivi mentali» (p. 22). Dobbiamo anche notare come entrambe Andromaca e Medea parlano delle donne al plurale, ma la prima si preoccupa della loro reputazione di lussuose, la seconda della loro misera condizione, in balia dei padroni che esse devono ‘comprare’ per se stesse.

²⁷ Per una nuova problematizzazione di questa interrogazione tragica, vd. Giulia Maria Chesi, “Queering Divine Authority and Logical Consistency in Aeschylus' *Oresteia*”, in Ella Haselswerdt, Sara H. Lindheim, Kirk Ormand (eds.), *The Routledge Handbook of Classics and Queer Theory*, London 2023, pp. 82-91.

²⁸ Ho sviluppato questo argomento in “A *Theatrical Poetics*: Recognition and the Structural Emotions of Tragedy”, *Arion* 14, 2006, pp. 35-92.

Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono

Mattia De Poli

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract: Jealousy is not a justification for killing someone, neither in the ancient Greece nor in the modern society: in the past, an adulterer could be murdered only after being caught red-handed, but now no murder is allowed. On the contrary, the comic *zelotypia* is an emotion strictly connected to violence as well as to suspicion and forgiveness. Menander's *Perikeiromene* and Chariton's *Chaireas and Callirhoe* (a Greek novel deeply influenced by drama) serve as good examples of it.

1. Leggi antiche e moderne: tradimenti, emozioni ed autopsia.

[...] until recently the jealousy of a betrayed husband was recognised in Mediterranean societies as exonerating if not actually justifying murder. (Fantham 1986, p. 45)

Così Elaine Fantham nel 1986, in un articolo sulla «sexual jealousy», alludeva al 'delitto d'onore', che in Italia, ad esempio, era stato regolamentato prima dall'art. 377 del codice penale Zanardelli (1889):

art. 377. Per i delitti preveduti nei capi precedenti, se il fatto sia commesso dal conjuge, ovvero da un ascendente, o dal fratello o dalla sorella, sopra la persona del conjuge, della discendente, della sorella o del correo o di entrambi, nell'atto in cui li sorprenda in flagrante adulterio o illegittimo concubito, la pena è ridotta a meno di un sesto, sostituita alla reclusione la detenzione, e all'ergastolo è sostituita la detenzione da uno a cinque anni. (Codice penale Zanardelli, 1889)

e poi dall'art. 587 del codice penale Rocco (1930):

art. 587. Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona, che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella. Se il colpevole cagiona, nelle stesse circostanze, alle dette persone, una lesione personale, le pene stabilite negli articoli 582 e 583 sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni. [Non è punibile chi, nelle stesse circostanze, commette contro le dette persone il fatto preveduto dall'articolo]. (Codice penale Rocco, 1930),

che fu abrogato solo nell'agosto del 1981 (legge n. 442/1981), giusto pochi anni prima che fosse pubblicato l'articolo della Fantham. I due testi normativi prevedevano una pena ridotta per chi avesse ucciso (o anche solo ferito) una donna e/o il suo amante, ma non prevedevano alcuna distinzione fra il marito, il padre o il fratello come autore dell'atto violento, né facevano esplicita menzione della gelosia amorosa. Nel codice penale Rocco era richiamata un'emozione, l'ira¹, che poteva valere come iperonimo anche della gelosia in quanto ira erotica², ma che, proprio per la sua maggiore genericità, era riferibile a tutti i soggetti contemplati dalla norma. E così l'articolo è stato inteso e applicato fino alla sua abrogazione. Solo la giurisprudenza successiva ha chiarito che la gelosia, se non deriva da uno stato patologico, rientra fra «gli stati emotivi o passionali» che «non escludono né diminuiscono l'imputabilità» del reo (art. 90)³.

L'art. 587 del codice penale Rocco era applicabile a chi avesse agito dopo aver scoperto un'illegittima relazione carnale: non era necessario sorprendere sul fatto gli amanti, ma bisognava averne notizia certa e provata. L'art. 377 del codice penale Zanardelli (1889) insisteva, invece, sulla flagranza dell'adulterio nel caso del marito o dell'illegittimo concubito nel caso di un ascendente, di un fratello o di una sorella.

¹ Il testo di questo articolo, come quello di altri ancora in vigore (cf. art. 62 c. 2; art. 599), poneva l'accento sull'origine dell'ira ovvero sull'offesa, subita sia dal singolo individuo – quale poteva essere il marito tradito – sia dalla famiglia e dai parenti: la violenza esercitata veniva giudicata come risposta a un danno precedentemente ricevuto. Per questo aspetto il testo dell'art. 587 del codice penale Rocco ricalcava la definizione di ira, proposta da Aristotele nella *Retorica* (2.2 [1378a 30-32]): ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ τι τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος (“L'ira deve essere intesa come un desiderio, accompagnato da dolore, di vendetta evidente per un'offesa evidente compiuta nei nostri confronti o nei confronti di qualcosa di nostro, quando l'offesa non è meritata”).

² Vd. Sissa 2015, pp. 8-11.

³ Vd. Ronco, Romano 2012, p. 702; Dolcini, Gatta 2021, p. 1650.

A lungo il diritto moderno ha previsto una riduzione della pena per chi avesse commesso un omicidio in queste particolari circostanze, ma non è arrivato a legittimare del tutto l'uccisione, diversamente dal diritto attico di età arcaica e classica: ad Atene, infatti, le leggi draconiane in materia di omicidio, poi confermate da Solone, contemplavano il caso del φόνος δίκαιος ("omicidio giusto") o φόμος ὄσιος ("omicidio legittimo"), giudicato davanti ad un apposito tribunale, il Delfinio⁴. In questo caso, però, la flagranza dell'adulterio o dell'illegittimo concubito era una condizione essenziale, come sottolineano diverse fonti:

- 1) [...] διαρρήδην εἶρηται τούτου μὴ καταγιγνώσκειν φόνον, ὃς ἂν ἐπὶ δάμαρτι τῇ ἑαυτοῦ μοιχὸν λαβῶν ταύτην τὴν τιμωρίαν ποιήσῃται. (Lys. 1.30)

[...] è detto chiaramente di non condannare per omicidio colui che si vendicherà, sorprendendo un amante con la propria moglie.

- 2) Ἐάν τις ἀποκτείνει [...] ἐπὶ δάμαρτι ἢ ἐπὶ μητρὶ ἢ ἐπ' ἀδελφῆ ἢ ἐπὶ θυγατρὶ, ἢ ἐπὶ παλλακῆ ἢ ἂν ἐπ' ἐλευθέροις παισὶν ἔχη, τούτων ἕνεκα μὴ φεύγειν κτείναντα. (Dem. 23.53)⁵

Se uno dovesse uccidere [...] (un uomo sorpreso) con la moglie o la madre o la sorella o la figlia o la concubina tenuta per la procreazione di figli liberi, non deve andare in esilio come un assassino per queste azioni.

- 3) ἔαν δ' ἀποκτεῖναι μὲν τις ὁμολογῆ, φῆ δὲ κατὰ τοὺς νόμους, οἷον μοιχὸν λαβῶν [...], τούτῳ ἐπὶ Δελφίνῳ δικάζουσιν. (Arist. *Athen. Pol.* 57.3)⁶

Qualora uno confessi di aver commesso un omicidio, ma dica di aver agito in conformità alla legge, ad esempio sorprendendo un adultero [...], costui è sottoposto a giudizio nel Delfinio.

La norma antica riconosceva legittima⁷ solo l'uccisione dell'amante, del μοιχός, non quella della moglie, perché l'adultero costituiva un'insidia per la stabilità dell'*oikos* e la continuità della stirpe⁸. L'assassinio era la risposta a una minaccia oggettiva, non un gesto dettato da emozioni soggettive. L'episodio di Eufileto, presentato nell'orazione lisiana *Sull'uccisione di Eratostene*, è emble-

⁴ Cf. Lys. 1.30; Dem. 23.53 e 74; Aristot. *Ath. Pol.* 57.3. Secondo Plutarco (*Sol.* 33.1-2), questa legge risalirebbe a Solone, ma si ritiene probabile che fosse già contemplata dal codice draconiano (cf. Paus. 9.36.8). Vd. Pepe 2008, pp. 145-157, 161-165. A proposito del tribunale del Delfinio, cf. Dem. 23.74; Arist. *Athen. Pol.* 57.3.

⁵ Sul contenuto dell'orazione demostenica *Contro Aristocrate*, vd. Pierro 2000, pp. 205-207.

⁶ Vd. Rhodes 1981, p. 404.

⁷ Cf. Lys. 1.4 τῆς κατὰ τοὺς νόμους τιμωρίας; Dem. 23.74 ἐννόμως ... δεδρακέναι; Aristot. *Athen. Pol.* 57.3 κατὰ τοὺς νόμους.

⁸ Vd. Carey 1989, p. 59; Todd 2007, pp. 46-47.

matico a questo proposito: pur nella parzialità del discorso difensivo, è possibile cogliere alcuni aspetti fondamentali del modo in cui la società ateniese dell'età classica poteva valutare simili vicende.

Fin dal principio, la seduzione della moglie di Eufileto ad opera di Eratostene è descritta come un oltraggio che tutto il mondo greco giudica abominevole (Lys. 1.2 ταύτην τὴν ὕβριν ἅπαντες ἄνθρωποι δεινοτάτην ἡγοῦνται): di fronte a questo fatto i giudici non dovrebbero esitare a esprimere il loro sdegno, la loro irritazione (Lys. 1.1 οὐκ ἂν εἴη ὅστις οὐκ ἐπὶ τοῖς γεγενημένοις ἀγανακτοίη)⁹ e non dovrebbero ritenere accettabile né una pena lieve né il perdono. La violazione dello spazio familiare, privato, non solo ha causato un danno alla donna sedotta ma è stato anche motivo di vergogna per i figli e un oltraggio per il marito (Lys. 1.4 καὶ ἐκείνην τε διέφθειρε καὶ τοὺς παῖδας τοὺς ἐμὸς ἤσχυνε καὶ ἐμὲ αὐτὸν ὕβρισεν εἰς τὴν οἰκίαν τὴν ἐμὴν εἰσιῶν): non c'era altra ragione di ostilità, di risentimento fra Eufileto ed Eratostene¹⁰ e tutto, anche la gestione delle emozioni, viene presentato al preciso scopo di dimostrare la legittimità della vendetta.

Al principio del matrimonio, il comportamento di Eufileto nei confronti della moglie appare improntato alla moderazione e col tempo egli inizia a riporre in lei una fiducia sempre maggiore, ritenendola una donna eccezionale e al di là di ogni sospetto (Lys. 1.7 e 10 καὶ ἐγὼ οὐδέποτε ὑπώπτεισα). Eufileto ricorda di essersi adirato con lei una volta (Lys. 1.12 ἐπειδὴ δὲ ἐγὼ ὠργιζόμενῃ) ma di averne avuto tutte le ragioni (Lys. 1.11-12), era anzi la moglie ad essere stata in difetto perché colta di sorpresa in casa con l'amante. Il marito allora non si era avveduto di nulla e a lungo, pur notando dei comportamenti singolari della donna, non ne aveva fatto parola e non aveva nutrito alcun sospetto nei suoi confronti (Lys. 1.13-14 τούτων οὐδὲν ἐνθυμούμενος οὐδ' ὑπονοῶν ... ἐσιῶπων ... σιωπῇ), fino a quando fu avvicinato da un personaggio singolare: una vecchia, mandata da un'altra donna di cui Eratostene era stato l'amante prima di sedurre la moglie di Eufileto. Quest'ultima, ormai trascurata, dopo aver indagato la ragione del mutato comportamento dell'uomo, aveva mandato la vecchia ad informare Eufileto dell'oltraggio che Eratostene stava compiendo ai suoi danni.

⁹ L'appello alla giusta ira dei giudici nei confronti dell'accusato è comune nell'oratoria giudiziaria greca: vd. De Poli 2021, pp. 12-14.

¹⁰ Eufileto deve dimostrare che l'uccisione era avvenuta in una situazione compatibile con la flagranza di adulterio senza alcuna premeditazione, confutando l'accusa dei parenti di Eratostene, secondo cui egli avrebbe incastrato la sua vittima, nei confronti della quale avrebbe nutrito già in precedenza dei sospetti: a tale scopo racconta, ad esempio, che la sera dell'omicidio aveva invitato a cena un amico ma poi lo aveva lasciato tornare a casa, mentre per cercare testimoni dell'adulterio chiama altri amici, ma non tutti sono reperibili. Vd. Vianello de Córdova 1980, pp. xvi-xxii, lxxviii-lxxx; Carey 1989, pp. 59-64; Todd 2007, pp. 43-60.

A tal proposito Eufileto non manca di sottolineare la spinta emotiva all'origine dell'iniziativa presa dall'amante abbandonata (Lys. 1.15):

αὕτη δὲ ὀργιζομένη καὶ ἀδικεῖσθαι νομίζουσα, ὅτι οὐκέτι ὁμοίως ἐφοῖτα παρ' αὐτήν, ἐφύλαττεν ἕως ἔξηϋρεν ὅ τι εἶη τὸ αἴτιον.

lei, adiratasi e ritenendo di aver subito un torto poiché lui non le faceva più visita come prima, continuò ad indagare finché non trovò quale fosse la ragione.

L'ira qui evocata è associata ad un torto subito e, inserita in un contesto amoroso caratterizzato da una relazione triangolare fra Eratostene, la sua prima amante e la moglie di Eufileto, può essere interpretata come una manifestazione di gelosia. D'altra parte, informato della situazione, Eufileto confessa di essere rimasto immediatamente sconvolto (Lys. 1.17 ἐγὼ δ' εὐθέως ἐταραπτόμην) e per due volte ripete di essersi ritrovato pieno di sospetti (Lys. 1.17 καὶ μεστός ἦν ὑποψίας), ma non agisce nei confronti dell'adultero in maniera impulsiva, in preda al turbamento emotivo del momento. Per prima cosa riesce a ottenere dalla serva della moglie una conferma della situazione, ma questo non è ancora sufficiente: non si accontenta delle sue parole e cerca l'evidenza dei fatti, pretendendo – ed ottenendo – che la serva gli mostri l'adulterio nel momento in cui si compie (Lys. 1.21 ἀξιῶ δέ σε ἐπ' αὐτοφώρῳ ταῦτά μοι ἐπιδειξαί· ἐγὼ γὰρ οὐδὲν δέομαι λόγων, ἀλλὰ τὸ ἔργον φανερόν γενέσθαι, εἴπερ οὕτως ἔχει). E quando si presenta questa occasione, Eufileto si mette a cercare dei testimoni fra i suoi amici e sorprende Eratostene con la propria moglie in condizioni inequivocabili. Allora, nonostante i tentativi dell'adultero di rimediare al danno arrecato nella speranza di non essere ucciso, Eufileto solennemente sentenza (Lys. 1.26):

‘οὐκ ἐγὼ σε ἀποκτενῶ, ἀλλ’ ὁ τῆς πόλεως νόμος, ὃν σὺ παραβαίνων περὶ ἐλάττονος τῶν ἡδονῶν ἐποίησω, καὶ μᾶλλον εἴλου τοιοῦτον ἀμάρτημα ἔξαμαρτάνειν εἰς τὴν γυναῖκα τὴν ἐμὴν καὶ εἰς τοὺς παῖδας τοὺς ἐμοὺς ἢ τοῖς νόμοις πείθεσθαι καὶ κόσμιος εἶναι’.

“non sarò io ad ucciderti ma la legge della nostra città, che tu trasgredendo hai tenuto in minor conto dei tuoi piaceri, ed hai preferito compiere una simile offesa nei confronti di mia moglie e dei miei figli piuttosto che obbedire alle leggi ed essere una persona perbene”.

Nonostante nella ricostruzione dei fatti Eufileto non manchi di evidenziare l'incidenza di alcune emozioni – ira, turbamento, sospetto – ora dell'uno ora dell'altro personaggio, l'omicidio del seduttore non ha nulla a che vedere con esse: la legge, anche nei casi in cui ammette l'uccisione del colpevole, impone di procedere in maniera razionale ed esige l'evidenza dei fatti.

2. I sospetti e la ζηλοτυπία.

Se si esclude l'accenno all'ira della precedente amante di Eratostene, nell'orazione lisiana non c'è altro termine che rinvii alla gelosia: il logografo evita di utilizzare ζῆλος o qualsiasi altro suo corradicale¹¹, e tanto più il termine ζηλοτυπία con i suoi derivati, che avrebbe rischiato di caratterizzare in modo negativo la figura di Eufileto¹². Eppure c'è un momento della vicenda, in cui lui sembra cadere vittima proprio di questa emozione: lo sconvolgimento, accompagnato da mille sospetti, che lo assale dopo aver ricevuto dalla vecchia l'informazione dell'adulterio.

Proprio il sospetto è essenziale nella definizione di ζηλοτυπία offerta da Fozio (IX secolo d.C.) nel suo *Lessico*:

ζηλοτυπία· ζῆλος ἐξ ὑπονοίας, τοῦ ἑάνερος κατὰ τῆς οἰκείας γυναικὸς εἰς ἕτερον ἀσελγῆ ὑπόνοια.

La *zelotypia* è quel fermento che nasce da un sospetto, è essa stessa il sospetto che un uomo, ovvero un marito, nutre nei confronti di un altro uomo impudente in relazione alla propria donna, ovvero alla propria moglie. Questa emozione nasce da un pensiero che si insinua nella mente delle persone in maniera surrettizia: non di fronte ad un'evidenza, al fatto di sorprendere gli adulteri in flagrante, ma sulla base di voci, indizi, fantasie.

È precisamente quello che accade nel libro I del romanzo *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone. I pretendenti della bellissima giovane siracusana, delusi a causa delle sue nozze con Cherea, si alleano e tramano contro i novelli sposi allo scopo di sciogliere la loro unione. Accantonata subito l'idea di ricorrere alla violenza, il tiranno di Agrigento si fa promotore di un'azione più subdola: "Armerò" – dice – "contro di lui [scil. Cherea] la *Zelotypia* che, avendo come alleato Eros, compirà un grave malanno" (Charito 1.2.5 ἐφοπλιῶ γὰρ αὐτῶ

¹¹ In merito al legame etimologico fra 'gelosia' e ζῆλος, vd. ad esempio Sissa 2015, pp. 15-19; Fantham 1986, pp. 45-46.

¹² Il sostantivo ζῆλος è attestato due volte nell'*Epitafio* (Lys. 2.48.2 e 60.7), dove ricorre anche il verbo ζηλόω (Lys. 2.26.8, 66.2, 72.2, 73.5, 81.2), ma qui l'accezione erotica è estranea ad entrambi i termini. Lo stesso verbo ζηλόω è attestato anche nell'*Erotico*, nonostante in questo caso sia difficile stabilire se le parole siano attribuibili effettivamente a Lisia o a Platone che ne riporta il testo nel *Fedro* (Plat. *Phdr.* 232a 2 e 233b 5): il tema di questa orazione epidittica è l'amore ma il termine non è collegato a una situazione in cui si verifica il triangolo amoroso proprio della gelosia. Sembrerebbe, invece, riconducibile a quest'ultima emozione il verbo ζηλοτυπεῖν che, secondo uno scolio al dialogo *Simposio o Lapiti* di Luciano (40), sarebbe stato utilizzato da Lisia nell'orazione *Contro Pantaleonte* (Lys. fr. 263). Inoltre, le lettere ζηλοτυπ[sono leggibili anche nel frammento papiraceo di un'orazione attribuibile allo stesso Lisia (Lys. fr. A4, col. 2, l. 12). Forse, quindi, deve essere ridimensionata l'affermazione di Fantham 1986, p. 51, secondo cui Eschine nella *Contro Timarco* sarebbe stato «the only orator to use the root at all».

Ζηλοτυπίαν, ἥτις σύμμαχον λαβοῦσα τὸν Ἔρωτα μέγα τι κακὸν διαπράττειται). Questa particolare forma di gelosia, qui personificata, appare strettamente legata al dio dell'amore – insieme combatteranno armati contro lo sventurato giovane – ma trova terreno fertile ovunque si insinui il sospetto. Avvicinarsi e parlare a Cherea è sicuramente più agevole, ma soprattutto egli può incorrere nella *zelotyria* propria degli innamorati (1.2.6 εἰς ἐρωτικὴν ζηλοτυπίαν) più facilmente di Calliroe, perché la donna non è abituata a nutrire sospetti (1.2.6 ἄπειρος κακοήθους ὑποψίας), mentre il giovane innamorato, che è cresciuto nelle palestre e ha esperienza degli errori dei giovani, ne ha una maggiore propensione (1.2.6 ὑποπτέυσας). E per ben due volte, in effetti, Cherea sarà indotto a sospettare ingiustamente il tradimento della moglie.

Dapprima, i pretendenti di Calliroe lasciano tracce di festeggiamenti e bagordi attorno alla casa dei due sposi, al termine di una notte che Cherea ha dovuto trascorrere fuori casa: appendono corone alla porta, spargono tutt'intorno unguenti profumati, spandono vino e gettano a terra torce semibruciate. Al principio del nuovo giorno i passanti si fermano a guardare “a causa di un vizio comune, la curiosità” (1.3.3 κοινῶ τινι πολυπραγμοσύνης πάθει). Cherea, desideroso di tornare dalla moglie, si affretta verso casa e, vedendo quella folla di fronte alla porta, inizialmente rimane stupito ma poi si precipita dentro “furente” (1.3.3 ἐνθουσιῶν). Questo primo accesso di gelosia viene descritto come una continua oscillazione fra ira e dolore (1.3.4 τὴν ὀργὴν μετέβαλεν εἰς λύπην, “mutò l'ira in dolore”; 1.3.5 τὴν αἰτίαν τοῦ χόλου, “la ragione della sua collera”) e si manifesta in molteplici sintomi: pianto disperato (1.3.4 περιρρηξάμενος ἔκλαιε, “piangeva stracciandosi le vesti”), afonia (1.3.4 ἄφωνος ἦν), sguardo sfuggente e tremito (1.3.5 ἀπορουμένου δὲ αὐτοῦ καὶ τρέμοντος) di chi vive nel lacerante dramma di non potere da un verso non credere a ciò che ha visto e dall'altro credere a ciò a cui non vuole credere (1.3.4 οὔτε ἀπιστεῖν οἷς εἶδεν οὔτε πιστεύειν οἷς οὐκ ἤθελε δυνάμενος), per esplodere infine in un'accusa furiosa proferita “con gli occhi iniettati di sangue e la voce grossa” (1.3.5 ὑφαίμοις τοῖς ὀφθαλμοῖς καὶ παχεῖ τῶ φθέγματι). Ma che cosa aveva visto Cherea, se non degli indizi costruiti ad arte, dei segni ingannevoli e fuorvianti? Alla fine, il chiarimento fra marito e moglie avviene solo grazie alla fermezza di Calliroe, che dapprima interroga il marito in merito al suo risentimento senza immaginare nulla di quanto era avvenuto (1.3.5 μηδὲν ὑπονοοῦσα τῶν γεγονότων) e poi con fiera fermezza respinge l'assalto del marito, rigettando l'accusa e infuriandosi a sua volta (1.3.6 παρωξύνθη).

Lo stesso *eros*, che è capace di accendere e scatenare emozioni distruttive come l'ira e la gelosia, può esserne anche un efficace antidoto. Le persone che si amano, infatti, sono inclini a un cambiamento dello stato d'animo (1.3.7 εὐκολοὶ δὲ τοῖς ἐρώσιν αἱ διαλλαγᾷ) e accettano di buon grado le scuse reciproche:

“Così Cherea, con mutato umore, iniziò a lusingare Calliroe, che in breve fu lieta del suo diverso atteggiamento” (1.3.7). Nonostante manchi un esplicito riferimento, la riappacificazione tra marito e moglie presuppone qui il perdono da parte di chi è stato ingiustamente accusato.

Dopo questo episodio, il perfido tiranno di Agrigento si affida a un parassita che seduce e intreccia una relazione amorosa con la serva preferita di Calliroe. Questi poi istruisce un altro uomo che stabilisca un legame di amizia e fiducia con Cherea e gli riferisca infine che sul suo conto circolano voci poco piacevoli: la moglie lo tradisce e la gente ride di lui. Affinché questa rivelazione risulti più credibile, quello afferma subito di essere pronto a mostrargli l’adultero sul fatto (1.4.6 ἐπ’ αὐτοφώρῳ τὸν μοιχὸν δεικνύειν, cf. Lys. 1.21). Bastano queste poche parole per rinfocolare la gelosia di Cherea che si chiude in un rigido mutismo, incapace di aprire la bocca e sollevare lo sguardo (1.4.7). Quando questi riesce a raccogliere un po’ di fiato, con voce alterata chiede di poter vedere con i propri occhi (1.4.7 αὐτόπτης) il tradimento della moglie. Alla sera, dopo aver fatto dire alla moglie che sarebbe andato in campagna, si apposta di nascosto di fronte a casa e ad una certa ora il parassita, vistosamente agghindato, si avvicina alla porta e si fa aprire dalla serva di Calliroe. Dopo aver assistito a questa sapiente sceneggiata, “Cherea non si trattenne più, ma corse incontro all’adultero per ucciderlo in flagrante” (1.4.10 Χαίρεας οὐκέτι κατέσχευ ἀλλὰ εἰσέδραμεν ἐπ’ αὐτοφώρῳ τὸν μοιχὸν ἀναιρήσων). Il presunto amante riesce prontamente a fuggire, ma il trambusto attira l’attenzione di Calliroe che si accorge della presenza del marito e gli va incontro, felice. Questi, però, è un fiume in piena che sfoga la sua furia sulla moglie: “Lui non trovò le parole per rimproverarla, ma sopraffatto dalla collera le sferrò un calcio mentre lei gli veniva incontro” (1.4.11 ὁ δὲ φωνὴν μὲν οὐκ ἔσχευ ὥστε λοιδορήσασθαι, κρατούμενος δὲ ὑπὸ τῆς ὀργῆς ἐλάκτισε προσιοῦσαν). La moglie sembra essere morta, ma Cherea ancora furibonda d’ira (1.5.1 ἔτι τῷ θυμῷ ζέων) sottopone a un violento interrogatorio le serve: allora scopre la verità e desidera la propria morte.

Trattenuto da un amico, viene sottoposto al giudizio di un tribunale e, in maniera del tutto singolare, l’accusato non cerca di discolarsi ma si accusa in prima persona, senza invocare alcuna giustificazione: né il discredito, né la gelosia, né l’involontarietà¹³ dell’uccisione della moglie (1.5.4 οὐδὲν εἰπὼν τῶν πρὸς τὴν ἀπολογίαν δικαίων, οὐ τὴν διαβολήν, οὐ τὴν ζηλοτυπίαν, οὐ τὸ ἀκούσιον). Mai, d’altra parte, avrebbe potuto presentare il suo gesto come legittimo, e per almeno due ragioni: Cherea non aveva visto effettivamente il presunto amante insieme alla moglie e in ogni caso, invece di colpire l’amante, aveva colpito la

¹³ Il φόνος ἀκούσιος (“uccisione involontaria”) era un altro tipo di uccisione per cui il responsabile non era ritenuto perseguibile: vd. Pepe 2008, pp. 139-145.

moglie che, per di più, era risaputamente una donna non solo di singolare bellezza ma anche di straordinaria integrità. Nonostante ciò, il padre di Calliroe parla in favore di Cherea, ritenendo che la sua morte sarebbe insensata e contraria alla volontà della figlia, e alla fine il tribunale assolve l'apparente assassino. La donna, infatti, dopo aver ricevuto gli onori funebri, si risveglia nel suo sepolcro, da cui verrà liberata da alcuni pirati profanatori di tombe: comincerà così una serie di avventurose vicende per lei e per il marito.

Nel finale del romanzo, la *zelotypía* di Cherea risulterà essere stata la causa principale delle disavventure che i due giovani sposi hanno dovuto attraversare: tutto, infatti, verrà attribuito all'ira di Afrodite, suscitata proprio dall'inopportuna gelosia di Cherea (8.1.3 διὰ τὴν ἄκαιρον ζηλοτυπίαν), che la dea valuta come segno di ingratitudine per il privilegio, a lui concesso dalla divinità, dell'unione con Calliroe. Il testo non evoca espressamente il perdono, ma segnala un cambio di disposizione d'animo di Afrodite nei confronti di Cherea (8.1.3 ἤδη γὰρ αὐτῷ διηλλάττετο), che è comunque la premessa necessaria al ricongiungimento fra marito e moglie.

Eppure, la *zelotypía* rimane una caratteristica innata di Cherea (8.1.15 τῆς ἐμφύτου ζηλοτυπίας, 8.4.4 τὴν ἔμφυτον ζηλοτυπίαν), pronta a ridestarsi di fronte al minimo sospetto. Basta che Calliroe, raccontando le proprie disavventure, abbia un momento di esitazione, quando ricorda l'arrivo a Mileto e l'accoglienza di Dionisio, e subito quel silenzio pudico sollecita la reazione del marito. Tuttavia, il seguito del racconto lo rassicura e lo stesso Cherea riconosce di essere stato ingiusto e impulsivo nell'adirarsi (8.1.16 ὄξυς εἰς ὀργήν) con il Gran Re persiano, che non aveva fatto alcun torto a Calliroe. Ma questa deve scrivere di nascosto dal marito la lettera con cui desidera ringraziare Dionisio di averla salvata dai pirati e di essere stato benevolo con lei.

3. Menandro, *Perikeiromene*: il sospetto e il perdono.

Non solo il nome del protagonista maschile del romanzo è lo stesso di un personaggio tipico della 'commedia di mezzo' e della 'commedia nuova' greca, ma molti elementi della vicenda di Cherea e Calliroe vengono ricondotti alla dimensione del teatro. Per provocare la gelosia del marito, i pretendenti delusi della donna fanno ricorso ad una "messinscena", di cui il parassita – altro personaggio tipico della *mese* e della *nea* – è il "drammaturgo" (1.4.2 ὁ δημιουργὸς τοῦ δράματος) oltre che l'attore principale, capace di fingersi innamorato della serva preferita di Calliroe e di sedurla fino a farsi aprire la porta di casa in piena notte. Questo, inoltre, si fa aiutare da un "secondo attore" (1.4.2 ὑποκριτὴν ἕτερον), che si guadagna la fiducia di Cherea e gli riferisce la falsa notizia del tradimento della moglie. Il nome del protagonista maschile del romanzo è

Proprio nell'ambito della 'commedia nuova', Menandro scrisse un dramma – purtroppo oggi conservato solo in forma frammentaria – che sviluppa il tema della gelosia: la *Perikeiromene*. I personaggi coinvolti nella vicenda sono Glicera, una bella e giovane donna (v. 143 εὐπρεπῆ δὲ καὶ νέαν) di modeste condizioni ma dotata di un profondo senso della dignità (v. 717), Moschione, un giovane ricco, sempre ubriaco e piuttosto sfrontato (vv. 142 πλουτοῦντα καὶ μεθύοντ' ἀεὶ, 151 θρασυτέρου), e Polemone, un soldato dal temperamento esplosivo (v. 128 σφοδροῦ), che occupa una posizione sociale tutt'altro che sicura (v. 144 βέβαιον δ' οὐθὲν ὧι κατελείπετο).

Potrebbero essere i protagonisti di un perfetto triangolo amoroso, se non fosse per due aspetti importanti. Nonostante Polemone ami Glicera, ne sia ricambiato, vivano insieme e lui la consideri e la tratti come se fosse la sua legittima sposa (v. 489 ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα τάυτην), in realtà lei non lo è e, in seguito a una violenza subita da Polemone, può a buon diritto cercare rifugio nella casa della vicina perché “è padrona di se stessa” (v. 497 ἑαυτῆς ἐστ' ἐκείνη κυρία)¹⁴. Inoltre Moschione, l'aspirante seduttore, è il fratello di Glicera: entrambi sono stati abbandonati dal padre, quando erano ancora piccoli; la donna che li ha raccolti ha tenuto con sé la femmina, mentre ha affidato il maschio ad una donna sposata e benestante che non riusciva ad avere figli; Glicera è stata informata della vicenda dalla donna che l'ha cresciuta, mentre Moschione è ancora all'oscuro di tutto; quando questo ha abbracciato e baciato Glicera, lei non lo ha respinto perché sapeva che era suo fratello.

Eppure Polemone si comporta proprio come un innamorato (vv. 494-495) che si ritiene ingiustamente offeso, probabilmente dalla donna amata¹⁵ e sicuramente da Moschione, riconosciuto come il seduttore di Glicera (vv. 499-500 ὁ δὲ διεφθαρκῶς ἐμοῦ / ἀπόντος αὐτὴν οὐκ ἄδικεῖ με;). Questo presupposto giustifica le sue reazioni: dapprima il taglio dei capelli della giovane donna (cf. v. 173) e in seguito il piano – sollecitato dal servo Sosia e interrotto da Pateco – di assalire in armi l'abitazione dei vicini e di Moschione, dove Glicera si è rifugiata in seguito all'umiliazione subita (vv. 467-481) contando sulla protezione della padrona di casa, Mirrine. Nel primo caso lo stesso Sosia sottolinea *a posteriori* l'aggressività e la violenza con cui Polemone ha trattato la donna amata (v. 172). Pateco, invece, cerca di farlo riflettere sulla situazione prima che egli compia un altro gesto inconsulto (v. 496), insistendo sulla particolare natura del legame fra il soldato e Glicera. Nel suo monito egli rimarca anche le implicazioni legali:

¹⁴ In merito al legame fra Polemone e Glicera e alla condizione di quest'ultima, vd. Furley 2015, pp. 9-12.

¹⁵ È possibile immaginare che allusioni al presunto tradimento di Glicera fossero presenti nelle parole pronunciate da Polemone nella prima scena del primo atto o in altri passi della commedia, come l'inizio del terzo atto, che tuttavia non sono stati conservati.

dal momento che lei è una donna libera, Polemone le ha già riservato un trattamento irrispettoso e l'unico strumento che Polemone ora ha a disposizione per tentare di riportarla a casa con sé è la persuasione (vv. 497-499), mentre a Moschione può manifestare il proprio malcontento solo in privato, se mai gli capitasse di parlargli (vv. 500-503). Non ci sono i presupposti perché questi possa ricevere una punizione dal tribunale, mentre Polemone finirebbe imputato in un processo qualora facesse violenza al suo avversario in amore¹⁶.

Pateco riconosce che Polemone, tagliando i capelli a Glicera ha compiuto un gesto tremendo, inqualificabile, ma forse – se la ricostruzione del testo è corretta – cerca di presentarlo come un atto involontario (vv. 723-724)¹⁷. Al contrario, Glicera, che non è stata uccisa dall'uomo che la considera come la propria moglie ma ha subito da lui un'umiliazione, che non è disposta ad accettare, indegna anche di una serva (vv. 717, 722-723, 725), ritiene che il taglio dei capelli sia stato un gesto empio (v. 724 ἀνόσι[ov]) ed è giustamente adirata con Polemone. All'inizio del quarto atto, in corrispondenza dell'ampia lacuna testuale, la giovane donna doveva avere modo di esporre a Pateco il suo punto di vista e di chiarire il senso del suo agire: cercando rifugio nella casa della vicina Mirrine, Glicera non intendeva chiederle di sposare suo figlio Moschione né pensava di poter diventare l'amante del giovane: vivere con lui nella casa paterna sarebbe stata una follia, perché avrebbe provocato l'ostilità di Mirrine e avrebbe confermato i sospetti di Polemone e delle persone a lui vicine (vv. 708-717, e in particolare v. 716 ὑπόνοιαν).

In effetti, il soldato non è stato testimone diretto del presunto tradimento di Glicera, ma ne è stato solo informato da Sosia (cf. vv. 157-162): il suo agire violento è, quindi, condizionato dal sospetto e, come chiarisce Agnoia in qualità di personaggio *prologizon*, la sua ira nasce dall'ignoranza della situazione e non dalla sua indole naturale (vv. 163-165). Il repentino mutare di atteggiamento è sintomatico: nel primo atto Sosia riferisce che Polemone, così violento e aggressivo fino a poco prima, subito dopo è finito a piangere, disteso sul divanetto a casa di un amico (vv. 172-174); nel terzo atto, inizialmente determinato ad assalire la casa di Moschione imbracciando le armi insieme ai suoi amici (vv. 467-481), non solo desiste ma manifesta addirittura il desiderio di togliersi la vita impiccandosi – in maniera decisamente poco virile – e lamentando in tono patetico l'abbandono da parte di Glicera (vv. 504-507).

¹⁶ Vd. Gomme, Sandbach 1973, p. 507; Lamagna 1994, p. 247; Furley 2015, p. 139. Per il significato di ἔγκλημα, vd. anche Furley 2009, p. 251, a proposito di Men. *Epir.* 1111.

¹⁷ L'integrazione ἐ[κούσιον] (Sudhaus) alla fine del v. 723 è accolta da Lamagna 1994, pp. 119, 266-267; Blanchard 2013, p. 186; è ritenuta plausibile da Gomme, Sandbach 1973, p. 517, ed è l'unica registrata in apparato da Kassel, Schröder 2022, p. 343. Furley 2015, p. 152, ritiene che essa sia possibile, ma obietta che il gesto violento di Polemone è, almeno in parte, volontario, e propone un'integrazione alternativa (p. 58).

Lo scioglimento della vicenda dipende, come in molti drammi della ‘commedia nuova’, dal riconoscimento fra alcuni personaggi, in particolare fra Pateco, Glicera e Moschione. Questa svolta imprevista sottrae Polemone all’ignoranza e, di conseguenza, lo libera dai sospetti, ma il soldato a questo punto si mostra capace anche di ammettere i propri errori: riconosce di essere stato vendicativo e *zelótypos*, ovvero vittima della gelosia, impulsivo e folle (vv. 986-988 ὁ δ’ ἀλάστωρ ἐγὼ / καὶ ζηλότυπος ἄνθρωπος ἀ[... / εὐθύς ἐπαρώνουν). Allo stesso tempo, ora si dice pronto a fare di tutto per trattare bene Glicera in futuro (vv. 979-981) ed evitare di essere di nuovo precipitoso (vv. 1116-1119). Questo è il presupposto per un cambiamento di atteggiamento anche da parte della giovane donna, che è disposta a riconciliarsi con Polemone (vv. 1006 νῦν διαλλαχθήσομαι, 1020-1022 διαλλάγηθι, φιλότιμη, μόνον ...), a rinunciare alla sua ira e a perdonarlo, avendo riconosciuto nella folle gelosia del soldato il fattore scatenante del riconoscimento fra lei, il padre e il fratello (vv. 1021-1023 ... διὰ τοῦτο συγγνώμης τετύχηκα[ς]¹⁸).

In questa commedia di Menandro la *zelotypía* si risolve esclusivamente in una dimensione privata ed è il perdono di Glicera che permette alla vicenda di trovare una conclusione felice, con un vero e proprio matrimonio fra Polemone e la figlia di Pateco.

4. Conclusioni.

Giulia Sissa (2015, pp. 15-20) ha osservato che, rispetto alla gelosia tragica incarnata ad esempio dalla Medea di Euripide, la *zelotypía*, in quanto «eccesso di zelo», è essenzialmente comica, è una «passione ridicola», una «caricatura comica»: affermazioni che sono indubbiamente valide, quando questa famiglia lessicale fa la sua comparsa nei testi letterari all’inizio del IV secolo a.C., nel *Pluto* di Aristofane (v. 1016) e nel *Simposio* di Platone (213 d). E la stessa accezione sembra riscontrabile ancora nel verbo *ζηλοτυπέω* utilizzato da Eschine nell’o-

¹⁸ Le parole di Glicera nel v. 1006 sono riferite da Pateco. La presenza in scena della donna come personaggio parlante nel corso del quinto atto è una questione controversa. Secondo Gomme, Sandbach 1967, pp. 529-530, Glicera entra in scena già dal v. 1006, uscendo di casa insieme a Pateco, e rimane un personaggio muto; così anche Furley 2015, pp. 178-179; cf. Blachard 2013, pp. 196-197, e Kassel, Schröder 2022, p. 352. Diversamente Lamagna 1994, pp. 294-295 (con ulteriore bibliografia), ipotizza che per un breve lasso di tempo la scena potesse rimanere vuota e osserva che i monologhi di alcuni personaggi sono essenzialmente funzionali a dare il tempo agli attori che escono di scena di cambiare maschera e costume, circostanze che consentirebbero di far entrare Glicera come personaggio parlante già dal v. 1006; ad analoghe conclusioni arriva anche Arnott 1995, pp. 29-30; cf. Ferrari 2001, pp. 1007-1008. I vv. 1021-1022a e 1023, indipendentemente dal fatto che fossero recitati direttamente da Glicera o da suo padre Pateco, dovevano esprimere comunque il sentire della donna, proprio alla luce di quanto riferito nel v. 1006.

razione *Contro Timarco* (58). Tuttavia, non ha meno ragione Elaine Fantham (1986, p. 57) nell'affermare che «jealousy between married partners is not comic (unless it is proved unjustified and resolved in forgiveness)»: il giovane nel *Pluto*, Alcibiade nel *Simposio*, Pittalaco nella *Contro Timarco* manifestano la loro gelosia all'interno di relazioni eterosessuali o omosessuali ma mai all'interno di una coppia composta da marito e moglie, all'interno di un *oikos*.

È stato ampiamente indagato¹⁹ che questa gelosia comica ha goduto di una lunga fortuna letterarie nel mimo greco e latino, nell'elegia latina e nelle opere di Luciano, mentre è stato del tutto trascurato – mi sembra – il caso del romanzo di Caritone, che può essere considerato come il romanzo della *zelotypia*²⁰. Qui la gelosia di Cherea ha, in effetti, ben poco di comico e di ridicolo: questa passione nasce all'interno di una coppia di giovani sposi ed ha, almeno a prima vista, degli effetti disastrosi portando alla morte violenta – seppure apparente – della moglie per mano del marito. È questo l'unico caso che, in parte, può essere accostato al moderno 'delitto d'onore', nonostante manchi l'autopsia – o almeno la prova certa – del tradimento, ragione per cui l'uccisione di Calliroe non può rientrare fra i casi di *phonos ósios* o *díkaios* previsti, ad esempio, dalla legislazione attica antica. Non c'è molto di comico neppure nel desiderio di Cherea di togliersi la vita, quando scopre l'errore in cui è caduto ed è sopraffatto dal dolore: i suoi propositi assomigliano piuttosto a quelli che manifesta Eracle nell'omonima tragedia euripidea, dopo aver fatto strage della propria famiglia, moglie e figli, a causa di un delirio di origine divina. E per trattenere Cherea è necessario l'intervento di un caro amico, quale è Teseo nell'*Eracle*, ma anche Antiloclo nell'*Iliade* (18.32-34) tiene le mani di Achille nel timore che l'eroe possa uccidersi in seguito alla morte di Patroclo. Il romanziere, inoltre, non indulge sulle zone d'ombra, create dalla trama, come nel caso del matrimonio fra Dionisio e Calliroe, proditoriamente persuasa della morte di Cherea: l'integrità morale della donna è confermata dal pudore con cui accenna alla vicenda ma una certa esitazione della donna risveglia la gelosia del marito. Gelosia che è subito distratta dalla figura del Gran Re, Artaserse, che a sua volta si è innamorato di Calliroe senza essere corrisposto, e tanto basta a rassicurare Cherea. Ed è ben poco divertente constatare nel finale che tante disavventure sono state causate da una dea, Afrodite, indispettita per l'impulsiva e immotivata gelosia dell'uomo.

Eppure, i richiami al teatro e gli aspetti riconducibili in particolare alla 'commedia di mezzo' e alla 'commedia nuova' lasciano intendere che anche il romanzo di Caritone abbia attinto dalla tradizione in cui si inserisce la *Perikeiromene*

¹⁹ Vd. Fantham 1986, pp. 52-56; Konstan 2006, pp. 222-243; Sissa 2015, pp. 15-20.

²⁰ Per un'indagine più completa del tema dell'ira e della gelosia nel romanzo di Caritone, vd. Marziale 2022, pp. 97-100.

di Menandro e forse proprio da quest'opera. La vicenda di Polemone e Glicerà è, per certi aspetti, un caso limite: anche se i due si sposeranno veramente solo alla fine della commedia, il soldato afferma di aver sempre considerato la giovane come una moglie. Qui la *zelotypía*, espressamente richiamata nell'atto conclusivo del dramma, rischia di compromettere l'equilibrio all'interno di una coppia che aspira a costituire un *oikos* e che, almeno nell'ottica di Polemone, lo è già. Polemone non è Cherea. In questa commedia l'uomo ζηλότυπος²¹ si rende effettivamente ridicolo nel momento in cui alterna momenti di furia violenta a momenti di profondo sconforto e patetica disperazione, che lo portano a meditare ripetutamente il suicidio: tormenti e turbamenti che poco si adattano a un soldato di professione. Il personaggio della sceneggiatura menandrea non è iracondo e geloso per natura come il personaggio raccontato da Caritone. Tuttavia, per quanto sia diversa la gravità delle azioni che essi compiono e delle conseguenze che ne derivano, in entrambi i casi la *zelotypía* ha come causa scatenante un sospetto infondato, descrive la condizione psicologica della persona gelosa, "colpita da eccessivo fervore", che finisce per agire in maniera violenta²², e ha come unico rimedio il perdono che la vittima della gelosia violenta accorda al suo aggressore.

Proprio il perdono è l'unico modo per uscire dall'*impasse* prodotta dalla *zelotypía*: è un cambiamento nello stato d'animo di chi è stato vittima di questa forma di gelosia e chi ha subito una violenza immotivata, ingiustificata, deve trovare un motivo per perdonare il proprio aggressore. Se Glicerà arriva ad accettare la follia di Polemone perché questa ha consentito a lei, a suo fratello e a suo padre di riconoscersi a vicenda, Calliroe perdona il primo accesso di gelosia di Cherea in seguito alle lusinghe del marito. Alla fine del romanzo di Caritone, il perdono non è più un'arma nelle mani di Calliroe, perché suo malgrado non può far pesare la propria integrità come all'inizio della vicenda, ma è una prerogativa di quell'Afrodite con cui in principio Dionisio identifica proprio la bella moglie di Cherea, quasi un *alter ego* divino della stessa Calliroe.

Bibliografia

- Arnott 1995 = W. G. Arnott, "Futher Notes on Menander's Perikeiromene", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 109, 1995, pp. 11-30.
 Blanchard 2013 = A. Blanchard, *Ménandre, II : Le Héros, L'Arbitrage, La Tondué, La fabula incerta du Caire*, Paris 2013.

²¹ Furley 2015, p. 14 n. 59, ricorda l'ipotesi di Capps 1910, p. 133, secondo cui ó ζηλότυπος poteva essere il titolo secondario di questa commedia.

²² Vd. Fantham 1986, p. 57.

- Capps 1910 = E. Capps, *Four Plays of Menander: The Hero, Epitrepontes, Periceirromene, and Samia*, Boston 1910.
- Carey 1989 = C. Carey, *Lysias. Selected Speeches*, Cambridge 1989.
- Dolcini, Gatta 2021 = E. Dolcini, G. L. Gatta, *Codice penale commentato*, I, Milano 2021.
- De Poli 2021 = M. De Poli, “L’ira ‘giusta’ e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un’introduzione)”, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: l’ira, Atti del 3° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 12-14 ottobre 2020 – online)*, Padova 2021, pp. 11-19.
- Fantham 1986 = E. Fantham, ZHAOTYIII A. A Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History, “Phoenix” 40.1, 1986, pp. 45-57.
- Ferrari 2001 = F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.
- Furley 2009 = W. Furley, *Menander. Epitrepontes*, London 2009.
- Furley 2015 = W. Furley, *Menander. Perikeiromene or The Shorn Head*, London 2015.
- Gomme, Sandbach 1973 = A. W. Gomme, F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- Kassel, Schröder 2022 = R. Kassel, St. Schröder, *Poetae comigi Graeci, VI.1: Menander. Dyscolus et fabulae quarum fragmenta in papyris membranisque servata sunt*, Berlin, Boston 2022.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006.
- Lamagna 1994 = M. Lamagna, *Menandro. La fanciulla tosata*, Napoli 1994.
- Marziale 2022 = G. L. Marziale, “Gender in Chariton’s *Callirhoe*: Violence and Power Dynamics”, *Appunti romani di Filologia* 24, 2022, pp. 93-115.
- Pepe 2008 = L. Pepe, *Osservazioni su phonos akousios e phonos dikaios nell’Atene del V e IV secolo a.C.*, “Dike” 11, 2008, pp. 139-165.
- Pierro 2000 = M. R. Pierro, *Contro Aristocrate*, in L. Canfora, M. L. Amerio, I. Labriola, A. Natalicchio, M. R. Pierro, P. M. Pinto, G. Russo (a cura di), *Discorsi e lettere di Demostene*, II.2, Torino 2000, pp. 200- 321.
- Rhodes 1981 = P. J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion politeia*, Oxford 1981.
- Ronco, Romano 2012 = M. Ronco, B. Romano, *Codice penale commentato*, I, Milano 2012.
- Sissa 2015 = G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Roma, Bari 2015.
- Todd 2007 = S. C. Todd, *A Commentary on Lysias, Speeches 1-11*, Oxford 2007.
- Vianello de Córdoba 1980 = P. Vianello de Córdoba, *Sobre el asesinato de Eratóstenes defensa*, Mexico 1980.

