

# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

30.2012

ADOLF M. HAKKERT EDITORE



# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

## SOMMARIO

### ARTICOLI

Fabio Di Pietro, <i>La traduzione come 'medium' tra poesia e dottrina: spunti di riflessione sul compito del traduttore in una prospettiva benjaminiana</i> .....	1
Carlo Pelloso, <i>'Ius', νόμος, 'ma'at'. 'Inattualità' e 'alterità' delle esperienze giuridiche antiche</i> .....	17
Alessandro Iannucci, <i>L' 'Odissea' e il racconto fantastico</i> .....	87
Monica Centanni, <i>Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della 'parodos' dei 'Persiani' di Eschilo</i> .....	105
Giovanna Pace, <i>Aesch. 'Pers.' 256-9 = 262-5: colometria e problemi testuali</i> .....	117
Julia Scarborough, <i>The Inheritance of Violence in the Lyric Imagery of Sophocles' 'Electra'</i> .....	125
Madeleine Jones, <i>Siblings in the 'Choephoroi': A Psychoanalytic Approach</i> .....	134
Vittorio Citti, <i>Les 'Choéphores' de l'anomalie</i> .....	145
Xavier Gheerbrant, <i>Le prologue des 'Choéphores' est-il composé en anneau ?</i> .....	151
Giampaolo Galvani, <i>Riflessioni testuali e metrico-semantiche sul primo stasimo delle 'Coefore' (vv. 585-646)</i> .....	168
Bénédicte Barillé, <i>Un problème de traduction : la première occurrence du mot 'mère' dans le 'kommos' des 'Choéphores' (vv. 418-22)</i> .....	187
Daria Francobandiera, <i>L'Oreste des 'Choéphores': histoire des interprétations</i> .....	205
Jean Alaux, <i>Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les 'Choéphores' et les deux 'Électre'</i> .....	227
Klas Molde, <i>Opera's Tragic Past: The Example of 'Elektra'</i> .....	243
David H. Kaufman, <i>Reaching the κάρδος in Sophocles' 'Electra'</i> .....	253
Sophie Bocksberger, <i>La scène du meurtre d'Egiste dans l' 'Electre' de Sophocle</i> .....	261
Jean Bollack, <i>Les deux temps de la reconnaissance dans l' 'Electre' de Sophocle</i> .....	268
Samuel Cooper, <i>Sophocles' 'Electra' and the Revolutionary Mind</i> .....	275
Alexander F. Garvie, <i>Three Different Electras in Three Different Plots</i> .....	285
Stefano Jedrkiewicz, <i>Vengeur? Sauveur? Menteur? Apollon aux yeux des 'trois Electres'</i> ..	294
Pietro Pucci, <i>Jeux de miroirs dans l' 'Electre' d'Euripide</i> .....	308
Aurélie Wach, <i>Le chœur dans l' 'Electre' d'Euripide : la question du lien des 'stasima' avec l'action dramatique</i> .....	319
Pierre Judet de la Combe, <i>Le théâtre, au-delà de la metathéâtralité. Sur la fin de l' 'Electre' d'Euripide</i> .....	341
Nuala Distilo, <i>Euripide, 'Electra' 699</i> .....	354
Froma I. Zeitlin, <i>A Study in Form: Three Recognition Scenes in the Three Electra Plays</i> ..	361
Paola Ingrosso, <i>L'infelicità del tiranno: declinazioni di un 'topos' da Euripide a Menandro</i> .....	379
Daria Bertolaso, <i>Come chiudere una tragedia. A proposito della contraddizione tra i capitoli 13 e 14 della 'Poetica' di Aristotele</i> .....	396
Damiano Fermi, <i>Un'isola per i Phlegyai: Euph. 'CA' fr. 115, p. 50 e [Apollod.] 3.5.5 (41 W.)</i> ..	414
Romeo Schievenin, <i>Medici e musicisti (Vitruv. 1.15)</i> .....	432
Daniele Lutterotti, <i>Indagini linguistiche sugli 'hapax' e le prime attestazioni dei grecismi del 'Satyricon'</i> .....	441
Giuseppina Magnaldi, <i>Antiche tracce di 'apparato' nel testo tràdito di Apuleio filosofo</i> ...	478
Anna Tiziana Drago, <i>Palombe e colombe (Ael. 'ep.' 19)</i> .....	493

Paolo Mastandrea, <i>Sereno Sammonico: 'res reconditae' e dati di fatto</i> .....	505
Paola Tomè, <i>Fortuna umanistica di Teocrito nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli</i> ...	518
Pilar Gómez, <i>De Samosata a Leiden: Luciano y Rembrandt en el espejo de Zeuxis</i> .....	537
Gian Franco Gianotti, <i>Petronio e gli altri nel 'Satyricon' di Federico Fellini</i> .....	565

#### RECENSIONI

U. Egelhaaf-Gaiser – D. Pausch – M. Rühl (hrsgg.), <i>Kultur der Antike: Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften</i> (A. Novokhatko) .....	585
F. Prontera, <i>Geografia e storia nella Grecia antica</i> (C. Franco) .....	590
Z. Petre – A. Lițu – Cătălin Pavel (coord.), <i>Dicționar de mitologie greco-romană: zei, eroi, mituri</i> (M. Taufer) .....	591
A.M. Belardinelli – G. Greco (a c. di), <i>Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito</i> (P. Mureddu) .....	592
C.F. Russo, <i>L'iscrizione della Coppa di Nestore</i> (V. Citti) .....	594
V. Pagano, <i>L' 'Andromeda' di Euripide, Edizione e commento dei frammenti</i> (L. Carrara) .	595
Menandro, <i>'Lo Scudo'</i> , a c. di P. Ingrosso (S. Schirru) .....	600
G. Picone – L. Beltrami – L. Ricottilli (a c. di), <i>Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel 'de beneficiis' di Seneca</i> (S. Costa) .....	605
G. Vannini, <i>Petronii Arbitri 'Satyricon' 100-115, Edizione critica e commento</i> (S. Mattiacci) .....	609
Tacito, <i>'Annali', Libro XI</i> , a c. di A. De Vivo (C. Franco) .....	614
Aristeneto, <i>Lettere d'amore</i> , a c. di A.T. Drago (C. Miralles) .....	615
N. Brocca, <i>Lattanzio, Agostino e la 'Sibylla maga'. Ricerche sulla fortuna degli 'Oracula Sibyllina' nell'Occidente latino</i> (C. Franco) .....	618
Anonimo, <i>'Andrieta'</i> . Mercurino Ranzo, <i>'De falso hypocrita'</i> , a c. di P. Rosso (P. Gatti) ...	619
A. Tessier, <i>Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca di inizio Ottocento</i> (G. Galvani) .....	621

Direzione

VITTORIO CITTI  
PAOLO MASTANDREA

---

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

---

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

---

**LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica**

<http://www.lexisonline.eu/>  
[info@lexisonline.eu](mailto:info@lexisonline.eu), [infolexisonline@gmail.com](mailto:infolexisonline@gmail.com)

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D  
I-30123 Venezia

Vittorio Citti            [vittorio.citti@lett.unitn.it](mailto:vittorio.citti@lett.unitn.it)

Paolo Mastandrea      [mast@unive.it](mailto:mast@unive.it)

Publicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti  
ISSN 2210-8823  
ISBN 978-90-256-1278-8



## La traduzione come *medium* tra poesia e dottrina: spunti di riflessione sul compito del traduttore in una prospettiva benjaminiana

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande<sup>1</sup>.

### 1. Premessa.

Il saggio di Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* è del 1921 e verrà poi inserito nel '23 come Introduzione alla pubblicazione in traduzione tedesca dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire. La teoria è piuttosto originale ed estrema, ma trova già fondamento in un saggio del '16, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, dove l'autore parte dall'immagine biblica della caduta di Babele, come catastrofe di quella unica lingua della verità, prebabelica, di Adamo il parlante che è «datore di nomi»<sup>2</sup>. La differenza tra il testo del '16 e quello del '23 è ben spiegata da Schiavoni:

La molteplicità delle lingue storiche, nelle quali va situato il lavoro della traduzione, non può essere separata dalla tensione verso la “pura lingua”, allora configuratasi come espressione dello stato paradisiaco, e ora presentata come l'inteso unico che ogni singola lingua, a suo modo, vuole esprimere<sup>3</sup>.

Ma l'impianto teorico di riferimento del saggio sulla lingua è ben presente anche ne *Il compito del traduttore*, così come l'idea di una *Namensprache*, di una lingua dei nomi adamitica, in cui è la parola singola lo strumento del traduttore, definita metaforicamente «arcata»<sup>4</sup>, *Arkade* di accesso o meglio di tensione verso il paradiso perduto della lingua pura che è verità e conoscenza, nell'immediatezza e nella coincidenza della comunicazione di se stessa nei singoli nomi. Dopo Babele:

[...] il linguaggio da creativo, si degrada a semplice mezzo; il comunicabile assume i tratti dell'incomunicabile, rendendo ostinatamente “mute”, indicibili le cose [...]<sup>5</sup>.

Questa teoria mistica è naturalmente spiegata sulla base della creatività della lingua sacra e divina, l'ebraico in quanto prima derivazione dalla lingua di Adamo, secondo una diffusa tradizione cabalistica medievale, di cui Gershom Scholem è stato acuto studioso. In questa tradizione c'è il senso della confusione delle stesse Sacre Scrittu-

<sup>1</sup> Benjamin 1962, 42.

<sup>2</sup> Benjamin 1962, 58.

<sup>3</sup> Schiavoni 2001, 80.

<sup>4</sup> Benjamin 1962, 49.

<sup>5</sup> Schiavoni 2001, 58.

re, ma anche la sfida, la tensione, diremmo noi più del traduttore che dell'interprete, del compito grande e difficile di trovare le chiavi giuste:

Nel suo commento ai *Salmi*, Origene racconta che un dotto ebreo, probabilmente un membro dell'accademia rabbinica di Cesarea, gli ha detto che le Sacre Scritture sono come una grande casa con molte, moltissime stanze, e davanti a ogni stanza c'è una chiave – ma non è quella giusta. Le chiavi di tutte le stanze sono scambiate e confuse: trovare le chiavi giuste che aprono le porte è il compito grande e difficile<sup>6</sup>.

Non vi è dubbio che il cabalismo medievale, in particolare di Abulafia, sia alla base del ragionamento de *Il compito del traduttore*, come già avvertito da Solmi nell'introduzione ad *Angelus Novus* in cui appunto cita *Le grandi correnti della mistica ebraica* di Scholem:

[...] Abulafia ama giocare con parole latine, greche o italiane per sostenere le sue idee. Perché, in ultima istanza, ogni parola parlata consiste di lettere sacre, e la combinazione, separazione e riunione delle lettere rivela al cabalista profondi misteri, e gli scopre il segreto del rapporto di tutte le lingue alla lingua sacra<sup>7</sup>.