Female sexual jealousy onstage: Plautus, Greek mime-plays, and Puccini's *Tosca**

Costas Panayotakis
(University of Glasgow)

Abstract: In this chapter I discuss the portrayal of the emotion nowadays conventionally labelled 'sexual (or romantic) jealousy' (ζηλοτυπία/*zelotypia*) as experienced by female characters in Greek mime-plays dated to the period from the Hellenistic era to the second century AD. Erotic jealousy motivates the plot in these little-studied pieces, and mime as a character-focussed literary genre seems to have been especially interested in the portrayal of ζηλοτυπία from a female perspective. But mime-poets, I argue, portrayed female sexual jealousy as an anger-related violent passion that was only distantly connected to the sorrow and the sadness that occur at the realization of the painful loss of the beloved to another person; the primary concern of these authors was to exploit jealousy as a platform for the exploration of other passions, especially uncontrollable rage, and for the gender-biased and sensational representation of issues related to loss of authority and social power.

1. Introduction

A long-standing tradition of widely divergent Greek and Latin literary texts – ranging from Aristophanes (*Pl.* 1014-1016) to Plato (*Smp.* 213d) and Menander (*Pk.* 986-988), and from Petronius (45.7) to Juvenal (8.197) and Lucian (*DMeretr.* 8.299) – features *male* characters who, owing to an emotion that is similar to what we nowadays conventionally call sexual or romantic jealousy (ζηλοτυπία/*zelotypia*)¹, are either overwhelmingly possessive of a sexual partner they

¹ The precise meaning of this term has been highly debated. I render it as 'erotic/sexual/romantic jealousy' to differentiate it from 'envy', although I am perfectly aware that jealousy (in Graeco-Roman antiquity) was a multidimensional sensual experience that manifested itself differently in the various literary genres in which it was depicted. The bibliography on ancient jealousy and

already have or madly envious of a sexual partner they do not have. It is difficult, however, to find in extant literature the detailed portrayal of a female character who is free, mortal, and non-‘barbarian’, and whose behaviour clearly defines her as ζηλότυπος or *zelotypa* (that is, a female character who feels ζηλοτυπία or is possessed by *zelotypia* ‘sexual or romantic jealousy’) – ‘una donna gelosa’, to borrow Cavaradossi’s description of Tosca in Puccini’s celebrated opera of the same name (Act 1, scene 4). This difficulty is partly due to the problematic Greek and Latin terminology associated with the emotion of jealousy which does not always correspond to how we understand it and define it today. To complicate matters further, the term ζηλοτυπία or *zelotypia* does not always occur explicitly, as one might expect, in texts connected with female characters whose behaviour and feelings towards their husband or partner resembles (either faintly or distinctly) the emotion of sexual jealousy; it is, in fact, advisable and often essential for our proper appreciation of how erotic jealousy was conceptualized and expressed in the ancient world to look outside the sphere of jealousy-related lexicon and to consider imagery, vocabulary, and metaphors that are associated with other emotions or with other experiences and that often function as ‘masks’ concealing jealousy in them². Celebrated literary women who come to mind as emblematic of erotic jealousy in antiquity, although there is often no explicit jealousy-related vocabulary associated with them, would include Hera and Juno, Clytemnestra, Medea (in Euripides and Seneca), Deianeira in the *Trachiniae*, and Hermione in the *Andromache*³. It may be argued, of course, that the typical triangular relationship of erotic jealousy (comprising the man as object of desire, the jealous woman in love, and the rival woman)⁴ can be found in all these cases. On the other hand, the existence of a pure and unadulterated emotion of sexual jealousy as we understand it has not been universally accepted amongst scholars with regard to these characters⁵, and this is because it is debatable whether the emotion that these women experienced originated from a fear of losing reciprocal affection with their

on its relation with modern emotions is already large and it is still growing. To understand the complexity (and problems) of the terminology in the Graeco-Roman sources, I recommend De Poli 2022; Fantham 1986; Konstan 2006, pp. 219-243; Sissa 2007; and Sanders 2014, especially pp. 26-57 and 130-165 (but he does not discuss Herodas’ fifth mimiamb or the *P.Oxy.* 413v mime).

² Select bibliography on this issue: Chaniotis 2012; Sanders 2014, pp. 1-7; Cairns 2016; Cairns-Nelis 2017.

³ The interested reader will find stimulating analyses of most of these characters from the perspective of the emotion of jealousy in Sanders 2014, pp. 130-156 and in the wide range of papers included in the stimulating volume of De Poli-Vesentin 2022.

⁴ On this pattern in Graeco-Roman literature, see Pizzocarro 1994; Konstan 2006, pp. 219-243; Rothaus Caston 2012, 6-14; and Nolfo’s chapter in this volume.

⁵ See Konstan 2006, pp. 219-243, whose qualified and cautious interpretation of jealousy in the Graeco-Roman world contains many valid points.

beloved or from a fear of losing their social status or from a fear of losing their moral reputation or from anger and resentment at their partner's behaviour or from their desire to control their partner's actions.

This chapter considers the portrayal of female erotic jealousy in Plautine comedy and in Greek mime-texts ranging from the first half of the third century BC to the second century AD, which have not received much attention in scholarship on ancient emotions. I begin by briefly considering the depiction of the jealous behaviour of married women in Plautine drama as a stereotypical characteristic of wives in the *fabula palliata* that allows Plautus to play with theatrical conventions and his audience's expectations; I next focus on Herodas' fifth mimiamb (*A Jealous Person*) and on the Greek popular mime script known as *The Adulteress* (*P.Oxy.* 413v)⁶. I then finish with a short analysis of the features of ζήλοστυπία in the paradigmatically jealous nature of Tosca in Puccini's celebrated lyric opera, because the intensity of the tragic heroine's proclivity towards violence and revenge resembles in power the passionate feelings of the jealous female protagonists in the ancient (Greek) mime.

My argument is that, whereas in the Romanized versions of Hellenistic comedy by Plautus erotic jealousy is normally associated with morally upright wives who are depicted as stereotypically controlling and irritatingly suspicious of their husbands' actions even when they – that is, their husbands – do not have any extramarital affairs, the theatre of the mime associates erotic female jealousy with violence, anger, vengeance, resentment, and the pressing need on the part of the female to reaffirm her status and power within a domestic environment. In other words, on the basis of the extant evidence, there seems to be nothing comic or hilarious when it comes to jealous women in the theatre of the mime; in texts associated with the mime we see that the pain of losing a beloved to another person and the unhappiness of realizing that a partner's affection is no longer reciprocal are replaced by relentless anger and ruthless cruelty, often combined with low-register vocabulary and cunning intrigue. This is important for our understanding of the gender-politics and social discourse associated with the depiction of jealousy in the ancient world, not only because the female protagonist is invariably shown in a negative light, as a character who does not deserve our sympathy, but also because erotic jealousy in the mime is not an exclusively female feature; it also appears in connection with men. None the less, the typical characteristic of a jealous husband in a mime

⁶ Edition: Cunningham 2004, pp. 17-20 (on odd pages) (Herodas 5) and 47-51 (on odd pages) (*P.Oxy.* 413v). Translation: Cunningham 2002, pp. 236-245 (on odd pages) (Herodas 5) and 390-401 (on odd pages) (*P.Oxy.* 413v). Excellent studies on the little-studied "Adulteress" mime (*P.Oxy.* 413v): Andreassi 2001, pp. 103-158; Tsitsiridis 2011; of great value, Ingrosso 2022.

jealousy-script is not violent anger or heart-breaking sorrow but stupidity at seeing through his wife's schemes and failure in establishing a position of power in the household. Thus, the theatre of the mime subverts social and sexual norms, and portrays erotic jealousy with a clear bias against married and/or unmarried jealous women.

2. Jealous wives in comic narratives

The connection between ζηλοτυπία and the female psyche was formally acknowledged in the fourth-century AD dictionary that was (wrongly) ascribed to the Egyptian priest Ammonius Grammaticus; the entry that discussed the difference between ζῆλος (“emulation”) and ζηλοτυπία explained that the former had a positive value whereas the latter was a vice, and it gave as illustrative examples the following hypothetical situations: ζηλοῖ τὸν καθηγητὴν ὁ παῖς ... ζηλοτυποῖ δὲ ἡ δεῖνα τόνδε, “the child emulates the teacher ... but such and such a woman feels *zelotypia* for such and such a man”⁷. Similar statements occur in other sources: Plutarch (*Lyc.* 15.6) labels jealousy an effeminate vice, while in the fifth century Stobaeus (*Ecl.* 4.28.19) cites an extract from a Pythagorean text entitled *On the Harmony of Women* (Περὶ γυναικὸς ἀρμονίας) and attributed to Perictione, an otherwise unknown woman who wrote perhaps in the third century BC; in this text she admonishes married women to resist the temptation of rebuking their husbands out of jealousy for their infidelities: “With respect to her husband, it is necessary for a woman to live lawfully and honourably, not thinking of her private concerns, but keeping and guarding her marriage. For everything depends on this. She must put up with everything from her husband, even if he is unlucky, if he errs through ignorance or sickness or drunkenness, or lives with other women. For while this error is forgiven in men, it is never forgiven in women, and revenge is taken. So a wife must keep the law and not be jealous (καὶ μὴ ζηλοτυπέειν), but should bear any anger, meanness, criticism, jealousy, badness (φέρειν δὲ καὶ ὀργὴν καὶ φειδωλίην καὶ μεμψιμοιρίην καὶ ζηλοτυπίην καὶ κακηγορίην) or anything else that is a part of his character” (transl. I.M. Plant, slightly modified). By recommending double standards in attitudes towards jealousy within a marriage, Perictione points to one of the most well-known literary topoi in the portrayal of litigious couples in ancient comic narratives – namely, the nagging wife who snaps at her husband for his occasional extramarital infidelities.

⁷ On the sources discussed in this paragraph, see Konstan 2006, pp. 230-231; Watson-Watson 2014, p. 155.

In the celebrated, stage-like episode of Petronius' early imperial narrative *Satyricon* conventionally known as "Dinner at Trimalchio's", one of the freedmen guests, the stonemason Habinnas, in front of everyone, including his wife Scintilla⁸ and his host Trimalchio, commends a young slave-boy of his for his achievements in life; Trimalchio then turns to Scintilla and, without there being any indication from the narrator in the text that she had reacted badly at her husband's words, he says to her (69.2): "You, Scintilla, don't be jealous (*noli zelotypa esse*)⁹. Believe me, we know you women. By my hope that I stay healthy, how I used to bang my own mistress to such an extent that even my master became suspicious (*ut etiam dominus suspicaretur*), and therefore he banished me to the stewardship of his country estate" (transl. G. Schmeling). These words contain explicit lexical and thematic references to sexual jealousy first with reference to women and then with reference to husbands, and this is made clear because, in addition to the element of suspicion in this jealousy-script, there is reference to the motifs of revenge and punishment undertaken by the deceived husband. But not all erotically induced revenge in the *Satyricon* may be associated with sexual jealousy: later on in the same episode (74.8-9), Trimalchio smothers with kisses a handsome slave-boy "for an unseemly long time. This persuaded Fortunata to assert her legal connubial rights (*ut ex aequo ius firmum approbaret*), and she began to curse Trimalchio, calling him a disgraceful bag of garbage for not controlling his lustful passions. For a final abuse she added: 'You dog.' Trimalchio was stung by her invective and in reply threw a cup at her face. She shrieked as though she had lost an eye, and raised her trembling hands to her face" (transl. G. Schmeling). Here we have the elements of erotic anger, verbal abuse, violence, and revenge, but I would not hasten to call this an instance of sexual jealousy (there is no reason for Fortunata to feel jealous of, or emotionally threatened by, a slave), because the emphasis is on Fortunata's fear of losing "face" and on the risk that her social reputation as a wife will be publicly diminished; part of the joke here lies in the fact that Fortunata – a

⁸ On the gendered portrayal of Scintilla and Fortunata in Encolpius' narrative, I highly recommend Gloyn 2012, who includes in her analysis the passages discussed in this paragraph (through she does not read them from the point of view of the emotion of sexual jealousy).

⁹ There is a brief, though worth-reading, entry of the term *zelotypa* in Cavalca 2001, pp. 181-182, but the important point here is that *zelotypa* at 69.2 and *zelotypos* at 45.7 (*uidebis populi rixam inter zelotypos et amasiunculos*, "You'll see brawls in the common crowds between jealous husbands and ladies' men", transl. G. Schmeling) are Graecisms employed by freedmen (Habinnas and Trimalchio) who are also non-Romans, and so they need to be viewed first in relation to Petronius' linguistic strategy for the portrayal of ex-slaves and second as a reference to the theatre of the mime, which seems to have been fond of sexual jealousy (both male and female) and (female) adultery in its repertory. See Schmeling 2011, pp. 186-187 (an excellent comment on *rixam inter zelotypos et amasiunculos*) and 284.

former *ambubaia*, “flute-girl” (74.13), and a far cry from being morally perfect or at any rate superior to Trimalchio¹⁰ – feels offended by her husband’s fling with a slave, especially since she herself is faithful to Trimalchio. It is clear both from this passage and from other passages in Petronius (for example 37.2-7) that Fortunata is an independent woman on whom Trimalchio relies and for whom status is more important than emotions. Having said this about her, it cannot be denied that the stereotype of the wife who is both prone to erotic jealousy and an adulteress *did* exist in Latin satirical literature, for such a type appears in Juvenal’s sixth satire, and there she is referred to as a *zelotypa moecha*, “jealous adulteress” (6.277-279 *quae scripta et quot lecture tabellas | si tibi zelotypae retlegantur scrinia moechae! | sed iacet in serui complexibus aut equitis*, “But what notes and letters you’d read if you opened up the writing desk of your jealous adulteress! Say she’s found lying in the arms of a slave – or a knight”; transl. S. Braund); here the satiric persona levels three stereotypical charges against wives: sexual infidelity, erotic jealousy, and moral hypocrisy¹¹. It is interesting that Juvenal opts for the Greek form *moecha* instead of the Latin *adultera* to signify the adulteress; his word choice is deliberate: not only does he wish to balance the Greek term *zelotypa* with another Greek term, *moecha*, but also he wants to relate the female stereotype of the jealous adulteress with the Greek literary tradition, especially with the Greek mime, in which, as I will argue later, we find the strongest portrayal of independent women who defy social conventions and public expectations about gender and acceptable male/female behavioural norms regarding possessive jealousy and unrestrained unfaithfulness.

Traces of that Greek theatrical character may also be found on the Roman stage and particularly in the stereotype of the controlling *uxor dotata*, “wife with a dowry”, who appears in some plays of Plautus¹². Consider, for example, the case of the unnamed wife of the twin brother Menaechmus in Plautus’ comedy of errors *Menaechmi*; she is described in the most unfavourable terms by her husband who cheats on her with the prostitute Erotium (110-122a): “If you

¹⁰ For example, she is said to be an expert in dancing the *cordax* (52.8), an unseemly dance for a hostess.

¹¹ See Watson-Watson 2014, pp. 155 and 158.

¹² On the type, see Schuhmann 1977; Fantham 2015, pp. 91-93. Sexual jealousy (both male and female) was thematized, of course, also in Greek New Comedy, with remarkable results and a clearly gendered agenda: Fantham 1986; Sanders 2014, pp. 158-160; Pertsinidis 2022 (I will later argue that this strategy of thematizing erotic jealousy from a gendered perspective applies also to the theatre of the mime). The role of the jealous wife in Plautus has been discussed in Battistella 2022, pp. 273-275, with reference to Dorippa in the *Mercator* and Artemona in the *Asinaria*, and by Nolfo in his chapter in this volume with relation to Propertius’ depiction of Cynthia (section 2: “Il *furor* di Cinzia in Prop. 4.8 tra ‘occasione scenica’ e convenzione letteraria”). I am not including these two Plautine female characters in my discussion here.

weren't bad, if you weren't stupid, if you weren't unrestrained and unable to control your mind (*Ni mala, ni stulta si-e>s, ni indomita imposque animi*), you yourself would hate what you can see your husband hates. If after this day you do something further of this sort to me, I'll pack you off to your father as a divorced woman. Whenever I want to go out you hold me back, call me back, and ask me where I'm going, what I'm doing, what business I'm carrying out, what I'm seeking, what I'm up to, what I've done outside. I've married a customs officer (*portitorem domum duxi*): I have to state everything, whatever I've done and am doing. I've spoiled you far too much. Now I'll tell you what I'm going to do. Since I'm providing you well with slave girls, food, wool, gold, clothes, and purple, and you don't lack anything, you'll watch out for a hard time if you're wise and you'll stop spying on your husband (*uirum obseruare desines*)" (transl. W. de Melo). The inquisitive nature of the wife is splendidly rendered through the short sentences of Menaechmus' *canticum*, his use of the verb *obseruare* which implies suspicion on the observer's part (*OLD* s.v. *obseruare* 2a), and his employment of the imagery of a customs-officer – a highly original¹³ and most apposite use of imagery in this passage, not only because it masculinizes Menaechmus' wife but also because the job of a customs-officer is a profession that has to do with finances and the illegal smuggling of products (such as the dress of Menaechmus' wife, which Menaechmus is currently wearing under his own garment). In sum, then, focalized through Menaechmus in a recognizably stereotypical fashion, the *matrona* is portrayed as a comically suspicious and jealous wife, forming part of a sexual triangle, and living the life of an unhappy spouse whose marital loyalty is unreciprocated. However, her opening words (559-561), when we first see her onstage, reveal that her emotion of controlling jealousy is based not on the desire to regain her husband's affection (this will never happen) or on an emotionally meaningful grief because of her husband's occasional low-class lovers but on financial reasons, namely the husband's squandering of the family property: "Should I tolerate being treated like an idiot here in my marriage, where my husband's furtively stealing everything that's at home and taking it to his mistress?" (transl. W. de Melo). Menaechmus' unnamed wife feels socially humiliated by her husband's extramarital affairs, and she says as much to her father when she meets him later onstage (782-783 *ludibrio, pater, | habeor*, "I am being ridiculed, my father"), but any opportunities for the audience to feel sympathy towards her is undermined by her father's typically male-focussed response which echoes both Menaechmus' own words

¹³ I have not found the substantive *portitor* elsewhere with relation to sexual jealousy, although the figure of the *portitor* does appear metaphorically used elsewhere in Plautus and in Cicero: *TLL* X.2.41,74-42,4.

and the above-mentioned advice of the Pythagorean female author Perictione: “How often did I teach you to obey your husband, not to observe what he’s doing, where he’s going, and what he’s up to!” (788-789; transl. W. de Melo). Matrimony was a seriously regarded cultural institution in Republican Rome, and the concerns raised by the indignant wife are socially and morally justified, especially since many of the wives at the time of the performance of the *Menaechmi* would have been wedded to their husbands in the form of the type of Roman marriage conventionally known as marriage accompanied by *manus*, in which the control over the wife and her possessions would have been transferred to the husband’s household and would not have remained with the wife’s father¹⁴; in other words, Menaechmus’ wife is entitled to feel jealous under the circumstances. Nevertheless, the emotions of Menaechmus’ jealous wife are portrayed more as indignation and resentment at his having fun and as a desire to acquire power and financial control over him, and it is perhaps for these reasons that she is portrayed unsympathetically and as a killjoy throughout the play. Plautus here misses the opportunity to break new theatrical and literary ground by offering his audience a *sympathetic* portrayal of an unhappy, tormented, and jealous wife.

Similar observations can be made with regard to what may be viewed as erotic jealousy on the part of Cleostrata, wife of the sexually insatiable old man Lysidamus in Plautus’ musical comedy *Casina*. Lysidamus is infatuated with the slave-girl Casina, but his wife puts a stop to his sexual desires and humiliates him; her actions, though, do not stem from her position as a wife who is jealous of a young slave-girl (Cleostrata is, in fact, not acting for herself but promoting the romantic interests of her son against those of her husband); her real motive is the necessity to curtail the excessive sexual desires of the old man, desires that are inappropriate both to his age and to his marital and social status. Therefore, although Plautus in the *Casina* is clearly presenting an erotic triangle of jealousy and rivalry, he has created (I would argue) an erotic “jealousy script” with a twist, involving not the conventional threesome “wife (Cleostrata) / husband (Lysidamus) / rival female (Casina)” but the male-focussed triangle “husband (Lysidamus) / female object of desire (Casina) / rival male (Lysidamus’ son)”. In this scenario of sexual rivalry between the men, I would see Cleostrata as an authorial (perhaps metatheatrical or metaliterary) figure, who with the aid of her “performing” slaves (Chalinus and Pardalisca) directs a play-within-a-play, the highlights of which include the tragic offstage description of Casina’s madness, the onstage farce of Casina’s wedding with Lysidamus’ slave Olympio, and finally the social, moral, and sexual humiliation of Lysidamus and Olympio¹⁵.

¹⁴ Treggiari 1991, pp. 16-36.

¹⁵ Battistella 2022 offers a highly insightful reading of the play’s theme of sexual jealousy, but I

Another interesting case of a seemingly controlling wife displaying symptoms of sexual jealousy in Plautine comedy is found in the *Rudens*, a play that describes the trials and tribulations of the young and virtuous Palaestra, who, along with her companion Ampelisca, survives a nasty shipwreck only to be hunted down by the evil pimp Labrax, but is eventually saved by the old man Daemones, who takes her and Ampelisca to his house and gives them food and shelter. Palaestra will turn out to be the long-lost daughter of Daemones, and the happy family reunion at the end of the play is meant to be seen as the divine reward of father and daughter for their moral behaviour. But before this happens, Daemones exits from his farmhouse and soliloquizes as follows (892-896): “It was a good thing and I’m happy that I’ve brought these women help today. They’re my dependants now, and both of pretty appearance and blooming youth (*ambas forma scitula atque aetatula*). But my wretched wife is constantly watching me (*sed uxor scelesta me omnibus seruat modis*) so that I can’t get any message to the girls” (transl. W. de Melo). Here we have (again) the element of a wife’s suspicious observation of her husband’s movements and actions, and this behaviour has been clearly triggered by Daemones’ erotic language regarding Palaestra (it is Daemones himself who draws our attention to the good looks of the girl he does not yet know is his own daughter). The desire of Daemones’ wife, whom we never see onstage, to control her husband’s sexual behaviour is not developed further as a motif. However, the briefly and casually mentioned detail of her sexual jealousy is dramaturgically important for two reasons: first, without the controlling jealousy of the wife the girls would not have been evicted from Daemones’ house and the recognition scene between father and daughter would not have taken place; more importantly, Daemones does not have (and does not intend to have) a sexual liaison with either of the girls. As a husband, he is pious and loyal, and does not give the impression that he has cheated on his wife in the past either; he is a far cry from the unfaithful Menaechmus and the lustful Lysidamus, whom we considered earlier. None the less, his wife is still suspicious of him and sexually jealous of the girls he brought home; this suggests that in the *Rudens* Plautus employs female sexual jealousy as a recognizable literary topos and a widely accepted social reality so as to portray the wife as controlling and annoying rather than as someone who is grief-stricken and desirous of reciprocal love. In Plautus’ comedy the portrayal of female sexual jealousy seems to lack nuance and pathos.

would agree with her interpretation only in parts. On the structure and themes of the *Casina*, see MacCary-Willcock 1976, pp. 34-38; Christenson 2019. A recent, stimulating interpretation of Cleostrata’s transgressive character is Gold 2020 (which contains earlier bibliography on the play); see also Christenson 2019, pp. 96-99.

3. Ζηλοτυπία in Greek mime-plays

Perhaps the most interesting (though not unproblematic) representations of female sexual jealousy seem to be drawn from the male-authored literary texts associated with the Greek mime first of the Hellenistic and then of the Imperial eras¹⁶.

During the Hellenistic period mime as a category of dramatic entertainment with words and as a type of high literature with staging potential acquires poetic form and substance as genre; it focusses on the depiction of realistic scenes from everyday life and is interested in subtle and detailed character-portrayal, and the desired effect is achieved through carefully crafted poetry *on a small scale* that zooms in on the cast. The elevation of mime-compositions to high levels of sophistication is chiefly due both to the erudite ‘urban mimes’ of the Syracusan Theocritus and to the ‘Alexandrian’ mimiambs of Herodas¹⁷. Theocritus’ second poem features Simaetha, a woman of unclear social status (probably a courtesan)¹⁸, who has been abandoned by her lover Delphis (4-6); she performs magic rites to bind him and longs to have him back; her strong emotions of love are mixed with equally strong feelings of pain (38-41); neither the word “jealousy” nor any specifically named male or female sexual rivals are mentioned in the poem (Simaetha only prays that Delphis may forget the rival εἴτε γυνὰ τήνῳ παρακέκλιται εἴτε καὶ ἀνὴρ, “whether it is a woman lying next to him or a man”, 43), but the implications of the prayer to Hekate and the scorned love of Simaetha suggest an unhappy story of erotic jealousy. In Herodas’ fifth mimiamb, intriguingly entitled Ζηλότυπος (but it is not clear to me that this title goes back to Herodas himself), female sexual jealousy motivates the plot. A brief look even at part of the text (1-49) shows that Herodas was more keen to portray sexual jealousy as a complex psychological condition involving rage, irrational thinking, and lack of emotional control and less keen to see it only as an opportunity for merely the sensational theatrical representation of a violent story.

¹⁶ For a general treatment of the Hellenistic mime-fragments, see Panayotakis 2014 (with earlier bibliography); on the Greek mime-plays of the Imperial period, see Wiemken 1972; Andreassi 2001; Tsitsiridis 2011. For the portrayal of female sexuality in the fragments and in the testimonia pertaining to the Roman mime, see Nolfo 2022 (who cites important, earlier bibliography).

¹⁷ On Theocritus’ poems – *Id.* 2, entitled Φαρμακεύτρια, “The sorceress”, and *Id.* 15, entitled Συρακόσσαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι, “Syracusan women or Women keeping the Adonia” – that were said to have been modelled on the mime-compositions of the fifth-century BC Sicilian playwright Sophron, see Burton 1995. For a general introduction to Herodas, Cunningham 1971, pp. 1-19 is still invaluable; but for a bibliographically updated account, see Di Gregorio 1997, pp. IX-XXVII.

¹⁸ Faraone 2020; but for a different view, see Johnson-Kimball 2021.

- (BL.) Tell me, Gastron, is this so over-full [crudity]
 That it is no longer enough for you to move my legs, (σκέλεα κινεῖν) [crudity]
 But you are devoted to Menon's Amphytaea? **[the jealous person establishes
 the erotic triangle in the "jealousy script" by naming the rival]**
- (GA.) I to Amphytaea? Have I seen the woman
 You speak of?
- <BI.> You draw out excuses all day. 5
- (GA.) Bitinna, I am a slave: use me as you wish
 And do not suck my blood night and day.
- (BL.) You, what a tongue you've acquired.
 Cydilla, where is Pyrries? Call him to me.
- (PI.) What is it?
- <BI.> Tie him – are you still standing there? – [impatience] 10
 Quickly taking the rope from the bucket.
 If by my ill-treatment of you I don't make you an example [threat]
 To the whole country, well, don't count me a woman. [fear of loss of status]
 Is this not rather a case of a Phrygian? I am the cause of this,
 Gastron, I am, by having set you among men. [ingratitude] 15
 But if I was wrong then, you will no longer **[the jealous person punishes
 her unfaithful partner and makes of him an example for others]**
 Find Bitinna being foolish now, as you expect.
 Come, you by yourself, take off his cloak and tie him.
- (GA.) No, no, Bitinna, by your knees, I beg you.
- (BL.) Take it off, I say. You must realise 20
 That (ὀτένευκ') you are a slave and I paid three minas for you. [grand style]
 A curse (ὡς μὴ καλῶς γένοιτο) on that day [grand style]
 Which brought you here! Pyrries, you will regret this:
 I see you undoubtedly (δήκου) at everything rather than tying him. [impatience]
 Bind his elbows tightly; saw them off with the ties. [violent imagery] 25
- (GA.) Bitinna, excuse me this mistake.
 I am human, I went wrong; but whenever again
 You catch me doing anything you don't wish, tattoo me.
- (BL.) Don't make up to me like this, but to Amphytaea, [sarcasm]
 With whom you roll about (ἀλινδῆι), and [] me a doormat. [crudity, 30
personification of inanimate objects, exaggeration]
- <PI.> He's well tied for you.
- <BI.> See that he doesn't slip free.
 Take him to the executioner's, to Hermon,
 And order him to hammer a thousand blows
 Into his back and a thousand to his belly. [violence, cruelty, anger]
- (GA.) Will you kill me, Bitinna, without proving first 35
 Whether this is true or false?
- (BL.) But what about what you just said with your own tongue:
 "Bitinna, excuse me this mistake"?

(GA.) I wanted to calm you down (lit. “to extinguish your bile” τήν σευ χολήν γάρ ἦθελον κατασβῶσαι).

[cf. Achilles’ anger at Hom. *Il.* 9.678 κείνος γ’ οὐκ ἐθέλει σβέσσαι χόλον; the jealous person’s wrath here operates at an intertextual level and on an epic scale]

(BI.) Are you standing there staring, instead of taking him 40

Where I tell you? Bash the snout (τὸ ρύγχος), Cydilla, [animal imagery]

Of this knave. And you, Drechon,

Follow now where he leads you.

Girl, will you give some rag to this cursed fellow

To hide his unmentionable tail, [crudity] 45

To avoid his being seen naked through the market-place?

For the second time, Pyrries, again I tell you,

That you are to instruct Hermon to inflict a thousand here

And a thousand here: have you heard?” [violence, cruelty, anger]

If you go astray in any of my orders,

You will yourself pay both principal and interest. [threat, violence, financial imagery]

From the brief annotations (in bold type and within square brackets) I have made to individual lines in Cunningham’s translation¹⁹, it seems obvious that the *zelotypia* of Bitinna, the mistress of the house, is multidimensional, complex, intertextually enriched, haughty, hysterical, exaggerated, crude, sarcastic, and by no means stemming from or related to Bitinna’s emotion of grief at having lost Gastron to Amphytaea. Her sexual jealousy becomes heightened through its amalgamation with other emotions (anger, contempt, disgust, a kind of sadistic joy), and it is expressed in different linguistic and stylistic registers (from the vulgar to the grand). Herodas shows that Bitinna is an independent, strong, and rather despotic character²⁰, who does not take no for an answer, and who cares for status in whatever context. The predominant feeling here is apparently unrelenting anger that resembles Achilles’ *mēnis*²¹: the epic intertext masculinizes her and casts Gastron in the feminine role of an unfaithful Briseis; thus, Herodas subverts both established gender norms and familiar epic scenarios. Ultimately, though, he seems to be interested in

¹⁹ These short parenthetical comments are based on the relevant sections of the commentaries on Herodas’ fifth mimiamb in Cunningham 1971, Di Gregorio 2004, and Zanker 2009. Of the three, the most extensive is the account in Di Gregorio, but there are splendid stylistic observations in Cunningham’s and Zanker’s dense and rich commentaries.

²⁰ On her portrayal, see Cunningham 1971, pp. 147-148; Konstan 1989; Di Gregorio 2004, pp. 51-70 (an extensive treatment of Bitinna’s character and of the literary models which shaped her portrayal); Zanker 2009, pp. 138-140 and 153-155.

²¹ On the Homeric intertext, see Cunningham 1971, p. 153; Di Gregorio 2004, p. 65; Zanker 2009, p. 146. On χολή and χόλος = “bitter anger, wrath, rage”, see LSJ s.v. χόλος 3 and s.v. χολή II. On χόλος connected to jealousy, see Sanders 2014, pp. 123 and 137-138.

exploring and demonstrating how this explosive fury of a woman scorned is placated, albeit temporarily.

It is instructive to compare Bitinna to the character of another powerful woman as played by the *archimima*, the leading actress and perhaps the person who composed this script, in a six-scene mime-play written in Greek, dated probably to the second century AD, intended for onstage performance in front of a live audience by an unmasked female actor and her fellow actors, conventionally known as Μοιχεύτρια, “The Adulteress”, and transmitted in the verso of *P.Oxy.* 413. The chief character in this piece, as in the fifth mime of Herodas, is a *zelotypos*, a woman who experiences *zelotypia*, but she is presented as much more vicious, inflamed, vulgar, and ruthless than Bitinna, when she realises that her lust for her household-slave, Aesopus, is not reciprocated. I cite below Cunningham’s translation of part of the rehearsal script (column ii verso) that deals with the theme of the main character’s possessive jealousy and uncontrolled anger:

[] that I may [].
 I now desire the boy.
 [] him to fuck me. (ἴνα με βινήσῃ)
 What then [] whips.
 Slave, having approached []. 5
 Cheerful.
 Wretch, I your mistress []. Do I give orders and it does not happen?
 You do not wish [] do.
 [] the whips [] do.
 Are you not willing either? Boys, the [] Is nothing happening? Give here
 the whips. 10
 [] Aesop stands expecting to receive the slave girl [] I’ll hit his teeth and
 shake them out. See.
 Sirrah, if I ordered you to dig?
 And if to plough?
 And if to lift stones? 14

So compared with all the things that have to be done on the farm, my cunt has appeared harsher to you (ὁ ἐμός σοι κύσθ(ος) σκληρότερ(ος) ἐφάνη) who were raised in womanly fashion? Idiot, you’re waiting for some wickedness and boasting of it, and that with the filly (σὺν τῇ πώλ(ωι)) Apollonia. So, boys, seize him and drag him to his fate. Now bring her forward too, gagged as she is.

I’m speaking to you, take them away and tie them by both extremities [to] the neighbouring trees, dragging one a long way apart from the other, and see that you don’t show one to the other, in case being full of the sight of each

other they should die happy. And when you have slaughtered them, meet me [inside]. I've spoken. And I shall go within.

The triangular relationship between the slaves Aesopus and Apollonia and the free and married unnamed mistress, the uninhibited anger arising from the knowledge that the jealous woman has a rival, the unwillingness of the sexual partner to reciprocate the jealous woman's sexual desires, the wish to inflict extreme violence and painful revenge upon both the partner and her rival, the absence of any remorse or lament about the loss of affection, the low-register sexual vocabulary with reference to sexual intercourse and bodily parts, the sarcasm in addressing Aesopus, the animal imagery employed to humiliate the erotic rival Apollonia, and the development of the emotion of irrational fury to premeditated murder suggest that this is a debased form of vicious sexual jealousy that is a far cry from Herodas' nuanced treatment of sexual jealousy and springs more from the mistress' resentment that her free status is being challenged by two slaves who are in love with each other rather than from grief at the loss of sexual attention which the unnamed mistress used to receive from her slave and perhaps never got from her husband.

If there were women in the audience of this exciting piece of low melodrama, the message they would have got from the leading actress is that both the misdemeanours and the (attempted) crimes of an unfaithful wife who upsets the sexual and social hierarchy and crosses the boundaries of acceptable feminine behaviour within a wedlock do not remain unpunished, even in the world of the farcical theatre, whose aim was allegedly only the entertainment of the spectators. For when the ruthless mistress sees the apparently lifeless body of Aesopus, the idea of poisoning her husband enters into her mind. However, a sleeping drink is substituted for the poison which the murder-prone spouse wishes to mix with her husband's wine. Just when she declares triumphantly that she has everyone in her power and leaves the stage, the husband is resurrected and proceeds to punish the slave, who cooperated with his scheming wife. In order that the mistress' plans may fail entirely, the unknown playwright also revives Aesopus and Apollonia. Although there is no evidence in the papyrus that the mistress reappears, we are meant to assume that she will pay the penalty, whereas the young slave-couple are sent off to live happily ever after. The fact that the transgressive mistress of the play is only temporarily allowed to appropriate the male prerogative of power in her husband's household, and is finally not allowed to subvert moral order and to appear more powerful than the opposite sex, indicates the social norms and gender-roles that were projected

onto the audience of the mime.

4. Mimic sexual jealousy and its gender-specific implications

My discussion so far has focussed on female sexual jealousy on Plautine comedy, the fictional narrative of Petronius, and the little evidence we have from the Greek mime-drama of the Hellenistic and the Imperial periods; a common denominator in all the case studies I presented was the male focalizer's assumption that women, and in particular wives, seem to be somehow emotionally predisposed to feel ζήλοστυπία, which is more often than not manifested through and result in violent revenge and unrelenting cruelty on the woman's part. But sexual jealousy in mime-drama is attested also with relation to the male partner in a relationship, and the interesting aspect of that portrayal is that it always presents the suspicious husband as naïve, gullible, credulous, and unable to sustain the authority and control that social norms expected of him. Mime thus tends to present gender-biased scenarios of jealousy, in which a jealous woman/wife is shown as transgressive, powerful, cunning, violent, and manly, whereas a jealous man/husband is shown as *stupidus*, a substantive adjective that acquired a technical meaning in mime-repertory and signified the suspicious and stupid husband who failed to see through his wife's adulterous affairs and cunning schemes. Different authors, engaged in different literary genres and writing in different eras, testify to the continuous popularity and sustained presence of the stereotype of the stupid and jealous husband in mime-scripts of adulterous erotic triangles²².

But perhaps the most exciting piece of evidence for the *visual representation of sexual jealousy* with relation to mime iconography has been found on a floor mosaic, dated to around AD 400 or soon after AD 400, as part of a grand country villa excavated between 2005 and 2008 in Noheda in central Spain²³. On

²² Hor. *Sat.* 2.7.61-62 *estne marito | matronae peccantis in ambo iusta potestas?*, with Freudenburg 2021, pp. 277-278; Ov. *Tr.* 2.497-506 *quid, si scripsissem mimos obscena iocantes, | qui semper uetiti crimen amoris habent: | in quibus assidue cultus procedit adulter, | uerbaque dat stulto callida nupta uiro?* | ... | *cumque fefellit amans aliqua nouitate maritum | plauditur et magno palma fauore datur*; Iuv. 6.42-44 *si moechorum notissimus olim | stulta maritali iam porrigit ora capistro, | quem totiens textit perituri cista Latini?*, with Watson-Watson 2014, 90-91; *schol.* Iuv. 6.44 = 77,8 Wessner *qui totiens superueniente marito sub cista celatus est, ut in mimo*; Iuv. 8.196-199 *mortem sic quisquam exhorruit, ut sit | zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi?* | *res haut mira tamen citharoedo principe mimus | nobilis*, with Courtney 1980, p. 414; *schol.* Iuv. 6.276 = 91,18 Wessner *Tu tibi tunc Uruca (places)*] "Uruca" *mimologi stupidi nomen finxit, qui a femina sua sic frequenter fallitur, cum agit personam mariti. ... uruca autem est proprie illud, quod in faba nascitur, ut gurgulio*; Chor. *Apologia mimorum* 30 and 55.

²³ I have discussed this mosaic in detail in Panayotakis 2022, 520-524 (with all the earlier

the northern panel of the floor there is an inscription that reads: MIMV (that is, “the mime-play”, with the final S of the nominative singular of the noun *mimus* omitted) ZELOTIPI (= “of the jealous”) NVM

TI (a non-existent word written in two levels as shown here). It is clear that the artist who crafted this mosaic was careless and/or knew little (if any) Latin or Greek: strictly speaking, MIMV should have been written MIMVS, while the Latinized form of the masculine form ζηλότυπος in the genitive singular should have been spelled ZELYTYPI. What about the third word of the title? The fact that both *mimus* and *zelotypus* are Latinized forms of originally Greek words (μῖμος and ζηλότυπος) suggest to me that in NVMTI too we should be looking for a Greek word that has been transliterated into Latin. Of the emendations proposed thus far, I am inclined to favour NVMTI (= NYMTI, genitive singular of *NYMTIVS, the Latinized form of the Greek noun ΝΥΜΦΙΟΣ, “groom”), thus translating the inscription “The mime-play of the jealous groom”. The image, then, below the inscription is meant to illustrate a scene (or perhaps two or three scenes?) from an adultery-mime, which features the roles of the cunning wife, the elegant young lover, and the stupid and jealous husband who is suspicious of his wife’s actions but ultimately fails to prevent her from committing adultery. In our mosaic the jealous husband is portrayed as a wealthy-looking toga-clad man with big, pointed ears and bald head (the typical features of the μωρός φαλακρός, “bald-headed fool”, of the Graeco-Roman mime). Next to him there is an extraordinarily beautiful and elegant woman, presumably his wife. The couple is shown comfortably seated, *and there is a small, barely visible, chain connecting the woman’s wrist to the man’s wrist*. There is no evidence in our literary sources (either in the Graeco-Roman mime-fragments or in the testimonia) that a chain forms part of the script of an adultery mime show, and I would argue that, regardless of whether or not the chain of our mosaic was meant to be viewed as an actual prop that would have been used in a stage production of an adultery mime, we are invited to interpret the chain as a visual signifier of the insecure husband’s jealous, suspicious, and controlling nature. At the same time, however, we know from the literary tradition that the cunning wife of an adultery mime always succeeds in deceiving her husband, and so the chain which has been placed in her wrist in the mosaic to prevent her from committing adultery seems as silly, pointless, and ineffective as the emotion of sexual jealousy which the stupid husband experiences in the mime-play.

bibliography), and I briefly summarize here the part of my discussion that is relevant to the present argument. For copyright reasons I am unfortunately unable to reproduce an image of this mosaic.

5. Ζηλοτυπία and Puccini's *Tosca*

I finish with Italian opera. On the 14th of January 1900, in the Teatro Costanzi in Rome, later known as the Teatro dell'Opera, an eager audience saw and heard the premiere of Puccini's fifth opera, *Tosca*, a "melodrama eroi-comico in tre atti", which featured torture, attempted rape, murder, execution, and suicide²⁴. At the centre of these events was a female character named Floria Tosca, a famous singer, whose passionate and possessive love for the painter Mario Cavaradossi, interspersed with strong but unsubstantiated feelings of sexual jealousy, forms one of the main mechanisms that move the action of the opera forward. The plot is set in Rome in June 1800 – a politically difficult and dangerous period because of Napoleon's recent occupation of Rome – and the story, based on Victorien Sardou's drama *La Tosca* (premiered in 1887), shows how the historical events of the Napoleonic War had a disastrous impact on the personal relationship of two ordinary people, Tosca and Cavaradossi, who loved each other: the problems begun when the painter gave shelter to Angelotti, an escaped political prisoner, who was being hunted down by the chief of police, Baron Scarpia, and this triggered a series of tragic misunderstandings which were driven by Tosca's obsessive jealousy and by her unfounded suspicion that Cavaradossi was being unfaithful to her with the sister of the escaped prisoner – an important female character that we never see on the stage.

The librettists of the melodrama, Luigi Illica and Giuseppe Giacosa, who also wrote the libretto for *Manon Lescaut*, *La Boheme*, and *Madama Butterfly*, stressed the sensationally jealous nature of Tosca's character but also gave it an elevated tone by explicitly connecting it to the theme of sexual jealousy as it featured in Verdi's *Otello* (premiered in 1887 at La Scala, Milan) and obviously in Shakespeare's *Othello* (composed probably in 1603): so in Act I, scene 8 of *Tosca*, the evil Baron Scarpia, who knew well how to exploit to his own advantage Tosca's jealous feelings, mentioned in his soliloquy that "Per ridurre un geloso allo sbaraglio Jago ebbe un fazzoletto ... ed io un ventaglio" ("to reduce a jealous man [or should we perhaps render this word as "a jealous lover"?] to defeat, Jago had a handkerchief ... and I a fan"), thus inviting the audience of the opera to cast him in the role of the manipulative Iago and Tosca as the vulnerable Othello who will be manipulated and eventually left devastated; this intertextual allusion clearly shows that the ending of the opera will not be happy for any of the characters, and that at the root of the tragic ending lay Tosca's misplaced sexual jealousy.

²⁴ In writing this brief section, I consulted and drew material from Carner 1985; Vandiver Nicassio 1999; and De Ranieri-Lubrari 2008, pp. 81-83.

Tosca herself is directly described by Cavaradossi as “una donna gelosa”, and this occurs not only when Cavaradossi hurriedly addresses the political prisoner Angelotti²⁵, but also when he affectionately attempts to reassure Tosca that he is not cheating on her: in Act I, scene 5, twice he calls her “Mia gelosa” as a term of endearment; in fact, Cavaradossi manages to calm Tosca down, and this demonstrates that her feelings of sexual jealousy die down easily, but they also resurface quickly²⁶; her sexual jealousy is relentless and deeply ingrained in her nature. In Act II, scene 4, Tosca herself, in her attempt to shield her lover from the police, confesses to Scarpia that she was wrong to suspect Cavaradossi on account of an emotion of hers that she defines as “silly jealousy” (“Fu sciocca gelosia”, she says to Scarpia in a deliberately indifferent manner). Thus, we clearly get the impression that the emotion of sexual jealousy does not allow Tosca, the jealous woman par excellence, to think calmly, reasonably, and carefully. The irrational haste and menacing rage that accompany her sexual jealousy are effectively expressed by Scarpia’s use of bird imagery, when, in a sinister imaginary address to Tosca, he states that it was he who “set loose the falcon of your jealousy”; in Act I, scene 9, Scarpia triumphantly says: “Va, Tosca! | Nel tuo cor s’annida | Scarpia! Va, Tosca! È Scarpia che scioglie a volo | il falco della tua gelosia”. The falcon imagery here is important, because it externalizes the feeling of jealousy and makes it real, familiar, and life-threatening by giving it physical substance, remarkable speed, and deadly abilities: Tosca is the prey and the hunter is her own jealousy.

One might think that a person possessed by sexual jealousy is powerful and in control of what is happening around them, but this is hardly the case here; like Herodas’ Bitinna, Tosca becomes a victim of the emotion, which overwhelms her and deprives her of reasoning: she suffers and cries, while she wrongly believes that Cavaradossi is cheating on her with Angelotti’s sister; she has sudden mood swings and pleads with Cavaradossi to forgive her, claiming that her own grief, generated by sexual jealousy, is more painful than the feelings of torment he is experiencing on account of her jealousy (in Act I, scene 5, she tells him “Certa sono del perdono se tu guardi al mio dolor!”). Erotic jealousy brings pain to Tosca. In the same scene, the stage direction indicates that Tosca should deliver her lines “cieca di gelosia”, “blinded by sexual jealousy”, or “vinta dalla gelosia”, “overcome by sexual jealousy”. She feels lost without Cavaradossi’s affection, and longs for reciprocated love on his part; this is shown by the fact that she anxiously and insecurely asks Cavaradossi: “La vedi? T’ama? Tu

²⁵ In Act I, scene 4, he urges him to hide by saying “Celatevi! È una donna gelosa”, because he realises the risks that may be engendered by Tosca’s sexual jealousy.

²⁶ In that respect, Tosca’s jealousy resembles that of Herodas’ Bitinna.

l'ami?", "Are you seeing her? Does she love you? Do *you* love her?" (Act I, scene 5); the tricolon of questions indicates that she is interested not in preserving her reputation, dignity, or social status but in not losing his affection. Most importantly, Puccini has splendidly articulated musically the mental creation of Tosca's sexual jealousy, first as it was conceived when she saw Cavaradossi's painting of Mary Magdalene, and then as it was expressed aloud when she realized that the eyes and hair of Mary Magdalene in the portrait reminded her of the eyes and hair of the Marquess Attavanti, the sister of the escaped prisoner Angelotti. For instance, in the phrase "Aspetta ... aspetta ... È l'Attavanti!" (in Act I, scene 5), to punctuate the suspense and emphasize Tosca's unjustified sexual jealousy, Puccini uses minute musical pauses followed by abrupt and high notes meant to externalize Tosca's rage at the erroneous realization of the identity of her rival in love²⁷. Tosca does not have concrete evidence that Cavaradossi is being unfaithful, but a mere suspicion (what in Greek is called *ὑπόνοια*) is enough to generate anger (*ὀργή*). In Tosca's mind, therefore, we have a sexual triangle that is typical of heterosexual male-oriented sexual-jealousy scenarios, and it is noteworthy that, when Tosca realizes that her rage was unjustified and that Cavaradossi has not been cheating on her, her violent anger is directed towards another person, namely the chief-of-police Baron Scarpia, who threatens to destroy the romantic liaison she enjoys with her lover, and whom Tosca eventually murders.

6. Concluding thoughts

We have then in Tosca's character a fictional female stage character whose sexual jealousy not only was expressed by unambiguous vocabulary, musical patterns, effective imagery, lack of reasoning, and violence, but also was inextricably linked to, and shared common ground with, other emotions such as grief, pain, desire for revenge, and anger, which have their own cluster of words in order to convey to an audience their impact on the person who feels them. In short, Tosca would have been a perfect case-study for Giulia Sissa's volume *Jealousy: A Forbidden Passion*, in which Sissa brings to the surface the humane

²⁷ I am not musically qualified to analyse the sophisticated way in which Puccini dresses up musically Tosca's passionate jealousy, immense hatred, and fatal revenge plans which end up backfiring on Tosca's happiness. But it would be wonderful if there were such a study that analysed the representation of Tosca's emotions on Puccini's musical score in conjunction with (or even separately from) the librettists' lexical indications of Tosca's emotional turmoil. Such an analysis has been brilliantly done with relation to Bellini's *Norma* by Bottinelli-De Matteis 2021, who discuss the heroine and her fury. See also the contribution of Bottinelli and De Matteis to the present volume (on jealousy in Mozart's *Nozze di Figaro*).

aspects of this emotion and argues against its demonization. But we should also remember that Puccini's *Tosca* was a staged musical melodrama to be performed in public, and that, from a dramaturgical perspective, sexual jealousy constituted a key factor in the unfolding of Tosca's tragedy and in her eventual fall (not in her victory). Therefore, her portrayal, like the portrayal of Herodas' jealous Bitinna and of the vulgar unnamed mistress in the Oxyrhynchus mime who feels fury because her slave has found another sexual partner, sends forth the strong social message to large audiences across the operatic stage that female sexual jealousy (or, more accurately, the social stereotype of female sexual jealousy) is violent, threatening, and dangerous for persons (men and women) who present themselves as obstacles to the realization of a jealous woman's happiness. However, despite the sentimental, melodramatic, and sensational portrayal of Tosca's behaviour, there is an element of pathos and nobility in her character (Tosca's feelings of anger, suffering, and jealousy are far from being identical to the feelings of anger, suffering and jealousy experienced by Bitinna and by the unnamed mistress), and this gives her story a tragic (and gendered) dimension: although she kills Scarpia two thirds into the plot, neither of them wins in the end.