L'aspetto tensionale nella traduzione è dunque figlio di un approccio mistico alla lingua, ma allo stesso tempo si presta, al di là di quanto possa essere ricevibile l'elemento redentivo e messianico di questo discorso, ad una prova interessante ed anche piuttosto inedita: il saggio di Benjamin è effettivamente utile al traduttore? Con gli eventuali distinguo, che si osserveranno nel corso dell'attraversamento critico dell'argomentazione benjaminiana, certamente sì, perché fornisce una prospettiva che, proprio perché straniante rispetto alle tradizionali concezioni sul tema, consente un ripensamento sia del lavoro del traduttore che della didattica della traduzione.

È opportuno, però, prima di entrare nel testo di Benjamin, considerare con attenzione ma anche con prudenza ciò che si è venuto a creare intorno a questo saggio: una vasta mole di studi e di teorie sulla teoria che lo hanno reso il luogo privilegiato di un confronto-scontro quasi necessario per essere qualcuno nel campo della traduttologia<sup>8</sup>. D'altronde la stessa insistenza o enfaticizzazione di alcune suggestioni che Benjamin riprende dal cabalismo, come di alcune espressioni che utilizza, quale anche solo quella più volte ripetuta di *Reine Sprache*, possono portare ad una pluralità di interpretazioni che spingono a declinare la riflessione in prospettive molto diverse fra di loro o addirittura ad indagini di ampio respiro, come quella di Umberto Eco sulla ricerca utopica e fallimentare della lingua perfetta:

La storia delle lingue perfette è la storia di un'utopia, e di una serie di fallimenti. Ma non è detto che la storia di una serie di fallimenti risulti fallimentare. Se pure fosse la storia dell'invincibile ostinazione a perseguire un sogno impossibile sarebbe pur sem-

<sup>6</sup> Scholem 2001, 17. Si veda anche sulla teoria cabalistica Scholem 1972, ma soprattutto Scholem 1965.

<sup>7</sup> Scholem in Benjamin 1962, xxiii n. 1.

<sup>8</sup> Come è avvenuto negli anni ottanta nel dibattito post-derridiano e decostruzionista europeo ed americano: ricorda con una certa ironia Gentzler 1998, 191 l'affermazione di Paul de Man, secondo la quale non si è nessuno se non si è scritto qualcosa su di *Aufgabe des Übersetzers* di Benjamin.



pre interessante – di questo sogno – conoscerne le origini, e le motivazioni che lo hanno tenuto desto nel corso dei secoli<sup>9</sup>.

Nel proporre un'antropologia della traduzione nella cultura antica Bettini insiste sul fatto che le preoccupazioni moderne al riguardo sono sostanzialmente sconosciute alla cultura classica e a tante altre culture del mondo, perché *vertere* non significa certo la stessa cosa in tutte le culture. Di fronte alla proposta di Benjamin della parola come arcata non si dilunga affatto: la relega in una sola nota, mostrando di aderire ad una vulgata benjaminiana del tutto impropria con il contesto di riferimento, quando dice:

Viene fatto di pensare che con quel *fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas*, immediatamente recepito dai moderni come se si trattasse di opere “tradotte parola per parola”, Cicerone volesse in realtà significare una cosa diversa<sup>10</sup>.

Molti sono i testi sulla storia della traduzione e sulle teorie<sup>11</sup> e ad essi si rinvia per avere un quadro completo del contesto, all'interno del quale si muove la complessa forma della traduzione, e della vasta produzione bibliografica di riferimento.

Non rientra, infatti, tra gli obiettivi principali di questo contributo l'indagine di teorie e metodi traduttori, né di fornire tantomeno un'ulteriore teoria o proporre nuove distinzioni definitorie, perché esso mira, molto più umilmente, a ritornare sul testo di Benjamin, sgombrando il campo da qualsivoglia prospettiva ideologica pre-costituita e cercando invece di rilevare nel testo i passaggi argomentativi che lo strutturano, per costruire una mappa concettuale in grado di suggerire aspetti utili ad un ripensamento del compito del traduttore oggi, sia egli uno studente, un docente o un traduttore per così dire professionista.

## **2. Dalla cattiva traduzione alla traduzione ideale.**

Il ragionamento di Benjamin sul compito del traduttore segue un'articolazione che va dalla cattiva traduzione alla traduzione ideale. Stabilendo alcuni aspetti teorici, veri e propri puntelli di una visione messianica delle lingue umane, in nome di un principio di integrazione destinato ad una lingua della verità, la lingua pura, Benjamin propone elementi di riflessione, che puntano a ridefinire la questione della traduzione tra fedeltà e libertà ed a fornire una soluzione problematica, che ancora oggi può essere portatrice di spunti concreti per la difficile attività del traduttore delle grandi opere classiche.

La cattiva traduzione è «la trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale»<sup>12</sup>. Se infatti essa vuole solo mediare la comunicazione (inessenziale), tradendo quel poetico, inafferrabile e misterioso che è l'essenziale dell'originale, ciò che va ben oltre la mera comunicazione e che dice e comunica ben poco anche a chi lo

<sup>9</sup> Eco 1993, 24.

<sup>10</sup> Bettini 2012, 75.

<sup>11</sup> In Italia ha avuto una fortuna editoriale forse non del tutto meritata Mounin 1965; notevole e ricco di esempi è Steiner 1984. Sui *Translations Studies* e le teorie si rimanda al già citato Gentzler 1998, invece sulla storia della traduzione all'utile lavoro di Osimo 2002.

<sup>12</sup> Benjamin 1962, 39.

comprende, lo farebbe con la pretesa di servire ad un lettore che non lo comprende. La falsa idea che sottostà a questo approccio è che l'opera d'arte abbia in sé l'intenzione di un ricettore concreto, quando invece l'arte può semmai presupporre la natura fisica e spirituale dell'uomo e non la sua attenzione.

Ma la traduzione è una forma – e questo lo sa bene il buon traduttore – e la legge fondamentale che la anima è la traducibilità dell'originale, essenziale a certe opere. Essa istituisce un rapporto intimo con l'originale, nella misura in cui l'opera d'arte ha una propria vita, concreta e non metaforica, uno stadio di sopravvivenza, che la consegna alla gloria. Quest'ultima non è data dalla traduzione, ma si ha «quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà *storia*»<sup>13</sup>; è compito della traduzione invece funzionare ben oltre che come forma di trasmissione (l'opera non ne ha bisogno, ha già la sua gloria), ma come tramite di un'esistenza dell'opera, intesa come «ultimo e più comprensivo dispiegamento» – *erneute späteste und umfassendste Entfaltung* – in una forma sempre rinnovata di vita e finalità, che è quella di esprimere il rapporto più intimo tra le lingue, nel rappresentare l'oggetto significato secondo un assunto preciso: «[...] le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire»<sup>14</sup>.

La teoria tradizionale della traduzione è solo superficialmente ravvisabile nell'assunto, perché di fatto questa teoria non spiega in che cosa consista l'esattezza (l'essenziale) o la travisa nella forma, tradendo di nuovo il compito di cogliere in modo più profondo l'affinità delle lingue in una traduzione che non può essere somiglianza all'originale, in quanto esso, nella sua sopravvivenza vive il mutamento ed il cambiamento, una maturità postuma, che complica non poco il compito del traduttore.

Se infatti «la parola del poeta sopravvive nella sua lingua»<sup>15</sup>, la parola del traduttore deve fare i conti con la propria lingua materna e con la ricerca dell'essenziale di quei mutamenti del significato dell'originale, dovuti ad una vita più intima della lingua ed alla soggettività dei posteri. Insomma, la traduzione non è la sorda equazione di due lingue morte, ma è avvertimento e considerazione: 1) della «maturità postuma della parola straniera»; 2) dei «dolori di gestazione della propria»<sup>16</sup>.

L'affinità d'altronde non è somiglianza per discendenza storica, ma una sorta di parentela metastorica, come «totalità delle intenzioni reciprocamente complementari»<sup>17</sup> – *der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar* – volte a cogliere, come *intentio*, quella pura lingua, sulla quale può basarsi la legge dell'integrazione.

Nell'intenzione – insegna la filosofia del linguaggio – la distinzione fondamentale è tra inteso (integrabile) ed i modi di intendere (divergenti); ma nelle lingue singole l'inteso non è mai in relativa indipendenza, ma in continuo divenire: «in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere»<sup>18</sup> e la tensione intenzione del traduttore è di avvicinare all'integrazione ciò che è divergente all'inteso.

<sup>13</sup> Benjamin 1962, 41, corsivo nel testo.

<sup>14</sup> Benjamin 1962, 42.

<sup>15</sup> Benjamin 1962, 43.

<sup>16</sup> Benjamin 1962, 44.

<sup>17</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

<sup>18</sup> Benjamin 1962, 45.

La visione di Benjamin si fa a questo punto messianica, nel senso che prospetta lo sviluppo delle singole lingue fino alla fine della loro storia, perché in evoluzione e crescita, in una tensione verso la lingua pura, la cui rivelazione è un punto ultimo non direttamente accessibile. Il traduttore è consapevole della distanza tra il segreto delle lingue lontano dalla rivelazione, ma proprio per questo lo può far diventare presente, nella prova continua della traduzione, che è un «modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue». Ed è in questa accezione che la traduzione «si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra». Ma la lingua sacra non è direttamente accessibile agli uomini, semmai lo è indirettamente attraverso le religioni, la crescita delle quali può far maturare «il seme nascosto di una lingua più alta»<sup>19</sup>.

Compito del traduttore diventa dunque quello di accennare a quella zona – regno predestinato e negato – della conciliazione e dell'adempimento delle lingue, nella misura in cui la traduzione sia capace di esprimere «ciò che è più che mera comunicazione» – *was an einer Übersetzung mehr ist als Mitteilung* – ovvero quel nocciolo essenziale, a sua volta intraducibile, che nel lavoro del traduttore trova il suo apice nell'intraducibile della stessa traduzione, ovvero ciò che resiste a sua volta alla traducibilità, come accade per «il verbo poetico dell'originale»<sup>20</sup>.

Ricapitolando, le opere hanno una vita e le traduzioni confermano questa vita, con la differenza che nell'originale contenuto e lingua formano un'unità (frutto e scorza), mentre nella traduzione la lingua «avvolge il suo contenuto come un mantello regale ad ampie pieghe», perché in tal caso essa significa una lingua superiore (inadeguata al contenuto, possente, estranea) a quella che essa è, trapiantando così l'originale in un dominio linguistico ironicamente più definitivo. Si tratta di quell'ironia romantica, che scopre l'essenza e la dignità della forma traduzione, con il distinguo però di confonderla nel pregiudizio del poeta traduttore come traduttore ideale, quando invece la traduzione costituisce un compito a sé da quello del poeta: «esso consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale». Se l'opera poetica è diretta «solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici»<sup>21</sup>, quella del traduttore deve tenere conto della lingua nella sua totalità.