Bibliography

- Andreassi 2001 = M. Andreassi (ed.), *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari 2001.
- Battistella 2022 = C. Battistella, "La gelosia dell' *uxor* nella *Casina* di Plauto", in M. De Poli, P. Vesentin (eds.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022, pp. 271-287.
- Bottinelli-De Matteis 2021 = L. Bottinelli, P. De Matteis, "«Qual ira?»: l'emozione prismatica di Norma, eroina romantica", in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padova 2021, pp. 457-476.
- Burton 1995 = J.B. Burton, *Theocritus's urban mimes. Mobility, gender, and patronage*, Berkeley 1995.
- Carner 1985 = M. Carner, *Giacomo Puccini Tosca*, Cambridge 1985.
- Cairns 2016 = D. Cairns, "Mind, body, and metaphor in ancient Greek concepts of emotion", *L'Atelier du Centre de recherche historique* 16, 2016, pp. 2-18.
- Cairns-Nelis 2017 = D. Cairns, D. Nelis, "Introduction", in D. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the classical world. Methods, approaches and directions*, Heidelberg 2017, pp. 7-30.
- Cavalca 2001 = M.G. Cavalca, *I grecismi nel Satyricon di Petronio*, Bologna 2001.
- Chaniotis 2012 = A. Chaniotis, "Unveiling emotions in the Greek world.

- Introduction”, in A. Chaniotis (ed.), *Unveiling emotions: sources and methods for the study of emotions in the Greek world*, Stuttgart 2012, pp. 11-36.
- Christenson 2019 = D. Christenson, *Plautus Casina*, London-New York 2019.
- Courtney 1980 = E. Courtney, *A commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980.
- Cunningham 1971 = I.C. Cunningham (ed.), *Herodas Mimiambi*, Oxford 1971.
- Cunningham 2002 = I.C. Cunningham (ed.), *Herodas Mimes. Sophron and other mime fragments*, Cambridge (Mass.)-London 2002.
- Cunningham 2004 = I.C. Cunningham (ed.), *Herodas Mimiambi cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, München-Leipzig 2004.
- De Poli 2022 = M. De Poli, “Gelosia vs. Invidia. Per una definizione delle emozioni”, in M. De Poli, P. Vesentin (eds.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022, pp. 11-18.
- De Poli-Vesentin 2022 = M. De Poli, P. Vesentin (eds.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022.
- De Ranieri-Lubrari 2008 = O. De Ranieri, M. Lubrari, *Giacomo Puccini. Luoghi e sentimenti*, Firenze 2008².
- Di Gregorio 1997 = L. Di Gregorio, *Eronda Mimiambi (I – IV)*, Milano 1997.
- Di Gregorio 2004 = L. Di Gregorio, *Eronda Mimiambi (V – XIII)*, Milano 2004.
- Fantham 1986 = E. Fantham, “ZHAOTYPIA: A brief excursion into sex, violence, and literary history”, *Phoenix* 40, 1986, pp. 45-57.
- Fantham 2015 = E. Fantham, “Women in control”, in D. Dutsch, S.L. James, D. Konstan (eds.), *Women in Republican drama*, Wisconsin 2015, pp. 91-107.
- Faraone 2020 = C.A. Faraone, “Simaetha got it right, after all: Theocritus, *Idyll* 2, a courtesan’s pantry and a lost Greek tradition of hexametrical curses”, *The Classical Quarterly* 70, 2020, pp. 650-663.
- Freudenburg 2021 = K. Freudenburg, *Horace Satires Book II*, Cambridge 2021.
- Gloyn 2012 = L. Gloyn, “She’s only a bird in a gilded cage: freedwomen in Trimalchio’s dinner party”, *The Classical Quarterly* 62, 2012, pp. 260-280.
- Gold 2020 = B.K. Gold, “The wife in charge, the husband humiliated: stock characters in evolution”, in G.F. Franko, D. Dutsch (eds.), *A companion to Plautus*, Hoboken 2020, pp. 165-178.
- Ingrosso 2022 = P. Ingrosso, “Il mimo popolare come ‘letteratura sommersa’: il caso della *Moicheutria*”, in M. De Poli, G.E. Rallo, B. Zimmermann (eds.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina – Studies on Greek and Roman fragmentary comedies*, Göttingen 2022, pp. 457-484.
- Johnson-Kimball 2021 = M. Johnson, N. Kimball, “Performing Theocritus’s *Pharmakeutria*: revealing Hellenistic witchcraft”, *Arethusa* 54, 2021, pp. 163-184.
- Konstan 1989 = D. Konstan, “The tyrant goddess: Herodas’s fifth mime”, *Classical Antiquity* 8, 1989, pp. 267-282.

- Konstan 2006 = D. Konstan, *The emotions of the ancient Greeks. Studies in Aristotle and classical literature*, Toronto 2006.
- MacCary-Willcock 1976 = W.T. MacCary, M.M. Willcock, *Plautus Casina*, Cambridge 1976.
- Nolfo 2022 = F. Nolfo, "Stereotipi femminili nei frammenti di Laberio e riconoscibilità letteraria di un genere sub-teatrale: dal testo alle fonti", in M. De Poli, G.E. Rallo, B. Zimmermann (eds.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina – Studies on Greek and Roman fragmentary comedies*, Göttingen 2022, pp. 485-510.
- Panayotakis 2014 = C. Panayotakis, "Hellenistic mime and its reception in Rome", in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*, Oxford-New York 2014, pp. 378-396.
- Panayotakis 2022 = C. Panayotakis, "Mime and material culture: text, stereotype, and art", in M. De Poli, G.E. Rallo, B. Zimmermann (eds.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina – Studies on Greek and Roman fragmentary comedies*, Göttingen 2022, pp. 511-527.
- Pertsinidis 2022 = S. Pertsinidis, "Jealousy in Menandrian comedy", in M. De Poli, P. Vesentin (eds.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022, pp. 243-270.
- Pizzocaro 1994 = M. Pizzocaro, *Il triangolo amoroso. La nozione di «gelosia» nella cultura e nella lingua greca arcaica*, Bari 1994.
- Rothaus Caston 2012 = R. Rothaus Caston, *The elegiac passion: jealousy in Roman love elegy*, Oxford 2012.
- Sanders 2014 = E. Sanders, *Envy and jealousy in Classical Athens. A socio-psychological approach*, Oxford 2014.
- Schmeling 2011 = G. Schmeling, *A commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford 2011.
- Schuhmann 1977 = E. Schuhmann, "Der typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus", *Philologus* 121, 1977, pp. 45-65.
- Sissa 2017 = G. Sissa, *Jealousy. A forbidden passion*, Malden 2017.
- Treggiari 1991 = S. Treggiari, *Roman marriage. Iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford 1991.
- Tsitsiridis 2011 = S. Tsitsiridis, "Greek mime in the Roman empire. P.Oxy. 413: *Charition* and *Moicheutria*", *Logeion* 1, 2011, pp. 184-232.
- Vandiver Nicassio 1999 = S. Vandiver Nicassio, *Tosca's Rome. The play and the opera in historical perspective*, Chicago-London 1999.
- Watson-Watson 2014 = L. Watson, P. Watson, *Juvenal Satire 6*, Cambridge 2014.
- Wiemken 1972 = H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.
- Zanker 2009 = G. Zanker, *Herodas. Mimiambi*, Oxford 2009.

La gelosia delle donne nella poesia d'amore latina: alcuni esempi di analogie situazionali (e divergenze) fra teatro comico e 'comunicazione' elegiaca*

Fabio Nolfo

(Université de Liège)

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the emotion of jealousy as associated with female characters in Latin love elegy, especially through select poems of Propertius and Ovid (Cynthia, Arethusa, Corinna, and Hypsipyle). Building on the studies of James McKeown, Elaine Fantham, David Konstan, and Ruth Rothaus Caston, I focus on the similarities and differences between Roman elegy and Latin comedy and mime, taking into account Ovid's words (*Tr.* 2.497-514) about farce and the typology of adultery mimes. My discussion of select passages from Propertius and Ovid demonstrates that the portrayal of female jealousy in these authors is not a simple reproduction of that emotion on the Roman stage or an accurate depiction of it, mirroring real life; rather, it is closely connected to the literary background of the elegiac readers and to their sophisticated engagement with the poets' own response to the discourse on jealousy in Roman culture.

* Il presente contributo discute e amplia, separatamente, i materiali di un seminario congiunto dal titolo «*The sexual jealousy of women on the Graeco-Roman comic stage and in Latin love elegy* / La gelosia delle donne nel teatro comico greco-romano e nella poesia d'amore latina», da me presentato, insieme a Costas Panayotakis, presso l'Università degli Studi di Padova, in seno alle "3 Lezioni di Letteratura greca - Padova 2022", organizzate da Mattia De Poli e da Davide Susanetti - ringrazio entrambi fortemente - per il corso di *Letteratura greca 2*. È innegabile il debito di gratitudine che contraggo con lo stesso Panayotakis per i numerosi e autorevoli conversari che hanno preceduto la stesura delle pagine in oggetto, mentre desidero, inoltre, ringraziare Pietro Vesentin e, ancora, Dominique Longrée per il suo straordinario supporto, nonché Michèle Mertens - responsabile scientifico della Biblioteca del *Département des Sciences de l'Antiquité* dell'Università di Liegi - e lo Staff bibliotecario della *Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München* e della *Bayerische Staatsbibliothek*, per avere agevolato considerevolmente parte del mio lavoro di ricerca. Naturalmente, di ogni inevitabile errore rimango l'unico responsabile.

1. *Mimi obscena iocantes*: Ovidio e l'«Adultery-Mime»

Nel rimarcare i rapporti coesistenti e abilmente comprovati¹ tra la poesia d'amore latina e una forma comica di espressione letteraria come quella del mimo – praticata a Roma con finalità e toni non obbligatoriamente modesti sul piano degli effetti artistici e delle idealità perseguite –, agevola² ricorrere alla lettura di un passo³ dei *Tristia* di Ovidio, che è parte dell'unica elegia di cui si compone il secondo libro dell'opera, la quale, come è noto, è rivolta ad Augusto e tradisce l'intenzione evidente, da parte del Sulmonese, di giustificare la propria attività poetica e di ottenere, per questo, dal *princeps* una riduzione della pena:

*quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,
qui semper uetiti crimen amoris habent:
in quibus assidue cultus procedit adulter,
uerbaque dat stulto callida nupta uiro?* 500
*nubilis hos uirgo matronaque uirque puerque
spectat, et ex magna parte senatus adest.
nec satis incestis temerari uocibus aures;
adsuescunt oculi multa pudenda pati:
cumque fefellit amans aliqua nouitate maritum* 505
*plauditur et magno palma fauore datur;
quoque minus prodest, scaena est lucrosa poetae,
tantaque non paruo crimina praetor emit.
inspice ludorum sumptus, Auguste, tuorum:
empta tibi magno talia multa leges.* 510
*haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti
(maiestas adeo comis ubique tua est)
luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis,
scaenica uidisti lentus adulteria⁴.*

E se avessi composto mimi dalla comicità scollacciata, che sono sempre rei di trattare amori proibiti, dove compare spessissimo un adultero azzimato, e una moglie furba si fa beffe di un marito stolido? A spettacoli del genere assistono donne non ancora sposate, matrone, uomini, giovinetti, né manca la presenza di gran parte del senato. E non basta che sia indecente quello che si ascolta: anche gli occhi si abituano ad assistere a molte scene impudiche; e quando l'amante riesce a ingannare il marito con una qualche trovata, viene applaudito, e ottiene un trionfale successo fra grandi acclamazioni. Una pièce, quanto meno è edificante tanto più rende al suo autore, e il pretore paga non poco per storie

¹ Cf., per es., McKeown 1979; Fantham 1986, pp. 54-57; Konstan 2006, pp. 219-243.

² McKeown 1979, pp. 72-73.

³ Tr. 2.497-514.

⁴ Per il testo riportato, mi attengo a Owen 1915 (cf., inoltre, Luck 1977, pp. 150-152).

tanto scandalose. Esamina, augusto sovrano, le spese per gli spettacoli che hai offerto, e troverai di aver acquistato a caro prezzo molti lavori di tal fatta. Sono spettacoli a cui hai assistito e che hai offerto al pubblico – così benigna sotto ogni aspetto è la tua grandezza –, e quel tuo sguardo di cui l'intero mondo si giova si è posato senza indignazione sugli adulteri rappresentati a teatro¹.

I versi sopra riportati appartengono alla sezione² dell'elegia – il cui andamento complessivo segue la struttura retorica caratteristica dei discorsi di difesa³ – qualificata come *refutatio*, nel corso della quale il poeta augusteo stila una rassegna di autori greci e latini che si dedicarono, senza difficoltà, alla poesia d'amore, cui segue una menzione generica di opere e trattati su passatempi di vario tipo, su rappresentazioni sceniche e su immagini artistiche, al fine di contrapporvi l'eccezionalità della punizione che Ovidio stesso ha subito.

Spicca, poi, il fatto che il Sulmonese faccia riferimento, nella pericope suddetta, a una specifica tipologia della farsa mimica, quella dell'«Adultery-Mime»⁴, per la quale Luciano Cicu⁵ ha discriminato, per es., almeno tre varianti⁶, desumendole, fondamentalmente, dai frammenti del mimografo Decimo Laberio. Con lo scopo di far risaltare le potenzialità eversive delle manifestazioni teatrali di ispirazione popolare⁷ – la cui preferenza, da parte dei contemporanei, rispetto alla fruizione dei testi da lettura era stata oggetto di biasimo in Hor. *Ep.* 2.1.187-188 e 214-218 –, Ovidio sembrerebbe qui prospettare la relazione adulterina⁸ come un ingrediente rappresentativo del mimo⁹, accennando allo schema del triangolo amoroso nelle sue componenti basilari: un amante soave, una sposa astuta (o *callida nupta*) e un marito affetto da *stultitia*, così facilmen-

¹ Trad. in Lechi 2017, pp. 187 e 189.

² *Tr.* 2.207-572: la *refutatio* è, dunque, preceduta dall'*exordium* (= *Tr.* 2.1-28), dalla *probatio* (= *Tr.* 2.29-154) e dalla *peroratio* (= *Tr.* 2.155-206), mentre conclude l'elegia una *peroratio* finale (= *Tr.* 2.573-578), in cui viene esplicitata la richiesta di un castigo più mite, poiché il poeta ha preso coscienza dell'impossibilità di un ritorno in patria.

³ Cf. Fedeli 2007a, p. 1304.

⁴ Cf. Reynolds 1946, pp. 78-80; Kehoe 1984, pp. 96-98; Andreassi 2013, pp. 308-312.

⁵ Cicu 2012, pp. 128-129. Per una ulteriore possibile variante, cf. Nolfo 2022, pp. 493-498.

⁶ Cf. Nolfo 2022, p. 498 n. 85: la prima variante fa sì che la moglie lussuriosa si abbandoni al *prolubium meretricium* con il proprio schiavo; in base alla seconda, è, invece, il padrone a innamorarsi della sua schiava; la terza riproporrebbe il 'tema di Fedra' e consisterebbe, pertanto, nell'invaghimento della matrigna per il proprio figliastro.

⁷ Cf. Ingleheart 2010, p. 368.

⁸ In merito alla presenza reiterata di situazioni oscene nel contesto degli intrecci mimici, cf. Cic. *de Orat.* 2.242, ma vedi anche Macrob. 2.1.9.

⁹ Cf. Ingleheart 2010, p. 369: «A tendentious plot-summary: mimes always (*semper*, 498, *adsidue*, 499) include adultery. A frequent, and popular, mimic theme, adultery was taken as representative of the genre by later, moralizing authors: e.g. Minuc. Felix 37.12, Lactant. *Div. Inst.* 6.20.30, Donat. on *Aen.* 5.65, Val. Max. 2.6.7; [...] Gell. 16.7.1-2 records that Laberius in his mimes invented new vocabulary for adultery. Love triangles, such as Ovid refers to here, in which an adulterous couple deceive the cuckolded husband, were frequently portrayed [...]».

te ingannabile, da suscitare, dunque, il plauso dello spettatore che assiste alla scena comica.

2. Il *furor* di Cinzia in Prop. 4.8 tra ‘occasione scenica’ e convenzione letteraria

È stato, del resto, ben rilevato – e penso, in particolare, agli apporti che provengono, in questa direzione, da studi autorevoli come quelli di James C. McKeown e di Elaine Fantham – come non si debba affatto sottovalutare la ripresa eventuale di motivi che derivano, nell’elegia romana, dalle rappresentazioni mimiche coeve e che pure convivono con gli influssi stilistici e linguistici della poesia didattica e di quella epica e con tecnicismi e temi specifici della prassi scolastica e retorica. Il *ménage à trois* a cui il Sulmonese allude, più precisamente, in *Tr.* 2.497-500 costituirebbe, sotto questa prospettiva, un’acquisizione che potrebbe discendere dalla consuetudine mimica, mediante la quale il versificatore elegiaco realizzerebbe una delle situazioni appurabili pur sempre nella poesia d’amore latina, all’interno della cui dinamica emotiva occupa un ruolo essenziale proprio il sentimento della gelosia.

Intendo, quindi, prendere le mosse da questo tipo di cornice per la mia analisi dei meccanismi di quella che viene classificata, comunemente, come ζηλοτυπία¹⁰, sovrapponendo all’ambito romano le connotazioni del termine greco, con il quale si intende ordinariamente l’attaccamento intenso, esclusivo e pervicace fra innamorati¹¹, e soffermandomi, pertanto, sui risvolti erotici e sugli impulsi emozionali relativi, così come risultano avvertibili nel contesto dettagliato di talune delle composizioni, in tal senso, più sintomatiche del genere elegiaco romano.

Mi riferisco, cioè, al valore paradigmatico che assume il comportamento di Cinzia in Prop. 4.8.51-70, la cui ambientazione immaginifica presenta la donna nell’atto di aver sorpreso Properzio in flagrante adulterio. A causa della lontananza dell’amata – recatasi a Lanuvio col pretesto di assistere nel santuario di *Iuno Sospita* all’annuale prova di verginità, ma volendo, invece, concedersi un’avventura con un ricco corteggiatore –, il poeta è, infatti, deciso a consolarsi con un festino da lui organizzato, al quale partecipano, tra gli altri, due meretrici (Fillide e Teia), nonché lo schiavo Ligdamo, impegnato nel compito di servire le bevande. Cinzia irrompe, però, fragorosamente nel bel mezzo del convito e,

¹⁰ Cf. *GEW*, I, pp. 612-613, s.v. ζῆλος; *DELG*, p. 400, s.v. ζῆλος; *EDG*, I, p. 500, s.v. ζῆλος; *LfgRE*, II, col. 875, s.v. ζηλόω; Kretschmer, Locker 1963, p. 463; Fantham 1986, pp. 45-47.

¹¹ Cf. Sissa 2015, pp. 29-31.

dopo aver cacciato le intruse, in un impeto di gelosia, si scatena, dunque, sul poeta e sullo stesso schiavo, poiché colpevole di aver favorito la tresca:

*nec mora, cum totas resupinat Cynthia ualuas,
non operosa comis, sed furibunda decens.
pocula mi digitos inter cecidere remissos
pallueruntque ipso labra soluta mero.
fulminat illa oculis et quantum femina saeuit, 55
spectaclum capta nec minus urbe fuit.
Phyllidos iratos in uultum conicit ungues:
terrata «uicini» Teia clamat, «aquam!».
lumina sopitos turbant elata Quirites,
omnis et insana semita uoce sonat. 60
illas direptisque comis tunicisque solutis
excipit obscurae prima taberna uiae.
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 bracchia plagis,
Lygdamus ad plutei fulcra sinistra latens
eruitur geniumque meum protractus adorat.
Lygdame, nil potui: tecum ego captus eram¹². 70*

Non passa un istante e Cinzia spalanca internamente la porta:
aveva le chiome in disordine, ma nel suo furore era bella.
La coppa mi sfuggì dalle dita che avevano allentato la presa
e mi divennero pallide persino le labbra, benché fossero impregnate di vino.
Manda saette dagli occhi e, per quanto è capace una donna, inferisce: 55
lo spettacolo non fu minore di quello di una città conquistata.
Sul volto di Fillide ficca le unghie adirate;
Teia, terrorizzata, urla «Vicini, al fuoco!».
La luce delle fiaccole agitate turba i Quiriti nel sonno,
ogni viuzza risuona di grida insane. 60
Quelle, coi capelli strappati e le tuniche sciolte,
si rifugiano nella prima taverna della via tenebrosa.
Cinzia esulta sulle spoglie nemiche e vittoriosa ritorna di corsa:
con un manrovescio mi ferisce la bocca,
mi morde il collo e lo fa sanguinare, 65
mi pesta con accanimento gli occhi, che se lo meritavano.
Quando, poi, concede riposo alle braccia stanche di battermi,
Ligdamo, nascosto dietro la parte sinistra della spalliera del letto,

¹² Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, pp. 144 e 146.

viene scovato e, trascinato fuori, implora il mio genio.

Ligdamo, nulla ho potuto: insieme a te ero anch'io prigioniero¹³. 70

L'ambientazione dell'elegia¹⁴ – il cui esordio prelude degnamente alle fattezze di un carne eziologico¹⁵ con il quale il poeta dichiara il proposito di svelare le cause della fuga in massa degli abitanti dell'Esquilino nel corso della notte¹⁶ – è in effetti intrisa di un umorismo farsesco¹⁷, mentre l'influsso delle rappresentazioni mimiche di adulterio sui versi del poeta elegiaco sembrerebbe postulabile (se non del tutto palese, come ritiene McKeown¹⁸), ammettendo una singolare variazione che induce Properzio a intervenire sulle figure tradizionali del triangolo amoroso, capovolgendone, cioè, i ruoli (maschile/femminile; *uir/nupta*) e la prospettiva globale. Parrebbe, quindi, che il poeta augusteo abbia, essenzialmente, adattato a Cinzia il ruolo che i mimografi avevano, presumibilmente, assegnato al personaggio del marito ingannato, mentre Properzio incarnerebbe, a propria volta, la figura della sposa infedele.

Va poi dato rilievo alla terminologia che connota la gelosia della donna, per la quale Properzio attinge, per es., al lessico caratteristico del linguaggio giuridico romano. Questo appare ancora più cogente nella descrizione del *furor* di Cinzia (v. 2 *non operosa comis, sed furibunda decens*; v. 57 *Phyllidos iratos in uultum conicit ungues*), con il quale si ripropone un accostamento distintivo – *amor / furor / dolor* – della poesia elegiaca latina, attraverso cui la fenomenologia dell'amore¹⁹ si estrinseca totalmente. Cinzia attrarrebbe nella sua persona le prerogative divine, la componente maschile del carattere e, dunque, la sua personalità femminile, che la induce ad esternare i propri sentimenti sotto forma di rabbia violenta²⁰. Serve, inoltre, tenere a mente che l'impiego di un aggettivo

¹³ Trad. in Fedeli 2022, pp. 145 e 147.

¹⁴ Considerata la vera *regina elegiarum* dallo stesso Wilamowitz – cf. Wilamowitz 1913, p. 301 n. 1 –, che pure la preferiva a Prop. 4.11, ossia l'elegia di Cornelia, per via della forte caratura parodica con la quale il poeta augusteo aveva saputo innalzare e, insieme, variare i toni della composizione.

¹⁵ È, però, nel distico di transizione fra la sezione antiquaria e quella narrativa – vv. 15-16 *huc mea detonsis auecta est Cynthia mannis: / causa fuit Iuno, sed mage causa Venus* («Qui la mia Cinzia è stata condotta da cavallini tosati: Giunone ha costituito il pretesto, Venere piuttosto la causa» [trad. in Fedeli 2022, p. 143]) – che il poeta performa la sua strategia, chiarendo come la digressione dotto sia, da una parte, funzionale alla descrizione dell'avventura erotica di Cinzia; dall'altra, finalizzata a stabilire un collegamento con l'impegno eziologico e con la ricerca delle cause proclamati a inizio elegia (cf. Fedeli 2022, pp. 351-352).

¹⁶ Cf. Fedeli 2022, p. 351.

¹⁷ A riprova della pluralità di registri stilistici che ha ispirato la composizione del carne, si affianca quella dei generi letterari che vi sono confluiti, tra i quali, senz'altro, quello della commedia, per il quale trova, per es., riscontro il ruolo interpretato dalla schiavo astuto che opera in solidarietà con gli intenti manifesti del proprio padrone (cf. Yardley 1972, p. 136.; Currie 1973, p. 619; Fedeli 2022, p. 352).

¹⁸ McKeown 1979, p. 74.

¹⁹ Fantham 1986, p. 55 n. 33.

²⁰ Cf. Hutchinson 2006, pp. 199-200.

come *furiosus*²¹ rimandava nella giurisdizione romana, conformemente a un istituto in parte già disciplinato dall'antica norma decemvirale, alla condizione di chi era sottoposto a cure ordinarie per mancanza di equilibrio e per insufficienza mentale, mentre, soprattutto in età classica, veniva riconosciuta legittimamente la mansione del *curator furiosi*, concettualmente associata, nelle fonti di cui disponiamo, con il sistema successorio – avvalorato dalla *potestas* degli agnati sul *furiosus* e sulla sua *pecunia* – e con le prescrizioni sull'affidamento degli incapaci²². Come il caso della Cinzia di Prop. 4.8.51-70 mette artisticamente in risalto, al termine *furor* si ricollega, poi, quello dell'*insania*²³ (v. 60 *omnis et insana semita uoce sonat*), ossia della *mentis alienatio*, che può rinviare, con un'accezione di significato più ampia, ai comportamenti ispirati da *audacia* e da *temeritas*²⁴: il vocabolo finirà, così, per differenziare ogni condotta equivoca, che si diversificava, cioè, dal canone dei costumi vigenti a Roma e che si estrinsecava come 'devianza' e perdita della misura, cui si contrapponeva pertanto, specialmente nell'ottica conservatrice di un ottimate, l'esercizio della *ratio*, del *consilium* e della *prudentia*²⁵. Una distinzione interessante è quella che Cicerone opera, prendendo oltretutto spunto dal testo delle Dodici Tavole, quando in *Tusc.* 3.5.11 egli separa l'*insania* (per lui esemplificata con la nozione greca di *μανία*) dal *furor* (quest'ultimo espresso più convenientemente, sempre in ambito ellenico, dalla *μελαγχολία*), interpretando il primo termine come *stultitia* o, se vogliamo, *amentia*, affezioni che comunque non ostacolerebbero un regolare svolgimento della vita quotidiana; a *furor* l'Arpinate accosta invece, nello stesso passo, la valenza di 'pazzia furiosa' che può addirittura inficiare il comportamento di chi è, in genere, reputato *sapiens*, estremizzandone gli atteggiamenti *mentis ad omnem caecitatem*²⁶. Va anche precisato che per gli antichi la follia coincideva con la sua manifestazione sintomatica e corrispondeva, quindi, a uno stato in divenire, che non escludeva affatto il ritorno a una 'supposta' normalità²⁷. Il lessico latino della follia paleserebbe, in questo modo, la sua presunta ambivalenza, riferendosi, da una parte, a stati eccezionali e positivi di esaltazione o possessione divina; dall'altra, a condizioni di instabilità e disturbo psichico che si estendevano sino all'*insipientia*²⁸. Il marchio di inconfondibile veemenza, generata da una passione gelosa e turbolenta, che contraddistingue, nel passo

²¹ La furia di Cinzia manterrebbe però, nella relativa pericope di versi properziani, un piglio bellicoso che la assimila a un prode conquistatore, generando un tumulto le cui conseguenze si stagliano sullo stesso piano della presa di una città (cf. Fedeli 2022, p. 359).

²² Cf. Diliberto 1984, *passim*; Zuccotti 2009, pp. 1ss.; McClintock 2020, pp. 63ss.

²³ Cf. *LEW*, I, pp. 570s., s.v. *furō*.

²⁴ Cf. *ThLL* VI, 1630, 80ss., s.v. *furor*.

²⁵ Cf. Nolfo 2018a, pp. 287-288.

²⁶ Cf. *DELL*, p. 263, s.v. *furō*; *OLD*, p. 750, s.v. *furor*.

²⁷ Cf. McClintock 2021, pp. 175-176.

²⁸ Cf. McClintock 2021, pp. 181-182.

succitato, la condotta dell'eroina properziana, è rilevato dall'impiego di *sauciat* al v. 64 (*et mea peruersa sauciat ora manu*), che unirebbe all'idea del colpo inferto al proprio uomo l'immagine della ferita che consegue a un rabbioso manrovescio, tale cioè da ferire la bocca di Properzio. Il verso successivo (v. 65 *imponitque notam collo morsuque cruentat*) trasferirebbe, invece, nella descrizione del selvaggio assalto di Cinzia – tratteggiato come l'irruzione prorompente di un soldato in uno scenario di guerra – le situazioni tipiche del rapporto amoroso, ma con un'evidente inversione di valore semantico: se, infatti, i segni visibili dei morsi richiamano una componente immancabile del rapporto sessuale, la *nota* che Cinzia imprime sul collo del poeta recherebbe simbolicamente sul suo corpo l'impronta di un'infamia, mentre l'uso di un verbo non frequente come l'arcaico *cruentare* riconduce alla metafora bellica l'iconografia del sangue che esce dalla ferita sul collo. Il culmine della *climax*, mediante cui prende forma il sentimento incontrollabile di Cinzia, è nell'uso dell'avverbio *praecipue* (v. 66 *praecipueque oculos, qui meruere, ferit*), con il quale Properzio puntualizza che la furia di Cinzia si scatena soprattutto sui suoi occhi – qui *ferit* si profilerebbe come sinonimo di *percutit* –, a evidenziare, per contrasto, l'importanza dello sguardo nella conquista d'amore, come già ribadito fin dal verso iniziale del primo libro degli *elegidia*²⁹.

Ruth Rothaus Caston³⁰ ha significativamente rimarcato come la forma stessa della comunicazione elegiaca presupponga inevitabilmente, ovvero per suo intrinseco statuto, una stretta dipendenza da passioni come l'amore, la rabbia, la gelosia, la pietà e la paura. A riprova di ciò, Roy Gibson³¹ ha, infatti, avanzato l'ipotesi che l'uso di un linguaggio, da parte del poeta elegiaco, così fortemente evocativo di sintomi come quelli della follia, della collera incontrollata e dell'angoscia più cupa alludesse, di per sé, a un grado di coinvolgimento emotivo che sarebbe risultato, sotto molti punti di vista, 'eccessivo' sulla base dei principali orientamenti filosofici del tempo, e non unicamente nell'ottica profilata, al riguardo, dal pensiero peripatetico. L'assunzione, poi, della condotta violenta che Cinzia dimostra in Prop. 4.8.51-70 è, per certi aspetti, parallela alla ricorrenza di termini come *liuor* e *laedere*, che alludono, similmente, alle dinamiche dell'aggressività e che si riscontrano abbastanza assiduamente in trame dove la gelosia, segnatamente quella della *domina*, ha preso il sopravvento.

La gelosia, in particolare – come ho già presupposto e come, d'altra parte, l'ambientazione di Prop. 4.8 evidenzia di per sé –, tra le emozioni che sostanziano la costruzione letteraria con la quale il poeta dà voce alla personalità dei suoi interlocutori, svolge una funzione poetica preminente, in forza di situazioni

²⁹ Cf. Fedeli 2022, pp. 360-361.

³⁰ Cf. Rothaus Caston 2012, pp. 4-5 e 11-12.

³¹ Cf. Gibson 2007, p. 44.

ripetute (per es., quella appena illustrata del triangolo amoroso) e di vedute che si prestano comunque con facilità alla competizione in amore, ma anche perché il testo degli elegiaci romani si pone sovente, se vogliamo, come un sistema aperto³² e sfaccettato, votato a cogliere i dettagli e le sfumature della sintomatologia amorosa. Il lettore di elegie è, cioè, chiamato a conoscere la gelosia che proviene – più frequentemente – dagli uomini, così come quella che attiene, invece, all'universo femminile, entrambe mediate³³ dalla figura del poeta quale garante e voce sostanzialmente unica e 'filtrata' del carne³⁴, secondo una linea narrativa che può restituirci in un gruppo di versi, oppure in un'elegia intera, o persino in una sequenza coordinata di poesie, i pensieri e i desideri da cui un personaggio viene sopraffatto, gli aspetti del suo carattere, le modalità che ne hanno condizionato gli scopi dell'agire e della sua relazione con i protagonisti della propria parabola affettiva.

A complicare il quadro dei riferimenti che intensificano il colore parodico dell'aggressione di Cinzia, è, poi, l'impiego, sovrapposto al tessuto elegiaco, del linguaggio militare, con il quale Properzio scandisce l'agire epico della donna, raffigurata nelle vesti di generale trionfatore³⁵ (v. 63 *Cynthia gaudet in exuuiis uictrixque recurrit*), calibrando lo stile a un livello alto, così da potenziare gli effetti della comicità. Il linguaggio militare accompagna le azioni di Cinzia a partire dal v. 55 (*fulminat illa oculis et quantum femina saeuit*³⁶) e la sua presenza diventa preminente sia nella situazione di assalto a Properzio e Ligdamo (vv. 66-70) sia in quella della disfatta e della resa del poeta, fino al conclusivo *soluimus arma*³⁷ del v. 88 (*respondi, et toto soluimus arma toro*³⁸).

L'abbondanza dei registri stilistici riscontrabili in Prop. 4.8 riflette, peraltro, l'ampiezza dei generi letterari che pure confluiscono nella poesia elegiaca romana e che risultano particolarmente constatabili in versi, come quelli sopra citati, destinati, ancora una volta, ad attestare, conformemente al monito di

³² Cf. Spoth 1992, pp. 221ss.

³³ Cf. Fuhrer 2022, pp. 187-188.

³⁴ Sulla fisionomia assunta dal versificatore elegiaco in quanto «rhetorischer» Dichter» e sul carattere 'finzionale' e strategicamente autorappresentativo insito nelle situazioni topiche più consuete della lirica d'amore a Roma, cf. Stroh 1971, pp. 174-196 e 227-234.

³⁵ Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1010-1011.

³⁶ Cf. Fedeli 2022, p. 359: l'espressione ellittica *quantum femina saeuit* – che sintetizzerebbe il fraseggio più ampio *saeuit quantum femina saeuire postest* – non solo assegnerebbe alla collera della donna i tratti della stessa μηρις di un eroe, ma la connoterebbe, quasi, come la *saeuitia* di una bestia feroce.

³⁷ Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, p. 1101: la formula *soluere arma* indica, propriamente, il deporre le armi e il mettere fine alle ostilità, una volta fatta la pace, ma la *iunctura* può essere intesa anche in senso osceno (in merito all'accezione oscena di *arma*, vedi, per es., Ov. *Am.* 1.9.25-26 *nempe maritorum somnis utuntur amantes / et sua sopitis hostibus arma mouent*, per l'interpretazione del cui distico rimando al *comm. ad loc.* di McKeown 1989, p. 269).

³⁸ «la soddisfeci e per tutto il letto facemmo la pace» (trad. in Fedeli 2022, p. 149).

Horos nella seconda parte di Prop. 4.1, la persistenza della dedizione amorosa per Cinzia. David Konstan³⁹, per es., sottolinea con forza l'eredità che l'elegia latina ha mutuato dal teatro comico romano, ove figure femminili come quella della cortigiana, convenzionalmente di provenienza straniera piuttosto che attica, sembrano evocare gli oscuri lignaggi e il libero contegno di donne quali la stessa Cinzia properziana, oppure la Delia di Tibullo, la Neèra di Ligdamo o la Corinna di Ovidio, senza poi escludere che il canone formalizzato dal prototipo dell'amante elegiaca avesse trovato un suo precedente illustre nella Licoride di Cornelio Gallo. Un paradigma che potrebbe avere influito sullo spirito farsesco di Prop. 4.8, è quello offerto dall'*Asinaria* plautina, con riferimento alla scena in cui il vecchio Demeneto – il quale simboleggia il *pater libidinosus* e, dunque, il *senex* vizioso predisposto a dissacrare, nel teatro di Plauto, la figura, invece, autorevole, nel mondo morale e sociale romano, del *pater familias* – viene sorpreso, insieme al figlio Argirippo e alla bella etèra Filenio, dalla moglie Artemona. Farebbero eco ai versi plautini sia la tresca agevolata dalla solidarietà dello schiavo verso il proprio padrone e condotta a discapito di Cinzia sia l'arrivo improvviso e inaspettato della donna aggirata che sorprende, senza mezzi termini, il proprio compagno nell'atto di tradirla⁴⁰. Già Ligdamo, per se stesso, incarnerebbe perfettamente il tipico schiavo di commedia, che eccelle per la sua abilità nell'ordire inganni, e Cinzia si dimostra, tutto sommato, consapevole di un simile ruolo, quando, senza spiegazioni ulteriori, infligge proprio allo schiavo la punizione più severa⁴¹.

Non volendomi, però, soffermare su suggestioni ulteriori – che arriverebbero a Properzio dall'epos omerico e da quello virgiliano⁴² – o su 'interscambi' letterari e di genere sessuale come quelli stabiliti dall'equivalenza Cinzia/Ulisse e Properzio/Penelope⁴³, mi sembra importante poter valutare le conclusioni diegetiche di Prop. 4.8. Cinzia è dunque *uictrix* e, in quanto trionfatrice, ella può dettare le sue condizioni, mentre il tentativo di Properzio è inesorabilmente destinato a fallire e a convalidare il legame con la sua donna e la dura legge della schiavitù d'amore⁴⁴. Il finale del carme viene, dunque, congegnato allo scopo di esaltare un motivo ricorrente⁴⁵ della poesia erotica, quello cioè del patto d'amore, giudicato ancora rinnovabile, nonostante le continue violazioni.

³⁹ Cf. Konstan 2006, pp. 236-237.

⁴⁰ Cf. Pl. As. 851-947.

⁴¹ Cf. Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1011-1012.

⁴² Cf. Fedeli 2022, pp. 352-353.

⁴³ Sulla rivisitazione, da parte del poeta augusteo, dell'epos in forma degradata e parodica, cf. McKeown 1979, p. 75; Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015, pp. 1012-1013.

⁴⁴ Cf. Fedeli 2007b, p. 776.

⁴⁵ In merito all'utilizzo di schemi retorici situazionali o di movenze di pensiero riproposti con varietà di effetti, ma con andamento pressoché immutato, nell'elegia latina, cf. Jacoby 1905, pp. 88ss.

3. La gelosia femminile nell'*exemplum* di Aretusa: una variante tutta elegiaca

Il sentimento che ha pervaso Cinzia, in fondo, non è differente da quello che domina, per es., un'altra protagonista del quarto libro di *elegidia* properziani, ossia l'Aretusa di Prop. 4.3, figura femminile dal nome fittizio, il cui *exemplum* si incastona in una composizione a forma di epistola, nella quale la donna – «internal writer»⁴⁶ dell'elegia – scrive al marito Licota, impegnato lungamente in guerra verso terre lontane in Oriente, per comunicargli il desiderio di riabbracciarlo nuovamente, poiché snervata da una solitudine disperata⁴⁷. Come Gianpiero Rosati⁴⁸ ha persuasivamente comprovato, Aretusa è l'eroina che, alla maniera elegiaca, deplora la guerra nel nome dell'amore, ma, accanto a questo tratto 'trasgressivo' dell'etica civile tradizionale, ella esibisce anche le fattezze tipiche della virtuosa matrona romana, come, per es., il lanificio, la vita condotta nell'angusto ambito domestico e dedita alle attenzioni ispirate dall'amore coniugale, l'osservanza degli antichi riti religiosi. Il poeta augusteo parrebbe contemplare, nel libero sfogo di Aretusa, i tormenti delle donne che le campagne militari a lungo dividono dai mariti⁴⁹: Prop. 4.3 si profilerebbe, in questo modo, come una riflessione dolorosa sulla separatezza fra universo maschile e femminile, sulla diversa logica che domina i due mondi e sui tentativi della donna di spezzare i vincoli che la isolano dalla sfera in cui si svolge la vita dell'amato. L'assenza del marito adorato sfianca Aretusa, che vive nel timore che gli capiti una sventura, ma l'eroina rivela anche la sua fisionomia di moglie gelosa, augurando al compagno di rimanere ferito sul campo di battaglia piuttosto che vedere sul suo collo i segni spiacevoli dei denti di un'altra donna:

*dic mihi, num teneros urit lorica lacertos?
num grauis imbelles atterit hasta manus?
haec noceant potius, quam dentibus ulla puella
det mihi plorandas per tua colla notas!
diceris et macie uultum tenuasse; sed opto
e desiderio sit color iste meo*⁵⁰.

25

⁴⁶ Cf. Hutchinson 2006, p. 99: l'«external reader» rimane, però, del tutto consapevole dello statuto dello «scrittore esterno» (ossia, l'«external writer»), il quale ha strutturato il discorso della sua protagonista avvalendosi di artifici analoghi a quelli richiesti, per es., nel caso della fattispecie retorica della «prosopopea».

⁴⁷ Cf. Nolfo 2018b, pp. 77-78.

⁴⁸ Cf. Rosati 1996, pp. 149 e 150.

⁴⁹ Fedeli 2021, p. XXXIX.

⁵⁰ Prop. 4.3.23-28. Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, p. 108.

Dimmi, la corazza ti irrita le delicate spalle?
 L'asta pesante ti graffia le mani non adatte alla guerra?
 Che sia questo a farti danno, piuttosto che una donna
 ti lasci coi denti segni sul collo, per me motivo di pianto!
 Mi dicono che il tuo volto è smunto e smagrito:
 spero che il tuo pallore dipenda da nostalgia di me⁵¹!

25

Gregory Hutchinson⁵² ha intravisto nei versi sopra riportati una intenzionale confusione tra comportamento maschile e comportamento femminile e ha, inoltre, vagliato il tono preoccupato e intimo della pericope, da ricondursi, cioè, alla sollecitudine per la salute del destinatario sondabile nella comunicazione epistolare di tipo non fittizio. Le prime dichiarazioni di tenerezza che pure i vv. 23-24 (*dic mihi, num teneros urit lorica lacertos? / num grauis imbelles atterit hasta manus?*) sembrano formulare, precedono, tuttavia, immediatamente la rivelazione della feroce apprensione di Aretusa per la fedeltà del consorte. A preoccupare Aretusa, è infatti il timore del tradimento, perché i graffi e la pelle irritata potrebbero essere la conseguenza di schermaglie amorose; per converso, la notizia di un Licota smagrito ed emaciato rinvierebbe prontamente al *topos* dell'innamorato che si consuma per un amore non ricambiato⁵³. Le perplessità sull'adempimento della *fides* da parte di Licota convincono, d'altra parte, l'eroina del carattere funesto del giorno delle nozze, preannunciato da sinistri presagi. Sotto questo rispetto, la situazione di Aretusa sembrerebbe costruita sul paradigma mitologico del matrimonio imperfetto di Laodamia, la quale, come è risaputo, era stata costretta a staccarsi da Protesilao – il primo degli Achei a soccombere nella guerra di Troia – il giorno stesso delle nozze⁵⁴.

Nella missiva Properzio affida, però, alla sua protagonista – che concilia i tratti di *matrona uniuira* con quelli di amante passionale – il compito di far riflettere i lettori su un aspetto essenziale della condizione femminile: nel richiamarsi alla *marita fides*⁵⁵ e all'ottemperanza dei *foedera lecti*⁵⁶, Aretusa riepiloga – al pari di Elia Galla in Prop. 3.12, la quale però restava silenziosa sullo sfondo dell'elegia – il comportamento esemplare della moglie romana, ossessiva delle convenzioni imposte dall'etica aristocratica, ma ella riconosce, allo

⁵¹ Trad. in Fedeli 2022, p. 109.

⁵² Cf. Hutchinson 2006, p. 107.

⁵³ Cf. Fedeli 2022, p. 301.

⁵⁴ Cf. Fedeli 2022, pp. 297-298: l'atteggiamento di Aretusa parrebbe, in fondo, non dissimile da quello delle protagoniste delle *Heroides* ovidiane, mentre regna, tra gli studiosi, un generale consenso sul ruolo di Prop. 4.3 quale ipotesto delle epistole ovidiane di Penelope e di Laodamia.

⁵⁵ Cf. Prop. 4.3.11 *haecne marita fides et pacta haec foedera nobis* («È questa la fedeltà coniugale, questi i patti da noi stipulati...» [trad. in Fedeli 2022, p. 109]).

⁵⁶ Cf. Prop. 4.3.69 *in corrupta mei conserua foedera lecti!* («mantieni integro il patto col letto nuziale!» [trad. in Fedeli 2022, p. 113]).

stesso tempo, come unica legge sentimentale una corrispondenza affettiva che si sovrappone all'immagine idealizzata del *ciuis Romanus*, il quale non teme di combattere per la patria. Come la Cinzia di Prop. 4.8, Aretusa, pur conservando le peculiarità pressoché emblematiche della femminilità elegiaca, in definitiva capovolge i parametri grazie ai quali ha preso forma nella storia dell'elegia latina il discorso amoroso – ove l'appello ai principi della *fides* e dell'*obsequium*, nonché l'accettazione del *seruitium amoris*, costituisce una prerogativa primariamente maschile –, facendo sua una circostanza che aveva contraddistinto lo stesso poeta elegiaco, assillato in un lamento incessante per la violazione delle virtù che regolano una affettività irreprensibile e immediata. L'immagine della donna fedele in attesa del proprio marito, o amante, non è di per sé inconsueta: si pensi alla Penelope odissiacca, ma anche alla Deianira delle *Trachinie* sofoclee, o, ancora, alla figura di Metriche nel primo mimiambo di Eroda, oppure alle due sorelle, intransigenti nell'affetto verso i rispettivi mariti, dello *Stichus* plautino⁵⁷. Il poeta augusteo si dimostra, altresì, in grado di assegnare sfumature e concezioni inedite alla sua eroina, la quale contrasta con singolare forza e temperamento la fissità dei luoghi e dei confini nei quali è circoscritta la propria esistenza, mal celando l'ansia e le smanie di gelosia che la pervadono e senza, dunque, piegarsi meccanicamente agli ideali di obbedienza e subalternità coniugale previsti dai costumi vigenti.

4. Il triangolo amoroso in Prop. 3.15

Uno dei 'plot' parodici riconosciuti come distintivi dell'intreccio adulterino può essere intravisto in Prop. 3.15, ove l'occasione che avvia lo svolgimento diegetico del carne riecheggia, velatamente, la situazione mimica – e, più in generale, quella comico-teatrale – del padrone che copula con la propria schiava⁵⁸. All'origine della composizione è, appunto, la gelosia di Cinzia⁵⁹, alla quale Properzio replica con una dichiarazione di fedeltà nei confronti dell'amata. Sin dai primi versi dell'elegia, il poeta non esita, infatti, ad ammettere che la schiava Licinna lo ha iniziato alle pratiche sessuali, quando egli aveva lasciato la toga pretesta per quella virile, ma Properzio riconosce, quasi simultaneamente, che l'amore di Cinzia gli ha fatto dimenticare tutto – negli ultimi tre anni, avrà scambiato con Licinna appena dieci parole – e che *nec femina post te / ulla dedit collo dulcia uincla meo*⁶⁰ (vv. 9-10). Il poeta augusteo ricorre, perciò, all'*exem-*

⁵⁷ Cf. Hutchinson 2006, p. 100.

⁵⁸ Cf. Fantham 1986, p. 54 n. 28.

⁵⁹ Cf. Fedeli 1985, p. 469.

⁶⁰ «...e nessun'altra donna / ha avvinto il mio collo con le sue dolci catene» (trad. in Fedeli 2022, p. 61).

*plum*⁶¹ di Antiope⁶², ingiustamente perseguitata da Dirce sotto l'accusa di aver giaciuto con il marito Lico, perché sia di monito all'amata sugli effetti deleteri di una gelosia spropositata, per quanto – differentemente da quella provata da Cinzia verso Properzio – motivata, in questo caso, da un *crimen* che l'intreccio mitologico induce ad acquisire, necessariamente, come *uerum*⁶³. È chiara la dinamica che porta all'invito conclusivo dell'elegia, con il quale il poeta esorta la sua donna a non dar retta alle chiacchiere della gente, giacché, se pure egli fosse ridotto a cenere sul rogo, potrebbe amare soltanto Cinzia, quasi a voler sintetizzare il suo passato affettivo, dopo l'iniziazione erotica, come interamente devoto ai sentimenti per la propria *domina*⁶⁴:

*fabula nulla tuas de nobis concitet aures:
te solam et lignis funeris ustus amem*⁶⁵.

Nessuna chiacchiera sul mio conto ti suoni molesta!
Amerei te sola persino sulle fiamme del rogo funebre⁶⁶.

L'amplificazione della condotta provocata dal sentimento della gelosia è incentrata, in questo caso, da un accorgimento caratteristico della poesia properziana, ossia l'utilizzazione del mito⁶⁷, la cui reminiscenza si pone alternativa – ed egualmente assimilabile – alla vicenda connotata dal poeta come 'autobiografica', nell'intento di mostrare Cinzia non solo quale dovrebbe essere, ma anche quale ella è in rapporto alla visione generale che ha ispirato la composizione del *liber* poematiceo. Attraverso il paradigma di Dirce, Properzio lascerebbe, così, presumere che Cinzia non si è limitata a scenate di gelosia, ma ha, piuttosto, inferito sulla schiava, nel sospetto che la tresca fra lei e il poeta possa ancora perdurare⁶⁸. Il versificatore augusteo continua, pertanto, ad avvalersi della *fabula* mitica, cercando di piegarla ai bisogni della sua psicologia e allo sviluppo del suo eloquio poetico, trattandola, cioè, come una totalità narrativa, ossia come un'istanza di discorso con funzione prevalentemente conativa e, dunque, come testo sistematico⁶⁹ grazie al quale egli realizza lo schema retorico

⁶¹ Cf. Heyworth, Morwood 2011, pp. 255-257.

⁶² Cf. Fedeli 2022, pp. 231-232: il racconto del poeta elegiaco, persuasivamente non scevro dalla mediazione di fonti alessandrine – vedi, per es., Alex. Aet. fr. 17 Powell – e da quella di Cornelio Gallo, presenterebbe sensibili analogie con la narrazione contenuta in Hyg. *Fab.* 8, dipendente dalla celebre trattazione del mito nell'*Antiope* di Euripide.

⁶³ Cf. Prop. 3.15.11 *testis erit Dirce tam uero crimine saeua* («Mi sarà testimone Dirce, tanto crudele per una colpa reale» [trad. in Fedeli 2022, p. 61]).

⁶⁴ Cf. Fedeli 2022, p. 232.

⁶⁵ Prop. 3.15.45-46. Per il testo riportato, mi attengo a Fedeli 2022, p. 60.

⁶⁶ Trad. in Fedeli 2022, p. 61.

⁶⁷ Cf. La Penna 1977, pp. 196-208.

⁶⁸ Cf. Fedeli 1985, p. 469.

⁶⁹ Cf. Lechi 1979, pp. 83ss.

dell'*exemplum*, fondato sul rapporto analogico che scaturisce dalla menzione di un fatto avvenuto (o presentato come se lo fosse⁷⁰). Ancora una volta, poi, la vita sentimentale del poeta viene filtrata attraverso una memoria letteraria che ispira la struttura dei personaggi e degli intrecci narrativi nei quali essi vengono inquadrati, giustificandone, talora, il carattere ripetitivo. A schemi e vicende che valgono come stereotipi corrispondono, infatti, soggetti umani analogamente stereotipati⁷¹, la cui prevedibilità di comportamento relega sullo sfondo l'esperienza reale, per obbedire, più frequentemente, alle convenzioni del discorso amoroso⁷².

5. Corinna e la serva acconciatrice di Ov. *Am.* 2.7

Un quadro, per certi aspetti, accomunabile, in base a cui la gelosia femminile scaturisce dalla situazione topica del triangolo amoroso ricondotto entro gli schemi della donna sospettosa – la quale diffida del proprio uomo, avendo presagito la relazione illecita che egli intrattiene con la sua serva acconciatrice –, è quello che ritroviamo in Ov. *Am.* 2.7.3-10 e 13-18:

siue ego marmorei respexi summa theatri,
elegis e multis unde dolere uelis;
candida seu tacito uidit me femina uultu, 5
in uultu tacitas arguis esse notas.
si quam laudauis, miseros petis ungue capillos,
si culpo, crimen dissimulare putas;
siue bonus color est, in te quoque frigidus esse,
seu malus, alterius dicor amore mori. 10
 [...]

nunc temere insimulas credendoque omnia frustra
ipsa uetas iram pondus habere tuam:
aspice ut auritus miserandae sortis asellus 15
assiduo domitus uerbere lentus eat.
ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis
obicitur dominae contemerasse torum⁷³.

Se ai marmi dei più alti gradini del teatro volgo gli occhi
 tra le molte tu scegli quella che più ti inquieta
 e se una bella donna mi guarda pur restando silenziosa 5
 in quel viso distingui silenziosi segnali.

⁷⁰ Cf., per es., Quint. *Inst.* 5.11.1-6.

⁷¹ Cf. Fedeli 2021, pp. XV-XVI.

⁷² Cf. Fantham 2006, pp. 183-184.

⁷³ Per il testo riportato, cf. Kenney 1994, pp. 45-46.

Se poi ne ammiro una, con le unghie ti attacchi ai miei capelli,
 se la critico, pensi che io nasconda una colpa.
 Se ho un colorito buono, è segno che mi sei indifferente,
 se l'ho cattivo, muoio d'amore per un'altra. 10
 [...]
 Con infondate accuse, vanamente credendo a ogni cosa,
 al furore che provi togli qualunque peso.
 L'orecchiuto, lo vedi, asinello di miseranda sorte 15
 lento avanza, percosso da una continua sferza.
 Ecco una nuova accusa. Con Cipasside, brava parrucchiera,
 mi rinfacci di avere profanato il tuo letto⁷⁴.

La gelosia di Corinna⁷⁵ viene qui esibita nelle forme di un comportamento iracondo (v. 14 *ipsa uetas iram pondus habere tuam*), che allude chiaramente a una collera ingiustificata, ossia al movente di una condotta presentata, quindi, come irrazionale, poiché votata al disvelamento di un reiterato *crimen* (v. 17 *ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis*), di cui il poeta in *Am.* 2.8 si parlerà, peraltro, apertamente responsabile. Non passano inosservate le *tacitae notae* che la donna distinguerebbe sul volto di ogni sua indiretta antagonista (v. 6 *in uultu tacitas arguis esse notas*), le quali sembrano evocare contrastivamente – ma con analogo richiamo alla sfiduciata insicurezza che il sentimento della gelosia provocherebbe in entrambi i soggetti femminili – le *plorandae notae* di Prop. 4.3.26, che la casta Aretusa aveva scongiurato di non dovere mai intravedere sul collo del proprio uomo. Il *crimen* al quale il Sulmonese accenna in maniera esplicita, parrebbe poi sintetizzare eloquentemente i tratti umoristici della tradizione comica romana sulle relazioni extraconiugali, al punto da potere essere identificato con l'ambientazione in sé, che è quella propria del triangolo amoroso nei mimi di adulterio, sovente riproposta – differente l'ideologia e il tipo di fruitori per i quali il testo è predisposto – negli intrecci elegiaci. Diventerebbe, così, strumentale la qualificazione di Corinna in quanto *domina* (v. 18 *obicitur dominae contemerasse torum*) che invoca – neanche troppo indirettamente, ma in ossequio al trattamento letterario del suo stesso profilo nella consuetudine comico-elegiaca – i diritti del suo letto e della propria autonomia affettiva. Non sfugge poi la valenza retorica – recepita, anche, come strategia discorsiva, narrativa e stilistica – che la gelosia irascibile di Corinna assume nel contesto ovidiano, giacché essa esalta la 'teatralità' della *persona loquens*⁷⁶:

⁷⁴ Trad. in Fedeli 2007a, pp. 73 e 75.

⁷⁵ All'identificazione dell'eroina concorrono le informazioni che ricaviamo dalla lettura di *Am.* 2.8, componimento che costituirebbe, con diversa intonazione, quasi una continuazione della elegia precedente e che realizza quindi, insieme ad *Am.* 2.7, una coppia di elegie strutturate come un effettivo dittico interpretativamente rispondente.

⁷⁶ Mi riferisco a quella che, nella letteratura critica di lingua tedesca, viene oggi definita, più correntemente, come *Inszenierung des Ich-Sprechers* (cf., selettivamente, Fuhrer 2012, pp. 129ss.).

Ovidio introdurrebbe, dunque, se stesso nell'elegia quale 'narratore primario interno'⁷⁷, presentandosi, cioè, come relatore di un racconto che lo riguarda, sul piano della finzione poetica, in prima persona (dunque, secondo la terminologia genettiana⁷⁸, nel ruolo precipuo di narratore 'autodiegetico'). Un accorgimento, quello del Sulmonese, che gli consentirebbe di utilizzare il resoconto sulla gelosia di Corinna in quanto 'escamotage' per profilare la figura stessa del poeta come quella di un *desultor amoris* e, perciò, emulo delle gesta amatorie di Giove⁷⁹, pur negando nei versi, apparentemente, le prerogative di una simile condotta. I sentimenti e le presunte azioni della donna diventano, in altre parole, la premessa esplicativa che accorda al poeta augusteo l'esercizio di un messaggio costruito sull'ambiguità⁸⁰ e si configurano quale stratagemma escogitato al fine di estrinsecare l'astuzia del versificatore⁸¹ e la pervasiva centralità del tema della finzione e dell'alterazione della verità a puro beneficio della situazione poetica simulata nell'elegia. Ovidio medesimo – come i distici successivi di *Am.* 2.8 esemplificheranno, infatti, manifestamente – fonda la sua replica al furore cieco di Corinna su una pratica dissimulativa (v. 8 *si culpo, crimen dissimulare*⁸² *putas*) che consiste nel *fingere nescire quae scias*⁸³ (dunque, «fingere di non sapere ciò che si sa»), ossia nell'operazione di sovvertimento e reticenza attuata verso un'interpretazione negativa del suo comportamento, movenza che lo uniformerebbe, quindi, alla personalità di chi si è erto a paladino dell'amore furtivo, poiché ha surrettiziamente praticato il *lusus* del corteggiamento. Per altra direzione – e senza per questo obliterare il carattere intransitivo e autoriflessivo che contraddistingue, anche nei versi sopra menzionati, la poesia ovidiana –, i distici che il Sulmonese dedica in *Am.* 2.7 alla raffigurazione della gelosia di Corinna proporrebbero una rivisitazione dell'eroina quale 'donna-archetipo' del corpus elegiaco giovanile di Ovidio, poiché ella si conferma la protagonista assoluta, ma ingannevole, dell'esistenza posticcia del poeta-amante, la cui riflessione sul mondo femminile e sui sentimenti primari della tipologia muliebre (divenuti oggetto di investimento del proprio immaginario poetico) allargherebbe, ancora una volta, l'orizzonte tendenzialmente riservato a sé dalla cultura maschile e dal codice pragmatico di valori che ne supporta la visuale⁸⁴.

⁷⁷ Cf. de Jong 2014, pp. 19ss.

⁷⁸ Cf. Genette 1972, pp. 251-265.

⁷⁹ Cf. Bertini 2007, pp. 33-43.

⁸⁰ Cf. Vöhler 2021, pp. 4-9.

⁸¹ Cf. Wittchow 2009, pp. 13-14.

⁸² Sulla frequenza e sul valore semantico con i quali il verbo *dissimulo* ricorre nel 'corpus' delle opere ovidiane, cf. Ursini 2021, pp. 59-94.

⁸³ Cf. Ursini 2021, pp. 12-13.

⁸⁴ Cf. Rosati 2022, pp. 17-18.

6. Parodia mitologica ed epistola elegiaca? Ipsipile vs. Giasone (e Medea)

La ricchezza di interpretazioni codificabili che un intreccio di matrice comica applicato alla sua rielaborazione in sede elegiaca comporta, è in parte sondabile, credo, se ci soffermiamo sulla lettura comparata di *Ov. Ep.* 6 e 12, epistole che il Sulmonese immagina rivolte a un destinatario comune (Giasone), ma che vengono indirizzate, rispettivamente, da Ipsipile e da Medea. Muoverei, in questo caso, da una mia recente ipotesi⁸⁵ sul secondo – esattamente, *Laber. fr.* 3 Panayotakis *conlabella osculum*⁸⁶ – dei due frammenti riconducibili al mimo laberiano di Anna Peranna⁸⁷, che ci viene tramandato da Nonio⁸⁸ e che fornirebbe, a mio avviso, alcuni spunti interessanti sulla stereotipizzazione del soggetto femminile in caso di parodia mitologica. È un dato acquisito che il titolo del mimo andasse presumibilmente riferito all'omonima divinità protettrice dell'anno nuovo, votata a presiedere l'entrata e la venuta della primavera, resa appunto popolare ed emblematica, con la variante di 'Anna Perenna', da *Ov. Fast.* 3.523-696⁸⁹. L'esteso racconto che il Sulmonese dedica, nei *Fasti*, alla storia di Anna, si staglierebbe, credibilmente, come una generosa apertura ai temi caldeggiati dalla poesia eroica, giacché la vicenda dell'eroina, incastonata come ἀῖτιον, oltre a caratterizzarsi per la scorrevole narratività dell'episodio, offrirebbe, così, allusione, sviluppo e integrazione agli avvenimenti e agli intrecci già svolti nel poema epico virgiliano⁹⁰. Potrebbe, quindi, esserci utile, ai fini di una eventualmente corretta comprensione del succitato frammento laberiano, ma anche della genesi dei versi ovidiani, considerare, soprattutto, la sezione più consistente del racconto del Sulmonese (*Fast.* 3.523-654), incentrata sulle traversie successive alla fuga di Anna da Cartagine – dopo la morte di Didone e la consequenziale presa della città da parte di Iarba –, sino alla metamorfosi della donna in ninfa fluviale, con il nome, quindi, di Anna Perenna. Non potremmo, infatti, escludere a priori che al *conlabella osculum* non sia riconducibile quanto apprendiamo dalla prima leggenda⁹¹ ovidiana su Anna Perenna narrata

⁸⁵ Cf. Nolfo 2022, pp. 493-498.

⁸⁶ «dammi un bacio bocca a bocca» (trad. in BONARIA 1965, p. 147): *conlabellare* è, infatti, un verbo denominativo (*con-* + **labello*) connesso a *labellum*, dimin. di *labrum*, ed equivarrebbe, come suggeriscono gli stessi manoscritti di Nonio, ad *adiungere labra*.

⁸⁷ Cf. Panayotakis 2010, pp. 115-123.

⁸⁸ Cf. Non. 90.22 M. (= 129.20 L.).

⁸⁹ Cf. *Mart.* 4.64.17; *Macr.* 1.12.6; *CIL VI* 2299; *CIL VI* 2302.

⁹⁰ Sui criteri per un possibile disegno di «smilitarizzazione della grande poesia augustea» insito nell'iniziativa ovidiana, cf. Barchiesi 1994, pp. 12-14.

⁹¹ Sulla valenza scenica della leggenda umana di Anna, cf. Giacotti 1967, pp. 63-65. Vedi poi Wiseman 1998, pp. 72-73, ma anche Wiseman 2019, pp. 1ss.: T. Peter Wiseman, sollecitato dalle riflessioni di Otto Ribbeck e di Francesco Giacotti, ha invece ricondotto, più espressamente, al

nei *Fasti* e che l'espressione venisse pronunciata, nel corso della farsa mimica, proprio dalla sorella di Didone⁹², rivolta quindi verso Enea, la quale avrebbe suscitato, in questo modo, l'insofferenza di Lavinia: uno schema che riproporrebbe, con diversa struttura e con evidente parodia del mito, un'occasione comica ricorrente – quando, cioè, i protagonisti sono uomini comuni –, ovvero quella, già rammentata, del padrone che fornicava con la propria schiava, altra possibile variante, difatti, con la quale era lecito divertire i fruitori di spettacoli mimici che assistevano dunque, con ilare coinvolgimento, a una riproposizione differenziata dell'*amor uetitus*. Secondo questa, non certamente univoca⁹³, lettura di Laber. fr. 3 Panayotakis – mantenendo comunque viva la consapevolezza che i due frammenti superstiti del mimo in oggetto non ci permettono, in ogni caso, di distinguere con sicurezza quale, tra le varianti del mito di Anna Perenna, Laberio possa avere utilizzato, né di ricostruire, in qualsivoglia maniera, i tratti primari dell'intreccio –, Anna avrebbe così incarnato, parimenti al prototipo della schiava mimica, lo stereotipo della donna lasciva, in quanto amante irrefrenabile che pretende di essere baciata dall'adultero a dispetto per es. di una sposa devota e sospettosa, ma anche quello della donna sottoposta, alla quale Enea avrebbe, quindi, prospettato una opportunità fallace di rifugio e di tregua dalle peripezie già superate. La nozione di una presumibile familiarità di Ovidio con il genere letterario del mimo⁹⁴ non andrebbe, per di più, disgiunta non solo da quanto sopra constatato sulla ipotetica contiguità fra aspetti dell'improvvisazione farsesca e la poesia elegiaca di matrice eziologica dei *Fasti*, ma anche dalla valutazione di un prevedibile influsso sulla '*performance*' mimica dell'Atellaniana letteraria, che aveva introdotto, negli spettacoli comici in lingua latina, la parodia mitologica, orientandola – per quel che ci è consentito ricavare da alcuni titoli⁹⁵ – anche verso tematiche a soggetto femminile, profilatesi come anello di raccordo fra i canovacci che avevano contraddistinto la cosiddetta *hi-*

mimo laberiano la quinta (e ultima) leggenda ovidiana dei *Fasti* sul mito di Anna (= *Fast.* 3.655-696) relativa alla storia della vecchia donna di Boville, con cui viene motivato il suo culto *in urbe*, la quale propone un'ambientazione extraumana ed ha come protagonisti Anna Perenna, Marte e Minerva.

⁹² Cf. Giancotti 1967, p. 64: lo studioso ritiene, infatti, che anche la vicenda non extraumana di Anna avrebbe potuto offrire una trama verosimile per una rappresentazione mimica grazie al motivo della sposa latina di Enea, che aveva quindi determinato la fuga di Anna nei campi – informata in sogno dall'ombra di Didone sul pericolo imminente – sino alle rive del fiume Numicio, ipotizzando, però, che le parole *conlabella osculum* «possono essere supposte in un duetto» tra la stessa Lavinia ed il proprio consorte.

⁹³ Per un'analisi ben più articolata sulla questione e in merito a una spiegazione non inverosimile di Laber. fr. 3 Panayotakis, da me proposta come alternativa e in accordo alla tesi di Wiseman, cf. Nolfo 2022, pp. 495ss.

⁹⁴ Cf. Wiseman 2002, pp. 283ss.

⁹⁵ Per es., *Arianna*, *Atalanta*, *Andromaca*, *Phoenissae* e simili.

*larotragoedia*⁹⁶ e le trame che avrebbero invece caratterizzato, in età imperiale, la pantomima mitologica di argomento tragico⁹⁷.

Nel combinare, sia pure tentativamente, i dati in oggetto, ma anche prescindendone del tutto, *Ep.* 6 e 12 evocano, in concreto, una certa rispondenza sul piano della *σύνθεσις* mitologica tradizionale⁹⁸, avendo come rispettive protagoniste due icone mitiche femminili e un destinatario maschile comune appartenenti, nel complesso, alla medesima saga: una sorta, quindi, di triangolo sentimentale ‘*ante litteram*’, che gioca forse su un’occasione evocativa di situazioni comiche o del tutto carnevalesche e che farebbe comunque leva con ironia, secondo una maniera non inconsueta al Sulmonese, sulla cultura dei suoi lettori, sulla loro stessa competenza e capacità immaginativa. Non è, infatti, casuale che Howard Jacobson⁹⁹ avesse considerato, specialmente, *Ep.* 6 la lettera meglio riuscita della collezione ovidiana, per il fatto stesso che essa offriva, secondo lo studioso americano, una terza angolazione, mai prima messa fuoco in base ai medesimi dispositivi, proprio sulla vicenda di Giasone e Medea¹⁰⁰. Prendendo, tuttavia, spunto da un’associazione tanto labile, ma affatto rigettabile, non è però l’ambientazione di commedia la prima che risalta nel trattamento elegiaco dei miti di Ipsile e Medea, quanto, piuttosto, la forte caratura letteraria che i due soggetti possiedono, e possedevano per Ovidio, dal punto di vista della loro rielaborazione e fortuna nella poesia epica – in particolar modo, quella di Apollonio Rodio – e nella prassi teatrale di ispirazione tragica. È un fatto acclarato che il Sulmonese abbia sostanzialmente riscritto la vicenda sentimentale che lega Ipsipile a Giasone, fissandola rappresentativamente nella categoria degli amori infelici, ma volendone, al contempo, alterare lo svolgimento, così da assimilarla adeguatamente al modello generale operante nelle *Heroides*¹⁰¹. In una lettera il cui tempo di stesura è collocato, nel racconto, dopo che Giasone è rientrato in patria insieme alla ‘*barbara uenefica*’ Medea¹⁰², il Sulmonese non manca di infittire i rimandi tra l’epistola di Ipsipile e la dodicesima delle *Epistulae heroidum*, concretizzandoli in una sequenza poderosa di occorrenze tematiche e linguistiche, che culminano, pertanto, nelle aspettative di un *lector studiosus*, in

⁹⁶ Una varietà, cioè, della farsa fliacica che Rintone di Taranto aveva rielaborato letterariamente verso la fine del IV sec. a.C.

⁹⁷ Cf. Nolfo 2022, p. 498.

⁹⁸ Sulla concezione di *Ep.* 6 e 12 non, in verità, come ‘epistole doppie’ – ossia, come «paired poems» in senso stretto –, ma, piuttosto, come composizioni la cui lettura in parallelo agevola, presso i fruitori di ciascuna elegia, la comprensione del loro reciproco significato, cf. Bloch 2000, pp. 198-199.

⁹⁹ Cf. Jacobson 1974, pp. 106-108.

¹⁰⁰ Cf. Vaiopoulos 2013, pp. 126ss.

¹⁰¹ Cf. Rosati 2018, pp. 142-143.

¹⁰² Cf. Knox 1995, pp. 170-171.

grado, per es., di pronosticare puntualmente l'avverarsi della maledizione finale pronunciata dalla regina di Lemno ai danni della principessa colchica:

*Medeae Medea forem! quod siquid ab alto
iustus adest uotis Iuppiter ipse meis,
quod gemit Hypsipyle, lecti quoque subnuba nostri
maereat et leges sentiat ipsa suas;
utque ego destituor coniunx materque duorum, 155
a totidem natis orba sit illa uiro.
nec male parta diu teneat peiusque relinquat;
exulet et toto quaerat in orbe fugam.
quam fratri germana fuit miseroque parenti
filia, tam natis, tam sit acerba uiro. 160
cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;
erret inops, exspes, caede cruenta sua.
haec ego coniugio fraudata Thoantias oro.
uiuete deuoto nuptaque uirque toro¹⁰³!*

Con Medea, sarei stata Medea! Ma se, in qualche modo, il giusto Giove dall'alto ascolta le mie preghiere, che l'usurpatrice del mio letto soffra a sua volta la pena per cui piange Ipsipile, e provi ella stessa le sue proprie leggi; e come io sono abbandonata, sposa e madre di due figli, anche lei, avuti due figli, perda il marito; e ciò che avrà mal partorito non lo conservi a lungo, e lo perda in maniera peggiore; vada in esilio e cerchi un rifugio per l'intero mondo! Quanto, da sorella, fu crudele con il fratello e, da figlia, col padre sventurato, altrettanto lo sia con i figli, altrettanto con il marito. Dopo aver esaurito il mare e la terra, cerchi un rifugio nel cielo; vaghi senza risorse, senza speranze, insanguinata della sua strage. Questo è quello che chiedo, io, figlia di Toante, defraudata delle mie nozze. Vivete, moglie e marito, in un letto maledetto¹⁰⁴!

È proprio l'esclamazione conclusiva – con la quale il poeta augusteo ha sigillato efficacemente, nel cosiddetto 'pentametro' dell'ultimo distico, il maleficio di Ipsipile (v. 164 *uiuete deuoto nuptaque uirque toro!*) – a tradire gli indizi di un sentimento assimilabile a quello della gelosia¹⁰⁵, la cui sintomatologia è sottilmente richiamata da una notazione di chiara ascendenza teatrale e presoché iconica del tradimento, quella cioè del letto, attraverso cui si simboleggia un'unione percepita come sconsiderata e in cui si prospetta venga consumata la passione dei due amanti, vicendevolmente contrassegnati, con ironico capovolgimento, quale *uir* e *nupta*. Neanche a troppa distanza (v. 155), Ipsipile

¹⁰³ *Ep.* 6.151-164 (per il testo riportato, cf. Rosati 2018, p. 156).

¹⁰⁴ Trad. in Rosati 2018, p. 157.

¹⁰⁵ Sulla compresenza di amarezza e ironia nel congedo ovidiano di Ipsipile da Giasone, cf. Knox 1995, p. 201.

aveva, del resto, designato se stessa quale *coniunx materque deorum*, destituita però del suo legittimo ruolo, e definito, invece, Giasone, all'inizio della propria missiva, *maritus*¹⁰⁶ (v. 17 *quid queror officium **lenti** cessasse **mariti**?*) e *uir* (vv. 21-22 *credula res amor est: utinam temeraria dicar / criminibus falsis insimulasse **uirum**!*). L'epilogo sentimentale grazie al quale l'eroina ha, dunque, sintetizzato gli estremi della sua personale vicissitudine, è ottenuto mediante una redistribuzione alternativa di responsabilità: da una parte, Giasone, tacciato di *lentitudo* nella sua fisionomia di *male gratus*¹⁰⁷, ossia di 'sposo' incapace di tener fede alle promesse giurate (vv. 41-42 *heu! ubi **pacta fides**? ubi **conubialia iura** / faxque sub arsuos dignior ire rogos?*) e agli *officia* propri di un compagno onesto e leale; dall'altra, Medea, la cui 'barbarie' è un *Leitmotiv* che ricorre frequentemente nel discorso di Ipsipile e che si affianca a quello con cui ella esemplifica la legittimità e la rispettabilità della sua unione con l'eroe greco, contrapposto, invece, apertamente al sodalizio fra lo stesso Giasone e la principessa colchica. Non sfugge, d'altra parte, che il tentativo di Ipsipile di ammonire l'eroe argonautico riposi sostanzialmente su una lettura tendenziosa della storia di Medea, condotta da colei che, se pure accusa la principessa colchica di fratricidio e di altre cospirazioni, rimane celebre nel novero di una storia iperbolicamente consistita nell'esecrabile uxoricidio di massa stigmatizzato dall'antefatto mitico. L'interpretazione di Ipsipile risuona così faziosamente gelosa e sovversiva, tanto più se la si riassume in funzione della sua stessa matrice elegiaca, ovvero quale riflesso di una contingenza poetica in cui prevalgono canoni come quelli, pressoché diffusi, del racconto soggettivo o situazioni come quelle, per es., del corteggiamento e del lamento personale, oppure dell'invidia e del tormento irrefrenabile, ad esprimere congiunture e stati d'animo che appaiono maggiormente amplificati se messi in rapporto con la specifica cornice narrativa e con le informazioni paratestuali (cioè, biografia e identità del locutore)¹⁰⁸. Particolarmente eloquente, poiché espressione della costellazione di emozioni che assalgono Ipsipile nella missiva ovidiana – le quali si connotano come parte costitutiva di quella che Ed Sanders¹⁰⁹ ha definito «jealousy complex» e sono, quindi, atte a realizzare una sorta di 'copione della gelosia' («jealousy script»), riproposto, cioè, in un canovaccio invariato, ove albergano, per es., sentimenti quali il dolore, l'ira, l'odio¹¹⁰ –, è quanto leggiamo in *Ep.* 6.67-82:

¹⁰⁶ Ovidio prenderebbe le distanze dal suo modello strutturale generale, rappresentato dalla trattazione del mito relativo così come la leggiamo in Apollonio Rodio, il cui testo non contempla per Ipsipile la realtà di un matrimonio.

¹⁰⁷ Cf. *Am.* 2.18.23 *quod Paris et Macareus et quod **male gratus Iason**.*

¹⁰⁸ Cf. Barchiesi 1992, pp. 20-23.

¹⁰⁹ Cf. Sanders 2014, pp. 130-142.

¹¹⁰ Cf. Battistella 2022, p. 282.

caerula propulsae subducitur unda carinae;
terra tibi, nobis aspiciuntur aquae.
in latus omne patens turris circumspicit undas:
huc feror, et lacrimis osque sinusque madent. 70
per lacrimas specto, cupidaeque fauentia menti
longius adsueto lumina nostra uident.
adde preces castas immixtaque uota timori,
nunc quoque te saluo persoluenda mihi.
uota ego persoluam? uotis Medea fruetur? 75
cor dolet, atque ira mixtus abundat amor.
dona feram templis, uiuum quod Iasona perdo?
hostia pro damnis concidat icta meis?
non equidem securi fui semperque uerebar,
ne pater Argolica sumeret urbe nurum. 80
Argolidas timui – nocuit mihi barbara paelex!
non exspectata uulnus ab hoste tuli¹¹¹.

L'onda cerulea fa spazio alla nave che avanza; il tuo sguardo è rivolto alla terra, il mio alle onde. C'è una torre che aprendosi da tutti i lati guarda attorno sul mare: mi reco là, il volto e il petto bagnati di pianto. Tendo lo sguardo attraverso le lacrime, e assecondando i desideri del cuore i miei occhi vedono più lontano del solito. Aggiungi a ciò le mie caste preghiere, e i voti misti a paura, voti che anche ora dovrò assolvere, poiché tu sei salvo. Assolverò dunque i voti? e sarà Medea a goderne? Il cuore mi duole, e misto all'ira trabocca l'amore. Porterò doni ai templi perché perdo Giasone anche se è vivo? deve cadere una vittima immolata per la mia perdita? No, davvero io non fui mai tranquilla, e ho sempre temuto che tuo padre prendesse una nuora da una città argolica. Temevo le donne argive, e una rivale barbara è stata la mia rovina! Ho subito una ferita da una nemica inattesa¹¹².

Nei versi in oggetto, la suggestiva ricostruzione in cui risiede il racconto di Ipsipile, osserva perfettamente i criteri della restrizione monologica che sono caratteristici dell'elegia romana e, dunque, le aspirazioni della nostra protagonista rispondono, per questo, performativamente alla resilienza e alla tenacia delle sue proiezioni, votate quindi a mantenere come irriducibile, e a istituzionalizzare senza intromissioni, un punto di vista personale nei confronti del mondo esterno¹¹³. Ai fini degli scopi adesso perseguiti, conta, ancor più, soffermarsi sulla terminologia impiegata dall'eroina per connotare il proprio stato d'animo, che si profilerebbe, in effetti, come vessato dal sentimento della gelosia, il quale non viene qui rappresentato lessicalmente da un termine univoco, ma è

¹¹¹ Per il testo riportato, cf. Rosati 2018, p. 150.

¹¹² Trad. in Rosati 2018, pp. 149 e 151.

¹¹³ Cf. Barchiesi 1987, pp. 68-69.

comunque introdotto da dei ‘correlativi’ linguistici o da veri e propri psiconimi (v. 71 *lacrimas*; v. 73 *timori*; v. 76 **cor dolet**, *atque ira mixtus abundat amor*; v. 81 *timui*; v. 82 *vulnus*) il cui uso lascerebbe presagire l’insorgere tangibile di una passione gelosa, a séguito della quale l’ira e il risentimento¹¹⁴ si alternano all’amore, le lacrime al dolore cocente, ogni manifestazione emotiva di impulsi incontrollabili alla percezione irrimediabile di una fragilità inasprita da inesorabili dubbi e incertezze.

7. La competenza del lettore

Gli esempi che ho selezionato, muovono prevalentemente da una condizione d’analisi essenzialmente avviata con la lettura di *Tr.* 2.497-514 e, quindi, dall’esame di una situazione perennemente comica (ma anche tragica), che è quella, infatti, del triangolo amoroso e delle sue possibili diversificazioni nella consuetudine teatrale e nella tradizione più spiccatamente elegiaca. Essi sono forse utili a dimostrare di per sé come, in una zona consistente della letteratura elegiaca di genesi non solo properziana e ovidiana, il sentimento della gelosia sia parte di un temperamento emotivo più complesso, dal quale il poeta attinge formule e consuetudini per le numerose sceneggiature che ‘oggettivizzano’ la finzione poematica. Il versificatore augusteo mette, quindi, in atto con frequenza una pratica estetica più o meno consolidata, orientata a realizzare un contesto composito, che interagisce ed entra talvolta in competizione con altre pratiche, intrecciandosi con altri linguaggi e forme espressive¹¹⁵, senza contravvenire, però, alla cosiddetta ‘ideologia elegiaca’, come accortamente puntualizzato da Gian Biagio Conte¹¹⁶, ma anzi a conferma di come non sempre l’elegia erotica latina debba essere concepita distintamente dagli svariati modi e dalle diverse forme di poesia d’amore della tradizione antica (per es., lirica, epigramma, idillio). Nel caso, poi, specifico del Sulmonese, la dinamica e il trattamento letterario di ciascuna emozione non possono essere dissociati dallo spirito che anima l’intera opera ovidiana se, appunto, filtrata nella globalità di tutti i suoi aspetti e, dunque, tradotta come un tentativo di ridefinizione dello spazio poetico romano, condotto, però, attraverso un approccio critico e ironico ai materiali della tradizione e un gusto per l’allusività in chiave estraniante, il cui approdo spontaneo è quello, inevitabile, di una sofisticata metaletterarietà¹¹⁷. Per questa via, nei testi di finzione, lo sguardo immaginativo del poeta, sebbene convogliato

¹¹⁴ Cf. Knox 1995, pp. 186-187.

¹¹⁵ Cf. Fusillo 2020, pp. 12-16.

¹¹⁶ Cf. Conte 2012, p. 46.

¹¹⁷ Cf. Morelli 2004, p. 41.

to con attitudine intertestuale e sistematica, propende a indirizzarsi verso spazi liminari e a proiettarsi illusionisticamente verso interconnessioni che rendono, dunque, accessibile la comunicazione tra storie molteplici¹¹⁸. In ognuna delle eroine femminili di cui si è argomentato, la gelosia, sia pure mista ad ira e ad altri sentimenti e azioni irrefrenabili e immediate, si manifesta ineluttabilmente come sofferenza, talora espressa sotto forma di lacrime, comunque e sempre inquieta, come quel piombo fuso nel petto di cui ci parla Stendhal. La risposta narrativa che Propertio e Ovidio danno a un simile disagio rimane, nondimeno, una reazione puramente artistica, che interviene sul dialogo normativo intorno al dolore per mezzo delle risorse offerte dal genere elegiaco e dagli schemi che un sistema di regole consolidato, per quanto frequentato con vocazione innovativa, suggerisce e talvolta impone di necessità. Eppure, gli strumenti formali e ideologici¹¹⁹ di cui dispone la comunicazione in distici appaiono tutt'altro che limitanti, se essi accordano a entrambi i due poeti la facoltà di attualizzare i propri versi e di definire e prevedere il ruolo dei rispettivi lettori attraverso una serie complessa di 'movimenti cooperativi' del racconto e della selezione lessicale in esso messa a punto. La riconoscibilità di codici interpretativi sondabile nei casi di studio prospettati avrebbe, pertanto, il suo risvolto pragmatico nell'operazione 'estensionale' affidata al lettore, le cui competenze e attitudini presuppongono una condivisione con le pratiche autoriali, ma anche un incremento di valore ermeneutico, dal quale risulta ovvio il requisito di esistenza dei versi medesimi¹²⁰.

Bibliografia

- Andreassi 2013 = M. Andreassi, "«Adultery Mime»: da pratica scenica a modello ermeneutico", *RhM* 156.3-4, 2013, pp. 293-313.
- Barchiesi 1986 = A. Barchiesi, "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD* 16, 1986, pp. 77-107.
- Barchiesi 1987 = A. Barchiesi, "Narratività e convenzione nelle *Heroides*", *MD* 19, 1987, pp. 63-90.
- Barchiesi 1992 = A. Barchiesi (ed.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- Barchiesi 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma, Bari 1994.

¹¹⁸ Cf. Barchiesi 1986, p. 85.

¹¹⁹ Cf. Rosati 1992, pp. 73-74.

¹²⁰ Cf. Eco 2020, pp. 69-90.

- Battistella 2022 = C. Battistella, “La gelosia dell’*uxor* nella *Casina* di Plauto”, in M. De Poli, P. Vesentin (edd.), *Il mostro dagli occhi verdi. Studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, Tübingen 2022, pp. 271-287.
- Bertini 2007 = F. Bertini, “Il triangolo erotico in Catullo e in Ovidio”, *Sandalion* 2006-2007 (pubbl. 2007), pp. 27-43.
- Bloch 2000 = D. J. Bloch, “Ovid’s *Heroides* 6: Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine”, *CQ* 50.1, 2000, pp. 197-209.
- Bonaria 1965 = M. Bonaria, *I mimi romani*, Roma 1965.
- Cicu 2012 = L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.
- Conte 2012 = G. B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l’elegia d’amore, l’enciclopedia di Plinio*, Pisa 2012 [= Milano 1991¹].
- Currie 1973 = H. M. Currie, “Propertius 4.8. A Reading”, *Latomus* 32, 1973, pp. 616-622.
- de Jong 2014 = I. J. F. de Jong, *Narratology & Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, avec un supplément sous la direction de A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, Paris 1999.
- DELL = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris 1951³.
- Diliberto 1984 = O. Diliberto, *Studi sulle origini della cura furiosi*, Napoli 1984.
- Eco 2020 = U. Eco, Lector in fabula. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 2020 [1979¹].
- EDG = R. Beekes (ed.), *Etymological Dictionary of Greek*, with the assistance of L. van Beek, I-II, Leiden, Boston 2010.
- Fantham 1986 = E. Fantham, “Ζηλοτυπία: a Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History”, *Phoenix* 40.1, 1986, pp. 45-57.
- Fantham 2006 = E. Fantham, “The Image of Woman in Propertius’ Poetry”, in H.-C. Günther (ed.), *Brill’s Companion to Propertius*, Leiden, Boston 2006, pp. 183-198.
- Fedeli 1985 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie. Introduzione, testo e commento*, Bari 1985.
- Fedeli 2007a = P. Fedeli (ed.), *Ovidio. Dalla poesia d’amore alla poesia dell’esilio*, I-II, Milano 2007 [= Torino 1999¹].
- Fedeli 2007b = P. Fedeli (ed.), *Poesia d’amore latina*, Milano 2007 [= Torino 1998¹].
- Fedeli 2021 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Elegie. Volume I. Libri I-II*, Milano 2021.
- Fedeli 2022 = P. Fedeli (ed.), *Properzio. Elegie. Volume II. Libri III-IV*, Milano 2022.
- Fedeli, Dimundo, Ciccarelli 2015 = *Properzio. Elegie. Libro IV*, introduzione di P. Fedeli, commento di P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, I-II, Nordhausen 2015.

- Fuhrer 2012 = T. Fuhrer, "Autor-Figurationen: Literatur als Ort der Inszenierung von Kompetenz", in T. Fuhrer, A.-B. Renger (edd.), *Performanz von Wissen. Strategien der Wissensvermittlung in der Vormoderne*, Heidelberg 2012, pp. 129-147.
- Fuhrer 2022 = T. Fuhrer, "Medial Representation of the Author 'Naso'. Rhetorical Strategies of Self-Dramatization in Ovid's *Epistulae ex Pontico*", in U. Tischer, U. Gärtner, A. Forst (edd.), *Ut pictura poeta. Author Images and the Reading of Ancient Literature / Autorbilder und die Lektüre antiker Literatur*, Turnhout 2022, 187-199.
- Fusillo 2020 = M. Fusillo, "Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale", *Comparatismi* 5, 2020, pp. 11-20.
- Genette 1972 = G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- GEW = H. Frisk (ed.), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1960-1972.
- Giancotti 1967 = F. Giancotti, *Mito e gnomo. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina, Firenze 1967.
- Gibson 2007 = R. Gibson, *Excess and Restraint. Propertius, Horace & Ovid's Ars Amatoria*, London 2007.
- Heyworth, Morwood 2011 = S. J. Heyworth, J. H. W. Morwood, *A Commentary on Propertius, Book 3*, Oxford 2011.
- Hutchinson 2006 = G. Hutchinson (ed.), *Propertius. Elegies. Book IV*, Cambridge 2006.
- Ingleheart 2010 = J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford 2010.
- Jacobson 1974 = H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- Jacoby 1905 = F. Jacoby, "Zur Entstehung der römischen Elegie", *RhM* 60, 1905, pp. 38-105 [= H. J. Mette (ed.), *Felix Jacoby. Kleine philologische Schriften*, II, Berlin 1961, pp. 65-121].
- Kehoe 1984 = P. H. Kehoe, "The adultery mime reconsidered", in D. F. Bright, E. S. Ramage (edd.), *Classical Texts and Their Traditions. Studies in Honor of C. R. Trahan*, Chico 1984, pp. 89-106.
- Kenney 1994 = E. J. Kenney (ed.), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford 1994² [1961¹].
- Knox 1995 = P. E. Knox (ed.), *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, Buffalo, London 2006.
- Kretschmer, Locker 1963 = P. Kretschmer, E. Locker, *Rückläufiges Wörterbuch der griechischen Sprache*, mit Ergänzungen von G. Kisser, Göttingen 1963² [1944¹].

- La Penna 1977 = A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino 1977.
- Lechi 1979 = F. Lechi, "Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'*exemplum* in Properzio", *MD* 3, 1979, pp. 83-100.
- Lechi 2017 = F. Lechi (ed.), *Ovidio. Tristezze*, Milano 2017⁸ [1993¹].
- LEW = A. Walde, J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1965-1982.
- LfgRE = B. Snell *et al.* (edd.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, I-IV, Göttingen 1955-2010.
- Luck 1977 = G. Luck (ed.), *P. Ovidius Naso. Tristia, II: Kommentar*, Heidelberg 1977.
- McClintock 2020 = A. McClintock, *Contributi allo studio della follia in diritto romano*, I, Napoli 2020.
- McClintock 2021 = A. McClintock, "Il lessico giuridico della follia a Roma", *AAN* 130, 2021, pp. 175-183.
- McKeown 1979 = J. C. McKeown, "Augustan Elegy and Mime", *PCPhS* n.s. 25, 1979, pp. 71-84.
- McKeown 1989 = J. C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. In Four Volumes. Volume II. A Commentary on Book One*, Leeds 1989.
- Morelli 2004 = A. M. Morelli, "L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca", in M.-P. Pieri, *Percorsi della memoria*, II, Firenze 2004, pp. 37-82.
- Nolfo 2018a = F. Nolfo, "La *Medea cunctans* di *Anth. Lat.* 102 R.² (= 91 Sh. B.): un esempio di *Romanisierung*", *GIF* 70, 2018, pp. 281-314.
- Nolfo 2018b = F. Nolfo, "Su alcuni aspetti del 'movimento elegiaco' di un epigramma tardoantico: la *Dido Bobiensis*", *Vichiana* 55.2, 2018, pp. 71-90.
- Nolfo 2022 = F. Nolfo, "Stereotipi femminili nei frammenti di Laberio e riconoscibilità letteraria di un genere sub-teatrale: dal testo alle fonti", in M. De Poli, G. E. Rallo, B. Zimmermann (edd.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla commedia frammentaria greca e latina / Studies on Greek and Roman Fragmentary Comedies*, Göttingen 2022, pp. 485-510.
- OLD = P. G. W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.
- Owen 1915 = S. G. Owen, *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, Oxford 1915.
- Panayotakis 2010 = C. Panayotakis (ed.), *Decimus Laberius. The Fragments*, edited with introduction, translation, and commentary, Cambridge 2010.
- Reynolds 1946 = R. W. Reynolds, "The Adultery Mime", *CQ* 40, 1946, pp. 77-84.
- Rosati 1992 = G. Rosati, "L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)", *MD* 29, 1992, pp. 71-94.
- Rosati 1996 = G. Rosati, "Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d.C.", *Maia* 48, 1996, pp. 139-155.

- Rosati 2018 = G. Rosati (ed.), *Lettere di eroine*, Milano 2018 [1989¹].
- Rosati 2022 = G. Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Roma 2022.
- Rothaus Caston 2012 = R. Rothaus Caston, *The Elegiac Passion: Jealousy in Roman Love Elegy*, Oxford 2012.
- Sanders 2014 = E. Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens. A Socio-Psychological Approach*, Oxford 2014.
- Sissa 2015 = G. Sissa, *La jalousie. Une passion invouable*, Paris 2015.
- Spoth 1992 = F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992.
- Stroh 1971 = W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971.
- ThLL* = *Thesaurus linguae Latinae, editus iussu et auctoritate consilii ab academicis societatisque diversarum nationum electi*, Lipsiae (postea Stutgardiae, Monachii, Berolini-Novii Eboraci) 1900-.
- Ursini 2021 = F. Ursini, *Una poetica della dissimulazione. Verità e finzione nelle Metamorfosi e nelle altre opere ovidiane*, Pisa, Roma 2021.
- Vaiopoulos 2013 = V. Vaiopoulos, "Between Lament and Irony: Some Cross-References in Ovid's *Heroides* 6 and 12", *Mediterranean Studies* 21.2, 2013, pp. 122-148.
- Vöhler 2021 = M. Vöhler, "Modern and Ancient Concepts of Ambiguity", in M. Vöhler, T. Fuhrer, S. Frangoulidis (edd.), *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, Berlin, Boston 2021, pp. 3-10.
- Wilamowitz 1913 = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913.
- Wilkinson, Canali, Scarcia 1990 = *Publio Ovidio Nasone. Amori*, introduzione di L. P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, apparati critici e note di R. Scarcia, Milano 1990² [1985¹].
- Wiseman 1998 = T. P. Wiseman, *Roman Drama and Roman History*, Exeter 1998.
- Wiseman 2002 = T. P. Wiseman, "Ovid and the Stage", in G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, pp. 275-299.
- Wiseman 2019 = T. P. Wiseman, "Anna and the Plebs: A Synthesis of Primary Evidence", in G. McIntyre, S. McCallum (edd.), *Uncovering Anna Perenna: A Focused Study of Roman Myth and Culture*, London, New York 2019, pp. 1-16.
- Wittchow 2009 = F. Wittchow, *Ars Romana. List und Improvisation in der augusteischen Literatur*, Heidelberg 2009.
- Yardley 1972 = J. C. Yardley, "Comic Influences in Propertius", *Phoenix* 26, 1972, pp. 134-139.
- Zuccotti 2009 = F. Zuccotti, "Il «custos» nel diritto romano arcaico. Considerazioni sistematiche e prospettive di ricerca circa la situazione degli incapaci ed il sistema successorio nella normazione decemvirale", *RDR* 9, 2009, pp. 1-55.

Fra ridicolo e tragico: le «occasioni» della Gelosia sulle scene del '500

Marzia Pieri

Università di Siena

Abstract: The vice of jealousy has a long scenic and iconographic life as a personified allegory that from the mythological feasts of the 15th century arrives at Ripa's *Iconology*, and runs through Renaissance dramaturgy, on the side of comedy, in a crowded gallery of mocked and punished jealousy of Decameronian descent, placed at the centre of rocamboic plots (often at night). The comic topos is also modernly enriched and complicated in new directions, as a pathetic and tragic passion, of negative heroes who become victims and executioners of themselves.

Vorrei occuparmi di gelosia in quanto 'utensile' suscettibile di impieghi diversi attraverso qualche esempio cinquecentesco di drammaturgia profana che si aggrega come combinazione di «teatrogrammi» tradizionali sui palinsesti aristotelici della commedia, della tragedia e della satira; tessere, cioè, relative a personaggi, situazioni, tipologie di relazioni o citazioni letterarie riferibili, nel nostro caso, al carattere del geloso e alla gelosia come motore drammatico e come allegoria personificata, portata in scena con precisi attributi iconologici. Si tratterà soltanto di un esercizio di metodo, inevitabilmente parziale, per riflettere intorno alle scatole di montaggio a cui attinge sempre la scrittura drammatica, rivolgendo l'attenzione a quello che viene utilizzato e non al modo in cui lo si fa, che marca, come è ovvio, le enormi differenze fra questi modesti campioni e i capolavori sulla gelosia quali ad esempio *Otello*, *Fedra* o *La scuola delle mogli*. Ricordiamo che in Plauto e Terenzio (sempre che sia possibile inquadrare in questo schema emotivo le situazioni della commedia antica) il motivo è praticamente assente, se non come pretesto per mettere alla berlina gli appetiti fuori tempo dei vecchi e la loro subalternità alle mogli che li sbugiardano e li umiliano (*Casina* e *Asinaria*); al massimo in Terenzio ci sono degli amici rivali per l'amore

di una stessa ragazza, ma si tratta di equivoci risolti sempre dal finale lieto: nelle *Bacchides* Pistoclero e Mnesiloco scoprono che di ragazze ce ne sono in realtà due con lo stesso nome, e nell'*Andria* Panfilo cede a Carino la fanciulla da lui amata e che in realtà non aveva mai avuto l'intenzione di sposare.

Risale al *Decameron* lo stigma dell'inferiorità antropologica e sociale del geloso: il gelosissimo Arriguccio Berlinghieri (VII, 8) – che aveva voluto «ingentilire per moglie» sposando una monna Sismonda «male a lui convenientesi» la quale a buon diritto si trova un amante – avrà il fatto suo, e resterà «trasognato» e «smemorato, seco stesso non sappiendo se quello che fatto avea era stato vero o s'egli aveva sognato, senza più farne parola» con chicchessia; è uno dei primi di una lunga serie di sconfitti, costretti a subire sulla propria pelle lo sperdimento umiliato che tocca ai gelosi. Un trattamento da cui viene risparmiato soltanto il longobardo re Agilulfo (III, 2) in quanto leggendario signore capace di dominare «l'ira e il mal talento» che lo colgono quando scopre che qualcun altro ha occupato il suo letto, ma qui il *focus* è tutto sul palafreniere geniale che riesce a cavarsela¹. Di solito, insomma, costoro hanno torto, e pagano a caro prezzo la loro ossessione, ma la risibile punizione che riequilibra l'ordine sconvolto, vedremo, può rovesciarsi di segno e diventare tragica quando investe personaggi mitici o regali.