L'intenzione della traduzione è quella di rintracciare l'eco nella propria lingua che può rispondere all'opera della lingua straniera. Questa eco è «intensivamente nascosta nelle traduzioni»<sup>22</sup>, quale frammento di quella sola lingua vera, ideale, per cui è possibile credere nella traduzione, a patto che si creda anche all'integrazione delle molte lingue verso quella riconciliazione del modo del loro intendere nell'inteso della lingua vera. Così la traduzione diventa mediazione e processo culturale, a metà strada, *medium*, tra poesia e dottrina, opera che sarà certamente meno caratterizzata dalla seconda, ma non meno profondamente radicata nella storia e dominata da una tensione mistica e cabalistica verso la *Reine Sprache*, come ha giustamente osservato Steiner in *After Babel* nel commentare per le lingue umane la convinzione benjaminiana della fine messianica della loro storia:

<sup>19</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

<sup>20</sup> Benjamin 1962, 46.

<sup>21</sup> Benjamin 1962, 47.

<sup>22</sup> Benjamin 1962, 37.

Riprendendo Mallarmé, ma in termini chiaramente derivati dalla tradizione cabalistica e gnostica, Benjamin fonda la propria metafisica della traduzione sul concetto di “linguaggio universale”. La traduzione è al tempo stesso possibile e impossibile: un’antinomia dialettica caratteristica dell’argomentazione esoterica<sup>23</sup>.

Occorre peraltro ricordare che Benjamin anche in seguito non rinuncerà ad un concetto di storia *sui generis* che è già tutto in *Die Aufgabe des Übersetzers*. La prospettiva del materialismo storico, l’intensa amicizia con Brecht, la collaborazione con l’Institut für Sozialforschung di Adorno ed Horkheimer, trovano riscontro nelle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (Sul concetto di storia) – redatte all’inizio del 1940 e riviste fino al ’42 – tanto quanto, se non di più, l’elemento, certamente eterodosso, rappresentato dalla visione metafisica che Scholem ha voluto vedere come una sorta di soluzione alle contrapposizioni oggetto di dispute tanto accese tra i due amici<sup>24</sup>.

Sta di fatto che le tesi sono profondamente imbevute di una visione messianica tutt’altro che marginale: il materialismo storico può competere con chiunque, «wenn sie die Theologie in ihrem Dienst nimmt»<sup>25</sup>.

Nel manoscritto M di *Über den Begriff der Geschichte*, quello che era stato già di proprietà di Hannah Arendt, c’è un brano che figura come parte della tesi XV (quella che si apre con il concetto di scardinamento del *continuum* della storia). Il testo di questo brano merita di essere riportato integralmente, perché esprime una posizione che è del tutto convergente con il rapporto che per Benjamin deve avere il traduttore nel confrontarsi con il passato:

Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessuno stato di fatto è, in qualità di causa, già perciò storico. Lo è diventato, postumamente, attraverso circostanze che possono essere distanti migliaia di anni da esso. Lo storico che muove da qui cessa di lasciarsi scorrere tra le dita la successione delle circostanze come un rosario. Egli afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta a incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come quell’*adesso*, nel quale sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico<sup>26</sup>.

Ma ritorniamo al saggio di Benjamin sulla traduzione, proprio lì dove sembra che l’argomentazione dell’autore proponga una via d’uscita a quella che Steiner ha definito antinomia dialettica.

### **3. Il lessico e non la proposizione: la parola come arcata dell’integrazione linguistica.**

La risposta al compito del traduttore potrebbe essere senza soluzione, se si resta legati ai concetti tradizionali di fedeltà e libertà. Da una parte la traduzione fedele ri-

<sup>23</sup> Steiner 1984, 63.

<sup>24</sup> Scholem 2008, 342 s.

<sup>25</sup> Benjamin 1997, 20.

<sup>26</sup> Benjamin 1997, 56 s.

schia l'inintelligibilità, dall'altra la traduzione libera conserva il senso a discapito di poesia e lingua (tipico della mancanza di disciplina dei cattivi traduttori).

La citazione di apertura del presente saggio è la soluzione proposta da Benjamin, la cui teoria della traduzione cerca altro dalla mera riproduzione del senso. Infatti ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος vale anche per la traduzione, che deve far cadere sull'originale la luce della pura lingua, attraverso l'attenzione alla singola parola – arcata che permette l'intentio della «grande aspirazione all'integrazione linguistica»<sup>27</sup> – e non alla proposizione – muro che si erge dinanzi alla lingua dell'originale: *Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade*.

La proposta avanzata da Benjamin a questo punto si fa serrata e più intensa interpretazione del principio di fedeltà, proprio in quanto nega alla libertà il diritto di una riproduzione del senso come norma del traduttore, perché la comunicazione trascura quel non comunicabile, dato dall'unità tra simboleggiante e simboleggiato. E questo, nel divenire, si nasconde e si frammenta, ma è anche il nucleo di quella pura lingua, in cui il simboleggiato è essenza delle creazioni finite delle lingue. Il rischio del traduttore anche qui è quello di restare vincolato «al materiale linguistico ed alle sue trasformazioni», gravando così la traduzione di un «senso greve ed estraneo»<sup>28</sup>.

Allora anche il diritto della libertà della traduzione può essere recuperato, se essa non libera dal senso della comunicazione (funzione della fedeltà), ma se si esercita in nome della pura lingua su e nei confronti della propria.

Potere unico e grande della traduzione sarà dunque di 1) liberare l'essenza del senso; 2) «riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua»; 3) «fare del simboleggiante il simboleggiato»<sup>29</sup>.