Anche nella commedia volgare rinascimentale la gelosia viene messa alla berlina come patologia mostruosa di vecchi avari e smaniosi; il primo reperto a cui possiamo riferirci, molto arcaico, è *La comedia del geloso*, un testo fiorentino di primo '500 di un Francesco Leoni, della cerchia soderiniana, scritta in terzine e in ottave e fittamente intarsiata di prestiti plautini, dove il vecchio Pindaro che tiene la giovane moglie segregata con sette chiavi è crudelmente punito da un giovane mercante siciliano innamoratosi di lei, che conquista la sua fiducia e poi gliela porta via con l'aiuto di servi e parassiti (uno dei quali si chiama già Ligurio). L'intreccio, meccanico ma vivacissimo, ruota intorno all'espedito di un buco del muro aperto fra due case adiacenti che consente agli amanti di spassarsela, e da cui oggetti e vestitari domestici vanno e vengono, lasciando scivolare la vittima in un progressivo delirio da raddoppiamento della realtà (con lo stesso meccanismo del *Grasso Legnaiuolo*), finché Pindaro si auto-convince che sia arrivata in città la presunta moglie del siciliano identica alla propria; stupefatto dell'incredibile somiglianza ma senza alcun sospetto, scorterà al porto i due fuggitivi (siamo a Pisa) con grandi profferte di amicizia e promesse di rivedersi in futuro. La commedia è un caso estremo di *pièce* a tesi moralistica in auge nella Firenze di quegli anni, in cui infatti il prologo è un personaggio alle-

¹ È interessante che in entrambe le novelle le mancate agnizioni da parte dei gelosi abbiano a che fare con i capelli tagliati, cioè con una mutilazione, una sorta di aggressione fisica, che le vittime potenziali riescono ingegnosamente a neutralizzare.

gorico, l'Inganno (presente anche in una farsa del Bientina, mentre l'Improntitudine introduce, ad esempio, *I due Felici rivali* di Jacopo Nardi...) che, nel solco didascalico delle sacre rappresentazioni, biasima l'ipocrisia del pubblico uso ad ingannare e frodare il prossimo, ma anche gli promette il divertimento di una beffa ai danni di uno stolto:

Voi verrete una favola vedendo
d'un geloso ch'al fin resta gabbato,
ch'assai vi piacerà s'el vero intendo!²

In questo modesto esempio di trattenimento da brigata gli eccessi devastanti della gelosia sono comici e grotteschi; l'oggetto che ne fa le spese, la dolente e rabbiosa malmaritata Laura, maledice il giorno delle proprie nozze con un tale «demente» e «farnetico»³, ma il persecutore, nei suoi frequenti monologhi, rivela l'altra faccia della propria pazzia come perenne angoscia di perdita, indecisione tormentosa, male di vivere niente affatto ridicolo:

Gli è l'uscio serrato. Oddio che fo?
Son io facto però tanto infelice
ch'io non sappi s'i vadia o s'i mi sto?
Or vegio ben ch'è ver quel che si dice,
che l'huom geloso mai non sente bene
e di ciascun degl'altri è più infelice.
Poi ch'io tolsi costei son tante pene
ch'io non conosco più piacer nel mondo,
e se m'accade mal mi si conviene⁴.

La morale della favola, per bocca del parassita Strobilo, è beffarda:

Chi è geloso inpari e chi donna ha
pregghi Iddio che sie buona; quando vole
ogni rimedio, ogni malitia è llà,
ed entra in ogni luogo ove entra il sole⁵.

Partendo vittorioso, l'amante congeda gli spettatori con una complice strizzata d'occhi ai danni del capro espiatorio cornuto e mazziato, la cui disfatta non dovrà però rovinare la festa:

Colui, bollendo, se ne va per via
e noi, cantando e lieti, o spectatori.
Sapete quel che fate? Andate via,

² Vd. Piscini 1990, p. 38.

³ Vd. Piscini 1990, p. 61.

⁴ Vd. Piscini 1990, p. 43.

⁵ Vd. Piscini 1990, p. 84.

che non vi truovi qui e suo dolori
racconti...Perché l'ordin guasterebbe
della commedia e farie più errori
ch'al preposito nostro non farebbe⁶.

Questo elementare congegno è alla base di una lunga serie di commedie letterarie sempre uguali a se stesse; una delle più famose, costruita a tavolino in versi sciolti, la scrive, e quasi certamente la allestisce per la corte ferrarese, Ercole Bentivoglio: *Il geloso*⁷ è un montaggio di numeri comici con il freno a mano tirato, come sempre accade nella compassata corte estense. La favola intreccia tre vicende: quella del vecchio medico Erminio, che, fingendo un impegno fuori città, si traveste da soldato per spiare casa propria, convinto che l'onesta moglie riceva qualche amante da un uscio posteriore; quella del giovane Fausto, innamorato di Livia, la nipote orfana del geloso, che approfitta dell'assenza del capofamiglia per cercare di raggiungerla travestito proprio da Erminio (non ci riuscirà, ma alla fine l'avrà in sposa lo stesso per vie legali dopo il ritorno del padre, sano e salvo e arricchito dopo varie traversie); e la terza, delle losche rivalità e ribalderie del ruffiano Truffa, che ha rubato Gianna meretrice a un soldataccio veneziano deciso a riprendersela. Congegno affollato di ben diciotto personaggi e costruito come un orologio svizzero in una Roma aretinesca sterilizzata di autentici elementi neri, dove il comico è fatto di ubriacature, vomitate e cacate, puttane e buli che si azzuffano, spade che non escono dal fodero, travestimenti e scambi di persona, ma alla fine non succede niente di irreparabile se non, appunto, ai buli e alle puttane. La gelosia di Erminio è altrettanto ridimensionata a letteraria «infermità» che lo rende insonne e per cui non valgono i suoi farmaci di medico:

O infermità crudele e velenosa
che l'animo m'affliggi e mi tormenti
il dì e la notte, aver vorrei più tosto
una febbre continuoa. Almen saprei
con siloppi, con pillole e con acque
e altri rimedi discacciarla:
a questa non si truova rimedio, e non ne parla
Ippocrate, Avicena né Galleno;
né appresso Dioscoride né Plinio
succo d'erba si truova che ne giovi
e da s' acerba infermità ne sani
ch'ha nome gelosia⁸.

⁶ Vd. Piscini 1990, p. 94.

⁷ La *princeps* uscì a Venezia nel 1544, con tre successive ristampe nel 1545, 1547 e 1560.

⁸ Vd. Dradi Maraldi 1972, p. 41.

Nel testo, perché qui è in gioco una teatralità di parola e la scelta delle parole è l'elemento forte, si allude sempre alla gelosia come «martello», citando il bernesco *Capitolo del martello* di monsignor Della Casa che passa in rassegna l'insonnia, le ossessioni, il senso di morte, la misantropia e la follia del martello amoroso⁹. Davanti ai duchi suoi parenti, avvezzi a un teatro decoroso e edificante, il gentiluomo Bentivoglio risolve tutti questi garbugli con l'improbabile ma obbligata catarsi del geloso, ravveduto e pentito dopo avere soltanto sfiorato senza danno le dure punizioni che toccano di solito ai suoi pari: «infin conchiude / ch'è stato pazzo e che mertava peggio. / Et ha giurato e fatto sacramento / di non voler esser mai più geloso, / e colle braccia al collo a sua mogliera / le ha domandato più di cento volte / perdono del suo errore»¹⁰.

Verso questo teatro ingessato e inoffensivo polemizza sempre lo scapigliato Lasca, nel più arioso contesto fiorentino, e lo fa anche nella sua *Gelosia* del 1551, recitata l'anno precedente nel chiostro di Santa Maria Novella per carnevale, senza «ritrovamenti», né ruffiani, né «guazzabugli» rimediati come «panni vecchi» dalla commedia antica e confezionati come improbabili «toscanerie» modernizzanti¹¹: «la favola si chiama la Gelosia, detta non pur da un vecchio geloso che in essa si introduce, ma per nascergli mediante la gelosia occasione anchora, ond'egli fu per morirsi di gielo»¹²; così annuncia il prologo rivolto agli uomini, destinatari del messaggio della commedia; quello rivolto alle donne per una successiva replica si limita alla galanteria consueta, implora la loro indulgenza (di spettatrici e di amanti) verso i giovani recitanti, e conferma che «la favola è nominata la Gelosia, non tanto da un vecchio geloso d'una fanciulla che doveva esser sua moglie, quanto che, dalla gelosia trasportato, fu una notte, come vedrete, per morir di gielo e abbrividare»¹³. Messo in secondo piano lo stereotipo caratteriale, il motivo diventa «occasione» e motore di un intreccio, infatti, vertiginoso e dinamico, tutto in notturna, costruito su un succedersi di colpi di scena sotto l'abile regia di servitori e innamorati per conquistare le fanciulle in palio. Lasca ha visto ormai parecchie commedie degli zanni mercenari, e ne fa propri i meccanismi performativi con scrupolosa attenzione al verosimile: l'avarò Giovacchino, che aveva promesso la figlia Camilla al suo innamorato Pierantonio, si rimangia l'impegno allettato dall'offerta dell'amico Lazzaro, vecchio come lui, di prenderla senza dote. Pierantonio, in combutta con Alfonso fratello di Camilla (a sua volta innamorato di Cassandra nipote di Lazzaro), organizza allora una

⁹ Vd. Dradi Maraldi 1972, pp. 38, 42, 46, 59. Il capitolo del martello, destinato a larga fortuna, risale agli anni '30, come anche il sonetto *Alla gelosia* («Cura, che di timor ti nutri e cresci»): vd. l'introduzione di Roberto Fedi (1993) a Della Casa.

¹⁰ Vd. Dradi Maraldi 1972, p. 119.

¹¹ Vd. *Prologo agli huomini*, in Lasca 1551, p. 4.

¹² Vd. Lasca 1551, p. 5.

¹³ Vd. *Il prologo alle donne*, in Lasca 1551, p. 6.

notte di imbrogli e di sotterfugi per mandare all'aria i loro piani con l'aiuto di servi ribaldi. Si allestisce, a beneficio dell'aspirante sposo Lazzaro, una grandiosa messinscena per fargli credere che la sua agognata Camilla se la faccia con il rivale (la stessa di Ariodante e Polinesso nell' *Orlando Furioso*, ma messa in atto, questa volta, a fin di bene). Mentre il vecchio, all'addiaccio, si convince di avere scampato un grosso rischio, Alfonso gli seduce la nipote rimasta sola nella casa incustodita. È una girandola di travestimenti e di andirivieni fra una casa e l'altra, che genera il comico dalle situazioni drammatiche e non dalle farciture oscene e carnevalesche a cui faceva ricorso il paludato Bentivoglio. Il *leit-motiv*, davvero irresistibile, è quello del freddo che patisce il preteso sposo accecato, lasciato in «giubberello» con i piedi marmati e frastornato da una mitragliata di illusioni ottiche che a un certo punto gli fanno evocare, metateatralmente, il solito *Grasso Legnaiuolo*, archetipo assoluto di questi sperdimenti: «diavol che mi sia intervenuto come al Grasso Legnaiuolo? Son io Lazzerò? Son io Lazzerò? [...] e io so ch'io non son ebbro, perch'io ho bevuto poco e annacquato, e so ch'io non sogno, perch'io son desto, e anche non farnetico, perch'io non ho la febbre»¹⁴. Come avevano promesso i due prologhi, la gelosia è motore dell'azione e non marca di un carattere; lo sdegno di Lazzaro, che «dentro si rode tutto» al pensiero del tradimento¹⁵, è solo lo spunto di un ovvio teorema («non veggiamo noi per prova ogn'ora quanto possi la gelosia, e maggiormente ne gli animi di coloro, i quali alle lor donne, o per troppa somma d'anni, o per difetto della natura sconvenevoli sono?»)¹⁶, ma quel che conta è il gioco paradossale degli accadimenti, senza morali da dimostrare né edificazione alcuna; e infatti i due vecchi resteranno fino in fondo gabbati e inconsapevoli, e giudicheranno il doppio matrimonio conclusivo (a cui sono indotti a consentire con l'inganno) un ripiego provvidenziale per evitare altri e più gravi inconvenienti.

Nel nostro ultimo esempio ci trasferiamo nella Napoli di fine secolo di Giovan Battista Della Porta, scienziato in odore di stregoneria per gli inquisitori e colto drammaturgo, che persegue una ricerca scenica originale e feroce. Nella sua *Fantesca* del 1592 il gioco delle false apparenze si fa vertiginoso e barocco in un clima livido e nero, e il lieto fine nuziale si intreccia con una serie di amare agnizioni. La commedia è offerta come dono avvelenato alle spettatrici dal lungo prologo della Gelosia in persona, accompagnata dallo Sdegno; un personaggio conturbante «vestita di giallo, con faccia così pallida e macilente, con gli occhi sbigottiti e fitti in dentro, e co' giri d'intorno lividi», munita di fiaccole, serpenti e pungoli come una Furia, «sembianza tragica e mostruosa» che, invece di corteggiarle e ammirarle come accade di solito, ricorda loro che l'amore sempre

¹⁴ Vd. Lasca 1551, p. 48 (V, 9).

¹⁵ Vd. Lasca 1551, p. 10 (I, 2).

¹⁶ Vd. Lasca 1551, p. 25 (III, 5).

delude crudelmente le sue promesse, a meno di non contrattaccare la scortesia superba e villana degli amanti simulando che ci siano dei rivali¹⁷; la commedia ne offre una convincente riprova (di cui potranno approfittare per conto loro) mostrando gli effetti di questo rovello tormentoso su una serie di personaggi posseduti ed eterodiretti dalla gelosia:

Una fantesca gelosa d'un'altra fantesca, perché l'ha tolto il padrone ch'era suo innamorato, divien più ardente al servire. La moglie è gelosa del marito per questa fantesca, onde più l'ama e lo guarda. Questa fantesca che dà gelosia a tanti è avelenata da gelosia di un forastiero romano, e per me divien più sollecita a procurar le sue nozze. Ecco qui le due fantesche che per gelosia se azzuffano insieme: cominciate a veder le mie prove, e lodate sempre la Gelosia¹⁸.

L'intreccio ruota intorno a Essandro/Fioretta, un gentiluomo scappato a Napoli da Roma per sfuggire a uno zio-tutore troppo severo, intrufolatosi in abiti femminili come fantesca di Cleria, la fanciulla di cui è innamorato e che lo ricambia; nei panni di Fioretta egli fa invaghire di sé il vecchio Gerasto, padre di lei, e ingelosire sia Nuta (serva e antica amante) che la moglie Santina. Quando si profila l'ipotesi di dare in sposa Cleria al figlio di un corrispondente romano di Gerasto conosciuto solo per lettere, il servo Panurgo cerca di mandare a monte le nozze con una serie di spettacolari trovate, facendo credere ai due consuoceri ignari (impersonati a turno) che i rispettivi promessi siano dei mostri colpiti da malattie ripugnanti; il parassita Morfeo si presta ai grotteschi travestimenti del caso in un caleidoscopio di colpi di scena in cui intervengono anche due capitani spagnoli come violenti *bodyguard* dei due vecchi. Quando la verità viene a galla (compresa l'agnizione, quasi tragica, da parte di Gerasto che l'agognata Fioretta, su cui ha finalmente messo le mani, è un maschio), tutto andrà a posto grazie all'arrivo dello zio che rivela i nobili natali di Essandro, e si celebrano le doppie nozze fra lui e Cleria e fra il pretendente romano e la sorella di lei. Siamo molto vicini al teatro delle maschere, quasi in una ridicolosa, con una densità di invenzioni e di sequenze molto divertenti dominate da violenza ed erotismo, in cui la gelosia si dimentica e vince il teatro. La strada è segnata ormai in direzione performativa: i comici dell'Arte esasperano e meccanicizzano questi dispositivi in una congerie di canovacci (*Il vecchio geloso* di Flaminio Scala, *La gelosia* di Locatelli, *La Flora* di Ciro Monarca...)¹⁹ che esplorano le infinite varianti possibili di questi multipli intrecci e stilizzano lamenti e furori nelle parti degli amorosi e dei capitani in chiave sia grottesca che tragica.

¹⁷ Vd. Davico Bonino 1978, III, pp. 299-301 («la Gelosia fa il prologo»).

¹⁸ Vd. Davico Bonino 1978, III, p. 301.

¹⁹ Vd., rispettivamente, Testaverde 2007, pp. 35-45, 315-327, e 611-614.

Se le ambivalenze della gelosia balenano soltanto sottotraccia in commedia, questa passione diventa, sui medesimi tralicci, patetica o addirittura tragica entro la semiosfera cortese e aulica di personaggi mitologici, pastorali o regali; del resto il geloso per eccellenza, il paladino Orlando – dapprima incredulo di fronte alla scoperta degli amori di Angelica e Medoro poi travolto da una pena insostenibile che si evolve, quasi fisiologicamente, in «follia orrenda» (XXIII, 133) – sta in umanistico equilibrio fra i due poli del ridicolo e del tragico che in palcoscenico tendono a separarsi. Nella festa di corte tardo-quattrocentesca, che incuba il teatro in forme drammatiche esili e schematiche di materia prevalentemente mitologica e allegorica, il motivo è utilizzato in chiave di pedagogismo amoroso nelle occasioni nuziali, in cui si raccomanda e si augura agli sposi di tenersi lontani dalla gelosia: essa compare ad esempio, personificata e danzante, in un banchetto per nozze a Bologna nel 1487 a fianco di Venere insieme all'Infamia («grande, cum due grande ale et de brutto viso») con attributi specifici destinati a lunga durata, cioè «de passionato aspecto et vestita de vestimenta piena de infiniti ochi»²⁰. Il tormento, l'inquietudine e il parossismo che la caratterizzano saranno confermati in modo quasi identico dall'*Iconologia* del Ripa di quasi un secolo dopo, in cui il personaggio ricorda la furia consunta e febbricitante del prologo della *Fantesca*:

Donna con una veste di torchino à onde, dipinta tutta d'occhi, e d'orecchie, con l'ali alle spalle, con un gallo nel braccio sinistro, e nella destra mano con un mazzo di spine. Gelosia è una passione, et un timore, che fa che il valore della virtù o de' meriti d'altri, superando le qualità virtuose di chi ama, non le tolga la possessione della cosa amata. Dipingisi la Gelosia col gallo in braccio perché quest'animale è gelosissimo, vigilante, desto et accorto. L'ali significano la prestezza e velocità de' suoi variati pensieri. Gli occhi et orecchie dipinte nella veste significano l'assidua cura del geloso di vedere, et intendere sottilmente ogni minimo atto e cenno della persona amata da lui [...]. Il mazzo delle spine dimostra i fastidij pungentissimi del geloso, che di continuo lo pungono, non altrimenti che se fossero spine acutissime, le quali per tal ragione gli si dipingono in mano²¹.

²⁰ Vd. Budriesi 2020, p. 475.

²¹ Vd. Maffei, Procaccioli 2012, p. 222. Questo fondamentale compendio, dopo la *princeps* aniconica nel 1593, fu corredato, dal 1603 in poi e per numerose riedizioni, da un ricco corredo di immagini che sintetizzavano materiali disparatissimi, raggruppabili in categorie, offerti a pittori scultori e architetti, ma anche a «oratori, predicatori, poeti, formatori d'emblemi e d'imprese [...] e divisatori d'apparati». Nell'ottica del nostro discorso torna utile ricordare che «Ripa non fa attenzione ai contesti di origine, e le iconografie vengono quindi rimesse in circolazione con estrema libertà, a prescindere dai generi a cui esse originariamente appartenevano» (Maffei, Procaccioli 2012, p. XCIX).

Nelle egloghe drammatizzate e nelle rappresentazioni mitologiche alla borgognona che si allestiscono davanti ai principi nei decenni a cavallo fra '400 e '500, il patetico lacrimoso fa la parte del leone con crescente complessità psicologica via via che lo *sketch* recitativo tende ad emergere separandosi dalle danze, dalle musiche e dalle meraviglie degli apparati che si intrecciano nella festa. Facciamo l'esempio di due successivi trattamenti della medesima storia, tratta dal settimo libro delle *Metamorfosi* (vv. 690-865), in cui tutto ruota intorno alla gelosia: nella *Fabula de Cefalo e Procris*, forse dell'umanista Tommaso Beccadelli, recitata a Bologna nel 1475 (la più antica traccia scritta superstite di questa protodrammaturgia profana) la dea Aurora, respinta da Cefalo, manipola la sua sposa Procris facendola ingelosire, con tutti i sintomi di sofferenza e confusione mentale che ne derivano:

Misera me, che cosa è quel che sento!
 che quello in cui ho posto ogni mia spene,
 abia getato la sua fede al vento!
 Me trema ogni mio polso, ogni mie vene
 e già da gelosia sento spavento
 ch'altrui sel goda et io remanga in pene.
 O stella iniqua, o crudel mia fortuna,
 che non me occise essendo puta in cuna!²²

La favola si conclude con l'involontaria uccisione da parte del marito innocente della povera Procris, che lo supplica, morendo, di non risposarsi con Aurora e spira convinta a torto di essere tradita. La tragicità della rappresentazione, quasi una coreografia drammatizzata, è interamente affidata al lirismo della declamazione poetica accompagnata dalla musica.

Nella riscrittura ferrarese di questa storia da parte di Niccolò da Correggio di dodici anni dopo (riscrittura intenzionalmente emulativa fra scena estense e bentivogliesca)²³ il dispositivo drammatico si allunga e si complica, disseminando gli effetti rovinosi di questa passione («visse zilosa e di lei fama vola, / e gelosia fu l'ultima parola»)²⁴ su tutti o quasi i personaggi: su Aurora, dea offesa respinta dal bellissimo Cefalo; su di lui, indotto a sospettare della sposa e a metterne alla prova l'onestà travestito da lusinghiero mercante; su Procri, che, pur combattuta, respinge il tentatore, e che, quando costui le si rivela come

²² Vd. Tissoni Benvenuti 1983, p. 42.

²³ Si celebravano, nel 1487, le nozze fra Annibale II Bentivoglio e Lucrezia d'Este, figlia naturale di Ercole I, che volle onorare gli ospiti della sposa con la recita dell'*Amphitruo* volgarizzato (una primizia assoluta) e della *Fabula de Cefalo e Procri* di Niccolò da Correggio, che replicava *in maiore*, in cinque atti con prologo, la modesta drammatizzazione ovidiana bolognese del 1475 in forma di «poesia recitata», di cui molti dei convenuti dovevano ricordarsi bene; uno dei tanti segnali con cui il duca sottolineava ai parenti acquisiti la propria superiorità sociale e politica.

²⁴ Vd. Tissoni Benvenuti 1983, p. 210 (Argumento).

il marito che aveva osato dubitare di lei, lo respinge sdegnata mentre l'altra celebra il proprio trionfo. Le complicazioni si moltiplicano: Procri torna da Diana per riprendere i suoi panni di ninfa, lui la insegue e un pastore mette pace; ma l'idillio dura poco perché stavolta è un fauno geloso, innamorato a sua volta di Procri, a insinuare in lei il germe del sospetto, finché, mentre spia Cefalo nel bosco nella convinzione che ci sia una rivale, viene scambiata per una fiera e da lui uccisa per sbaglio; se ne fanno solenni esequie, ma Diana provvede a resuscitarla nel quinto atto, con l'ammonimento a entrambi: «Tu, Procris, non sarai mai più gelosa, / né Cefal fia mai d'altra innamorato»²⁵. L'obligato lieto fine non basta tuttavia a risarcire l'inquietante spessore di un intreccio tutto costruito sulla pervasiva distruttività della gelosia che non risparmia né gli dei, né i mortali, tanto che l'Argumento, offrendosi al pubblico in «pietoso aspetto [...] cum anuncio di dolore», esita a definire la natura stessa della favola «non vi do questa già per comedia, / che in tutto non ne observa il modo loro, / né voglio la credati tragedia, / se ben de ninfe ge vedreti il coro: / fabula o istoria, quale ella se sia, / io vi la dono, e non per precio d'oro»²⁶.

Un'anfibologia potenzialmente tragica e tragicomica carica di futuro, come vedremo; se per il momento, a fine '400, sono relativamente chiari il modello e il senso della commedia, altrettanto non può dirsi però per la tragedia. Nel corso del sedicesimo secolo il genere ci mette molto a trovare la propria strada fra edificazione morale, scontate professioni anti-tiranniche ed evasività mitologica, senza quasi mai riuscire, in Italia, a lambire in profondità il tragico delle passioni e delle contraddizioni dei personaggi di cui si sostanzia la grande tragedia moderna europea²⁷. A inizio secolo si apre, fra Roma e Firenze, un laboratorio ecdotico e filologico al cui interno si confrontano i modelli ellenizzanti del Trissino, quelli patetico-sentimentali di Alessandro de' Pazzi, quelli orrorosi e politici di Rucellai, di Alamanni o di Martelli, ma bisogna aspettare gli anni '40 per passare dalle parole ai fatti, cioè per testare in palcoscenico dei testi tragici, con tutti i problemi che ciò comporta: comincia a Ferrara Giraldi Cinzio con l'*Orbecche* (1541), e subito raccolgono la sfida gli accademici veneti (dagli Infiammati di Padova, agli Olimpici di Vicenza) e le compagnie della Calza veneziane. Il pioniere Giraldi tenta varie strade: l'orrore senecano che sancisce la disfatta dei valori umanistici, quindi la carta tragicomica e patetica delle infelicità dei potenti, cioè, soprattutto, di virtuose regine calunniate da cattivi cortigiani e *in extremis* riabilite agli occhi dei loro troppo creduli padri e mariti (*Didone, Epitia, Selene, Arrenopia...*). In genere la gelosia, declinata in chiave sentimentale o di invidia politica, è un sentimento dominante, interiorizzato oscuramente nell'animo

²⁵ Vd. Tissoni Benvenuti 1983, p. 254 (atto V).

²⁶ Vd., Tissoni Benvenuti 1983 p. 210 (Argumento).

²⁷ Vd. Pieri 2006, pp.167-206.

di personaggi sagomati con meccanici chiaroscuri che esplicitano sofferenza e malvagità in lunghi monologhi, ma è soprattutto nelle novelle ad essere esplorata in chiave autenticamente tragica, con un vertice ideale nella storia di Desdemona e del Moro che avrà tanta fortuna da Shakespeare a Verdi²⁸. Le tragedie ferraresi di Giraldi, pur verbose e sovraccariche di teoresi, offrono alla storia del teatro un fondamentale *hardware* di riferimento che avrà lunga vita nelle riscritture elisabettiane e spagnole e nei canovacci neri dei comici dell'Arte (un po' come accadrà alle tragedie di Alfieri ad opera dei mattatori e dei librettisti ottocenteschi), ma il loro autore, troppo eterodosso aristotelicamente, viene sostanzialmente rimosso dalla genealogia della tragedia letteraria cinquecentesca.

La novità dello spettacolo luttuoso riscuote un grande successo, e molti letterati veneti si mettono a scrivere e a rappresentare tragedie destinate ai ritrovi accademici o ai ricevimenti carnevaleschi nei palazzi veneziani delle compagnie della Calza; testi più maneggevoli per un pubblico di spettatori e di lettori meno impegnativo in cui i meccanismi della passione, proiettati su astratti sfondi mitologici, classici o medievali, sono svolti in chiave lirica, orrorosa o melodrammatica. Nella *Marianna* (1565) di Ludovico Dolce, poligrafo, drammaturgo, traduttore di Seneca e corago infaticabile, ritroviamo delle vecchie conoscenze. La storia, tratta da Flavio Giuseppe, è quella di Erode il Grande, pazzo di gelosia per la virtuosa moglie Marianna, e delirante artefice di un femminicidio con annessa strage. Fin dall'inizio questo tiranno, che ha usurpato il trono uccidendo il cognato, è ossessionato da Marianna, tanto da commissionarne la morte se non dovesse tornare da una missione di guerra perché non sia mai di un altro uomo. La sorella Solome, gelosa della regina, lo manipola con facilità facendogli credere a una tresca e a una cospirazione politica fra la cognata e il primo ministro, che viene squartato e mostrato alla presunta adultera. È l'inizio di una carneficina: della suocera, dei figli, del nipotino neonato e della stessa Marianna, che muore come una martire cristiana proclamando la propria innocenza. Tardivamente ravveduto e pentito, il re riemerge dalla topica alienazione dei gelosi e il coro ammonisce: «Vedete, egri mortali, / come l'ira è cagione / d'incomparabil mali. / Però non vi lasciate uscir di mano / il fren della ragione, / se poi doler non vi volete in vano»²⁹. Di questi macelli rendono conto i due interessanti prologhi: il primo impersonato dalla Tragedia, di natura terenziana e probabilmente destinato alla lettura; il secondo a dialogo, fra Plutone/Satana e la nostra solita Gelosia, sua aiutante. Il re dell'Inferno ha i tratti cristiani dell'arcangelo decaduto, e annuncia di essere riemerso dagli abissi per fare buona preda, mandando il «mostro peggior di tutti quanti i mostri / ch'infettino le menti de' mortali»,

²⁸ La novella è la settima della terza decade degli *Ecatommiti*.

²⁹ Vd. Cremante 1988, p. 877.

la gelosia appunto, nel cuore del tiranno progenitore dell'altro Erode che non riuscirà a uccidere Gesù bambino. La sua aiutante esibisce in palco i propri consueti attributi, che virano ulteriormente verso l'orrore:

Re de' dannati, e Dio del basso regno,
 là dove io nacqui e gli alimenti presi,
 che fur carni di serpi e di ceraste:
 in un volger di ciglia, in un momento
 adempirò la tua immutabil voglia.
 Ch'el Sospetto, ch'è gito in compagnia
 de l'Ira a dimorar dentro il suo petto,
 mi farà prestamente agevol calle
 da penetrar per tutte le sue vene,
 sì che'l tuo cor ne sia contento e pago.
 Io corro lieta a così bella impresa,
 poi che tanto da te n'aspetto onore,
 quantunque ogni diletto, ogni mia gioia
 sia di bagnarmi ogn'or ne l'altrui sangue³⁰.

In questa sicaria servizievole, mezza Furia e mezzo demonio accompagnata dall'Ira e dal Sospetto suoi aiutanti, si ritrovano, soltanto calcati di segno, gli stessi attributi dell'allegoria danzante bolognese del 1487, del prologo fiorentino degli anni '10 e dell'untuoso e minaccioso prologo della *Fantesca* di Della Porta, che il Ripa riassume nella sua *ekfrasis* iconologica.

Gli eccessi della *Marianna*, in verità, sono poco tragici, o meglio indugiano astrattamente su quel tragico esornativo e spettacolare che Castelvetro giudicherà lecito nella sua *Poetica*; la gelosia serpeggia semmai, realmente impressiva e inquietante, in altri due testi manieristici su cui vorrei rapidamente concludere il discorso: e cioè il *Pastor Fido* di Guarini e il *Torrismondo* di Tasso, capolavoro dimidiato e rimosso in cui la gelosia e il sospetto si innescano su una passione incestuosa eppure innocente, dunque sommamente tragica. L'intreccio si fonda sul conflitto cortese fra amore e amicizia già decameroniano (nella novella di Tito e Gisippo) che è percorso tante volte in commedia a lieto fine (dai *Due felici rivali* di Jacopo Nardi, a inizio secolo, all'*Erofilomachia* di Sforza Oddi alla fine). Siamo in un settentrione favoloso e regale: il re di Gotia Torrismondo ha chiesto in sposa Alvida, principessa di Norvegia, per conto del suo amico Germondo re di Svezia, che non poteva farlo a viso aperto per averne ucciso il fratello in quanto suo nemico politico; durante il viaggio per consegnare la futura sposa al marito che le è destinato (ma lei ignora l'accordo) i due, scampati a una tempesta, hanno vissuto un'appassionata notte d'amore in un rifugio di fortuna, come

³⁰ Vd. Cremante 1988, p. 759.

era capitato a Didone ed Enea. In patria, dove si attende Germondo, il principe Torrismondo, ormai innamorato di Alvida, è dunque tormentato dai rimorsi per la fede tradita all'amico, e la sfugge; lei, che invece lo ama fiduciosa nelle prossime nozze, non comprende cosa stia accadendo. Incomunicabilità, rimorsi e funesti presagi si accumulano in un crescendo di equivoci, finché si scopre che Rosmonda, la creduta sorella di Torrismondo - il quale vagheggiava tormentosamente di proporla in sposa a Germondo - non è chi si crede, ma era stata sostituita alla vera sorella del principe, allontanata dalla corte dal defunto sovrano per i presagi di rovina che ne avevano accompagnato la nascita. Dopo una serrata inchiesta sofoclea, Torrismondo scopre che la sorella perduta è proprio Alvida e che le loro nozze sono dunque proibite; lei, però, ritiene pretestuose le sue spieghazioni e si uccide in un delirio di passione; lui disperato la imita, baciandola ambiguamente «come fratello omai, non come amante» mentre esala fra le sue labbra l'ultimo respiro («l'estremo spirto / ne la bocca di lui spirava, e disse: / "O mio più che fratello e più ch'amato, / esser questo non po' [che io sia di altri] ché morte adombra / già le mie luci"»)³¹; siamo qui in una dimensione tragica come «spazio interno di sentimenti»³², diceva Benjamin a proposito del dramma barocco, remota dal «topos cosmico» della tragedia classica e remotissima dagli scioccanti orrori senecani di Giraldo o di Dolce; un tragico che non aveva in Italia molto futuro.

Mentre ne aveva moltissimo il *Pastor fido* di Guarini, vertiginoso montaggio di mattoncini tragicomici in cui le macchinazioni fraudolente della gelosa ninfa Corisca tornano ad essere il motore decisivo dell'azione, sospesa fra i due poli opposti del riso e dell'angoscia: innamorata di Mirtillo che ama Amarilli, Corisca cerca di rovinarla facendola credere innamorata di Silvio, come già Aurora con la povera Procri; un altro geloso comico e destinato allo scorno, il satiro che smania senza speranza per Corisca, fa precipitare l'intreccio verso un esito funesto che sarà sventato *in extremis* da una provvidenziale agnizione. Il lungo monologo del primo atto della ninfa gelosa e superba, una sorta di Jago in Arcadia, ripercorre tutta la topica della gelosia e dello sdegno e si conclude con propositi di vendetta:

tenterò prima le lusinghe e i preghi,
 e scoprirò l'amor, ma non l'amante;
 se ciò non giova, adopererò l'inganno;
 e se questo non può, farà lo sdegno
 vendetta memorabile. Mirtillo,
 se non vorrai amor, proverai odio;
 e Amarilli tua farò pentire

³¹ Vd. T. Tasso, *Torrismondo*, in Ariani 1977, II, p. 543 (V, 4).

³² Vd. Benjamin 1980, p. 115.

d'essere a me rivale, a te sì cara;
 e finalmente proverete entrambi
 quel che può sdegno in cor di donna amante³³.

La ricetta guariniana di un tragico «in potenza ma non in atto », che rimuove il terrore e si riduce «al pericolo solo delle morti [...temprando] tutto col riso»³⁴, risultò vincente in Italia, dove la tragicommedia pastorale si attestò come un genere fortunatissimo che risolveva le aporie della *Poetica* ed escludeva rischiose prese di posizione politiche o dottrinali, e *Il pastor fido* diventò un *long-seller* saldamente attestato nel canone letterario moderno, cavallo di battaglia degli attori dell'Arte che lo fecero conoscere sui palcoscenici di tutta Europa, replicandolo per almeno due secoli in decine e decine di pastorali e libretti per musica.

Bibliografia

- Ariani 1977 = M. Ariani (ed.), *La tragedia del Cinquecento*, 2 voll., Torino 1977.
 Benjamin 1980 = W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1980.
 Budriesi 2020 = L. Budriesi, *Bologna come teatro nel Quattrocento*, I: *Feste per nozze*, Città di Castello 2020.
 Cremante 1988 = R. Cremante (ed.), *Teatro del Cinquecento*, I: *La tragedia*, Milano-Napoli 1988.
 Davico Bonino 1978 = G. Davico Bonino (ed.), *La commedia del Cinquecento*, 3 voll., Torino 1978.
 Dradi Maraldi 1972 = A. Dradi Maraldi (ed.), *Ercole Bentivoglio. Il geloso*, Torino 1972.
 Fedi 1993 = R. Fedi (ed), *Giovanni Della Casa. Rime*, Milano 1993.
 Lasca 1551 = *La Gelosia. Comedia d'Antonfrancesco Grazini Fiorentino, detto il Lasca*, recitatasi in Firenze pubblicamente il Carnevale dell'anno 1550, Firenze 1551.
 Maffei, Procaccioli 2012 = S. Maffei e P. Procaccioli (eds.), *Cesare Ripa. Iconologia*, Torino 2012.
 Pieri 2006 = M. Pieri, "La tragedia in Italia", in G. Guastella (ed.), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006, pp.167-206.
 Piscini 1990 = A. Piscini (ed.), *Francesco Leoni. La comedia del geloso*, Roma 1990.

³³ Vd. B. Guarini, *Il pastor fido*, in Ariani 1977, II, p. 757 (I, 3).

³⁴ Vd. B. Guarini, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali*, in Ariani 1977, II, p. 1051.

Testaverde 2007 = A. Testaverde (ed.), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, trascrizioni e note di A. Evangelista, prefazione di R. De Simone, Torino 2007.

Tissoni Benvenuti 1983 = A. Tissoni Benvenuti, M. P. Mussini Sacchi (eds.), *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, Torino 1983.

**«Senti, oh cara!» «Senti questa!»:
gelosia a suon di schiaffi nelle *Nozze di Figaro*
di Da Ponte e Mozart**

Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis

Università degli Studi di Bologna – Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia

Abstract: *Le nozze di Figaro* by Da Ponte and Mozart offers a broad overview of jealousy due to its characters' different social status: Figaro's jealousy is impetuous as it arises out of his deep love for Susanna; Count Almaviva's jealousy is motivated by a sense of denied possession, linked to his status as a nobleman who can and must always get what he wants, even an already promised woman; finally, Susanna is jealous because of Figaro's behavior, which makes her feel betrayed and this shows how much she loves her fiancé. Those examples are just a few of the many types of jealousy that this paper wants to examine in *Le nozze di Figaro*: in a comparison with the literary source – *Le Mariage de Figaro* by Beaumarchais – some specific dramatic and musical features will be analysed, examining Da Ponte's verses – and the ways in which music expresses the feeling of jealousy and with which it relates with the scenic and gestural element.

Le Nozze di Figaro sono, senza dubbio, una delle opere più conosciute al mondo e, probabilmente, l'opera buffa più celebre del vincente binomio Da Ponte-Mozart¹.

Tratto da *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* del francese Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, questo indiscusso capolavoro costituisce il primo “episodio” della trilogia di drammi giocosi realizzata dai due artisti, rappresentato per la prima volta presso il Burgtheater di Vienna il 1° maggio 1786.

¹ La bibliografia inerente all'oggetto in questione è di certo imponente. Sul teatro mozartiano basti qui citare Kunze 1990 e Schmid 2010. Per *Le Nozze di Figaro* si veda Mila 1979 e il numero monografico dell'*Avant-scène opéra* (Noiray 2020); sulle modalità con cui in quest'opera la musica suggerisce l'elemento scenico-gestuale, con riferimento anche ai gesti espressivi, sia permesso infine il rimando a De Matteis 2020.

Non è questa la sede per indagarne origine e fortuna; tuttavia, preme sottolineare come l'opera sia stata privata dalla componente politica che, invece, è ben presente nell'originale francese; il dramma teatrale, infatti, aveva ricevuto una tiepida se non fredda accoglienza, in terra natia, in quanto ritenuta dalle classi dominanti come “sovversiva” e “politicamente scomoda”: a più riprese, infatti – e serpeggiante per tutto lo sviluppo dell'intreccio – emerge un non troppo velato sentimento anti-nobiliare. Queste critiche, già affrontate e dibattute da Beaumarchais nella prefazione del suo testo, hanno dovuto essere prese in considerazione anche dal librettista Da Ponte che ha provveduto, nella stesura ultima del libretto, ad eliminare i riferimenti politici troppo espliciti: un'operazione comune nei processi di trasposizione dalle fonti letterarie originali ai drammi in forma operistica. D'altro canto, è pur vero che non era interesse precipuo dei due autori dare un taglio anti-nobiliare all'opera quanto, piuttosto, di «offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendimento»². Così scrive Lorenzo Da Ponte nella prefazione al libretto, riportando anche che la trama dello spettacolo sarà molto ricca e, per questo, molteplice dal punto di vista dei numeri musicali, a loro volta vari e vasti per «esprimere a tratto a tratto, con diversi colori, le passioni che vi campeggiano»³. Tra queste passioni, seconda solo all'amore, figura la gelosia, oggetto del presente articolo.

Benché si presuppone la trama sia nota ai più, sarà bene recuperarne qualche tratto, propedeutico alla seguente trattazione.

Figaro e Susanna, rispettivamente *factotum* del Conte di Almaviva e cameriera della Contessa, sua sposa, sono ormai prossimi alle nozze: presso la magione dei due nobili tutti sono in fermento, per ragioni molto diverse tra loro. Attorno alle figure dei due innamorati, infatti, gravitano una serie di personaggi che – perlopiù – hanno interesse a che queste nozze non siano celebrate: Marcellina, governante e spasimante di Figaro – che si rivelerà esserne la madre; Bartolo, vecchio tutore di Rosina – ora Contessa che, ignorata dal marito a vantaggio di donne più giovani, ricerca le attenzioni dello sposo – che desidera vendicarsi del barbiere di Siviglia; il Conte stesso, bramoso di annoverare Susanna tra le proprie “prede”; Cherubino – che più che un ostacolo è un elemento di disturbo – è un giovane paggio innamorato d'ogni donna che incontra sul proprio cammino.

Il Conte, sposato con una donna per la quale ha sostanzialmente perso interesse o, se non altro, per indole predatoria, ha posato gli occhi sulla cameriera della moglie, Susanna, promessa al suo tuttofare Figaro. La donna, intelligente

² Da Ponte 1786, p. 2. L'editio princeps del libretto è disponibile in Warburton 1992; un'edizione moderna può leggersi in Beghelli 1990.

³ Da Ponte 1786, p. 2.

e soprattutto molto fedele, comprende subito che il Conte ha intenzione di tenerla quanto più possibile vicina a sé, destinando alla futura coppia di sposi una stanza collocata proprio tra i suoi appartamenti e quelli della Contessa. La situazione, già complicata, si fa ancor più intricata quando entra in gioco un terzo elemento, il giovane paggio Cherubino che, nel pieno del fervore adolescenziale, corteggia qualsiasi donna incontri al proprio passaggio, incluse Susanna e la Contessa. Secondo questo primo quadro, dunque, risultano destinatarie della gelosia di Figaro e del Conte le due donne. Tuttavia, anche queste ultime non sono esenti dal sentimento; Susanna, infatti, proverà gelosia per Marcellina, che si rivelerà essere la madre di Figaro – e a quel punto si stringerà un sodalizio tra le due – e per la Contessa, durante un inganno ordito da entrambe.

Durante quella che, a ragione, Beaumarchais definisce “folle giornata”, a partir dal mattino sino a giungere a sera, si affastellano circostanze ricche di comicità, fraintendimenti, macchinazioni più o meno innocenti: nell’arco di un giorno si concentrano tanti eventi quanti ne potrebbero capitare in una settimana.

La maggior parte di questi episodi orbita, naturalmente, attorno a Figaro e Susanna ma anche attorno a colui ch’è l’antagonista del dramma, ossia il Conte. Anticipando il vivo della presente trattazione, si vuole evidenziare come all’interno dell’opera i lemmi semanticamente riferibili alla gelosia siano rivolti esclusivamente a quest’ultimo (*Contessa* «La sua gran gelosia!», II, 2; *Contessa* «Ah la cieca gelosia / qualche eccesso gli fa far», II, 6; ecc.): parrebbe, così, il personaggio maggiormente “vittima” di questo sentimento. Tuttavia, come si vedrà ora, la gelosia permea l’opera, a più livelli e in varie declinazioni.

Si procederà con ordine, seguendo i numeri musicali e l’intreccio del libretto e, di pari passo, evidenziando l’evolversi delle varie sfumature con cui si presenta la gelosia.

1. «Din din, don don»: il richiamo del Conte e i sospetti di Figaro

L’opera si apre sulle misurazioni che Figaro sta compiendo presso quella che il Conte ha designato come camera da letto dei futuri sposi, in posizione strategica, collocata tra i suoi ambienti e la stanza della Contessa. Susanna, furba e avveduta, ha compreso che la scelta del Conte risponde anche ad altre esigenze, oltre a quelle di favorire il pronto intervento dei domestici nel momento del bisogno: la giovane conosce, infatti, l’indole predatoria del padrone, che desidera conquistarla (come ha già evidentemente fatto con altre sue sottoposte). Nel duettino N. 2 «Se a caso Madama», quindi, Susanna mette al corrente Figaro

di questo astuto piano, venendo tacciata del sospetto di accondiscendere a tale interesse: ecco dunque un primo moto di gelosia da parte di Figaro.

La situazione si dispiega gradualmente nel decorso dell'azione scenico-teatrale; essa si preannuncia inizialmente con un repentino slittamento alla tonalità relativa minore (*Sol*) che crea un immediato mutamento d'atmosfera (bb. 39-43), su cui Susanna comincia a mettere in guardia Figaro sulle mire del Conte⁴. Il primo momento in cui inizia a palesarsi la gelosia *impulsiva* di Figaro è al termine della strofa di Susanna:

don don; e a mia porta
il diavol lo porta,
ed ecco in tre salti...

che viene difatti bruscamente troncata da Figaro; la logica verbale e musicale della frase di Susanna non riesce a giungere a compimento poiché subito lo sposo si intromette interrompendola, con il suo ingresso in *piano* («Susanna, pian pian»), con agitazione via via crescente (bb. 68-74).

L'istante, però, in cui la gelosia di Figaro si inverte in maniera compiuta ha luogo nel pieno silenzio orchestrale, che evidenzia pertanto al massimo grado l'emozione; in una breve sezione di recitativo Susanna tenta di spiegarsi, ma Figaro, montante di sospetti, quasi la aggredisce: «Ascolta...» «Fa presto!» (bb. 82-84); dopo la frase di Figaro si trova un punto coronato, in funzione quasi “congelante”, che amplifica il mutamento d'animo di Susanna, adesso risentita o intimorita per la gelosia del promesso sposo⁵.

Susanna *(risentita o turbata)*

A - scol ta... Se u - dir

Figaro *(inquieto, con nervosismo)*

Fa pre sto...

N. 2 Duettino «Se a caso Madama», I, 1 (bb. 82-85)

⁴ Nel corso del presente saggio si farà riferimento alla partitura nell'edizione della *Neue Mozart-Ausgabe*, a cura di Ludwig Finscher (1973).

⁵ Gli esempi musicali sono basati – oltre che sulla partitura della *Neue Mozart-Ausgabe* – sugli spartiti per canto e pianoforte Mozart 1796 e Mozart 1978. Le didascalie sceniche sono state da noi apposte in partitura, in concomitanza degli episodi musicali che le suggeriscono.

Alla frase immediatamente successiva (*Susanna* «Se udir brami il resto, / discaccia i sospetti / che torto mi fan»), Figaro replica con la medesima linea vocale ma procedendo sempre più verso il registro grave («Udir bramo il resto, / i dubbi, i sospetti / gelare mi fan», bb. 85-96, 97-108).

Una volta calmatosi e chiaritosi con la fidanzata, il tuttofare indirizza la propria rabbia esclusivamente verso il Conte. Si ha, a questo punto, la cavatina di Figaro (N. 3 «Se vuol ballare»):

Se vuol ballare,
 signor Contino,
 il chitarrino
 le suonerò.
 Se vuol venire
 nella mia scuola
 la capriola
 le insegnerò.
 Saprò... ma piano,
 meglio ogni arcano,
 dissimulando,
 scoprir potrò!
 L'arte schermendo,
 l'arte adoprando,
 di qua pungendo,
 di là scherzando,
 tutte le macchine
 rovescerò.
 Se vuol ballare,
 signor Contino,
 il chitarrino
 le suonerò.

Col ritmo serrato dei versi quinari, Figaro “le canta” letteralmente al Conte – benché in sua assenza – sfogando impulsivamente la propria rabbia; ancora non si tratta di gelosia vera e propria ma di un prodromo del sentimento: Figaro “promette” al Conte una sonora vendetta, qualora tentasse di insidiare Susanna. Con la prima quartina, infatti, Figaro lancia al suo padrone un chiaro messaggio: se desidera, metaforicamente, “ballare” con lui, ovvero intromettersi nella relazione con Susanna, troverà un degno avversario. (Un ballo fra i due che, peraltro, più avanti avverrà: alla scena III, 14, esibendosi da solo al centro della scena, Figaro ballerà in solitudine una danza di coppia dal carattere sessuale, il fandango, ma lo farà virtualmente “in coppia” col Conte, presente in scena, concretizzando, in senso metaforico e per mezzo dell’elemento corporeo e coreutico, il fatto di aver trionfato su di lui⁶.)

⁶ Vd. Link 2008, pp. 84-92.

La rabbia impulsiva che Figaro nutre nei confronti del padrone è ben rappresentata dagli sbalzi di dinamica e dagli ampi salti vocali di cui è colmo il brano. L'accelerazione agogica (da *Allegretto* a *Presto*) è tipica delle arie buffe; tuttavia qui ben si attaglia non solo al desiderio di Figaro di soggiogare il Conte, ma anche alla sua impazienza e alla sua impulsività.

Già dalle prime due scene dell'opera, dunque, Figaro emerge come personaggio impulsivo, dal temperamento focoso e appassionato; la sua gelosia viene innescata dalle parole di Susanna e, dopo lo "sfogo" dalla cavatina, rimarrà sopita – tralasciando un breve accenno nell'atto II⁷ – sino a dopo il matrimonio, quando sarà nuovamente accesa nel momento in cui il *factotum* vedrà la spilla che il Conte ha consegnato a Barbarina (cugina di Susanna e altra "preda" non dichiarata del Conte) come conferma all'appuntamento architettato da Susanna e dalla Contessa per coglierlo con "le mani nel sacco". Infatti, affinché il Conte sia colto in flagrante, Susanna e la Contessa ordiscono un piano, inizialmente su suggerimento dello stesso Figaro: dopo aver organizzato un appuntamento con Susanna, sarà Cherubino, vestito da donna, che il Conte incontrerà.