Così il testo nell'originale tedesco:

Von diesem sie zu entbinden, das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen, die reine Sprache gestaltet der Sprachbewegung zurückzugewinnen, ist das gewaltige und einzige Vermögen der Übersetzung.

Ma come? Allargando i confini della lingua del traduttore, rompendone i limiti, alla ricerca di un valore del senso, che Benjamin rappresenta con l'immagine della tangente (traduzione) che sfiora il cerchio (l'originale) in un «punto infinitamente piccolo del senso», per poi proseguire – ecco la riconciliazione tra fedeltà e libertà – «secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico, la sua propria via»<sup>30</sup>.

Per Benjamin che cita la *Crisi della cultura europea* di Rudolf Pannwitz, l'errore del traduttore nasce spesso dal falso principio di voler germanizzare il greco invece che grecizzare il tedesco, attenersi allo stadio contingente della propria lingua, invece che risalire agli ultimi elementi della lingua stessa (parola, immagine, suono); e ciò è possibile non con un atteggiamento disinvolto e superficiale, ma prendendo la lingua «in tutto il suo peso»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Benjamin 1962, 49.

<sup>28</sup> Benjamin 1962, 50

<sup>29</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

<sup>30</sup> Benjamin 1962, 51.

<sup>31</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

#### 4. Essenza della forma della traduzione e limiti.

La legge fondamentale della traduzione è data «oggettivamente dalla traducibilità dell'originale»<sup>32</sup>: *Wie weit eine Übersetzung dem Wesen dieser Form zu entsprechen vermag, wird objektiv durch die Übersetzbarkeit des Originals bestimmt*; maggiore è in esso il peso della comunicazione, minore sarà il valore e la dignità della lingua, con la conseguenza che la traduzione di un tale testo sarà del tutto impossibile, almeno nell'accezione alta che Benjamin propone di traduzione. La traducibilità dell'originale è invece tanto più significativa quanto maggiore sarà la qualità dell'opera.

Certamente la soluzione che Benjamin adotta ha dei limiti, ma anche una potente prospettiva per il traduttore: quella delle traduzioni intraducibili, perché tanto leggere nell'adesione del significato ad esse, come avviene nelle traduzioni sofoclee di Hölderlin, che rappresentano degli «archetipi della loro forma»<sup>33</sup>. Nello scavo linguistico su e nei confronti della propria lingua, Hölderlin perviene ad un vertice di estraneità, dato dalla libertà che egli esercita nell'allargarne i confini espressivi del tedesco fino al punto da rendere la traduzione a sua volta intraducibile, ma nel contempo egli tocca quel vertice di affinità tra le lingue che è tensione verso l'integrazione e la conciliazione.

Il pericolo per il traduttore è di chiudersi nel silenzio, perdersi in profondità linguistiche senza fondo, in un abisso, il cui punto d'arresto non è concesso a nessun testo «al di fuori del sacro», dove la mediazione del senso viene meno e si dissolve nella lettera della vera lingua: verità e dottrina definiscono un testo direttamente traducibile per definizione, perché si assiste ad una fiducia illimitata nella fusione, senza tensione, di «letteralità e libertà nella forma della versione interlineare»<sup>34</sup>.

È il limite ultimo, quello del testo sacro, non direttamente accessibile, ma in definitiva la conclusione di Benjamin è la tensione verso il:

[...] regno negato e predestinato della conciliazione, [...] poiché tutti i grandi scritti devono contenere in una certa misura, ma sommamente i sacri, fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione<sup>35</sup>.

#### 5. Spunti per un approccio benjaminiano alla traduzione ed alla didattica delle lingue classiche.

La difficoltà di alcuni assunti e passaggi criptici, persino paradossali, tipici della prosa filosofica a mosaico dell'argomentazione dell'autore, non impedisce di cogliere una serie di riflessioni e spunti critici interessanti.

Questi spunti sono a nostro avviso vitali e suggestivi per il compito del traduttore e possono essere riprese diverse sollecitazioni pratiche di tali argomentazioni, ripercorrendo almeno alcuni fili del ragionamento in estrema sintesi.

<sup>32</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

<sup>33</sup> Benjamin 1962, 52.

<sup>34</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

<sup>35</sup> Benjamin 1962, *ibid.*

La traduzione di un testo antico è sempre figlia di un'epoca diversa da quella dell'originale, per il quale è chiaro che l'opera del traduttore non significa nulla, perché solo la parola del poeta è fissata in esso, mentre quella materna di chi si appresta a *vertere* un testo classico si trova da una parte destinata a perire nel rinnovamento continuo della lingua moderna, ma allo stesso tempo, proprio perché la traduzione non è una semplice trasmissione, né tantomeno frutto di un'operazione meccanica, stabilisce una provvisorietà, che è tensione complessa tra estraneità delle lingue e affinità.

L'approccio del traduttore è certamente caratterizzato all'inizio dall'esigenza di contestualizzare l'opera d'arte. Egli considera l'epoca dell'artista, le fonti, la storia, con uno sguardo filologico rivolto alla sopravvivenza nel tempo e nello spazio del testo dell'originale. Ma arriva poi il momento in cui egli si pone concretamente il problema della traducibilità, perché deve rappresentare intensivamente quel significato, ma con una cura che è data da due aspetti fondamentali.

Primo aspetto: l'originale si trasforma; secondo aspetto: il rinnovamento della lingua del traduttore:

Poiché nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma. C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stato la tendenza del suo linguaggio poetico, può in seguito essere chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere *ex novo* dal testo già formato. Ciò che allora era nuovo, può essere in seguito logoro e consumato, ciò che allora era corrente, può suonare in seguito arcaico.

[...] Poiché come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente coi secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore<sup>36</sup>.

Questi due aspetti impongono al traduttore quello sforzo tra poesia e dottrina, che non deve risolversi in una posizione estremizzata e tradizionale, in una presa di posizione cieca tra libertà e fedeltà, ma in un processo culturale, comunicativo, mediale, concentrato sul significato e le mutazioni linguistiche e semantiche tra lingue entrambe vive.

Benjamin è ancora utile non solo per il dibattito filosofico e linguistico, ma anche perché fornisce un itinerario di riflessione che si appunta su alcune questioni niente affatto aliene ai problemi concreti della didattica delle lingue classiche ed al lavoro del traduttore. Il suo saggio infatti ci avverte che:

- 1) La ricerca di un lettore modello è una strada che non conduce molto lontano;
- 2) La traduzione è una forma ed in quanto tale deve rispondere ad una sola legge: la qualità dell'opera e la sua traducibilità;
- 3) Le opere classiche hanno raggiunto uno stadio di sopravvivenza – la loro gloria – ed è compito del traduttore non trasmettere un messaggio a torto ritenuto originale, ma saper cogliere l'affinità metastorica delle lingue in qualcosa di molto concreto, cioè ciò che vogliono dire;
- 4) La traduzione deve essere innanzitutto una messa alla prova della lingua materna del traduttore;

<sup>36</sup> Benjamin 1962, 43.

- 5) Tradurre significa tensione verso un'integrazione ideale di ciò che è divergente all'inteso (i modi di intendere): Benjamin non trascura la distanza fra le lingue, ma considera la traduzione come un fare i conti con questa distanza ed estraneità. La provvisorietà del risultato non è un fallimento, ma la prova che questa tensione è una vitale problematicità insita nel compito del traduttore ed una sfida verso la lingua sacra;
- 6) Avvicinarsi, accennando, al verbo poetico dell'originale, alla sua eco, significa credere nella conciliazione delle lingue come orizzonte di senso ultimo a cui tendere;
- 7) La traduzione è mediologica, nel senso che essa è estensione nel tempo e nello spazio della cultura umana, individuazione di processi simbolici e materiali – mediazioni – attraverso le quali si rende possibile la trasmissione;
- 8) La traduzione è attuale, se parte dall'assunto che il tempo della storia è un adesso che si confronta con i frammenti di un discorso, schegge del tempo e costellazione di un'epoca che si incontrano;
- 9) Il tema della fedeltà e della libertà nella traduzione va ripensato: la fedeltà si esercita intensivamente sulla singola parola della lingua originale, la libertà invece sulla lingua materna del traduttore che ne allarga i confini (libertà di grecizzare e latinizzare la lingua moderna e non il contrario);
- 10) Le mutazioni dell'originale – nel tono e nel significato delle grandi opere poetiche – e della lingua del traduttore, che si rinnova, pongono il processo della traduzione in una prospettiva di provvisorietà che è anche vitalità continua tra le lingue. Quando, ad esempio, per il latino ed il greco si parla di lingue 'morte', si rischia di travisarne il significato, che è invece esclusivamente riferito ad un *corpus* di testi dato da una storia della tradizione manoscritta, suscettibile di rare integrazioni (ritrovamenti papiracei recenti).

Questa sorta di decalogo non è un *vademecum*, ma un *promemoria* per disporsi alla traduzione con un certo atteggiamento che, lungi dall'essere astratto o superficiale, richiede di prendere la lingua in tutto il suo peso.

Ma l'atteggiamento si può calare nella pratica didattica? Può suggerire soluzioni e strategie che aiutino a problematizzare, favorendo lo sviluppo di competenze alte, piuttosto che a semplificare acriticamente i processi di apprendimento e le abilità di traduzione?

Crediamo di sì. L'idea della parola come arcata, ad esempio, spinge a ripensare la didattica della traduzione delle lingue classiche, proprio fornendo agli alunni, ma anche ai docenti, un suggerimento prezioso: ridare alla parola singola – secondo la strada indicata da Benjamin tra i compiti del traduttore: rappresentare l'oggetto e/o l'azione significata – quel valore e ruolo, troppo spesso soffocato da un insegnamento focalizzato prevalentemente su morfologia e sintassi, e solo marginalmente dedicato ad elenchi lessicali di base, quelli sì morti e facilmente dimenticabili, perché sradicati da una riflessione intensiva sulle parole, quale è invece quella della costruzione di percorsi lessicali integrati.

Percorrere le parole significa considerarle arcate, passaggi, o meglio vie d'accesso al concetto di affinità tra le lingue, rappresentata da ciò che esse vogliono dire.



E questo è il rovello e la sfida del traduttore, dei docenti e dello studente che si avvicina alla scoperta degli originali delle grandi opere del passato.

Si tratta di un lavoro che richiede attenzione e cura, ma soprattutto una pratica che passa attraverso il metodo etimologico e la storia delle lingue, quella dell'originale e quella del traduttore, in nome di un principio di traducibilità che mette in gioco i lessici di entrambe e la soggettività dei posteri.

Quest'ultima può andare oltre un concetto restrittivo di attualità delle opere d'arte del passato, sulla base dell'assunto che:

[...] il loro tornare attuali può venir provocato dallo sviluppo di dati economico-sociali, di politica dell'arte e della cultura, strutturalmente simili a quelli che all'epoca della loro nascita erano determinanti, però anche dalla persistenza di determinati metodi tecnico artistici e dal rinnovamento di criteri estetici [...]<sup>37</sup>.