È durante la vestizione di quest'ultimo che, per la prima volta, vediamo l'esplosione di rabbia del Conte, degna di un personaggio della sua levatura.

2. «Un'infida, un'empia sei»: il marito fedifrago geloso della moglie fedele

Cherubino – precedentemente incaricato dal Conte di recarsi in battaglia, dopo essere stato scoperto da questi nella camera di Susanna – sta per essere vestito da fanciulla per il motivo di cui sopra (II, 2). Durante il procedimento, che avviene nella camera della Contessa, alla presenza di quest'ultima e di Susanna, il Conte, messo sull'avviso da un biglietto, torna a palazzo e bussa alla porta; per di più, Susanna era passata momentaneamente ad una stanza attigua, lasciando dunque soli Cherubino e la Contessa. La donna, preoccupata della reazione del Conte alla vista del paggio fianco nella stanza della moglie, farà nascondere in fretta e furia il paggio chiudendolo nel gabinetto, al fine di evitare l'ira dello sposo⁸.

⁷ Nella scena 2 dell'atto II, quando, interrompendo un discorso fra la Contessa e Susanna in cui quest'ultima sta raccontando alla padrona di come il Conte abbia tentato di insidiarla (*Contessa* «Dunque volle sedurti?» *Susanna* «Oh il signor Conte / non fa tai complimenti / colle donne mie pari; / egli venne a contratto di danari»), Figaro insinuerà con ironia che la cameriera, potenzialmente, potrebbe concedersi al Conte: *Figaro* «Alfin di che si tratta? Al signor Conte / piace la sposa mia, / indi secretamente / ricuperar vorria / il diritto feudale. / Possibile è la cosa, e naturale» *Contessa* «Possibil!» *Susanna* «Natural!» *Figaro* «Naturalissima. / E se Susanna vuol possibilissima». Zittito poi dallo zelo di Susanna, Figaro si cheterà di nuovo.

⁸ *Contessa* «Il mio sposo, o Dei! son morta! / Voi qui senza mantello! / In quello stato! Un ricevuto foglio... / La sua gran gelosia!» (II, 2).

Viene mostrata così, agli spettatori, per la prima volta, la gelosia *possessiva* del Conte. Già Beaumarchais, presentando il personaggio, si cura di indicare che veste “da caccia”: ciò può essere letto, da un lato, come tipico costume dell’epoca (anche l’autore stesso segnala «secondo l’antica moda spagnola»⁹); dall’altro, come correlato oggettivo del predatore in cerca di prede. È proprio in queste vesti che si presenta dalla Contessa, presumibilmente anche armato di fucile (esplicito nel dramma di parola, implicito nel libretto operistico), che tornerà utile per “stanare” Cherubino. Questo comportamento, più che nato da un sincero affetto per la moglie e per il timore che venga infastidita dal paggio, sembra dettato da orgoglio, egoismo: il desiderio di ottenere vittorie e la minaccia all’amor proprio spingono il Conte a voler entrare a tutti i costi nella stanza della moglie. Il Conte, infatti, risulta molto geloso dei propri “trofei”: lo vediamo geloso di Barbarina, mero oggetto sessuale, corteggiata dal giovane Cherubino (I, 7); della Contessa, sua “di diritto”, in quanto moglie e compagna socialmente accettata, possesso legalmente riconosciutogli anche se non più particolarmente desiderata; di Susanna, nuova preda, tanto più appetibile quanto meno raggiungibile rispetto alle altre cameriere. Un’ultima considerazione: il Conte è un personaggio nobile: dalle sue parole traspaiono tracotanza e orgoglio, tratti non insoliti per un uomo del suo rango.

All’ingresso del Conte in camera (II, 3), la Contessa è sola in scena; l’uomo diviene subito sospettoso alla vista della moglie turbata, la quale riferisce allo sposo che è Susanna ad essere chiusa nel gabinetto. È questo, forse, l’unico momento in cui viene a palesarsi la gelosia della Contessa nei confronti di Susanna – sentimento mai esplicitamente dichiarato – poiché oggetto delle attenzioni del fedifrago marito:

CONTE

Susanna! – e donde viene
che siete sì turbata?

CONTESSA

(*con un risolino forzato*)

Per la mia cameriera?

CONTE

Io non so nulla:
ma turbata senz’altro.

CONTESSA

Ah questa serva
più che non turba me, turba voi stesso.

CONTE

È vero, è vero: e lo vedrete adesso.

⁹ Vd. Magrelli 2008, p. 33.

Da qui prende avvio il terzetto N. 14 «Susanna, or via, sortite», fra Conte, Contessa e Susanna, appena rientrata in scena da un'altra porta e all'istante nascostasi all'inizio del brano.

Il tessuto musicale rende subito evidente la notevole gelosia del Conte: il suo comando («Sortite») è perfettamente evidenziato sia dal deciso accompagnamento degli archi, sia dall'intervallo vocale di quarta ascendente che funziona come un imperioso squillo di tromba (bb. 1-8); difatti, la maggior parte delle volte che il Conte proferirà parole di gelosia o di rabbia, egli verrà sostenuto da tutta l'orchestra, compatta e in *forte*, intenta a creare figurazioni musicali imperiose e maestose. La Contessa, nel frattempo, tenta di trattenere il marito: l'intero brano è giocato su queste due spinte contrapposte, mentre Susanna rimane scenicamente e musicalmente in secondo piano.

La Contessa afferma che Susanna non può uscire dal gabinetto perché si sta provando l'abito nuziale; i sospetti del Conte, che si incrementano sempre più («Chiarissima è la cosa: / l'amante qui sarà!»), sono resi plasticamente dalla musica, che in questo punto (bb. 28-37) volge all'area della tonalità relativa minore (*Sol*); dopo una sezione "statica" in cui predomina la funzione poetico-estetica del flusso musicale, segue un momento di grande tensione scenica, non previsto dal libretto e costruito interamente dalla musica (bb. 61-71); l'orchestra va in fibrillazione e l'azione si rimette in moto:

CONTE
 Susanna,
 CONTESSA
 Fermatevi...
 CONTE
 Or via sortite,
 CONTESSA
 Sentite...
 CONTE
 Sortite...
 CONTESSA
 Fermatevi...
 CONTE
 Io così vo!
 CONTESSA
 Sortire ella non può.

L'impetuosa impazienza del Conte è qui resa tramite frenetiche scalette discendenti ai violini primi e continui sbalzi di dinamica.

Il nobile, allora, chiede almeno che Susanna gli risponda (dal momento che non può uscire dal gabinetto), ma la Contessa vieta anche questo e le ordina di

tacere. A questo punto (bb. 83-92) un netto e repentino stacco armonico alla tonalità lontana di *La bemolle maggiore* sonorizza il momento di grande tensione e la furia gelida del Conte («Consorte mia, giudizio») e avvia un breve passaggio contraddistinto da oscillazioni tonali, mentre Susanna commenta atterrita («Oh cielo un precipizio, / un scandalo, un disordine / qui certo nascerà»).

Con i suoi continui sbalzi dinamici, le figure nervose ai violini e le arcate poderose dei bassi che discendono in modo sinuoso, la musica che si ascolta qui (bb. 109-121 e ripresa in altre parti del brano) sembra davvero annunciare un “precipizio” e costituisce forse il momento di più alta tensione emotiva del terzetto, con cui va a spegnersi infine il brano.

Alla scena seguente, una volta partiti i due nobili – usciti per prendere l’“occorrente” al fine di aprire la porta – Susanna, in un concitatissimo duettino (N. 15 «Aprite, presto, aprite»), fa uscire Cherubino dal gabinetto, il quale, al termine del brano, non trovando altra via d’uscita, salterà fuori dalla finestra; sarà la cameriera a questo punto a chiudersi nel gabinetto, attendendo dunque «lo smargiasso» e suscitando in seguito lo sconcerto sia del Conte che della Contessa.

I due ritornano e, mentre il Conte sta per forzare la porta, la moglie decide di confessare: «Una burla innocente... / di far si disponeva...», non è dunque Susanna a essere rinchiusa nello stanzino, bensì un fanciullo: Cherubino. È a questo punto che prende avvio il brano più lungo e articolato dell’intera opera: il Finale dell’atto II (N. 16 «Esci omai garzon malnato»), di cui verrà trattata qui soltanto la prima sezione, che inscena quello ch’è forse l’apice della gelosia provata dal Conte.

Il nobile si rivolge «*con impeto*» verso la porta, mentre i colpi orchestrali ricadono sempre in *forte* sul primo tempo delle battute; la musica che accompagna la rabbiosa gelosia del Conte ha carattere squillante e marziale (bb. 1-5), mentre, ancora una volta, il tessuto musicale per le frasi della Contessa ha un carattere decisamente “frenante” (bb. 5-9). Quando il Conte riprende a cantare – «E d’opporvi ancora osate?» – è sostenuto da una figura percussiva degli archi in *staccato* e in *forte* (bb. 13-17). La moglie tenta di spiegarsi («No, sentite:» «Via parlate»); la replica del Conte – «Parlate», ripetuto per quattro volte – illustra perfettamente la sua interiorità: il *crescendo* delle crome verso il *forte* equivale davvero al “crescendo” della sua gelosia (bb. 20-23).

Tale espediente, tanto banale quanto efficace, è ancor più palese dopo la replica tremante della Contessa:

Giuro al ciel ch’ogni sospetto...
e lo stato in che il trovate...
sciolto il collo... nudo il petto...

Qui la gelosia del Conte aumenta a dismisura: «Sciolto il collo... / Nudo il petto! Seguitate»; difatti il rispettivo *crescendo* musicale è più lungo del precedente, nonché acuito dalle semicrome agli archi e dall'armonia di settima di dominante (bb. 31-34).

Dopo la prosecuzione del diverbio, il Conte s'appressa al gabinetto ma, rammentandosi di non aver con sé la chiave, torna indietro per richiederla con forza alla moglie: «Qua la chiave» (bb. 55-56, 58-59); si tratta di un gesto musicale perentorio, con l'orchestra all'unisono e una minima puntata che intona il *Mi bemolle*, nota più acuta dell'ambito vocale del Conte in questa sezione.

Seguono i tentativi di spiegarsi da parte della Contessa («Egli è innocente / Voi sapete...»), ma la gelosia del marito è talmente impetuosa da interrompere anche lo stesso flusso musicale: il Conte tronca tutto con due accordi di settima consecutivi e una frase a dir poco perentoria, «Non so niente» (bb. 62-63), seguita da una pausa dotata financo di un punto coronato che ha la funzione di amplificare a dismisura l'incisività e la potenza del diniego del Conte¹⁰.

A questo punto prende avvio quella ch'è forse la frase verbale e musicale in assoluto più aggressiva del personaggio nel corso dell'intero dramma (bb. 64-72):

Va' lontan dagli occhi miei.
Un'infida, un'empia sei
e mi cerchi d'infamar.

La voce gradualmente ascende e pare gonfiarsi in modo sempre più minaccioso su un'armonia di *Fa minore*, finché sul *Do acuto* entrano anche i bassi, mentre le sincopi degli archi danno vita a un crescendo via via più impetuoso (vd. N. 16 Finale «Esci omai garzon malnato», II, 3 [bb. 64-72]).

La Contessa, addolorata, tenta flebilmente di ribattere e poi di discolparsi («Non son rea»), ma il Conte non vuol sentire ragioni: «Vel leggo in volto».

Questa prima sezione del finale va a chiudersi con la sonorizzazione della furia gelida del Conte: le parole «Mora, mora» (riferite a Cherubino) sono intonate a valori larghi (due semibrevis) e rappresentano quasi la “quiete prima della tempesta”, mentre la Contessa, turbata ma con forza d'animo, canta: «Ah la cieca gelosia / qualche eccesso gli fa far...».

Al termine di questo passaggio cantato insieme, a due voci, il Conte va per aprire il gabinetto ma è Susanna che esce sulla porta «*tutta grave, ed ivi si ferma*», per lo sconcerto dei presenti.

¹⁰ Vd. Beghelli 1991, p. 313.

Allegro

Il Conte

Va' lon - tan dagl' oc - chi mic - i. Un' in -

II C.

fi - da, un' em - pia sc - i e mi cer - chi d'in - fa -

mar, e mi cer - chi d'in - fa - mar.

N. 16 Finale «Esci omai garzon malnato», II, 3 (bb. 64-72)

Malgrado le umili origini, la Contessa si dimostra un personaggio ben più virtuoso del Conte. Alla terza sezione del Finale, in seguito all'“atto di preghiera” con cui il nobile tenta di chiedere perdono a Rosina, questa, all'udire il suo nome di battesimo, sfoga tutta la rabbia repressa sul marito, tramite un *crescendo*, un *Do minore* a piena orchestra in *forte*, che rimane poi sospeso alla dominante, e un punto coronato per *tutti* sulla pausa di minima (bb. 230-233), che ha la stessa identica funzione amplificatrice che aveva avuto per la frase del Conte a b. 63. La Contessa, tuttavia, si scompone solo in questo momento: subito, infatti, si riprende, perdonando il marito e mostrando pietà e grande nobiltà d'animo.

3. «E un ben, che invan desio, / ei posseder dovrà?»: questioni di possesso e potere

Come già detto, il Conte non è geloso soltanto della moglie, ma anche di Susanna.

La sua grande aria bipartita nel III atto, N. 18 «Vedrò, mentr'io sospiro», incarna musicalmente non soltanto la sua gelosia nei confronti della cameriera, ma specialmente il suo sdegno per Figaro, un servo che vorrebbe “possedere” un “bene” che lui desidera. In quest'aria, il Conte mostra tutto il disprezzo che nutre nei confronti del *factotum* (un tempo suo fedele alleato): da un lato, inconsciamente, arriva a considerarlo quasi suo pari, nel momento in cui lo identifica come rivale nella competizione per vincere le attenzioni di Susanna; dall'altro, a parole, lo ricolloca alla posizione che gli compete, abbassandolo a rango d'oggetto («Unita [*scil.* Susanna] a un vile oggetto [*scil.* Figaro]»).

La smania del Conte è realizzata qui tramite i molti sbalzi di dinamica, gli ampi salti vocali, i continui cambi di scrittura orchestrale; particolarmente interessante e incisiva si presenta una frase musicale nel secondo movimento del brano: sulle parole, indirizzate a Figaro *in absentia*, «Tu non nascesti, audace! [/ per dare a me tormento]», la voce balza fino al *Do diesis centrale* andando poi al *Re*, accompagnata dalle note accentate del *tutti* orchestrale in *forte* (bb. 55-57); come ha acutamente scritto Frits Noske, con questa figura musicale Mozart «dipinge [il Conte] come un leone che salta disperatamente contro le sbarre della gabbia»¹¹.

4. «Senti, oh cara!» «Senti questa!»: l'amore nei gesti impetuosi di Susanna

Proseguendo nella narrazione, si giunge al Sestetto N. 19 «Riconosci in questo amplesso» (III, 5) e qui si incontra, per la prima volta, la gelosia colma d'amore di Susanna. Durante il “processo” nel quale si confrontano Figaro e Marcellina (che, a fronte di un debito irrisolto del giovane vorrebbe, come risarcimento, averlo per marito), si scopre – mediante il *topos* dell'agnizione, nella scena di recitativo che precede il pezzo concertato – che quegli è, in realtà, il figlio (concepito nientemeno che con Don Bartolo) smarrito in giovane età. Susanna giunge, con tempismo impeccabile, nel momento esatto in cui madre e figlio si stanno abbracciando, per celebrare la lieta scoperta. A quel punto, conoscendo il contenuto della richiesta di risarcimento di Marcellina, la giovane presuppone che la causa sia stata vinta dalla donna e che, quindi, l'abbraccio simboleggi l'unione dei due. Nella devota, fedele e innamorata Susanna divampa, così, la gelosia: lasciando cadere i denari che si era procurata dalla Contessa

¹¹ Noske 1993, p. 37. Per un approfondimento circa la rabbia del Conte verso un suo sottoposto, insita nel testo verbale e musicale di quest'aria, si veda Zoppelli 2013.

per ripagare il debito del fidanzato, gli si scaglia contro; ai timidi tentativi di Figaro di spiegare il malinteso, Susanna risponde con sonori schiaffoni.

La prima parte del sestetto inscena il ricongiungimento familiare e il furioso stupore del Conte (disilluso dalla sua ormai certa convinzione di aver “sistemato” Figaro); Marcellina, come da didascalia, «*corre ad abbracciar Figaro*», come anche Bartolo che, del pari stupefatto, si accinge anch’egli a stringere il figlio ritrovato; i tre rimangono abbracciati, mentre il Conte, scornato, vorrebbe partire, ma s’incontra in Susanna che fa soltanto qui il suo ingresso in scena.

La cameriera è giunta con una borsa colma di denari per pagare il debito contratto da Figaro e porlo dunque in libertà; il Conte le risponde sdegnato: «Non sappiamo com’è la cosa, / osservate un poco là!».

A questo punto Susanna, come da didascalia, «*si volge e vede Figaro che abbraccia Marcellina*»; la giovane, ch’è all’oscuro di tutto, crede che i due vadano d’amore e d’accordo in quanto novelli sposini: «Già d’accordo colla sposa: / giusti Dei, che infedeltà!». È questo il momento in cui prorompe tutta la gelosia della protagonista, generata da quello ch’è un amore puro verso l’uomo amato; l’emozione si presenta pertanto con un rivestimento musicale particolarmente terrifico: il tremolo di violini e viole corrisponde al tremore della sua intensa rabbia, mentre gli intervalli aumentati, il tragitto tonale particolarmente altaleante (da *Sol minore* a *Do minore*) e il *crescendo* che rimane sospeso a *Sol maggiore* sono tutti elementi che rendono palpabile l’ira, lo sconcerto e lo sdegno della giovane donna che, pertanto, «*vuol partire*».

Andante

The musical score is for the sextet "Riconosci in questo amplesso" from Act III, Scene 5 of *The Marriage of Figaro*. It is marked "Andante" and is in 3/4 time. The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola I, II, Susanna, and Violoncello e Basso. The string parts feature a tremolo pattern, with dynamics ranging from *fp* (fortissimo piano) to *f* (forte). The vocal part for Susanna begins with the lyrics: "Già d'accordo colla sposa: / giusti Dei, che infedeltà!". The score is divided into measures, with dynamic markings and performance instructions like *traversa furiosa* and *Andante* clearly visible.

Dal momento che Figaro «*la trattiene*» ed «*ella fa forza*» («Lascia, iniquo!» «No, t'arresta!»), prende avvio un breve “tira e molla”; Figaro, ancora intontito dalla notizia e forse anche divertito dall'immotivata furia di Susanna, non riesce a trovare le parole per spiegare la situazione, riuscendo soltanto a ripetere stupidamente «Senti, oh cara, senti, senti», su un insipido *Sol* ribattuto, sostenuto da un basso anch'esso fin troppo scialbo, sicché la fidanzata, irrequieta, gelosa e spazientita, gli dà uno schiaffo, anticipato da un salace «Senti questa!».

Nella seguente parte statica, in cui tutti insieme cantano i propri sentimenti, Susanna è appaiata ai due personaggi “negativi” (il Conte e il giudice Don Curzio); la sua gelosia viene, dunque, sonorizzata legando la linea vocale di Susanna a quella rabbiosa del Conte (*Conte* «Fremo, smanio dal furore / il destino me la fa»; *Susanna* «Fremo, smanio dal furore / una vecchia me la fa»).

Alla ripresa variata dell'*incipit* musicale del brano, Marcellina comincia a spiegare la situazione a Susanna che, dopo il turbinio di sorprese (e di passaggi tonali), si ricongiungerà finalmente a Figaro e ai due nuovi e inaspettati “suoceri”.

5. «Guardate queste femmine, / guardate cosa son!»: l'invettiva di Figaro

In seguito all'agnizione, il matrimonio può avere luogo. Della scena del fandangò che segue la celebrazione si è già detto; non si è ancora citato, tuttavia, un passaggio cruciale: durante la “benedizione” che il Conte impartisce a Susanna, la giovane consegna al padrone un biglietto che contiene le istruzioni su un “incontro” fra i due fissato per la sera stessa. Letto il messaggio, il Conte consegnerà poi a Barbarina la risposta, chiusa con una spilla a mo' di sigillo.

L'atto IV si apre con la cavatina della fanciulla che, disperata, annuncia di aver perso la spilla; Figaro, udendo i suoi lamenti, si fa spiegare la faccenda e, venutone a conoscenza, fraintende (come era avvenuto precedentemente per la sua sposa): crede, così, che Susanna intenda tradirlo con il Conte. Si accende allora in lui, nuovamente, una gelosia impetuosa e cieca che lo porta a scagliarsi non solo verso la novella sposa, ma addirittura contro tutto il genere femminile.

Pare interessante, a questo punto, fare un confronto tra il libretto d'apontiano e l'originale di Beaumarchais. Si è detto, in apertura d'articolo, che l'opera in musica è stata epurata dalla componente politica; nel testo teatrale, invece, il lungo monologo di Figaro, che corrisponde all'aria qui analizzata, è proprio uno dei punti più alti in cui si manifesta la *verve* polemica di Beaumarchais. All'invettiva indirizzata al genere femminile, infatti, si aggiungono accuse e attacchi a molteplici aspetti della società coeva all'autore: il divario tra nobili e popolo minuto, le ingiustizie perpetrate dalla classe dominante, la sorte, che gioca a fa-

vore di taluni e sfavorisce talaltri: una “tirata”, insomma, nella quale lo scrittore, per bocca del suo personaggio, denuncia ciò che, a parer suo, non funziona nella Francia del XVIII secolo.

L’aria di Figaro (N. 27 «Aprite un po’ quegli occhi») inizia con una figura rabbiosa, pulsante, scattante degli archi e con diversi sbalzi di dinamica (bb. 1-3); il massimo della concitazione viene raggiunto col *crescendo* in coincidenza dei versi «Maestre d’inganni / amiche d’affanni / che fingono, mentono, / amore non senton, / non senton pietà» (bb. 38-43, 66-71).

Alla fine del brano, i timori di Figaro si rivelano fondati, o almeno questo è ciò che la musica “gli fa credere”: alla reiterazione dei versi «Il resto nol dico, / già ognuno lo sa», si ascolta una triplice fanfara dei corni soli nel silenzio orchestrale, l’ultima delle quali in *fortissimo*, con una funzione scopertamente simbolica, connotativa associata all’infedeltà, al tradimento, alla cornificazione.

6. «Servitevi, signor! / Oh schiaffi graziosissimi»: furia d’amore ben accetta

Al termine della “folle giornata”, l’azione si svolge in un «*Folto giardino con due nicchie parallele praticabili*»: a sera tarda, al buio quasi totale, il giardino diviene luogo di equivoci e scambi¹².

La Contessa e Susanna si sono precedentemente scambiate gli abiti in modo da cogliere in flagrante il Conte con la “finta Susanna” (ovverosia la Contessa) e smascherarlo quale marito fedifrago.

La Contessa, dunque, travestita da Susanna, è in attesa del Conte: giunge a scompigliare i piani, però, Cherubino. Da questo momento prende avvio l’ampio e articolato Finale ultimo (N. 29 «Pian pianin le andrò più presso») che andrà a chiudere l’opera.

Nella prima sezione – *Andante*, 4/4 in *Re* – il paggio si avvicina alla Contessa, credendola ovviamente Susanna, e cerca di tentarla con lusinghe; nel frattempo, giunge il Conte («Ecco qui la mia Susanna!»), mentre la “vera” Susanna e Figaro sono in ascolto; dopodiché il nobile si accorge della presenza di Cherubino e immediatamente lo sfondo musicale reagisce con una svolta brusca e improvvisa, in *forte*, alla tonalità lontana di *Fa maggiore* (b. 26), per realizzare l’ansietà dei personaggi ai margini della scena, nonché la gelosia non solo del Conte, ma anche di Figaro («Ah nel sen mi batte il core! / Un altr’uom con lei si sta»). In questo finale, difatti, i commenti proferiti “*a parte*” risultano particolarmente

¹² «La scena rappresenta uno spazio circondato da castagni, in un parco; due padiglioni, chioschi o tempietti da giardino, a destra e a sinistra; il fondo è costituito da una radura adorna di piante; sul davanti, un sedile coperto d’erba. La scena è immersa nel buio» (Magrelli 2008, p. 143).

comici poiché spesso i personaggi pronunciano le stesse parole, ma ciascuno di essi le intende con un significato diverso, a seconda della propria prospettiva. Nel mentre, al centro della scena, il paggio vuol dare un bacio alla Contessa; tutti gli altri personaggi commentano con la parola «Temerario», ed è interessante notare che soltanto i due uomini cantano il termine due volte di seguito senza pause, a voler mostrare che sono loro ad essere più punti sul vivo (bb. 33-34).

Mentre Figaro si avvicina verso il centro della buia scena per comprendere meglio quanto sta accadendo, il Conte, rabbioso, riesce infine a fraporsi tra Cherubino e la Contessa, ricevendo il bacio del paggio; adirato per tale evento, rifila uno schiaffo a quello che crede essere Cherubino ma che, in realtà, è Figaro (che riceve dunque il secondo schiaffo della giornata).

Prende così avvio la seconda sezione del finale: *Con un poco più di moto*, 4/4 in *Sol*. Cherubino è fuggito e il Conte può ora far accostare a sé “Susanna” (ovverosia la Contessa): adesso è il solo Figaro a essere geloso; qui il cameriere sbotta di rabbia («Che compiacente femmina! / Che sposa di buon cor!») e tutta l’orchestra con lui, come accadeva per il Conte (bb. 57-59).

Alla richiesta del padrone, la finta Susanna gli porge la mano, ricevendone apprezzamenti («Carina»)¹³, a cui Figaro fa il verso, ripetendo «Carina», con la medesima linea vocale ma con tutt’altro intendimento (bb. 62-63).

La scena viene poi commentata dalle due donne e da Figaro con gli stessi versi che mutano di significato a seconda di chi li pronuncia:

La cieca prevenzione
delude la ragione,
inganna i sensi ognor

Il Conte porge poi un anello alla Contessa che – con piccato sarcasmo percepibile dal pubblico, ma assolutamente camuffata per il marito – commenta con «Tutto Susanna piglia».

Ancora una volta i tre personaggi sono accomunati dagli stessi versi, che per Figaro però assumono una connotazione di ironica afflizione:

Va tutto a meraviglia!
Ma il meglio manca ancor.

I due sposi ancora appaiati cantano insieme poi il distico «Mariti scimuniti, / venite ad imparar». Nel momento in cui il Conte vuole portare via “Susanna”, Figaro non resiste più: esplose di gelosia e, secondo la didascalia del libretto, «*passa*» per disperdere il Conte e la falsa Susanna. Il movimento dell’uomo è

¹³ Mozart richiama qui (consapevolmente?) alcuni episodi musicali del finale secondo inerenti al rapporto fra i due nobili. In un interessante parallelo, le note cantate dal Conte su «Carina» sono identiche a quelle che aveva già cantato qualche ora prima in camera di sua moglie «Rosina».

sostenuto dalla stessa frase con cui aveva intonato il verso «Che compiacente femmina» ma, stavolta, suonato da archi e legni all'unisono e in *forte* (bb. 100-102); il breve passaggio ha una funzione anche performativa, ovverosia serve ad esprimere in musica non soltanto la gelosia di Figaro ma anche l'azione dello spostarsi con rabbia: è la musica, cioè, che si incarica qui di compiere l'azione¹⁴. Il Conte «*si disperde nel folto*» e la Contessa «*entra nel padiglione a destra*».

Si passa così alla terza sezione del finale (*Larghetto*, 3/4 in *Mi bemolle*), che si apre col momento di massima amarezza per Figaro (bb. 109-120); ma ecco giungere Susanna, nei panni della Contessa, in coincidenza con l'inizio dell'*Allegro di molto*, contraddistinto da una figura degli archi che crea un andamento turbinoso e vorticante. Susanna canta «*con voce alterata*», simulando quella della Contessa; Figaro le si avvicina su un *crescendo* e un *forte* (bb. 125-126) e, vedendolo scosso dalla gelosia – si vedano il canto spezzato e gli sbalzi di dinamica –, la donna cerca di calmarlo, ma si dimentica di alterare la voce (b. 140).

A questo punto, Figaro comprende che quella travestita da Contessa è in realtà Susanna: pensa bene, così, di approfittarsi della situazione, avviando il terzo *flirt* del finale, giocato stavolta ai danni di Susanna che proverà, ben più di prima, un furioso sentimento di gelosia. Figaro inizia a corteggiare la finta Contessa («Ah se madama il vuole»), la quale, iniziando a scaldarsi, risponde ogni volta con un *crescendo* e un *forte* («Su via, manco parole», bb. 169-173, 173-175); l'uomo poi, in maniera volutamente ridicola e affettata, scandisce le parole «Ah, Madama». Susanna replica sempre più repentinamente, furiosa, con un *crescendo*, un *forte* e delle scansioni a piena orchestra che paiono sonorizzare l'atto di sfida che la giovane porge al fidanzato: «Su via, manco parole» (bb. 179-181).

Dopo che Figaro continua a offrirsi alla finta Contessa con frasi languide («Eccomi ai vostri piedi / [...] / pensate al traditor»), la sezione statica successiva esprime tutta la piccata gelosia di Susanna («Come la man mi pizzica! / Che smania! Che furor!»), nonché il «palpitare» di Figaro, per mezzo dei bassi pulsanti e delle agitate terzine ai violini secondi (bb. 196-213).

Susanna allora mette, per l'ultima volta, alla prova Figaro – «E senza alcun affetto?» – il quale compie un ultimo e grandioso affondo, completando il corteggiamento: «Supplicavi il dispetto». Non appena la frase di Figaro giunge al termine, subentra, in posizione del tutto isolata, uno *sforzando* – l'unico in tutto il brano – a piena orchestra, ch'è funzionale a realizzare musicalmente tutta la gelosia, la rabbia, lo sconcerto e lo stupore di Susanna.

¹⁴ Vd. Beghelli 1991, p. 310 e Beghelli 1987, pp. 632-634.

Allegro di molto

Susanna

E senz' al - cui af - fet - to!

Figaro

p

(schiacciato e affrettato)

S.

F.

Sup - pli - sca - vi il di - spet - to

f

N. 29 Finale «Pian pianin le andrò più presso», IV, 13 (bb. 213-222)

All'apice della sfacciataggine dello sposo («Datemi un po' la mano...»), sostenuta dal ribattuto dei corni ancora una volta in funzione ironica e allusiva (bb. 229-230), Susanna – allo stremo e incapace di controllarsi ulteriormente – si rivela («*in voce naturale*») e inizia a riempire di schiaffi l'amato («Servitevi, signor!»), su una musica che riprende l'iniziale moto vorticoso e turbinante con cui si era aperta la sezione, in un movimento che appare inarrestabile, acuito da un *crescendo* e un *forte* che si distendono per ben quattro battute (bb. 233-246). Per coordinare gli attori anche sotto il profilo scenico, Mozart scrive in partitura dapprima «*gli dà uno schiaffo*» (b. 233) e poi «*lo schiaffeggia a tempo*» (b. 235).

La sezione si conclude con la rappresentazione musicale degli affetti contrapposti dei due amanti: Susanna, con scansioni vocali e acuti, infuriata per la presunta infedeltà del marito («Impara, impara, o perfido / a fare il seduttore») e questi lietissimo di aver ricevuto schiaffi che certificano il vero e genuino sentimento della donna amata («Oh schiaffi graziosissimi! / Oh mio felice amor!»).

Finalmente, per i due amanti, tutto quadra: svelato l'inganno, dissipati i dubbi e sciolti i malintesi, la tensione tra i due cala e possono abbracciarsi, lieti. Tuttavia, rimane da appianare la questione relativa alle cattive intenzioni del Conte. I novelli sposi decidono, così, di giocare un ultimo scherzo al padrone, per infliggergli il "colpo di grazia".

Al ritorno del Conte, Figaro si mette a corteggiare la finta Contessa in maniera spudorata; il nobile subito s'infuria: «La mia sposa... Ah, senz'arme son io». Nel momento in cui Susanna, sempre «alterando la voce» si concede totalmente al servo («Io son qui, faccio quel che volete»), l'orchestra esplode insieme al Conte: «Ah, ribaldi!», con volate di biscrome in *forte* agli archi (bb. 324-326).

Mentre i due «vanno verso la nicchia a man manca», il Conte arresta Figaro e subentra una nuova sezione del Finale: *Allegro assai*, 4/4 in *Sol*. La rabbia del padrone è qui massima: dopo aver radunato tutti, ciascun personaggio a turno si ritrova a chiedere perdono, ma il Conte lo nega fermamente e, alla terza richiesta collettiva, infuriato, esplode e, «*con più forza*», sfodera ben sei «No», sostenuto dall'intera orchestra all'unisono e in *sforzato* su ogni sillaba (bb. 395-398), come se Almaviva e la compagine strumentale fossero un'unica poderosa entità.

7. «Ed al suon di lieta marcia / corriam tutti a festeggiar!»

Come un *deus ex machina*, nello stupore rarefatto di tutti i presenti, compare la Contessa che, svelandosi, si erge in tutta la sua potenza di donna ferita proferendo «Almeno io per loro / Perdono otterrò». Il Conte, avendo compreso che la rabbia provata sino a quel momento non solo è ingiustificata, ma rivolta addirittura alle persone sbagliate – in quanto la moglie non si sta prestando, come invece egli crede, al gioco di seduzione di Figaro – pare perdere tutta la sua alterigia e, per la prima volta, mostra umiltà, riconoscendo i propri errori, umiliato ma anche, certamente, consapevole delle proprie colpe. Dopo aver chiesto perdono alla moglie e averlo ottenuto, anche il Conte sarà infine libero di festeggiare.

Tutti i sentimenti si mutano in letizia e amore. Tutti cantano in coro:

Questo giorno di tormenti,
di capricci e di follia,
in contenti e in allegria
solo amor può terminar.

Bibliografia

- Beghelli 1987 = M. Beghelli, “Per un nuovo approccio al teatro musicale: l’atto performativo come luogo dell’imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana”, *Italica* 64, 1987, pp. 632-653.
- Beghelli 1990 = M. Beghelli (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, Milano 1990.
- Beghelli 1991 = M. Beghelli, “Funzione drammaturgica delle pause nelle Nozze di Figaro”, in R. Dalmonte, M. Baroni (a cura di), *L’analisi musicale*, Milano 1991, pp. 307-321.
- Da Ponte 1786 = L. Da Ponte, *Le Nozze di Figaro: comedia per musica tratta dal francese in quattro atti*, Wien 1786.
- De Matteis 2020 = P. De Matteis, *Musica e gesto nel teatro mozartiano. Le didascalie musicali nelle “Nozze di Figaro”*, Lucca 2020.
- Kunze 1990 = S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, Venezia 1990.
- Link 2008 = D. Link, “The Fandango Scene in Mozart’s *Le nozze di Figaro*”, *Journal of the Royal Musical Association* 133, 2008, pp. 69-92.
- Magrelli 2008 = V. Magrelli (a cura di), *P.-A. C. de Beaumarchais. La folle giornata o Il matrimonio di Figaro*, Torino 2008.
- Mila 1979 = M. Mila, *Lettura delle «Nozze di Figaro»*, Torino 1979.
- Mozart 1796 = W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, a cura di C. G. Neefe, Bonn 1796.
- Mozart 1973 = W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, a cura di Ludwig Finscher, in *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie 2, Werkgruppe 5, Band 16, 2 voll., Kassel 1973.
- Mozart 1978 = W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro. Opera completa per canto e pianoforte*, Milano 1978.
- Noiray 2020 = M. Noiray, “Introduction & Guide d’écoute”, *Avant-scène opéra* 314, 2020, pp. 12-127.
- Noske 1993 = F. Noske, *Dentro l’opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia 1993.
- Schmid 2010 = M. H. Schmid, *Le opere teatrali di Mozart*, Torino 2010.
- Warburton 1992 = E. Warburton (a cura di), *The Librettos of Mozart’s Operas*, vol. 3, New York 1992.
- Zoppelli 2013 = L. Zoppelli, “«Tu non nascesti, audace». Riflessioni sull’analisi comparativa di testo teatrale e adattamento operistico”, in *Letteratura e opera lirica. Studi comparatistici* 6, 2013.

**II. Il Laboratorio de
“Il teatro delle emozioni: la gelosia”**

Presentazione

“Il teatro delle emozioni”, fin dalla sua prima edizione nel 2018, ha cercato il coinvolgimento non solo di professori e giovani studiosi universitari, esperti e professionisti di teatro, ma anche di studenti dei licei classici, disposti a confrontarsi con le emozioni e i testi drammatici antichi. Proprio loro sono i protagonisti di questa sezione del volume, che abbiamo voluto denominare “Laboratorio” perché, come apprendisti-studiosi, sotto la guida competente dei loro insegnanti hanno accettato la sfida di ‘rianimare’ testi antichi, attraverso la lettura e la traduzione, l’interpretazione drammatica e lo studio della loro fortuna nell’età moderna e contemporanea. Spesso, il loro sguardo ‘ingenuo’ ha prodotto delle reazioni originali e interessanti. Reazioni fisico-chimiche simili a quelle che si accompagnano alle manifestazioni della gelosia.

Fra i mesi di maggio e di dicembre del 2021, in un periodo ancora fortemente condizionato dalla pandemia, grazie al supporto del Dipartimento di Studi linguistici e letterari (DISLL) dell’Università degli Studi di Padova, sono stati attivati tre “Progetti per le competenze trasversali e l’orientamento” (PCTO) con altrettante scuole secondarie di II grado delle province di Padova e Rovigo. D’accordo con i docenti di questi licei, il tema dell’iniziativa è stato introdotto a tutti con un intervento sulla gelosia nel mondo greco, ma è stato poi sviluppato in modi differenti ed ha prodotto risultati interessanti, che sono stati illustrati durante il convegno direttamente dalle ragazze e dai ragazzi coinvolti.

Una classe dell’Istituto “G.B. Ferrari” (indirizzo liceo classico) di Este (PD), coordinate dalla prof.ssa Luigia Businarolo, ha approfondito lo studio dell’*Andromaca* (episodio I) di Euripide e del *Mimiambo* V di Eronda. Dopo un confronto con il prof. Davide Susanetti sulla traduzione di testi drammatici antichi nella prospettiva di una loro rappresentazione scenica contemporanea, si è cimentata con i due testi, traducendoli e analizzandoli in rapporto al tema della gelosia.

Questo lavoro è stato messo a disposizione del Gruppo teatrale del Liceo classico “T. Livio” di Padova, coordinato dal prof. Mauro Bertulli, che ne ha

proposto una lettura drammatica: i due video così realizzati sono stati proiettati durante il convegno.

Infine, due classi del Liceo “Celio-Roccati” (indirizzo liceo classico) di Rovigo, coordinate dalla prof.ssa Sabrina Mazzali e dalla prof.ssa Giusy Romano, hanno realizzato altrettanti video che sintetizzano un percorso tematico condotto attraverso lo studio e il confronto di testi antichi e moderni, da Saffo a Callimaco, da Catullo alla canzone italiana contemporanea.

Tra i vari contributi sono presenti alcune disomogeneità nei criteri redazionali: sarebbe stato possibile – e doveroso in un lavoro ‘accademico’ – uniformarli ma, di fronte a indicazioni comunque valide e complete, si è preferito rispettare il lavoro realizzato dalle studentesse e dagli studenti, chiedendo pazienza e comprensione al lettore.

Mattia De Poli

Tra amore e morte.
Studio sulla gelosia tra letteratura e psicologia
nell'Andromaca di Euripide

*Nicole Boin, Matilda De Riva, Ginevra Gallo, Martina Manfrin, Francesca
Spelzini, Sofia Verza*

Classe 4AC / I.I.S. "G. B. Ferrari" di Este

Euripide, Andromaca 147-273

[Entra Ermione riccamente vestita, sicura di sé e arrogante]

ERMIONE *[Entrando, rivolta a tutti]* Eccomi con abiti sfarzosi e una corona d'oro, che non sono patrimonio di Achille e nemmeno di Peleo, ma della terra di Sparta. Sono ricchezze che mi ha donato mio padre insieme al resto della mia dote per consentirmi di dire quello che voglio. Quindi ascoltatevi bene. *[Ad Andromaca]* Tu sei una schiava, un bottino di guerra, eppure vuoi cacciarmi dalla mia casa e impadronirtene! Per colpa dei tuoi filtri ora mio marito mi odia, e per colpa tua il mio ventre è sterile; dopotutto, voi donne asiatiche siete terribilmente scaltre in queste cose. Ma io ti fermerò, e niente ti impedirà di morire, né ti gioverà a nulla il tempio o l'altare di Teti. E se anche un uomo o un dio proverà a salvarti, non avrai più i pensieri superbi di prima, ma diverrai mite e umile, costretta a prostrarti ai miei piedi, a pulire la casa, versare da vasi d'oro l'acqua del fiume Acheloo, ammettere in che paese ti trovi! Qui non ci sono né Ettore, né Priamo, né oro, ma sei in una città greca. Sciagurata, sei stata talmente pazza da andare a letto con il figlio di Achille, che uccise tuo marito, e ora hai generato figli da una stirpe di assassini. *[Ridendo con sarcasmo e gesticolando con disprezzo]* Ma di cosa mi stupisco? Certamente voi barbari siete tutti così! Il padre va con la figlia, il figlio va con la madre, e la sorella con suo fratello, e tra parenti vi uccidete a vicenda, perché non c'è legge che ve lo impedisca. Ma queste cose

orrende non le porterai tra noi! Un uomo non può avere due donne, perché se vuole vivere bene deve amare e avere occhi per una sola e unica sposa.

CORO Le donne sono sempre così gelose e ostili con le rivali!

ANDROMACA [*Sospirando; rivolta a tutti*] Che brutta cosa negli uomini avere la giovinezza, ma nella giovinezza non agire secondo giustizia! Io sono una schiava, e quindi non posso esprimermi come vorrei, nonostante abbia moltissime ragioni, perché se parlassi sarei condannata. Le persone così arroganti non sopportano che gli inferiori abbiano la meglio. Ma io non tradirò me stessa! [*Rivolta ad Ermione; con calma, ma al tempo stesso con decisione*] Dimmi, ragazza, con che discorsi convincenti potrei rovinare il matrimonio legittimo tra te e Neottolema? Sparta è forse una città meno importante di Troia, o il mio destino è forse di essere libera? [*Accennando a sé stessa e ai propri abiti*] Oppure, orgogliosa per un corpo giovane e rigoglioso, per la grandezza della città e per gli amici voglio occupare la tua casa al tuo posto? O io stessa potrei generare al tuo posto dei figli che diventeranno schiavi, oltre che un peso infelice per me? Forse qualcuno sopporterà che i miei figli siano sovrani di Ftia, qualora tu non abbia prole? [*Levando le braccia al cielo, con voce commossa*] I Greci mi amano per merito di Ettore! Sono una sconosciuta o la regina dei Frigi? Tuo marito non ti detesta a causa dei miei filtri, ma perché tu non riesci a fare il necessario per vivere con lui. E ha un potere ammaliante anche questo: non la bellezza, donna, ma le virtù recano gioia ai coniugi. Quando ti arrabbi, per te la città di Sparta è grande, ma Sciro non è nulla; tu sei ricca, mentre gli altri non lo sono, e secondo te Menelao è più grande di Achille. [*Additando Ermione*] Per questo lo sposo ti odia. Infatti una donna deve amare e non essere arrogante, anche se ha un marito che non vale niente. E poi, se tu avessi come marito un sovrano della fredda Tracia, dove un solo uomo va di volta in volta con diverse donne nel suo letto, le uccideresti? Così dimostreresti che tutte le donne sono insaziabili, in fatto di amore! Che vergogna! Veramente noi soffriamo di questa passione più degli uomini, ma sappiamo gestirla bene. [*Sospirando ancora*] Mio amatissimo Ettore, ogni volta che ti innamoravi io dividevo i tuoi amori con te e allattavo i tuoi figli illegittimi, per non darti alcuna amarezza. [*Rivolgendosi di nuovo ad Ermione*] E con la mia virtù mi avvicinavo a lui; [*Con decisione*] tu, invece, essendo spaventata, non lasci che nemmeno una goccia di rugiada del cielo si posi su tuo marito! Non cercare, giovane, di superare tua madre nell'amore per gli uomini: le figlie intelligenti devono evitare i comportamenti di madri ignobili.

CORO Signora, lasciati persuadere dalle sue parole e cerca di andarle incontro, per quanto ti è possibile.

ERMIONE [*Con supponenza, accennando ad Andromaca con il mento e le mani in segno di disprezzo*] Perché parli così agitata e discuti, come se tu fossi saggia e io no?

ANDROMACA Certamente non lo sei visto quel che hai detto.

ERMIONE [*Ridendo*] Il tuo modo di pensare non fa per me, donna.

ANDROMACA Sei giovane e parli di cose vergognose.

ERMIONE [*Alzando gradualmente il tono della voce*] Tu non parli, ma più che puoi mi fai del male.

ANDROMACA Non puoi patire in silenzio le tue pene d'amore?

ERMIONE Perché dovrei? L'amore è per la donna la prima preoccupazione.

ANDROMACA [*Scandendo bene le parole*] Sì, se viene ben gestito, altrimenti è un male.

ERMIONE Non viviamo in una città con usi da barbari.

ANDROMACA Se qualcosa è vergognoso, lo è ovunque.

ERMIONE [*In tono denigratorio e sempre ridendo*] Come sei saggia! Però devi ugualmente morire!

ANDROMACA [*Aggrottando la fronte, in tono serio*] Guarda: c'è la statua di Teti che ti fissa.

ERMIONE La dea odia la tua terra per la morte di suo figlio Achille.

ANDROMACA [*Abbassando il tono della voce*] Non sono stata certamente io a farlo morire, ma Elena, tua madre.

ERMIONE [*Fa una pausa, poi riprende con voce spezzata*] Continuerai a toccare ancora a lungo le mie piaghe?

ANDROMACA [*Fa una pausa e riprende calma*] Chiudo la bocca e taccio.

ERMIONE Piuttosto, dimmi quello che volevo sapere.

ANDROMACA Secondo me non sei ragionevole come dovresti.

ERMIONE [*Urlando nuovamente*] Perché non abbandoni il sacro recinto di Teti?

ANDROMACA Lo abbandonerò, se non mi ucciderai. Altrimenti resterò per sempre qui.

ERMIONE Ho deciso, e perciò non aspetterò mio marito.

ANDROMACA Ma certo io non mi consegnerò a te prima che lui arrivi.

ERMIONE [*Gesticolando in direzione di Andromaca*] Ti brucerò e non avrò riguardo di te!

ANDROMACA Bruciami pure: gli dei verranno a conoscenza di tutto.

ERMIONE E sulla pelle avrai terribili ferite e dolori!

ANDROMACA Uccidimi, insanguina l'altare della dea, e vedrai come ti punirà!

ERMIONE [*Agitandosi, camminando avanti e indietro, parlando sempre con un tono elevato della voce*] Oh creatura barbara, animale, testarda e sfrontata, sfidi la morte? Ti farò rapidamente alzare da quell'altare, di tua volontà: ho una tale esca per te... ma ora mi taccio, e le azioni tra poco parleranno da sé... stattenne pure seduta: se anche ci fosse piombo fuso tutto intorno a te, io ti farò alzare prima che arrivi il figlio di Achille, su cui conti.

ANDROMACA Mi fido di lui. [*Rivolta al pubblico*] È terribile che qualcuno, fra gli dei, abbia dato ai mortali i rimedi contro i terribili serpenti, ma nessuno abbia mai trovato un farmaco contro la donna – danno più temibile della vipera e del fuoco. Siamo un malanno tanto grave per gli uomini.

1. Euripide: un autore critico e criticato.

Euripide fu un poeta tragico greco, considerato tra i maggiori drammaturghi antichi insieme a Eschilo (525 a.C.-456 a.C.) e al contemporaneo Sofocle (496 a.C.-406 a.C.), e nacque tra il 485 a.C. (data della battaglia di Salamina) e il 480 a.C., da padre bottegaio e madre erbivendola. Il suo debutto da autore tragico avvenne nel 455 a.C. e, sebbene la partecipazione a ventidue agoni tragici, ottenne solamente cinque vittorie. Nel 408 a.C., per i successi mancati e per motivi economici, si trasferì presso il re Archelao in Macedonia, dove morì nella località di Pella intorno al 406 a.C. Solo dopo la sua morte i suoi drammi riscosero un successo straordinario.

La produzione letteraria di Euripide comprende poco più di novanta opere, di cui sono giunti fino a noi solo diciassette tragedie, un dramma satiresco e un'altra tragedia di incerta attribuzione. La vastità di scritti in relazione allo scarso numero di vittorie è dovuta, secondo gli studiosi, ad un rapporto non facile con il pubblico: Euripide fu infatti un autore dalla sensibilità estremamente moderna le cui critiche, nei temi centrali delle sue tragedie, non risparmiano né il mito, né la religione, né l'etica tradizionale dell'Atene del V secolo. Proprio per questo, l'autore è spesso bersaglio comico del pubblico e di altri poeti, come Aristofane, che lo considerano un pericoloso eversore di costumi.

Per di più, Euripide apportò molte novità nella drammaturgia: introdusse prologhi informativi per contestualizzare le tragedie, diede molta importanza alla musica selezionando i cantanti e fece affermare completamente la tecnica del *deus ex machina*. La poesia euripidea, il cui punto di forza è la chiarezza, presenta un lessico preciso e una sintassi molto vicina alla lingua parlata. Infine, nonostante Euripide sia stato assai critico e, di conseguenza, criticato, la sua fama è stata sempre crescente e ha ispirato molti altri autori di epoche successive.

2. L'Andromaca di Euripide.

L'Andromaca è una tragedia di Euripide che fu rappresentata per la prima volta fra l'inizio della guerra del Peloponneso (431 a.C.) e il 420 a.C., anche se la datazione rimane incerta. L'opera fa parte delle otto tragedie dedicate al ciclo

troiano insieme a *Troiane*, *Ecuba*, *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide*, *Elettra*, *Elena* e *Oreste*. La protagonista, almeno nella prima parte dell'opera, è Andromaca, infelice vedova di Ettore e ora concubina di Neottolemo figlio d'Achille, e costituisce senza dubbio la figura più cara al poeta in quanto poliedrica espressione della sofferenza dei vinti. Ella rappresenta la donna saggia, una schiava di guerra costretta a lasciare la sua terra ma che al tempo stesso accetta con coraggio la sorte e trova la forza dentro di sé per preservare la propria identità. Personalità antitetica, contrapposta ad Andromaca, è Ermione, figlia di Menelao e moglie legittima di Neottolemo, che viene rappresentata come una donna viziata e immatura: l'autore ha realizzato una figura in funzione antispartana, ma non per questo priva di sfaccettature e profondità psicologica. Tra gli altri personaggi troviamo Menelao, cinico e dissennato, e il suo antagonista Peleo, nonno di Neottolemo.

L'azione si svolge a Ftia, nella reggia del re Neottolemo. Andromaca è perseguitata dalla gelosia della sterile Ermione, che approfitta dell'assenza del marito per cercare di uccidere la troiana e suo figlio Molosso, nato dall'unione con Neottolemo. Dopo l'intervento di Peleo per salvare Andromaca e il bambino, Ermione medita il suicidio prima di risolversi a fuggire a Delfi con il cugino Oreste; egli infatti, volendo uccidere Neottolemo per avergli in passato sottratto la sposa, aizza il popolo contro il figlio di Achille al quale non resta via di scampo. A sciogliere il dramma interviene la ninfa Teti, profetizzando il destino di Andromaca e di Molosso: la giovane andrà a vivere con il figlio in Molossia e sposerà Eleno, un indovino troiano.

La straordinarietà della poesia euripidea sta nella capacità di far empatizzare lo spettatore con i personaggi, che vengono analizzati minuziosamente nei loro atteggiamenti e nella loro interiorità, e di mettere in evidenza i complessi rapporti che tra essi si instaurano: tra uomo e donna, tra schiavo e padrone, tra greco e barbaro. L'autore li inserisce nel complesso quadro politico-culturale del tempo, inducendo nel pubblico forti emozioni e stimolandolo a riflettere sulla contemporaneità. Proprio per questo anche nell'*Andromaca*, come in altre opere di Euripide, emerge il relativismo culturale tipico del tragediografo e in generale della cultura del tempo: viene messa in buona luce una donna straniera, abile e coraggiosa, capace di avanzare aspre critiche al comportamento dei Greci. A proposito della contrapposizione tra le due donne, si presenta innovativo e ricco di spunti il contrasto tra le due visioni femminili; nonostante siano estremamente differenti a livello psicologico e caratteriale, Andromaca ed Ermione hanno entrambe perso, sotto un certo punto di vista: entrambe sono state private di qualcosa, che si tratti di un marito, di una guerra, della propria dignità, di un regno, di uno status sociale o di un amore, e a questo punto non rimane che accettare il proprio destino. Infine, anche se a conclusione del

dramma interviene la divinità secondo il processo del *deus ex machina*, dando l'impressione che la vicenda possa essersi conclusa nel segno della positività, in realtà tutta la vicenda rimane sospesa e insoluta, nella sua tragicità, efferatezza, crudeltà.

3. Sull'onda delle emozioni: Ermione e la gelosia.

Il teatro rappresenta uno strumento di osservazione diretta dei processi emotivi che contraddistinguono l'uomo e che permette al tempo stesso di far emergere come il contesto sociale e culturale in cui si vive non funga semplicemente da 'background', ma influenzi la personalità e plasmi la *ψυχή* umana. L'*Andromaca* di Euripide è indubbiamente una feconda occasione di studio dell'interiorità umana, ma soprattutto di un'emozione in particolare, la *gelosia*, che nel dramma attanaglia la giovane Ermione. Ma possiamo, noi moderni, parlare di *gelosia* in un contesto storico e culturale completamente diverso dal nostro?

Nella contemporaneità la nozione più diffusa del termine 'gelosia' descrive un'ansietà, tipica della passione amorosa, indotta dalla paura fondata o meno che la persona amata possa venir sottratta da un rivale. La configurazione di uno stato d'animo di gelosia implica inoltre l'esistenza di tre elementi: un soggetto desiderante, un oggetto desiderato e uno o più rivali che minacciano il possesso di tale oggetto. I vasti studi compiuti sulle emozioni nel mondo greco hanno messo in evidenza come non esistesse un termine univoco per indicare il concetto di gelosia, tale quale quello impiegato nelle lingue moderne; nondimeno, si possono evidenziare due posizioni di fondo nettamente distinte: alcuni sostengono la sua totale assenza non solo nel pensiero ma anche nella stessa dimensione emotiva dei Greci (Konstan 2003: 8; Konstan 2006: 220), mentre altri, al contrario, affermano come la cultura greca antica abbia sperimentato emotivamente il sentimento della gelosia pur non possedendo un termine preciso per designarla (Kristjánsson 2007: 8). A sostegno di quest'ultima tesi interviene la presenza, nel greco antico, di numerose espressioni concernenti emozioni complementari alla gelosia quali l'ira (*μῆνις*, *ὀργή*, *θύμος*), l'invidia (*φθόνος*), la paura (*φόβος*), il dolore (*πάθος*, *ἄλγος*, *λύπη*), il tormento (*ἀλγηδών*), l'ansia (*ἀγωνία*) e l'amore (*φιλία*, *ἀγάπη*, *ἔρως*). Ad indicare più propriamente la gelosia, inoltre, c'è il sostantivo *ζῆλος*, da cui peraltro deriva il nostro "gelosia", che significa "amore", "trasporto ardente", ma anche "emulazione", "rivalità"¹; *φθόνος*, invece, è attestato nell'accezione di "malevolenza", "invidia", ed estendendo il significato all'ambito del desiderio amoroso assume anche l'accezione

¹ Vd. *GI – Vocabolario della lingua greca*, Torino 2013, s.v. *ζῆλος*.

di “gelosia”². Lo stesso si può affermare per alcuni composti di φθόνος, quali φθονερός, “invidioso”, “geloso”³, o φθονέω, “nutrire avversione o malevolenza”, “essere invidioso o geloso”⁴. In ogni caso è evidente come tali vocaboli descrivano comportamenti catalogati come “gelosi” nella mentalità moderna, e a proposito è significativo ciò che scrive il Professor Krinstjansson: «if (1) Person A in ancient Greece believed that Rival B had received some favour from Person C, which A thought A deserved more or as much as B; (2) A is unhappy about this, and would like to remove the favour from B; and (3) A is angry at C for having favoured B over A, then we can safely say that A was being jealous of B [...] It does not matter that there was no specific word for jealousy in ancient Greek [...] As long as we are clear about the cognitive consorts and desires underlying the emotion of jealousy, we can explore its moral salience, educability and so forth» (Kristjánsson 2007: 8). Pertanto, per esaminare adeguatamente il sentimento della gelosia nell’*Andromaca*, sembra proprio questo il metodo di analisi corretto: l’eroina euripidea Ermione si distingue infatti per tutti quegli atteggiamenti e per quei tratti emotivi che caratterizzano un comportamento propriamente geloso, e la stessa disposizione dei personaggi principali, Andromaca, Ermione e Neottolema, si presenta a struttura triangolare, in cui un soggetto (Ermione) cerca di non lasciarsi sottrarre da un altro (Andromaca) l’oggetto amato (Neottolema); inoltre, anche se né la figlia di Menelao né gli altri personaggi definiscono con un termine univoco il sentimento a cui è in preda la giovane spartana, il coro esplicita in una massima sentenziosa quello che sembra essere lo spirito che anima l’azione: «Le donne sono sempre così gelose e ostili con le rivali!» (vv. 181-182). L’aggettivo ἐπίφθονος, utilizzato al v. 181, viene originariamente attribuito al “rivale”, cioè al soggetto preso di mira dall’individuo geloso, ma per estensione viene applicato, come nel verso in questione, al soggetto “invidioso”, “geloso”, “maligno”⁵. Secondo Sanders tale perifrasi potrebbe suggerire che Ermione soffre di una forma di «covetous envy», ossia un’invidia che spinge chi la prova ad agire per sottrarre a qualcuno un bene che brama ardentemente (Sanders 2014: 46), e tale ipotesi è suffragata dalle stesse parole pronunciate dalla giovane: «Ma io ti fermerò, e niente ti impedirà di morire, né ti gioverà a nulla il tempio o l’altare di Teti. E se anche un uomo o un dio proverà a salvarti, non avrai più i pensieri superbi di prima, ma diverrai mite e umile, costretta a prostrarti ai miei piedi, a pulire la casa, versare da vasi d’oro l’acqua del fiume Acheloo, ammettere in che paese ti trovi!» (vv. 160-168).

² Vd. *GI – Vocabolario della lingua greca*, Torino 2013, s.v. φθόνος.

³ Vd. *GI – Vocabolario della lingua greca*, Torino 2013, s.v. φθονερός.

⁴ Vd. *GI – Vocabolario della lingua greca*, Torino 2013, s.v. φθονέω.

⁵ Vd. *GI – Vocabolario della lingua greca*, Torino 2013, s.v. ἐπίφθονος.

Analizzando nei dettagli il primo episodio, quello che accoglie l'entrata in scena di Ermione e la sticomitia che seguirà tra essa e Andromaca, si possono notare alcuni dati rilevanti. La figlia di Menelao esordisce con l'esaltazione di sé stessa e delle proprie origini spartane, evidentemente al fine di affermare la propria superiorità rispetto alla rivale, sottolineare la legittimità della propria unione con Neottolemo e di abbassare la figura di Andromaca a quella di schiava, povera, sottomessa e straniera: «Eccomi con abiti sfarzosi e una corona d'oro, che non sono patrimonio di Achille e nemmeno di Peleo, ma della terra di Sparta. Sono ricchezze che mi ha donato mio padre insieme al resto della mia dote per consentirmi di dire quello che voglio [...] Tu sei una schiava, un bottino di guerra, eppure vuoi cacciarmi dalla mia casa e impadronirtene!» (vv. 147-156). Il parallelo antifrastico tra il discorso della giovane e quello pronunciato all'inizio della tragedia da Andromaca (vv. 1ss.) impregna ancora di più di gelosia il discorso: entrambe menzionano le proprie origini nobili, ma mentre Ermione ostenta con alterigia e arroganza la propria ricchezza e il potere e il prestigio che ne conseguono, la donna troiana langue in un passato lontano e ormai perduto, intriso di malinconia e ben lontano dalla boria della spartana. Il tratto distintivo che fa emergere Ermione, quindi, è innanzitutto la sfarzosità delle vesti, coniugata poi ad un'orgogliosa altezzosità che risuona con forza nelle minacce e nelle accuse rivolte alla rivale: proprio la sua impulsiva aggressività trasmette la smania ansiosa e irrazionale che la animano nel cercare di trattenerne a sé con ogni mezzo il compagno, comportamento indubbiamente caratteristico di una personalità gelosa; a proposito è significativo quello che scrive lo psichiatra Giancarlo Dimaggio: «La radice della gelosia? Ne identifico due. La prima è il senso di vulnerabilità, inferiorità. Come sangue che si ghiaccia, gambe che si sciolgono come cera. Le azioni del geloso, controllo, investigazioni, aggressioni e vendette nascono da lì, tentativi maldestri di proteggere la lumaca quando il guscio si crepa. Costruire grandi case in mura di orgoglio e intonare inni al proprio valore servono ad allontanare la vulnerabilità. Se c'è qualcuno da accusare, il geloso scaccia l'idea strisciante di appartenere ad una genia di reietti. Gode del vigore che dà il combattere il nemico invece di sentirsi una nullità. La seconda: una forma di relazione oggettuale, il modo in cui nella mente prevedete andranno i rapporti. Immaginatela così: bramate l'amato ma temete che non siate alla sua altezza e qualcuno più potente di voi lo conquisterà. L'angoscia è insostenibile. La vita affettiva si plasma intorno al bisogno di controllare la perdita temuta. Scegliete una persona che vi fa tremare la terra sotto i piedi e passate la vita a prevenirne la fuga» (Dimaggio 2015). A questo punto Ermione traccia una forte distinzione tra quello che è il νόμος greco, morale e retto, a cui ella sente di appartenere, e la natura barbarica, licenziosa e dissoluta che attribuisce alla stirpe di Andromaca: «Per colpa dei tuoi filtri ora mio marito mi

odia, e per colpa tua il mio ventre è sterile; dopotutto, voi donne asiatiche siete terribilmente scaltre in queste cose [...] Qui non ci sono né Ettore, né Priamo, né oro, ma sei in una città greca. Sciagurata, sei stata talmente pazza da andare a letto con il figlio di Achille, che uccise tuo marito, e ora hai generato figli da una stirpe di assassini. Ma di cosa mi stupisco? Certamente voi barbari siete tutti così! Il padre va con la figlia, il figlio va con la madre, e la sorella con suo fratello, e tra parenti vi uccidete a vicenda, perché non c'è legge che ve lo impedisca. Ma queste cose orrende non le porterai tra noi!» (vv. 157-160, 168-177). Tuttavia la scelta retorica della spartana non fa che confermare la sua istintività e prepotenza, in quanto struttura un discorso non organizzato razionalmente ma basato su stereotipi, insulti, minacce, mai su argomentazioni convincenti: l'impetuosità di Ermione sta tutta nella sua visceralità, non nel fatto di riuscir a persuadere in modo logico l'interlocutrice. Al contrario Andromaca si distingue per un dialogare pacato e modesto, che riesce a smontare la tesi avversaria semplicemente nel modo di presentarsi: ella si libera dalle accuse da un lato ammettendo proprio la condizione di inferiorità e assoggettamento che la affligge (vv. 186-202), e quindi rasserenando la giovane circa il proprio disinteresse e la propria impossibilità di agire malvagiamente, dall'altro impartendole una lezione sui corretti comportamenti tipici di una moglie virtuosa (vv. 205-218). I contenuti stessi del discorso di Ermione, nonché i modi da ella tenuti nel dibattere, e infine il contrasto tra questi e la luminosa dignità di Andromaca fanno sì che tutte le accuse vengano smentite non solo dalle parole ma anche dai fatti: «On the whole, Hermione's dismissal of the moral *status* of the entire barbarian world is ironically framed and is subverted by her own threat to violate a suppliant's rights, her association of material abundance with freedom of speech and authority, Orestes' matricide and Neoptolemus' choice to have two women in his house. In the mouth of Hermione, and under the given circumstances, barbarism and its demeaning connotations seem to be employed as a rhetorical means for justifying, however unconvincingly, transgressive (Greek) patterns of behaviour» (Papadodima 2010: 21). Il culmine dell'ironia viene però raggiunto nel momento in cui Ermione, verso la conclusione della tragedia, sceglie volontariamente di fuggire con Oreste, assassino di Neottolema, mentre poco prima aveva accusato Andromaca di dormire con il figlio dell'uccisore di Ettore, suo marito. Proseguendo l'analisi del discorso di Andromaca emerge poi un altro aspetto fondamentale: «E poi, se tu avessi come marito un sovrano della fredda Tracia, dove un solo uomo va di volta in volta con diverse donne nel suo letto, le uccideresti? Così dimostreresti che tutte le donne sono insaziabili, in fatto di amore! [...] tu, invece, essendo spaventata, non lasci che nemmeno una goccia di rugiada del cielo si posi su tuo marito! Non cercare, giovane, di superare tua madre nell'amore per gli uomini: le figlie intelligenti devono evitare i comportamenti di madri

ignobili» (vv. 215-219, 227-231). Sembra che a causare il desiderio, e quindi la gelosia, da parte di Ermione nei confronti di Neottolema non siano tanto affetto e amore, nell'accezione sentimentale dei termini, quanto piuttosto quella che Sanders definisce «Hermione's rampant sexuality» (Sanders 2014: 153): ad infervorare la giovane sarebbe quindi una "gelosia sessuale", sottolineata poi dall'uso del termine ambiguo *φιλανδρία*, che indica al tempo stesso sia l'amore per gli uomini in generale sia l'attaccamento al proprio marito. Si crea così un collegamento tra la sfrenatezza di Elena, madre di Ermione, e la figlia spartana, che peraltro non contraddice l'interlocutrice, né afferma di provare per il compagno un amore autentico (termine, si noti bene, che non ricorre mai in tale accezione nel corso dell'*Andromaca*), ma anzi accusa di sregolatezza la rivale continuando ripetutamente ad accusarla (vv. 234-235, 239) giungendo persino ad ammettere quella che per le donne è l'importanza dell'amore (v. 241: «L'amore è per la donna la prima preoccupazione.»). A rafforzare l'idea di una gelosia di carattere prettamente sessuale contribuisce non solo il primo stasimo, che richiama il giudizio di Paride e quindi l'importanza dell'*eros* con la conseguente dannosità delle contese famigliari, ma il nuovo negativo richiamo ad Elena nelle parole di Peleo (vv. 619-623: «A mio nipote, quando decise di prendere moglie, glielo dissi di non imparentarsi con te, di non prendere in casa la figlia di una donna disonesta: quelle come lei portano con sé la vergogna della madre»). Tuttavia, precedentemente, lo stesso Menelao aveva lasciato trapelare che il motivo della gelosia di Ermione avrebbe potuto essere anche un altro: «Io sto dalla parte di mia figlia: giudico un fatto di estrema gravità che sia privata del letto coniugale. Gli altri mali che una donna può subire sono secondari, ma se fallisce il matrimonio, fallisce la sua vita» (vv. 370-373). Tale affermazione può certo confermare che Ermione è interessata ad una relazione sessuale ed esclusiva con Neottolema, ma se messa in relazione anche con il discorso pronunciato dalla giovane nel momento del suo ingresso, con la sua paura che i figli di Andromaca e Neottolema prendano il potere e infine con un'analogia affermazione di Menelao (vv. 662-666: «Rifletti – non è vergognoso toccare l'argomento – se mia figlia rimane sterile e da lei, invece, nasce una messe di figli, li metterai a regnare su Ftia, e così dei barbari comanderanno su Greci?»), emerge che la giovane spartana è afflitta anche dall'apprensione di perdere l'attuale *status* sociale elevato di moglie di Neottolema: ella è pertanto interessata non tanto all'amore del marito in sé, ma piuttosto alla posizione sociale che tale unione le conferisce (Kyriakou, 1997: 14 n. 15; Rabinowitz 1984: 115). La presenza stessa di Molosso conferma queste ipotesi: esso significa per Andromaca sicurezza e protezione (come affermato ai vv. 27-8) in quanto erede al trono di Ftia e garante del legame con Neottolema. Ermione si rifiuta di accettare questa realtà poiché comprende che il pericolo maggiore per il suo matrimonio consiste nella pre-

senza di Molosso, che potrebbe portare Neottolema a ripudiarla: «Il conflitto tra le due donne, creato, con tutta probabilità, *ex novo* da Euripide, è costruito attraverso la rappresentazione, inedita sulla scena, del concubinaggio di Andromaca con Neottolema, da cui è nato un figlio, contrapposto alla sterilità di Ermione» (Barone 2019, p. 19). A rendere gelosa, aggressiva, violenta, incoerente, ansiosa e irrazionale Ermione non è la paura di perdere l'uomo amato, ma una brama di soddisfazione sessuale mista a calcolato interesse nel mantenere intatto lo *status* derivante dal matrimonio: «Hermione's *erôs* and self-interest go hand in hand: she could feel *erôs* for Neoptolemos (without being 'in love' with him in the modern sense) because sex with him would give her what she most wanted. Sex is both an end in itself, and also a means to, and a measure of, other things (here *status*, worth)» (Sanders 2014: 152 n. 81).

Video della presentazione:

https://mediaspace.unipd.it/playlist/dedicated/94702741/1_afen87er/1_xggbmf91

Bibliografia

- Barone 2019 = C. Barone, *Euripide. Andromaca*, Milano 2019.
- Casertano, Nuzzo 2018 = M. Casertano, G. Nuzzo, *Ktesis. Letteratura e civiltà dei Greci*, II, Palermo 2018.
- Dimaggio 2015 = G. Dimaggio, "Le forme della gelosia", *State of mind. Il giornale delle Scienze Psicologiche*, 30 novembre 2015 (<https://www.stateofmind.it/2015/11/gelosia/>).
- Konstan 2003 = D. Konstan, "Before Jealousy", in D. Konstan, N.K. Rutter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh 2003, pp. 7-27.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greek. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006.
- Kristjánsson 2007 = K. Kristjánsson, *Aristotle, Emotions, and Education*, Aldershot 2007.
- Kyriakou 2016 = P. Kyriakou, "Wisdom, Nobility and Families in Andromache", in P. Kyriakou, A. Rengakos (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston 2016, pp. 137-154.
- Lapini, Porro 2017 = W. Lapini, A. Porro, *Letteratura greca*, Bologna 2017.
- Micali 2007 = S. Micali, "Gelosia", in *Dizionario enciclopedico. Dizionario dei temi letterari*, II, Torino 2007, pp. 967-975.
- Papadodima 2010 = E. Papadodima, "The Greek/Barbarian Interaction in Euripides' Andromache, Orestes, Heracleidae. A Reassessment of Greek Attitudes to Foreigners", *Digressus* 10, 2010, pp. 1-42.

Rabinowitz 1984 = N.S. Rabinowitz, "Proliferating Triangles: Euripides' 'Andromache' and the Traffic in Women", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 17.4, pp. 111-123.

Sanders 2014 = E. Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens: A Socio-Psychological Approach. Emotions of the past*, Oxford, New York 2014.

I mille volti della gelosia nel *Mimiambo V* di Eronda

Filippo Fontan, Alice Fornasiero, Francesco Grosselle, Guidolin Matteo, Benedetta Scapin, Michele Zanetti

Classe 4AC / I.I.S. "G. B. Ferrari" di Este

Eronda, *Mimiambo V*: "La donna gelosa".

[Litigando, entrano Bitinna, Gastrone, Cidilla e Drecone, che tuttavia rimane in disparte]

BITINNA *[a Gastrone]* Confessa, Gastrone: hai così tanta voglia che non ti accontenti più di palpare solo le mie gambe, ma te la spassi anche con Anfitea di Menone?

GASTRONE Io con Anfitea? Ho mai visto per caso la donna di cui parli? Ogni giorno ne tiri fuori una nuova! Ma Bitinna, sono solo uno schiavo: fa' di me quel che ti pare, e non stressarmi in continuazione!

BITINNA Ehi tu, che lingua lunga che sei diventato! *[A Cidilla]* Cidilla, dov'è Pirria? Chiamamelo qui!

[Entra Pirria, chiamato da Cidilla]

PIRRIA Che cosa c'è?

BITINNA *[A Pirria]* Legalo bene – ma sei ancora qui?! – e sii svelto a sciogliere la corda del pozzo. *[Pirria inizia a legare Gastrone]* *[A Gastrone]* Se, dopo averti punito, non facessi di te un avvertimento per l'intera regione – disgraziato! – non considerarmi più una donna! Non sarei, piuttosto, vile come un Frigio? *[Battendosi il petto con violenza]* Io sono causa di questa situazione, proprio io, Gastrone, che ti ho trattato, pur schiavo, come un uomo! Ma se in tal caso ho sbagliato, stai certo che non mi farò trovare ancora una volta impreparata, come credi! *[A Pirria]* Su, dico a te!, arrangiati a legarlo, dopo avergli tolto il mantello di dosso.

[Pirria toglie il mantello a Gastrone, che, non ancora legato del tutto, prova ad abbracciare le ginocchia di Bitinna, la quale tuttavia rifiuta il gesto]

GASTRONE No no Bitinna, ti supplico per le ginocchia!

BITINNA [A Pirria] Spoglialo, ti dico! [A Gastrone] Devi capire che sei solo uno schiavo, e che ho pagato ben tre mine per te! Maledetto quel giorno che ti ha portato in questa casa! [Nuovamente a Pirria] Pirria, piangerai lacrime amare: guarda che ti vedo che stai facendo di tutto tranne che legarlo! Legagli insieme le braccia, così forte da segargliele via!

GASTRONE [Prostrandosi nuovamente ai suoi piedi] Bitinna, perdonami quest'errore! Sono un uomo, e ho sbagliato: perdonami questa volta, e se mi troverai ancora a disubbidirti, marchiami a fuoco!

BITINNA [A Gastrone, adirata] Valle a dire ad Anfitea queste cose, mica a me! Con lei ti frequenti, [indicando se stessa] mentre io devo essere il tuo zerbino!

PIRRIA [Accennando col capo a Gastrone, legato del tutto] Eccotelo qua, te l'ho legato per bene!

BITINNA [A Pirria, indicando Gastrone] Mi raccomando stai attento che non si liberi di nascosto. Portalo da Ermone nella prigione degli schiavi e ordi-nagli di punirlo con mille colpi sulla schiena e mille colpi sulla pancia.

GASTRONE [A Bitinna, contrito] Vuoi uccidermi, Bitinna, senza aver prima dimostrato se ciò che dico è vero o falso?

BITINNA Ma se proprio tu poco fa mi hai supplicato con la tua stessa lingua [facendo il verso a Gastrone]: "Bitinna, perdonami quest'errore"?!

GASTRONE L'ho fatto perché volevo farti sbollire!

BITINNA [A Pirria] E tu te ne stai ancora qui a guardare e non lo porti dove ti ho detto? [A Cidilla, indicando con la mano Gastrone] Cidilla, spacca la faccia a questo farabutto! [A Drecone] E tu, Drecone, fammi il piacere di accompagnarlo dovunque Pirria ti guidi. [A Cidilla] Schiava, da' a questo maledetto uno straccio per coprirgli lo schifoso membro, perché non lo vedano nudo per la piazza. [a Pirria] Pirria, te lo ripeto per la seconda volta: di' a Ermone di colpirlo mille volte qui e mille lì. [indicandosi prima la schiena, poi la pancia] Mi hai sentito? E se ti azzardi a trasgredire ai miei ordini, tu stesso ne pagherai le conseguenze. Va' e non distrarti alle case di Miccale, ma procedi diritto. [Pirria e Drecone, portando Gastrone legato, si avviano verso l'uscita] [Dandosi un colpo sulla fronte] Ma mi è appena venuta in mente una cosa importante! Corri a chiamarli, schiava, forza, prima che siano troppo lontani.

CIDILLA [A Pirria, dispiaciuta, mentre lo rincorre per riportare il terzetto da Bitinna] Pirria, disgraziato! Sei sordo?! Ti sta chiamando! Caspita, uno penserebbe che stia straziando non uno schiavo come lui, ma un ladro di tombe! Non vedi con che violenza lo stai trascinando alla tortura, Pirria? Ma insomma! Tra cinque giorni con questi occhi [indicandoseli con due dita] Cidilla ti vedrà da Antidoro a consumare con le caviglie quelle catene Achee che avevi tolto da poco!

BITINNA [*A Pirria, con tono autoritario*] Ehi tu, riportamelo qui, legato così com'è, e ordina da parte mia al tatuatore Così di venire con aghi e inchiostro. [*A Gastrone, sprezzante*] Bisogna farti colorare tutto in una volta! [*A Pirria*] Appendilo e bendagli gli occhi, così avrà lo stesso privilegio di Davo.

CIDILLA [*A Bitinna, supplichevole*] No, padroncina... che la tua cara Batillide viva a lungo, che si sposi e che tu possa poi tenere in braccio i suoi figli... ma ora perdonalo! Ti scongiuro! Perdonagli quest'unico errore...

BITINNA Cidilla, non tormentarmi o me ne andrò da questa casa! [*Indicando Gastrone*] Io, perdonare questo schiavo... questo schiavo, schiavo sette volte schiavo?! Mai! Quale donna, a vedermi, non avrebbe ragione a sputarmi in faccia? No, per Dio! Anzi, visto che non conosce se stesso, anche se è un uomo, presto conoscerà se stesso, perché ce lo avrà scritto in fronte! [*Picchiettandosi la fronte con un dito*]

CIDILLA Ma è il venti! E tra quattro giorni sono le Gerenie...

BITINNA [*A Gastrone, con tono esasperato*] E va bene... per ora ti perdonerò. [*Indicando Cidilla, con fare materno*] Ma sappi che è merito suo: ringraziala! La amo quanto amo Batillide, dato che l'ho cresciuta io con queste mie mani. [*Decisa*] Ma stai pur certo che una volta offerte le libagioni ai defunti, allora sì che vivrai amaramente, festa dopo festa!

[*Escono*]

1. L'autore: Eronda.

Di Eronda si sa ben poco: le notizie che si hanno sulla sua figura sono decisamente scarse e spesso controverse, a partire dal nome stesso del poeta, attestato in tre forme differenti: Eroda (Ἐρώδας), Erode (Ἐρώδης) o Eronda (Ἐρώνδας). Nemmeno la sua terra d'origine è nota con certezza, sebbene i più siano propensi a ritenerlo dorico, proveniente nello specifico dall'isola di Coo, probabile ambientazione dei *Mimiambi* II e IV. Si è invece abbastanza concordi nella collocazione temporale del poeta, che sembrerebbe contemporaneo di Callimaco e Teocrito, vissuti nel terzo secolo a. C., in virtù della testimonianza contenuta in una delle epistole di Plinio il Giovane, indirizzata all'amico Ario Antonio (IV 3,3), e di alcune indicazioni interne all'opera di Eronda stesso. Dato il periodo in cui si suppone egli sia vissuto, si ritiene anche che il poeta di Coo sia entrato in contatto con la corte faraonica alessandrina di Tolomeo II Filadelfo e di Tolomeo III Evergete. È tuttavia ancora ignota la destinazione dei versi di Eronda, come anche il contesto preciso nel quale il poeta si trovò ad operare.

Della produzione di Eronda a noi sono pervenuti otto mimiambi (ovvero mimi scritti in versi giambici) e pochi altri frammenti, pubblicati nel 1891 dal papirologo Fredrick George Kenyon: il realismo che caratterizza i componimen-

ti erondiani fece loro acquisire una fama non indifferente presso i veristi del diciannovesimo secolo.

Risulta di particolare interesse per comprendere la figura del poeta la lettura del *Mimiambo* VIII (pur incompleto), che contiene il racconto della sua investitura poetica: Eronda riporta un proprio sogno, nel quale, dopo aver vinto una gara di salto, si trovava a contendersi la vittoria con un vecchio, che lo minacciava affinché condividesse con lui il premio. L'anziano signore altro non era che Ipponatte, riferimento stilistico di Eronda in maniera non indifferente, a partire dal metro utilizzato da entrambi: il coliambo.

2. L'opera: i *Mimiambi*.

La prima pubblicazione dei mimiambi di Eronda avvenne nel 1891, quando, come già visto *supra*, il filologo inglese Frederic George Kenyon rese noto un papiro del British Museum di Londra, contenete sette mimi e frammenti di un ottavo, attribuiti dal filologo stesso ad Eronda sulla scorta della tradizione indiretta. Ad oggi conosciamo nove componimenti di questo autore, otto lacunosi e uno del tutto frammentario.

Nel I, *La mezzana ovvero la tentatrice* (*Προκυκλῖς ἢ μαστροπός*), un'anziana intermediaria cerca di costringere invano una fanciulla a tradire con un giovane ragazzo il compagno, che si trova in viaggio. Nel II, *Il lenone* (*Πορνοβοσκός*), un protettore sostiene un'arringa difensiva nella quale dice di essere stato aggredito da un cliente insieme alle sue dipendenti. Nel III, *Il maestro di scuola* (*Διδάσκαλος*), la madre di un allievo indisciplinato discute con il maestro del figlio, lamentandosi della sua pigrizia e delle sue malefatte; il ragazzo viene bastonato, ma una volta liberato sbeffeggia il maestro. Nel IV, *Le donne che sacrificano ad Asclepio* (*Ἀσκληπιῶ ἀνατιθεῖσαι καὶ θυσιάζουσαι*), due donne fanno visita al tempio di Asclepio e ammirano le ricchezze di quel luogo sacro. Nel V, *La donna gelosa* (*Ζηλότυπος*), che è invece dal contenuto più osceno rispetto ai precedenti, una donna pensa di venire tradita dallo schiavo, suo amante, e lo vuole far torturare, ma finisce per venire placata da una giovane ancella. Nel VI, *Le amiche a colloquio, ovvero, le donne impegnate in una conversazione privata* (*Φιλιάζουσαι ἢ ἰδιάζουσαι*), due donne esaltano le qualità di un "oggetto di piacere" fabbricato da un calzolaio, figura che ricompare nel *Mimiambo* VII, *Il calzolaio* (*Σκυτεύς*), mentre illustra le proprie merci ad alcuni clienti e premia una fanciulla con un paio di calzature per avergli agevolato gli affari. Infine, nell'ottavo, *Il sogno* (*Ενύπνιον*), il protagonista è proprio Eronda, che racconta ai suoi schiavi il sogno che rappresenta la sua investitura poetica.

Viene ora da chiedersi: che cos'è un mimiambo? Questa parola allude alla commistione di due generi letterari, il mimo e la poesia giambica. Il primo è di

origine popolare, caratterizzato dalla rappresentazione di scene quotidiane e dalla presenza di personaggi di provenienza umile. A conferire dignità letteraria a questo genere fu Sòfrone di Siracusa, i cui mimi erano scritti in prosa, in dialetto dorico e contenevano proverbi, giochi di parole ed espressioni oscene. Non sono tuttavia note le modalità di rappresentazione. Il secondo vede l'utilizzo del coliambo e del dialetto ionico, caratteristiche desunte da Ipponatte, autore a cui Eronda si ispira particolarmente.

Parlando nello specifico dei mimiambi di quest'ultimo, si può dire che egli non si limita ad utilizzare il dialetto ionico derivato dal modello del poeta efesino, ma lo arricchisce anche con iperionismi, atticismi, dorismi ed eolismi, formando così una lingua composita e artificiale. A rendere lo stile erondeo ancora più complesso concorrono innumerevoli *hapax legomena*, termini rari, arcaismi morfologici e ricercate figure retoriche (*enjambement* e *Ringkomposition*). Questi elementi fanno ipotizzare che i destinatari dei mimiambi fossero di estrazione elevata, colti e dal gusto raffinato. Non si sa però se questo pubblico assistesse a rappresentazioni vere e proprie di questi componimenti oppure se, trovandosi in epoca ellenistica, avesse modo di leggere l'opera, che circolava in forma scritta. Dall'altra parte, però, Eronda ama inserire proverbi, modi di dire, termini appartenenti alla sfera popolare, facendo prevalere tra l'altro la paratassi sull'ipotassi. Tutto ciò offre l'impressione di un verismo che è tuttavia di maniera. Nel rifarsi alla tradizione di Sòfrone e Ipponatte, Eronda la rielabora in modo originale, prestando particolare attenzione alla caratterizzazione psicologica dei propri personaggi, allontanandoli così dai modelli originari.

3. I mille volti della gelosia nel *Mimiambo* V di Eronda.

“La gelosia è un mostro dagli occhi verdi che si diverte a giocare con la carne di cui si nutre”¹. Così Shakespeare, dopo Saffo, Catullo e Ovidio – tra gli altri – descrive la gelosia nell'*Otello*. Sentimento policromo e complesso, esso viene analizzato nelle sue molteplici sfaccettature anche da Eronda nel V mimiambo, intitolato *Ζηλότυπος*, *La donna gelosa*.

La situazione iniziale sembra un banale triangolo amoroso: Bitinna, credendo che lo schiavo Gastrone l'abbia tradita con Anfitea, inveisce contro di lui. È, quindi, uno scatto d'ira – espresso dall'autore mediante l'incipit *ex abrupto* (Ἀέγε) – il primo effetto della gelosia: non a caso, in greco, il termine ζῆλος, indicante tale sentimento, al plurale significa “impeti d'ira”.

In principio, Bitinna prova, rispetto all'amante, un senso di repulsione: lo si evince al v. 1, dove il membro di Gastrone non è neppure nominato, ma solo

¹ Shakespeare, *Otello*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano 2005, p. 407: atto III, scena III.

indicato con il dimostrativo ἦδε, mentre, al v. 45, esso è definito ἀνώνυμος, “in-nominabile”, a causa del presunto tradimento. In conseguenza di ciò, la donna prova un desiderio di vendetta: questa, inizialmente, si connota come tormento psicologico, in quanto al v. 5 Gastrone sostiene che Bitinna, nonostante, in qualità di padrona, possa punirlo quando vuole, lo affligge con accuse quotidiane (πᾶσαν ἡμέρην). Dopo la pena psicologica, non tarda quella fisica: la padrona ordina al servo Pirria di legare Gastrone (v. 10), e, appena impartito il comando, la stessa rimprovera il servo per la lentezza. La donna dimostra l’incontenibile impazienza pure ai vv. 23-24, dove minaccia Pirria per la sua flemma, e al v. 53, quando ordina di “non passare per le case di Miccale” (παρὰ τὰ Μικκᾶλης), ossia, forse secondo un detto popolare, di recarsi direttamente al luogo della punizione, senza perdere tempo. A tal proposito, importante risulta la presenza dei modi di dire popolari: l’autocontrollo di Bitinna vacilla, dunque manca un registro formale, in favore di espressioni colorite, basse e, pertanto, più dirette e immediate.

Oltre a ciò, la gelosia comporta una sensazione di inferiorità a causa di una terza persona – in questo caso, Anfitea – per la quale si suppone che l’amato provi interesse. Per contrastare tale sentimento, la gelosa rivendica costantemente il proprio onore e la propria superiorità: al v. 13 Bitinna afferma di dover punire Gastrone per dimostrare sia il suo potere, sia l’infedeltà dello schiavo, esigendo il riconoscimento dello *status* di donna (v. 13 γυνή), in opposizione a quello di schiava. Per l’ultimo concetto, Eronda usa il termine Φρύξ (v. 14), ossia “Frigio”, che indica, secondo il proverbio Φρύξ ἀνὴρ πληγεὶς ἀμείνων καὶ διακονέστερος, lo schiavo per antonomasia. In aggiunta, Bitinna ricorda a Gastrone di essere stata lei ad averlo elevato al rango di uomo (ἄνθρωπος), attraverso l’anafora del pronome personale ἐγώ (vv. 14 e 15). Al contrario, Aristotele testimonia che lo schiavo, nel mondo antico, è generalmente considerato al pari di una bestia:

... ὅσοι μὲν οὖν τοσοῦτον διεστᾶσιν ὅσον ... ἄνθρωπος θηρίου (διάκεινται δὲ τοῦτον τὸν τρόπον ὅσων ἐστὶν ἔργον ἢ τοῦ σώματος χρήσις, καὶ τοῦτ’ ἐστ’ ἀπ’ αὐτῶν βέλτιστον), οὗτοι μὲν εἰσι φύσει δοῦλοι ...

“Quelli che differiscono tra loro quanto [...] l’uomo dalla bestia (e si trovano in tale condizione coloro la cui attività si riduce all’impiego delle forze fisiche ed è questo il meglio che se ne può trarre), costoro sono per natura schiavi [...]”².

Gastrone, pertanto, grazie alla donna, non è più schiavo, o bestia, bensì uomo, come se Bitinna avesse attuato una sorta di affrancamento. Poiché lo schiavo poteva essere liberato solo dal capofamiglia, Bitinna sembra ora porsi al

² Aristotele, *Politica*, I, 4-5.

pari di un uomo, tanto forte è il desiderio di superiorità sullo schiavo. Tuttavia, il pubblico sa che si tratta di un mero privilegio sessuale. Come Bitinna, anche Calipso ricorda i suoi meriti verso il suo amato Odisseo: “Ma l’ho salvato io- era solo, aggrappato alla chiglia [...]. Io mi presi cura di lui, lo nutrii, e promettevo che l’avrei reso immortale, libero da vecchiaia, per sempre”³.

L’atteggiamento dispotico di Bitinna, come padrona, emerge nella sua potenza attraverso il largo uso di imperativi, spesso aoristi, e di alcuni indicativi futuri. Tra questi, la concitazione della donna si individua specialmente nell’asindeto ai vv. 18 e 25 tra i due imperativi aoristi (... δῆσον, τὴν ἀπληγίδ’ ἐκδύσας e σύσσωφιγε τοὺς ἀγκῶνας, ἔκπρισον δῆσας). Il loro modo finito e soprattutto la puntualità dell’aoristo esprimono la certezza della pena: dunque, la donna rivendica una sicurezza che in ambito amoroso non ha – al v. 30, infatti, dichiara di sentirsi, per l’amante, solo uno zerbino (ποδόψηστρον).

Così, la donna, per sentirsi più forte piegando il più debole, insulta ripetutamente lo schiavo: al v. 20 dichiara che Gastrone deve indiscutibilmente (δεῖ) capire (γινώσκειν) di essere subordinato a lei attraverso una presa di coscienza mediata dalla visione di sé distrutto dalla punizione inferta; al v. 41, indica il viso di Gastrone con il lemma ρύγχος, usato generalmente per il muso di un maiale; infine, lo definisce παντοέρκτης, “farabutto” (v. 42) e κατήρητος, “maledetto” (v. 44).

L’arroganza delle parole e la violenza degli ordini, però, devono essere in qualche modo giustificati: ecco dunque che, quando lo schiavo ammette la propria colpevolezza (v. 26), Bitinna gli rinfaccia pochi versi dopo (v. 38) le sue stesse parole. Pertanto, la donna sottolinea che non si sta immaginando il tradimento dell’uomo, ma dà fondamento alla sua ira, altrimenti immotivata. Non a caso, si nota l’uso di αὐτός con valore enfatico al nominativo e l’aggettivo ἴδιος, “proprio, personale”, entrambi riferiti a Gastrone. Anche il già citato Shakespeare testimonia, nel IV atto dell’*Otello*, che Otello, da geloso, si lascia irrazionalmente persuadere da Iago che la moglie Desdemona lo abbia tradito, senza pretendere alcuna delucidazione.

Nello scenario di aspro rancore delineatosi, si nota un passaggio in cui Bitinna accenna a un interessamento per Gastrone: al v. 45 chiede uno straccio affinché gli siano coperte le pudende. Oltre al rispetto verso l’amato, si osserva anche una possessività nei confronti del lato più intimo dell’uomo, come a proteggerlo dalla vista delle altre donne. Il coinvolgimento emotivo di Bitinna è sottolineato da Eronda attraverso l’uso del dativo etico (v. 42 e v. 65, μοι).

Ai vv. 33-34 e 48-49 Bitinna ordina – iperbolicamente – che al presunto fedifrago siano inferte mille botte sulla pancia e mille (χιλιάς, in anafora) sulla

³ Omero, *Odissea*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia 2016, V, vv. 130-135, p. 187

schiena. All'imperiosità delle parole si suppone seguano i fatti. Invece, al v. 54 Bitinna vuole che Gastrone sia riportato indietro. Il motivo è la decisione di infliggergli una pena ancor più disonorevole: l'essere tatuato. Già Gastrone aveva pregato la padrona di tatuarlo, qualora si fosse macchiato di una nuova colpa, e ora, sarcasticamente, Bitinna acconsente alla sua richiesta⁴. A questo punto, la vendetta di Bitinna arriva al suo momento di *spannung*: di tale portata sono gli effetti della gelosia femminile, come esplicitano le parole di Medea, che, nel dramma euripideo, uccide i propri figli per ferire il marito Giasone, in procinto di sposarsi con Creusa, figlia del re Creonte: "La donna, fra l'altro, è piena di paura, vile di fronte alla forza e alla vista di un'arma. Ma, quando le accada di essere offesa nei diritti del suo letto, non esiste altro essere più micidiale"⁵. Anche Fedra, non ricambiata nel suo amore da Ippolito, prima di suicidarsi, lo accusa di violenza per vendicarsi: "Da un amaro amore sarò vinta. Ma morendo sarò la rovina anche per un altro, perché sappia non essere superbo per le mie sventure"⁶.

Nonostante la pesante punizione, è possibile anche un'altra interpretazione della decisione di fermare Gastrone: Bitinna vuole rimandare la pena dell'amato. Da un lato, infatti, sta facendo soffrire psicologicamente lo schiavo per l'attesa della punizione, dall'altro, però, impedisce che la vendetta abbia compimento, quasi non voglia che Gastrone soffra. Si rileva, quindi, un parallelismo tra il continuo ripensamento di Bitinna e quello altrettanto frequente della Medea euripidea: "Ahi, che fare? Il cuore mi manca, o donne, quando vedo il volto sereno di questi fanciulli! No, non posso. [...] Ma che mi accade? Dovrei giustamente essere derisa, lasciando impuniti i miei nemici? Bisogna osare!"⁷.

Nel turbinio di emozioni delineatosi, ritorna, al v. 66, la rabbia: infatti, benché solitamente lo schiavo venisse marchiato con un solo ago, Bitinna parla di più aghi (ῥαφίδας), come se il corpo di Gastrone dovesse essere trucidato da numerose punte acuminatae. Inoltre, l'aggettivo ποικίλον del verso seguente lascia intendere che la pelle di Gastrone verrà segnata non solo dall'inchiostro del tatuaggio, ma anche dai colpi inflitti. Il marchio che Bitinna desidera con tanta foga apporre su Gastrone appare un altro mezzo per definire nuovamente il suo ruolo di padrona sull'amante.

⁴ Apporre un tatuaggio era d'uso nell'antica Grecia per marciare determinate categorie di persone, in particolare gli schiavi e i criminali. Tale pratica veniva interpretata come una punizione e una identificazione del soggetto attraverso uno stigma (dal greco στίχειν, "marcare", "pungere") bollato con il fuoco sulla fronte. Inoltre, il marchio applicato sugli schiavi era lo stesso adoperato anche sul bestiame per segnalarne la proprietà. Interessante è, quindi, il parallelismo tra schiavo e bestia (cf. n. 2).

⁵ Euripide, *Medea*, a cura di Dario Del Corno, Milano 2019, vv. 263-266, p. 21.

⁶ Euripide, *Ippolito*, a cura di Dario Del Corno, Milano 2019, vv. 728-730, p. 139.

⁷ Euripide, *Medea*, a cura di Dario Del Corno, Milano 2019, vv. 1042-1051, p. 67.

Di fronte a questa punizione, tuttavia, interviene Cidilla: la schiava ricorda alla padrona, cui è molto legata, la figlia Batillide, in nome della quale la prega di perdonare l'amante. A queste parole, inizialmente Bitinna si adira ancor di più, definendo iperbolicamente Gastrone "sette volte schiavo" (v. 74 ἐπτάδουλος). Inoltre, asserisce che, proprio grazie al tatuaggio, l'uomo imparerà chi è veramente: a tal proposito, al v. 78 la donna cita sarcasticamente la massima delfica dello γνῶθι σεαυτόν.

Il dispotismo di Bitinna si palesa non solo nelle implicazioni delle sue azioni, ma anche nell'esclamazione del v. 77: οὐ τὴν Τύραννον. Le interpretazioni circa la figura a cui si allude sono molteplici e discordanti: tra le più apprezzate c'è il riferimento a Era, dea gelosa per eccellenza a causa dei numerosi tradimenti del marito Zeus. Note sono, anche in questo caso, le spietate vendette perpetrate contro i figli delle relazioni extraconiugali del re dell'Olimpo – i serpenti inviati a Eracle appena nato e le fatiche impostegli; l'uccisione di Semele, incinta di Dioniso, incenerita; oppure l'interdizione di Letò, madre di Apollo e Dafne, da tutte le terre. Per la sua ira devastante, a Era nel corso del tempo, sono stati assegnati molteplici epiteti: il superlativo κυδίστη ("gloriosissima, potentissima") rimanda alla sua violenza e alla sua potenza, anche in quanto madre del dio della guerra e delle armi, Ares; altrettanto degno di nota è l'epiteto di Ὀπλοσμία ("armata"), prevalentemente rivolto a Zeus, assegnatole dal culto di Elide e del promontorio Lacinio, dove era conosciuta per la sua forza; infine, particolare è anche quello di Αἰγοφάγος ("mangiatrice di capre"), in quanto le venivano sacrificati questi animali a Sparta e a Corinto. Altri studiosi ipotizzano un'allusione ad Afrodite, poiché Bitinna potrebbe essere un'eterea o un'ex-eterea, anche se, più in generale, la dea può essere citata in qualità di domina nel campo dell'ἔρωσ. Anche la poetessa dell'isola di Lesbo, Saffo (VII-VI sec. a.C.), invoca Afrodite in un intero componimento, il fr. 1 Voigt. Qui la dea chiede a Saffo chi abbia osato commettere un'ingiustizia nei suoi confronti – ossia non ricambiare i suoi sentimenti – usando il verbo ἀδικεῖν: esso, indicando un'assenza di giustizia, implica una conseguente pena, come quella che Bitinna vuole infliggere a Gastrone.

Al v. 81, però, si può individuare un colpo di scena: dopo l'iniziale rifiuto, Bitinna decide di rimandare la punizione a dopo le Gerenie, festività per i defunti. Di primo acchito, si può dire che Bitinna sia mossa da clemenza: invece, è possibile leggere in tale scelta l'*escamotage* per salvare il suo amato senza apparire debole e senza ferire il proprio orgoglio. Forse la donna non ha mai avuto intenzione di infliggere tante pene allo schiavo: ai vv. 13-14, per esempio, l'indecisione è sottolineata dall'uso del periodo ipotetico del secondo tipo (ἴν ... θῶ) in quanto, nella sua mente, era possibile che la punizione non avesse re-

almente esito. Così, tanto improvvisamente come quando è iniziato, l'attacco di gelosia di Bitinna cessa.

In conclusione, Eronda si rivela un attento osservatore e narratore della gelosia, tanto varia quanto solo l'animo umano lo può essere: a partire dal suo sfogo repentino, essa si sviluppa tra ira e senso di inadeguatezza, che sfocia in un tentativo impaziente di ridefinire la propria superiorità attraverso una concreta vendetta, fino a uno scioglimento che cede inevitabilmente alla *conditio sine qua non* della gelosia: l'amore.

Video della presentazione:

https://mediaspace.unipd.it/playlist/dedicated/94702741/1_afen87er/1_xggbmf91

Euripide ed Eronda: letture sceniche (in tempo di Covid)

Studenti del Liceo classico "T. Livio" di Padova

Dopo un attento studio dei testi tradotti dagli studenti dell'I.S.S. "G.B. Ferrari" di Este, abbiamo deciso di rappresentare il primo episodio dell'*Andromaca* di Euripide e il *Mimiambo V* di Eronda, concentrandoci sul tema della gelosia.

Per quanto riguarda la tragedia siamo sì nel mito, ma dalla lettura del testo abbiamo cercato di immaginare due donne di oggi che discutono tra di loro, arrivando così alla caratterizzazione dei personaggi principali, accompagnati da un coro che si limita ad accogliere l'opinione di chi parla e al finale che consiste in una intensa sticomitia.

Tutta un'altra storia è il *Mimiambo* di Eronda, di età ellenistica, dai toni farseschi e un'atmosfera ilare in contrasto con l'acceso sentimento provato dai personaggi.

Le difficoltà contingenti hanno solo limitato la nostra attività, ma non è mancato l'impegno e l'attenzione per questi importanti prodotti della letteratura greca.

Anna Franchetti

Video delle letture drammatiche:

https://mediaspace.unipd.it/playlist/dedicated/94702741/1_afen87er/1_xf3n4es3

Superclassica gelosia. Da Callimaco a Catullo

Classe IV A / Prof.ssa Sabrina Mazzali

Liceo Statale “Celio-Roccati” (ind. Classico) di Rovigo

La classe IV A Classico del Liceo Statale “Celio-Roccati” di Rovigo ha deciso di trattare, attraverso i lirici antichi, il tema della gelosia, un sentimento profondo, una costellazione di diverse emozioni, che nel mondo classico ricorre di sovente e che ha affascinato particolarmente. Tra i molti autori, abbiamo selezionato e decodificato attraverso la metodologia della “traduzione contrastiva” i componimenti di due poeti: Catullo, poeta latino del I secolo a.C., e Callimaco, poeta greco del IV-III secolo a.C. Per quanto riguarda Catullo, i componimenti che abbiamo analizzato sono il carme 70 e il carme 87 del *Liber*, nei quali l'autore descrive il sentimento della gelosia in riferimento alla sua amata Lesbia. Invece tra i componimenti di Callimaco abbiamo scelto due epigrammi tratti dall'*Antologia Palatina* (V,6 e XII,43).

Inoltre, per riprendere il tema della gelosia abbiamo utilizzato, come base musicale, la versione, cantata da uno dei nostri compagni, di *Superclassico* di Ernia, in particolare del ritornello, dove viene proprio ripreso il tema della gelosia dal cantante, il quale racconta la relazione con la sua ex ragazza.

Introduzione

Nel corso della straordinaria storia evolutiva dell'uomo, emozioni e loro modalità di espressione non sono mutate considerevolmente: il dibattito al riguardo era velatamente aperto nella filosofia aristotelica, e – dopo aver attraversato epoche le più diverse, rimanendo tuttavia parzialmente insoluto – ancora oggi affascina la biologia. Aveva intuito ciò – in relazione ai suoi studi di fisiognomica – Charles Darwin nel suo celeberrimo saggio *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, nel secolo XIX. Del resto, le conclusioni cui sono pervenute – in tempi più recenti – chimica e neurologia sembrano sugge-

rire la rettitudine di quanto globalmente proposto dal biologo inglese; è, infatti, possibile affermare con buona ragionevolezza che il cervello umano, maggiore responsabile del controllo e dell'elaborazione degli stimoli nervosi, non sia significativamente evoluto in conformazione e dimensioni da quando comparve *Homo Sapiens*, circa duecentomila anni orsono. Alla luce di tali osservazioni, appare non solo lecito, ma anche – per così dire – doveroso rivolgersi a chi ci ha preceduto per trovare le risposte a quanto andiamo cercando nella contingenza, consapevoli che la cultura occidentale – e con l'espressione s'intenda anche la cultura europea del XXI secolo – debba rendere un tributo a quella cultura che a buon diritto gli uomini che la elaborarono chiamarono 'classica': quella – straordinaria – sviluppata da due mirabili progenie, la greca e la latina.

Il mondo antico e le sue acutissime speculazione e produzione intorno a tematiche tutt'oggi dibattute che diede in lascito alla posterità, dunque, debbono essere fatti assurgere al ruolo di guida nell'analisi di alcuni ambiti del presente; non tanto storici, quanto piuttosto antropologici. Quanto ci lasciarono gli antichi, quindi, sia letto nella sua struggente attualità: si leggano i classici, si constati come poco o nulla è mutato nell'uomo, specialmente per quanto concerne le sue emozioni e le modalità in cui esse siano da lui espresse. Ecco che, allora, la teoria secondo cui la psiche umana non sarebbe stata esposta a significativi mutamenti è avallata non solo dalla solida letteratura scientifica al riguardo di cui si disse, ma anche – in modo particolarmente esplicito – dalla feconda produzione della cultura antica, sia essa letteraria, filosofica o teatrale. Ed è forse proprio nel teatro che si possono rinvenire i più salienti elementi di attualità, di continuità concettuale tra gli antichi e noi, i moderni. D'altronde, la lingua greca antica per prima aveva concepito un termine per indicare la sede di quel particolare momento di raccoglimento spirituale – al contempo individuale e collettivo – che si verificava durante la rappresentazione di un dramma: *theatron*. Non deve allora stupire la constatazione che questo vocabolo sia etimologicamente legato al verbo *theomai*, in lingua italiana “vedere”; tale generica resa deve, tuttavia, – per poter risultare maggiormente comprensibile – essere temperata ad una particolare connotazione lessicale, che rende *theomai* traducibile come “vedere chiaramente”. Ed è proprio questa osservazione di carattere glottologico che farebbe di *theomai* il verbo dell'introspezione per mezzo della vista. È, dunque, il teatro quel luogo in cui sia possibile l'azione di vedere per approfondire alcuni aspetti della propria psiche, ‘vedendo’ così ‘chiaramente’. E – con questa consapevolezza – risulterà forse più facilmente intelligibile come, invero, il teatro e i drammi ivi rappresentati – siano essi tragedie o commedie – costituisca un viaggio nell'intimo dell'uomo che non trova eguali nella storia. Ed è proprio con questo spirito, quello di ‘vederci chiaramente’ che – sulla scorta di tali considerazioni – ci siamo approcciati allo studio di un'emozione complessa e controversa almeno tanto quanto comunemente provata: la *gelosia*.

Un moderno la definirebbe come un lacerante tormento alimentato da un dubbio morboso e patologico, velatamente sospinto da una dolorosa frustrazione che può condurre ad una condizione di ansia servile; un consapevole annullamento di sé, per così dire. Costui potrebbe, dunque, pensare alla gelosia come all'oggetto ideale della speculazione del teatro o, più generalmente, della cultura greca. Apparirà, allora, quanto meno sorprendente constatare che al sentimento che l'uomo del XXI secolo è solito chiamare *gelosia* non ci sia alcun riscontro nella lingua greca antica sino almeno alla tarda età classica, quando cominciò ad essere attestato il sostantivo *zelotypía*. Davvero, in quella medesima lingua che aveva elaborato non meno di quattro sostantivi a sé stanti per descrivere le diverse sfumature di quella celebre *ira* decantata nell'*Illiade* (*menis, menos, cholos, orgê*) non è stato elaborato un corrispettivo di quel sentimento onnipresente nelle lingue occidentali, non solo romanze (*gelosia* in italiano, *jealousy* in inglese, *jalousie* in francese)? In verità, sebbene – da un punto di vista meramente lessicale – non si riscontrino corrispondenze tra le lingue italiana e greca, è tuttavia giovevole tenere in considerazione la tesi – avallata da diversi studiosi, tra i quali si ricorda la classicista Giulia Sissa – secondo cui il sentimento complesso che prende il nome, in epoca contemporanea, di *gelosia* non sarebbe stato sconosciuto al mondo greco, quanto piuttosto analizzato con tale acume da richiedere che esso non fosse preso in esame quale 'unico sentimento', ma come 'concatenazione di sentimenti'.

Traendo spunto da quest'ultima suggestione interpretativa, la nostra riflessione muoverà nell'intento di tracciare un percorso che intercetti questa emozione in due autori antichi negli ambiti i più diversi: da quella che segue all'infedeltà degli amanti di cui tanto si crucciò Catullo a quella che provò Callimaco nei confronti della propria poesia, da difendersi rispetto alla contaminazione del *vulgus profanum*.

Catullo, *Liber 70*

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in vento et rapida scribere oportet aqua.*

La mia donna dice che
non vorrebbe congiungersi con nessuno
se non con me,
nemmeno se Giove stesso la tentasse.
Afferma questo:

ma ciò che una donna promette ad un amante bramoso
 è necessario scriverlo nel vento
 e nell'acqua che travolge.

Nel mondo romano, quando si parlava di *fides* si parlava della vera e propria personificazione della buona fede che deve presiedere alle convenzioni pubbliche dei popoli e alle transazioni private tra i cittadini, compresi i rapporti amorosi. Nel carme 70, viene espressa da Catullo l'idea che questo concetto dovesse essere rispettato da entrambe le parti. Infatti, nel caso dell'autore, la donna da lui amata non ricambia questo sentimento, dal momento che, oltre a tradire lui, tradiva anche il suo stesso marito; quindi vi è una doppia mancanza di rispetto verso questi due uomini che avevano riposto in Lesbia i loro sentimenti più sinceri.

Catullo dice, infatti, che la sua donna gli avrebbe giurato di non voler avere alcun uomo al di fuori di lui, lasciando intendere che anche lei provi lo stesso sentimento di amore verso il compagno. L'autore, tuttavia, è consapevole del fatto che queste parole non abbiano vero significato dal momento che lei gli ha dimostrato in più e più occasioni di non essere capace di mantenere questa buona fede, infatti, dice che queste parole devono essere scritte sull'acqua e sul vento proprio perché di poco conto e alle quali non bisogna dare troppo peso e attenzione. Lo 'scrivere sull'acqua' è un paradosso. Si scrive per fissare indelebilmente un pensiero, per renderlo eterno, per ricordarselo. Se lo scrivi sull'acqua, ammesso che tu ci riesca, lo vedrai svanire dopo un attimo, alla prima onda, alla prima increspatura causata da un alito d'aria. È un modo per dire di voler dimenticare un qualcosa e di lasciare che passi proprio come il costante corso dell'acqua.

Catullo, *Liber 87*

*Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
 vere, quantum a me Lesbia amata mea est.
 Nulla fides ullo fuit unquam foedere tanta,
 quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.*

Nessuna donna può dire
 di essere stata tanto amata sinceramente,
 quanto tu, o Lesbia mia,
 sei stata amata da me.
 Mai la fedeltà fu tanta
 in alcun patto d'amore,
 quanta se ne scorge
 nel mio amore per te.

La *fides*, ossia la lealtà, la fedeltà, la fiducia, come precedentemente accennato, giocava un ruolo di grande importanza sociale ed ideologica nel mondo romano. La Fides era una delle cinque virtù fondamentali del *mos maiorum*; considerata tanto sacra da diventare, personificata, una divinità. Questa fedeltà era, nella cultura dell'antica Roma, il più importante collante dei rapporti interpersonali: doveva essere presente tra i cittadini, tra i politici, tra due persone sposate, in amore, in affari e tra amici. Catullo riteneva che un rapporto amoroso fosse basato sulla *fides*, ossia sulla fiducia reciproca tra due amanti, che nel caso dell'autore latino doveva manifestarsi dunque con la monogamia – come invece effettivamente non avveniva dato che Lesbia era sposata e tradiva il marito con Catullo e inoltre era solita tradire Catullo stesso. Il rapporto tra due amanti quindi era un vero e proprio *foedus*, un patto eterno e indissolubile. Catullo infatti vede la rottura del *foedus* e la mancanza della *fides* non solo come un'offesa, una ferita alla sua persona, ma anche come una specie di sacrilegio. Ma per Catullo anche l'amicizia, che non è da meno dell'amore, si basa sulla *fides*, come cita nel carme 30. Anche Cicerone sostiene che il rispettare la *fides* e l'evitare la falsità e il sospetto, acerrimi nemici della fiducia, siano alla base dell'amicizia. Il *foedus* nella Roma antica era il trattato in base al quale si costituiva un accordo internazionale, e quindi la *societas* o alleanza con altri popoli. Il *foedus* è quindi un patto, un vincolo tra due o più persone. Il termine si usa in ambito politico per parlare di alleanze tra Stati, ma viene utilizzato anche in ambito amoroso (come abbiamo visto in Catullo) per descrivere un legame indissolubile, un rapporto d'amore, soprattutto nel matrimonio; ma anche descrivendo un legame non ancora formalizzato, ossia l'amicizia, che però è comunque inscindibile perché vincolato dalla Fides, considerata addirittura, come abbiamo detto in precedenza, un'entità religiosa.

I retaggi di queste liriche di Catullo sono da ricercarsi nella letteratura greca ellenistica, soprattutto in Callimaco.

Anth. Pal. V,6 (Callimaco)

Ἔμοσε Καλλίγνωτος Ἴωνίδι μήποτ' ἐκείνης
 ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.
 ὦμοσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν ἔρωτι
 ὄρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων.
 νῦν δ' ὁ μὲν ἀρσενικῶ θέρεται πυρί, τῆς δὲ ταλαίνης 5
 νύμφης ὡς Μεγαρέων οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός.

Giurò Callignoto alla sua Ionide che mai
 avrebbe avuto amico o amica migliore di lei.
 Lo giurò: e dicono il vero

quanti dicano che le promesse
 in amore non possano giungere
 alle orecchie degli immortali.
 Arde ora quello d'una fiamma virile:
 della misera ninfa - come dei Megaresi -
 non parola né considerazione.

Nell'epigramma V,6 dell'*Antologia Palatina*, Callimaco fa emergere il concetto di giuramento, rappresentato nel testo dal verbo *omnumi* e dal sostantivo *horkos*. Il verbo *omnumi* è ripreso nel componimento da *omosen*, in anafora, il quale, partendo dal significato lessicale giuridico (giurare in tribunale), Callimaco ne dà un'accezione più specifica del termine nel contesto amoroso, ovvero di giurare in amore. Nell'epigramma è inoltre presente il sostantivo *horkos*, anch'esso ricco di accezioni e inteso da Callimaco come un giuramento fatto in amore, ma venuto a mancare quando la relazione amorosa è minata dall'arrivo di una terza figura. È poi interessante il paragone che Callimaco attua con i Megaresi, nella parte finale dell'epigramma. In antichità si diceva che essi fossero falsi, infedeli e privi di ogni valore morale. Infatti, nel 436 a.C. fu emanato da Pericle il cosiddetto decreto di Megara, il quale impose dure sanzioni economiche da parte degli Ateniesi contro la città di Megara. Le ragioni per cui esso fu emanato erano diverse, prevalentemente di ordine economico, finalizzate all'indebolimento dell'economia megarese, ma il pretesto della sua produzione fu l'occasione di condannare presunti atteggiamenti di infedeltà dei Megaresi alla terra sacra a Demetra e l'uccisione di un messaggero ateniese che era giunto a rimproverarli. Nell'epigramma, dunque, l'atteggiamento disinteressato di Callignoto nei confronti di Ionide, in cui l'uomo tratta la donna senza alcuna considerazione, non rivolgendole neppure la parola in quanto innamorato di un altro uomo, è analogo all'atteggiamento sprezzante degli Ateniesi nei confronti dei Megaresi.

Anth. Pal. XII,43 (Callimaco)

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικὸν οὐδὲ κελεύθῳ
 χαίρω, τίς πολλοὺς ᾧδε καὶ ᾧδε φέρει·
 μισῶ καὶ περίφοιτον ἐρώμενον οὐδ' ἀπὸ κρήνης
 πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
 Λυσάνη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός· ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν 5
 τοῦτο σαφῶς, ἤχῳ φησί τις· “Ἄλλος ἔχει”.

Disprezzo il poema del ciclo, disamo le vie
 che i molti percorrono qua e là.

Ed odio un amasio goduto da tutti, né attingo
 da pubblica fonte: rifuggo tutto ciò che è pubblico.
 Lisania, tu sei bello bello: ma prima che
 io possa dire ciò chiaramente,
 un'eco risuona: "Lo possiede un altro".

Questo componimento presenta una variegata presenza di temi quali le sfumature di disprezzo, di disamore e l'inammissibilità del triangolo, snodo principale. È proprio "disprezzo" il primo verbo che ci accoglie nella lettura del poema. Quindi Callimaco fin da subito afferma questo suo disprezzo verso i poemi epici, lunghi e vari, ritenuti dallo stesso, noiosi. Questo esplicita il reale senso dei versi a seguire, che come vedremo successivamente, delineeranno una poesia non d'amore bensì metapoetica. Procedendo in questa analisi attenta dell'uso di determinate terminologie presenti nel testo, incontriamo il verbo tradotto "disamo", che delinea un altro fulcro rilevante, come detto in precedenza. Il disamore, sentimento provato dal poeta verso "le vie che i molti percorrono qua e là" ci può dare due spunti di riflessione e sui quali è doveroso approfondire e soffermarsi. Disamare può essere inteso sia come mancanza d'amore, di indifferenza, ma anche è una vertigine che fa crollare l'idealizzazione della persona amata. È il *topos* della strada impervia e poco battuta come la migliore. Esso risale a Esiodo il quale nelle *Opere* (vv. 289-292) avverte che "gli dei immortali davanti al valore hanno posto il sudore: lungo e ripido è il sentiero che vi porta, e scosceso all'inizio; ma quando uno sia giunto alla cima, poi tutto diventa facile, sebbene faticoso". Si vede dunque la connessione con la poesia esiodea. Inoltre questo elemento dell'esclusività si rinviene anche in Lucrezio, il quale nel primo libro del *De rerum natura* (I, 926-928) scrive:

*avia Pieridum peragro loca nullius ante
 trita solo. Iuvat integros accedere fontis
 atque haurire, iuvatque novos decerpere flores*

percorro i luoghi impervi delle muse mai calpestati
 prima dal piede di alcuno. Mi piace avvicinarmi alle fonti
 intatte e attingere, mi piace cogliere fiori nuovi.

Infine, in questo componimento è presente anche la tematica del triangolo amoroso, con precisione, l'inammissibilità di esso. Infatti l'*eros* non occupa un posto di secondaria importanza e questa situazione viene a crearsi quando l'equilibrio di coppia viene insidiato e messo in crisi da una terza persona; in questo caso sono più persone "odio un amasio goduto da tutti" e "né attingo da pubblica fonte" (rimarca lo stesso concetto), generando così il sentimento della gelosia in colui che non si sente corrisposto pienamente. Questo motiva il verso "rifuggo tutto ciò che è pubblico". Lo stesso argomento per alcuni critici, viene

affrontato anche nell'*Illiade* e nell'*Odissea* in cui l'adulterio è considerato una vergogna per chi lo subisce, un'ingiustizia che necessita una vendetta per ristabilire l'onore perduto, mentre in Esiodo l'accento si sposta su colui che commette la colpa e sul castigo che gli provverrà dalla divinità. Per concludere, dopo aver effettuato questo approfondimento dettagliato, possiamo dire che Callimaco in questo componimento sovrappone il motivo letterario al motivo amoroso. Per questo lo possiamo definire un 'epigramma metapoetico', è una vera e propria dichiarazione poetica. Come scrive Rosati nel suo commento, «si tratta di un epigramma programmatico contro la poesia epica, chiamata dispregiativamente "ciclica", nel quale il motivo letterario si congiunge con quello amoroso»⁸. Il poeta, Callimaco, asserisce quindi la superiorità di una poesia che sia intima, personale, che non obbedisca a schermi tradizionali o canoni fissi, ma sia un'espressione immediata e originale, unica di quel poeta. Ecco il concetto di esclusività che si evince dalla lettura di questi versi. Infatti in Lisania, questo amasio goduto da tutti, che con questo tipo di comportamento, non porta alla gioia di nessuno (nemmeno del poeta che è il primo a volere l'esclusività del rapporto), vediamo la personificazione della poesia, che con la solita maniera letteraria, schemi e canoni fissi, viene usata da tutti.

Conclusioni

Non vi sono dubbi: siano i protagonisti di origine classica, siano loro di tempi recenti, la gelosia tra gli amanti accomuna il passato al presente, ed offrirà sempre spunti di riflessione continui, ispirando poeti e scrittori a rappresentare nel modo più simbolico possibile questo tremendo sentimento, questa tormentosa ansia che da millenni si prova nei confronti del partner. Le liriche esposte rappresentano disperati tentativi di conforto dell'animo, nel carme 70 Catullo tenta quasi un avvertimento personale, di fatto perdendo quella fiducia che Lesbia può trasmettergli, arrivando quindi a pensare all'inganno, a probabili tradimenti, divenendo parte di quel sentimento che corrode i rapporti amorosi. La rassegnazione di Callimaco nel suo componimento dall'*Antologia Palatina* XII,43 è ben espressa dalla conclusione dell'epigramma, distorta e infelice. Una passione fervida, che non potrà mai essere ricambiata, e getta il poeta in una cupezza e disperazione ben motivata.

In occasione delle nozze tra Don Filippo Caetani, principe di Teano, e Donna Elena De' Principi Albani, il poeta e traduttore Vincenzo Monti (1754-1828) scriverà *Giunone Placata*, componimento drammatico del 1779. In questa opera

⁸ Giuseppe Rosati, *Scrittori di Grecia. III: Il periodo Ellenistico*, Firenze, Sansoni, 1986.

Giove si reca alle nozze di Amore e Psiche, e nel mentre è visto dalla moglie in compagnia della futura sposa. Non conoscendo Giunone il motivo della presenza del Padre degli Dei accanto alla giovane fanciulla, e ritenendo dunque questo l'ennesimo tradimento da parte del marito, si scaglia aspramente contro il Dio, il quale, non capendo il motivo della gelosia della moglie, chiede spiegazioni. In seguito, Giunone, presa dai sentimenti, incontrollabile, risponde adirata:

La chiedi, ingrato?
 Fin da quel giorno che per mia sventura
 Consorte il ciel che mi salutò di Giove,
 Di, qual pegno, quai prove
 Ebbi dell'amor tuo? Quando s'intese
 Che giammai tu donassi a me un pensiero?
 Un premuroso, in vero,
 Sposo amante tu sei: vedova e sola
 Condannarmi a stancar le fredde piume;
 Di mesi e d'anni il giro
 Viver lungi da me; poi se ritorni,
 Sollecito, inquieto, intollerante
 Dopo d'un breve istante
 Di nuovo abbandonarmi,
 Fuggirmi, dispregzarmi; ...e mi dimandi
 Perché sdegnata io sono? È questa, infido,
 È questa la mercede
 Che tu rendi al mio amore, alla mia fede?

Ov'è amore, passione, tormento, ira, sdegno, odio lì, ieri ed oggi, v'è gelosia.

Video della presentazione:

https://mediaspace.unipd.it/playlist/dedicated/94702741/1_afen87er/1_rohsbb3l

Dolente ardore

Classe IV B / Prof.ssa Giusy Romano

Liceo Statale "Celio-Roccati" (ind. Classico) di Rovigo

Sia Saffo sia Catullo hanno affrontato il tema della gelosia, raccontandone gli effetti provati in prima persona a causa di un forte dolore emotivo e fisico. Ai loro tempi, la parola 'gelosia' così come siamo soliti usarla nel linguaggio di tutti i giorni, non esisteva. Per gli antichi era una costellazione di emozioni, quali principalmente l'amore, il dolore e la rabbia, espressi attraverso perifrasi varie.

Nella storia letteraria greca, l'unica traccia di un lemma il cui significato si avvicini a quello della gelosia moderna è un neologismo utilizzato da Aristofane nella sua commedia *Pluto*, ovvero ζηλοτυπία con l'accezione di "rivalità in amore".

Saffo e Catullo ci hanno mostrato il volto più profondo di questa 'malattia' che attanaglia l'uomo di tutti i tempi, perché in fondo, anche se possiamo non trovare nel lessico antico una parola specifica che connoti lo stato d'animo, i sentimenti parlano davvero una lingua antica.

Dal momento che la gelosia è un'unione di rabbia, amore, sofferenza e passione, per sintetizzare tutte queste sensazioni abbiamo scelto il titolo *Dolente ardore*: 'dolente' è il dolore che si prova a causa di questo sentimento tormentoso, e 'ardore' è sia intensa passione sia rabbia di fuoco.

Saffo fr. 31 Voigt

Come si fa a descrivere che cosa l'amore scatena? Come si rende a parole quello sconvolgimento che pervade l'innamorato geloso? È difficile descrivere emozioni, stati d'animo, sentimenti; eppure Saffo, nel VII secolo a.C. ci è riuscita, in un modo incredibilmente efficace. Nella sua "Ode della gelosia" è possibile ritrovare infatti tutti i sintomi di questo sentimento complesso che gli antichi nemmeno riconoscevano come tale, ma come un insieme di emozioni scatenate,

in questo caso, dalla visione dell'innamorata con un altro. La ragazza di cui Saffo è innamorata è probabilmente una sua allieva: il contesto dove la sua poesia si sviluppa è infatti il tiaso. Il tiaso era una confraternita religiosa dove Saffo operava come sacerdotessa di Afrodite. In questo luogo le ragazze aristocratiche venivano educate al canto, alla danza, alla bellezza, alla raffinatezza e qui venivano insegnate loro tutte quelle arti ritenute tipicamente muliebri in modo tale che, una volta uscite, fossero pronte per la vita matrimoniale. Saffo, definita "veneranda" da Alceo, scrisse molte odi, componimenti eleganti ed elevati, e per ciò è possibile considerarla come la prima poetessa occidentale. Gli amori cantati nelle sue odi sono o tra fanciulle, o tra un'allieva e lei stessa, quindi relazioni omosessuali che nell'Antica Grecia avevano una funzione paideutica, di insegnamento in preparazione alla vita matrimoniale e questo valeva sia per i ragazzi che per le ragazze. Quest'ode in particolare è definita anche "Ode sublime" in quanto è stata assunta come modello nell'anonimo trattato *Del Sublime*.

Del Περί "Υψους" l'autore è ignoto, ma l'intestazione riporta la scritta "Dionisio oppure Longino". Tuttavia, nessuno dei due autori citati può essere ritenuto valido. Possediamo i due terzi di quest'opera, dedicata ad un tale Postumio Floro Terenziano e composta, in forma epistolare, come integrazione dell'opera *Sul Sublime* di Cecilio di Calatte, della quale abbiamo solo frammenti. Nel trattato viene sviluppato il tema del sublime, che nasce dalla perfetta sintesi tra forma e contenuto. Grazie alla citazione che l'anonimo fa nella sua opera, noi oggi siamo in grado di leggere ed apprezzare questo componimento, che ci è giunto in parte lacunoso. Buona parte della lirica arcaica infatti ci è giunta sottoforma di frammenti di esigua estensione: è necessario, quindi, affidarsi ai filologi i quali, attraverso la comparazione tra i codici, producono le edizioni critiche e consegnano dei testi che si avvicinano quanto più possibile all'archetipo.

Riportiamo il testo greco con una traduzione che è il frutto di un'attività svolta in gruppo durante le ore estive di PCTO. Dopo aver consultato varie traduzioni celebri, ci siamo messi noi stessi alla prova, realizzando una nostra proposta.

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
 ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
 ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
 σας ὑπακούει
 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
 ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-
 σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,
 ἀλλὰ κὰδ μὲν γλώσσα ἔαγε, λέπτον
 δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,

ὄππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι, ἐπιβρό-
 μεισι δ' ἄκουαι,
 ψῦχρα δ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
 φαίνομ' ἔμ' αὔτα·
 ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ κ[†]

Mi sembra simile agli dei
 quell'uomo, chiunque sia,
 che siede di fronte a te e ti ascolta
 mentre parli dolcemente e amorosamente ridi.
 E subito mi palpita il cuore nel petto,
 infatti, come ti vedo,
 mi muore la voce,
 la lingua diventa muta,
 una fiamma sottile serpeggia sotto la mia pelle,
 la buia notte cala sui miei occhi,
 mi rombano le orecchie,
 mi inonda un sudore di ghiaccio,
 si diffonde in tutta me un tremore e
 del color dell'erba morente
 il mio pallido volto si dipinge,
 e mi sento morire.
 Ma tutto si può sopportare...

Il μέτρον è la strofa saffica, formata da tre endecasillabi saffici ed un adonio, il dialetto è eolico. È possibile dividere il componimento in due parti: la prima dal v. 1 al v. 5, la seconda dal v. 5 al v. 17. Nei primi versi è descritta la situazione, dopo vi è la nitida e potente descrizione dei sintomi dell'amore.

Il verbo con cui l'ode si apre è φαίνομαι, ovvero "appare". μοι, "a me". "Quell'uomo" (κῆνος, eolico per ἐκεῖνος) che Saffo definisce "uguale agli dei". Le interpretazioni di ἴσος θεοῖσιν sono molteplici: forte, potente, felice, tranquillo, sicuro, non toccato dalla bellezza e dalla grazia umane: vi è dunque questa forte contrapposizione tra l'imperturbabilità dell'uomo, superiore alla contingenza che tocca e vince quanti uguali agli dei non sono, e lo sconvolgimento della poetessa. Quest'uomo è fortunato, perché siede di fronte alla fanciulla che Saffo ama, e perché può godere della sua presenza, della sua voce soave e del suo riso dolce.

Ma ecco che alla vista dell'uomo con l'amata, di quell'uomo che probabilmente la sposerà e quindi la porterà irrimediabilmente lontano da lei, ella è sconvolta. È importante sottolineare il verbo ἴδω, "vedere", che sottolinea l'importanza che gli occhi dell'amata rivestivano, come primo luogo dove nasce l'a-

more, anticipando un tratto della poesia stilnovista e della poetica dello sguardo di Dante Alighieri, dove gli occhi sono via di salvezza.

Saffo guarda gli amanti, e il cuore le si agita nel petto di veemente desiderio⁹: non le resta un filo di voce, non riesce ad emettere alcun suono, la lingua è spezzata. E poi un fuoco sottile si diffonde sotto pelle (χρῶ, *sub artus* in Catullo): il termine utilizzato è πῦρ, quindi “febbre”, se lo intendiamo secondo il linguaggio medico, febbre d’amore, e “fuoco” nel senso di qualcosa che brucia dentro, ma anche nel senso di “rossore”, di passione, desiderio, gelosia, ardore, rabbia: ecco come una parola è capace di esprimere tante diverse condizioni dell’animo: vi è un subdolo e rovinoso diffondersi della sensazione, inoltre è importante notare come l’avverbio αὐτίκα sottolinei l’immediatezza di una sensazione espressa dal perfetto ὑπαδεδρόμακεν.

E poi Saffo non vede più nulla, il buio cala sugli occhi, non ci vede più dalla gelosia e nelle orecchie sente come una sorta di ronzio, di rombo, quel tipico suono che si sente quando si inizia a non capire più nulla, a uscir di senno. E suda, e trema, e impallidisce. L’immagine della quale si serve per rappresentare questo preciso istante è semplicemente incredibile ed efficace: utilizza i termini χλωροφόρμιον δὲ ποίας, lei è verde come l’erba. Questo aggettivo era già stato utilizzato da Omero per indicare l’impallidimento dovuto alla paura, ma mai era stato utilizzato in un paragone con l’erba. Con questa immagine Saffo riesce a rendere a parole uno stato d’animo difficile da comprendere e raffigurare. Infine Saffo, turbata nel profondo, si sente morire, impazzita: ecco che il verbo φαίνομαι viene ripreso, dando al componimento una struttura circolare (*Ringkomposition*).

Trad. di Vincenzo Di Benedetto (1987)

Mi sembra pari agli dei quell’uomo che siede di
 fronte a te e vicino ascolta te che dolcemente
 parli
 e ridi un riso che suscita desiderio. Questa visione
 veramente mi ha turbato il cuore nel petto:
 appena ti guardo un breve istante, nulla mi è più
 possibile dire,
 ma la lingua mi si spezza e subito un fuoco sottile
 mi corre sotto la pelle e con gli occhi nulla vedo e
 rombano le orecchie
 e su me sudore si spande e un tremito mi afferra
 tutta e sono più verde dell’erba e poco lontana

⁹ Il verbo ἐπτόασεν, da πτόω, è tipico del lessico erotico e lo ritroviamo utilizzato anche in Alceo fr. 283 West, in Mimnermo fr. 5 West e in Anacreonte fr. 65 Gentili.

da morte sembro a me stessa.
Ma tutto si può sopportare, poiché ...

Dopo aver analizzato numerose traduzioni, abbiamo selezionato due casi particolari: la versione di Di Benedetto, l'unico ad aver aggiunto l'ultimo verso all'ode, e quella di Foscolo, che fornì del componimento due traduzioni, la prima del 1790 e la seconda del 1821. Abbiamo quindi deciso di studiare queste singolarità e di spiegarle.

Ci siamo chiesti perché solo Di Benedetto abbia aggiunto l'ultimo verso. Secondo noi, è perché è riuscito a cogliere un dettaglio che gli altri traduttori hanno deciso di ignorare. Di Benedetto si è accorto che Saffo è malata: per lei l'*eros* è una malattia, che le distrugge sia il corpo che la mente. Nell'"Ode Sublime" l'autrice mescola la poesia al linguaggio medico. In essa infatti descrive i sintomi che la colpiscono quando capisce che la donna amata non potrà più essere sua: si sente scoppiare il cuore, un fuoco le passa sotto la pelle e non riesce più a vedere ma, soprattutto, è rapita di mente. È resa inerte da questa malattia per cui non esiste cura, può solo cantare cercando di consolarsi. Si pensa infatti che quest'ode abbia funzione consolatoria: Saffo davanti alla ragazza non può parlare, ma riesce ancora a comporre e può così sopportare il dolore che la affligge. ἀλλὰ πᾶν τόλματον, "ma tutto si può sopportare": così Di Benedetto ha colto questo dettaglio e ha deciso di tradurre l'ultimo verso del componimento. Il resto dell'ode è andato perduto, ma molto probabilmente la poetessa avrà ancora cercato di consolarsi; infatti la stessa Saffo ne è consapevole: l'uomo è stato condannato a poter sopportare ogni tipo di dolore.

Trad. di Ugo Foscolo

(1790)

Colui mi sembra agli alti Dei simile
Che teco siede, e sì soavemente
Cantar t'ascolta, e in atto sì gentile
Dolce ridente.
Com'io ti veggio, palpitar mi sento
Nel petto il core, in quel beato istante
Non vien più suono d'amoroso accento
Sul labbro ansante.
Muta s'intrica la mia lingua: accensa
Scorre ogni vena, ronza tintinnio
Dentro gli orecchi; notte alta s'addensa
Sul guardo mio.

Sudor di gelo le mie guance inonda.
Fremito assale e abbrivida ogni membro,
E senza spirti, pallida qual fronda
Morta rassembro.

(1821)

Quei parmi in cielo fra gli Dei, se accanto
Ti siede, e vede il tuo bel riso, e sente
I dolci detti e l'amoroso canto! -
A me repente
Con più tumulto il core urta nel petto:
More la voce, mentre ch'io ti miro,
Sulla mia lingua: nelle fauci stretto
Geme il sospiro.
Serpe la fiamma entro il mio sangue, ed ardo:
Un indistinto tintinnio m'ingombra
Gli orecchi, e sogno: mi s'innalza al guardo
Torbida l'ombra.
E tutta molle d'un sudor di gelo,
E smorta in viso come erba che langue,
Tremo e fremo di brividi, ed anelo
Tacita, esangue.

Ugo Foscolo ci da due traduzioni differenti dell'“Ode Sublime”. La passione per gli studi classici ed il greco in particolare nacque subito, poiché egli vedeva nella Grecia classica non solo la propria origine, ma anche un rifugio ideale di serenità, nella corrente del neoclassicismo. Foscolo tenne in grande considerazione Saffo, come vediamo nell'ode “All'amica risanata” e nella poesia a lei dedicata, “A Saffo”.

La prima versione è del 1790, quando l'autore aveva appena 12 anni, la seconda è del 1821, realizzata all'età di 43 anni. Foscolo al tempo viveva già a Londra, e in quel periodo si dedicava per lo più all'attività editoriale e giornalistica, e si impegnò nello studio storico-critico di alcuni momenti, testi e personaggi della letteratura italiana, soprattutto Dante, Petrarca e Boccaccio.

La prima traduzione dell'“Ode Sublime” è costituita da quattro quartine di tre versi endecasillabi seguiti da un quinario conclusivo, e risulta alquanto fedele alla struttura originaria del componimento: il primo libro dell'opera di Saffo (di cui fa parte questa lirica), infatti, comprende i carmi composti in strofe saffiche.

Nella seconda versione è evidente invece la sua maturazione. La traduzione è drammatica, la linea salda si ricompone su di una estrema tensione di singole espressioni secondo la più nota tecnica foscoliana, specie dei sonetti.

Ed è questa tensione aspra che manca nella versione giovanile, nella sua armonia più facile ed esteriore. Ma sulla via della conquista dello stile e della personalità quella versione aveva indicato uno sforzo di profondità, di scavo, e un equilibrio compositivo che ci conducono dalle prime esperienze a quelle degli anni successivi, e di fronte ad alcune poesie posteriori quell'equilibrio rimane anzi insuperato anche se su di un piano inferiore rispetto allo sforzo di cercare nuove esperienze e una nuova sintesi sempre più larga e sempre più personale. Osservazione che ci porta a indicare in questa faticosa formazione del giovane Foscolo, più che un incerto tortuoso cammino, uno svolgimento a spirale che culmina nell'*Ortis* ed in cui esperienze e risultati vengono utilizzati e ripresi dai loro diversi piani di origine in piani più alti e sicuri.

CATULLO 51

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,*

*qui sedens adversas identidem te
spectat et audit
dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<vocis in ore;>
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur*

*lumina nocte.
Otium, Catulle, tibi molestum:*

*otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Quello pare a me essere uguale
o addirittura superiore a un dio,
qualora sia lecito
colui il quale, sedendo di rimpetto a te,
ti mira e ti ascolta
mentre melodiosamente ridi
mentre a me vien meno la ragione;
infatti, appena ti vedo mia Lesbia, niente
rimane a me.
La lingua è torpida, sottile nelle vene, nelle
membra una fiamma si insinua, un falso
suono rimbomba nelle orecchie, di
duplice notte
sono coperti i miei occhi.
Oh Catullo, l'amore ti è molesto:
nell'amore smani

e ti scalmani:
l'amore già in passato ha mandato
in rovina re e felici città.

Motivazione della traduzione.

Abbiamo deciso di fornire una nostra versione del celebre carme di Catullo: abbiamo consultato diverse traduzioni, tra cui quella di Angelo Roncoroni, Mara Alei e Alessandro Iannella e ci siamo confrontati tra noi. Abbiamo cercato di veicolare al meglio il messaggio che Catullo ha voluto esprimere nella lirica, e riflettuto sui termini più significativi e di impatto, quelli che sono caratterizzati da maggiore *pathos*.

Analisi.

Ille (vv. 1-2) il pronome all'inizio del carme è ripetuto in anafora e si riferisce al giovane dall'aspetto divino.

mi (v. 1) è una forma 'abbreviata', per motivi metrici, del dativo *mihi* e dipende dal verbo principale *videtur*.

divos (v. 2) è un arcaismo che sta per *deos*.

identidem (v. 3) è un avverbio.

miserò quod omnis / eripit sensus mihi (vv. 5-6) presentano un'anastrofe e un iperbato, e rilevano uno degli aspetti più rilevanti dell'amore, la sofferenza e per questo è una frase importante.

Lesbia (v. 7) è un'invocazione alla donna amata.

nihil est super mi (v. 7) introduce una *enumeratio*.

lingua sed (v. 9) presenta un'anastrofe.

lingua, artus, aures (vv. 9 e 11) sono le parole chiave della strofa (campi semantici).

tintinant è un verbo onomatopeico.

sonitu suopte è un ablativo di causa, e presenta l'allitterazione della 's'.

gemina concorda con *nocte*, in iperbato, e si tratta di una metafora.

otium (vv. 13-15), in anafora e poliptoto (*otio*), ha una funzione enfatica.

Commento.

Il carme 51 è uno dei più celebri componimenti poetici del panorama letterario latino, in cui Catullo riadatta un'altrettanto famosa ode di Saffo (fr. 31 Voigt) alla luce della relazione amorosa che stava vivendo con Clodia.

Catullo nacque a Sirmione nell'84 a.C. e, dopo essere giunto a Roma, frequentò l'alta società ed i circoli letterari più in voga del tempo. La sua produzione si concentra nel *Liber*, composto da 116 carmi, in cui affronta con serietà e profondità svariate tematiche, dall'amicizia agli affetti familiari, dal disprezzo per gli arroganti alla quotidianità, ed ovviamente, la passione d'amore. Fu a

lungo innamorato di Clodia: moglie del governante della Gallia Cisalpina (il territorio d'origine di Catullo) e sorella del tribuno della plebe Clodio, acerrimo nemico di Cicerone, Clodia era una donna nobile, altolocata, con moltissimi amanti, e veniva appellata con nomi ignominiosi per via della sua impudicizia. Catullo nei suoi componimenti la chiamava Lesbia, con riferimento all'isola di Lesbo, terra d'origine della poetessa Saffo.

Saffo e Catullo sviluppano un amore verso due persone fortemente diverse. Saffo si strugge per una sua oramai ex-allieva che, prossima al matrimonio, si appresta a lasciare il tiaso. La maestra, dopo averla istruita con affetto, dopo aver condiviso con lei mesi di vita, dopo aver riversato in lei tutta la sua sensibilità, è sconvolta dal dolore per la partenza della fanciulla, prova una gelosia enorme ed è notevolmente turbata dalla visione dei futuri coniugi felici in un momento di dolcezza ed allegria. Catullo invece s'innamora perdutamente di una donna bellissima e spregiudicata, ma si rende ben presto conto che non potrà avere una relazione stabile con Clodia, pur provando sempre una intensa attrazione fisica per lei; questa con lui si diverte, gli concede un amore occasionale, superficiale, mai esclusivo, gioca coi sentimenti di chi si strugge per lei. E Catullo spesso è costretto a vedere l'amata frequentare amorosamente altri uomini, è accecato dalla gelosia e turbato dal dolore. I sintomi sono pressappoco i medesimi provati da Saffo: il cuore gli rimbomba nel petto, la lingua si attorciglia e non emette più alcun suono, il fuoco della passione lo brucia interiormente, il pulsare del sangue giunge fin nelle orecchie.

L'amore di Saffo giunge dopo una conoscenza approfondita e l'instaurarsi di un legame solido attraverso mesi e mesi di vita comunitaria: Saffo soffre perché sta per perdere una relazione che aveva faticosamente costruito, vive un amore più pieno, arricchito dai tantissimi momenti trascorsi insieme, dal notevole impegno profuso nell'educazione della fanciulla, da tutti i ricordi che le risaliranno alla mente una volta che ella sarà partita. L'occasione, invece, in cui Catullo compone il carne pare risalga alle prime fasi del rapporto con Clodia, quelle cioè dell'innamoramento, e il riferimento alle reazioni fisiche ed emotive che il poeta di Sirmione riprende da Saffo sarebbero quindi da intendersi come il profondo turbamento sentimentale di fronte a chi può stare a sentir parlare e ammirare la visione di quella che Catullo considera già come la sua donna.

Inoltre, l'amore di Saffo deriva anche dall'educazione esercitata sulla giovane che è stata istruita nella cultura, nella religione, nella musica, nell'arte: Saffo l'ha vista crescere e l'ha educata umanamente, nei sentimenti e nelle relazioni. Non relega l'amore ad un mero atto sessuale, ma lo eleva, esaltando la crescita reciproca da ricercare in esso. Da Catullo, sappiamo che l'amore era concepito come un *foedus*, un patto di reciproca fiducia, il cui tradimento da parte della donna provocava nel poeta una reazione di grande gelosia ma anche delusio-

ne, rammarico, rabbia, odio che si mescolavano con quell'amore che si sarebbe spento solo gradatamente. E ancora, il componimento di Catullo è più razionale, freddo, distaccato, poiché, a differenza di Saffo, non descrive i sentimenti d'amore mentre li vive, ma in un momento successivo, con tono pacato e riflessivo.

Nell'ultima strofa, Catullo si discosta notevolmente dalle tre strofe precedenti, affrontando il tema dell'*otium* dal punto di vista della società romana del tempo, in cui l'"ozio" era inteso come un momento di tranquillità e crescita interiore attraverso lo studio e la vita contemplativa, diversamente dall'accezione attuale: l'*otium* era in contrapposizione al *negotium*, termine col quale si designava la vita attiva, dedicata al lavoro e all'attività pubblica e politica. Nell'antica Roma, il tempo in cui dedicarsi all'amore inteso come passione ed erotismo, non in relazione al matrimonio, era considerato pericoloso, nonché una perdita di tempo, poiché chi si innamora inizia a compiere azioni inconsuete, smette di usare il *logos*, non è concentrato e produttivo, bensì condotto alla perdizione.

L'amore era inteso quasi come una malattia da evitarsi, che in passato aveva causato la rovina di regni e di città, come sostenuto da Catullo proprio in tale carme. Questo concetto fu espresso anche da Virgilio nel libro IV dell'*Eneide*, quando Didone si innamora di Enea: mentre Didone non fu in grado di vincere l'amore e non si occupò più di dirigere i lavori di edificazione e di amministrazione della sua città, poiché vinta dalla passione, e arrivò al suicidio e inimicò la sua città ai Romani, Enea invece riuscì a vincere l'amore e portò a termine la missione di fondare Roma, dando origine alla dinastia Claudia.

Catullo per buona parte del carme riprende ampiamente Saffo e questa è una scelta contemporaneamente sia positiva sia negativa. Positiva poiché, riproponendo versi di sette secoli prima, rende universale ed eterno un sentimento che si ripresenta sempre uguale, sempre coi medesimi sintomi, sempre col medesimo struggimento, quasi fosse una malattia: esso trascende le dimensioni dello spazio geografico e temporale, e sempre le trascenderà, e Catullo in questi pensieri si rifugia e trova consolazione. Riconosce che miriadi di umani prima di lui hanno condiviso il suo amore, la sua gelosia, il suo dolore, il suo struggimento, e miriadi di umani dopo di lui faranno lo stesso, e così non si sente solo. Trasmettendo ai posteri quei versi, fu forse consapevole che chiunque si fosse trovato nella sua medesima condizione avrebbe potuto trarne conforto, sollievo e consolazione, proprio come era stato per lui leggere Saffo. Si origina dunque una solidarietà tra gli innamorati di ogni luogo e di ogni tempo, che si spera viaggi alla medesima velocità dell'amore e che si possa instaurare tra tutti i contagiati da questa incredibile e meravigliosa malattia.

Catullo riprende da Saffo anche il nesso ἔρωϝ-θάνατοϝ, che è stato affrontato numerose volte nel corso della storia, da molti filosofi quali Platone, Aristotele, Spinoza, Nietzsche, ma anche da diversi pensatori cristiani, come

S. Agostino. Colui poi che senza dubbio deve essere citato per aver trattato questo specifico argomento è Freud: per lui Ἔρως è pulsione di vita, Θάνατος pulsione di morte. Anche Cesare Pavese, scrittore e poeta piemontese vissuto nella prima metà del Novecento, scrisse una raccolta di poesie intitolata *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, dedicata ad una donna di cui si era innamorato senza essere ricambiato. Alla fine della sua vita Pavese si suicidò, forse anche a causa di questa delusione.

Video della presentazione:

https://mediaspace.unipd.it/playlist/dedicated/94702741/1_afen87er/1_3ks6dfjf

*Quod nihil est, metuit, metuit sine corpore nomen
et dolet infelix veluti de paelice vera.*

Fu presa da timore per quel che non esisteva, per un nome senza corpo e cominciò a soffrirne come se si trattasse di una vera rivale.

Ov. met. VII, 830s. (Cefalo e Procri) trad. Faranda Villa

Questo volume raccoglie nella prima parte i saggi presentati in occasione del IV Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gelosia", organizzato presso l'Università degli Studi di Padova in collaborazione con il Centro Studi sul Teatro Classico dell'Università di Torino, con l'integrazione di alcuni contributi che arricchiscono il panorama sull'argomento. Le emozioni costituiscono, più che un tema, un'importante categoria da impiegare nella critica letteraria: in questo caso è la gelosia a farsi terreno di confronto tra filologi classici, storici del teatro e musicologi, che sono chiamati a dialogare con l'esperienza complessa della letteratura drammatica, dal mondo antico al '900, attraverso l'impiego di modalità d'indagine e approcci variegati. Combinati tra loro, essi consentono tanto di penetrare la specificità delle singole opere, quanto di vedere nell'insieme, da lontano, il 'fenomeno gelosia'. Alla sezione «Istantanee e prospettive», ne segue una seconda «Il Laboratorio de "Il teatro delle emozioni: la gelosia"» in cui sono raccolti i lavori delle studentesse e degli studenti di alcuni licei classici che accompagnano l'esplorazione di un tema impervio, arricchendo non di rado il dibattito con la loro fresca sensibilità ed esperienza di lettura.

ISBN 978-88-6938-375-5



€ 18,00