Hauser riconosce il mutamento dell'opera e del suo significato in funzione di qualcosa di più complesso e profondo, una sorta di continuità nella diversità delle generazioni future, nel loro confrontarsi e riconoscersi, anche conflittuale, con i testi e la loro fortuna o gloria:

[...] la risposta alla problematica dell'artista è data da una parte dall'opera compiuta, dall'altra dall'esperire dell'opera attraverso il recettore, che può equivocare sull'opera ma può anche capirla meglio di quanto l'abbia capita il suo autore<sup>38</sup>.

Questa affermazione di Hauser fornisce un punto di vista che spiazzava e stimola a capire meglio piuttosto che ad equivocare (una sfida per gli studenti ed i docenti), nonché spiega teoricamente il ruolo della ritraduzione e reinterpretazione dell'opera d'arte, che ogni generazione elabora e ripensa alla luce di una rinnovata lettura dei classici e del significato che si attribuisce a ciò che definiamo classico.

Tra i tanti testi di filologia classica sulla difficile, ma anche stimolante pratica della traduzione di autori greci e latini, ne possiamo segnalare almeno due recenti a cui si rimanda il lettore. Essi riescono a fornire esemplificazioni efficaci e contemporaneamente importanti indicazioni didattiche che sollecitano a ripensare approcci, strumenti e metodi<sup>39</sup>. Tra gli interventi ivi contenuti ne proponiamo uno, quello di Canfora sulla traduzione della storiografia greca; il brano che segue riassume bene molti aspetti del ragionamento fin qui condotto:

Se consideriamo sotto il profilo empirico quell'opera difficilissima e inevitabile che è il tradurre, forse si percepisce meglio il motivo per cui si continua sempre in ogni epoca a ri-tradurre, e anche per quale ragione traduzione e commento finiscano per sovrapporsi e confondersi l'una nell'altro.

Direi di più. Nella pratica scolastica si propone un brano di traduzione che è *ex hypothesi* comprensibile nel suo insieme, a fronte del quale c'è la traduzione "vera". Ho sempre pensato che sarebbe più utile partire dall'idea dell'esistenza di varie traduzioni

<sup>37</sup> Hauser 1977, I, 231.

<sup>38</sup> Hauser 1977, II, 127.

<sup>39</sup> Neri – Tosi 2009; Condello – Pieri 2011.

possibili e di gradi diversi di avvicinamento alla comprensione di un testo, una comprensione che è comunque provvisoria<sup>40</sup>.

È inevitabile la provvisorietà, perché i posteri continuano a leggere, rileggere e, soprattutto, a tradurre i classici e perché, per dirla con Calvino, leggere i classici significa sempre tradurli:

Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire [...]. I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume) [...].

È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.

È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona<sup>41</sup>.

La prospettiva di Calvino sui classici è anche convergente con quella del saggio di Benjamin. Nella sua riflessione letteraria, in diverse occasioni, Calvino arriva a concepire l'idea estrema e di chiara derivazione benjaminiana, che la traduzione è il vero modo di leggere un testo.

Si veda al riguardo il significativo titolo di un intervento di Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, ed in particolare il seguente passaggio:

Da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma sapere entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro "essenza segreta"<sup>42</sup>.

Affermazione che richiama evidentemente *die Reine Sprache e das Geheimnisvolle* del saggio di Benjamin.

Lo spirito delle lingue di cui parla Calvino richiama un antistoricismo che era anche quello di Borges, che considerava oppressivo e sovrastante il senso storico a discapito della bellezza in se stessa:

Oggi ci preoccupano le circostanze, vogliamo sapere esattamente che cosa intendesse Omero quando scrisse "mare nero come il vino" (ammesso che "mare nero come il vino" sia la traduzione corretta). Ma, se siamo storicamente consapevoli, penso che dovremmo anche immaginare che arriverà un tempo in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e delle circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà la bellezza in se stessa. Forse per costoro non saranno importanti neppure i nomi e le biografie dei poeti<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Canfora 2009, 108 s.

<sup>41</sup> Calvino 2001, 1818, 1823.

<sup>42</sup> Calvino 2001, 1825-31.

<sup>43</sup> Borges 2001, 73 s.

Interessante anche la posizione di Umberto Eco a proposito della traduzione. Egli, come anche Calvino, riflette prevalentemente sulla traduzione delle sue opere in altre lingue, così come sulla sua attività di traduttore – ad esempio quella di *Sylvie* di Nerval – ed osserva la mancanza di un *tertium comparationis*: la lingua perfetta o pura lingua di Benjamin non è una lingua; una lingua razionale o una del pensiero non è al momento di fatto data; la nozione di contenuto proposizionale invariante ben poco si presta ad applicazioni poetiche. Alla fine, in assenza di una lingua-parametro, la traduzione non è altro che negoziazione. Eco esprime ironia sull'idea di un'essenza segreta trasmissibile tra due lingue, nonché scetticismo verso la Sapir-Whorf Hypothesis<sup>44</sup> che sostanzialmente preclude, con il suo determinismo linguistico, la strada alla traducibilità, in nome di un concetto di lingua che impone una visione del mondo ed un certo modo d'interpretare le cose esclusivo.

Eco invece propone la strada della negoziazione del senso:

Tradurre significa sempre “limare via” alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, *non si dice mai la stessa cosa*. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa<sup>45</sup>.

Il concetto di negoziazione non è del tutto incompatibile con l'approccio di Benjamin: Eco infatti conclude il suo *Dire quasi la stessa cosa* con un'idea di fedeltà che richiama, tra l'altro, «l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo» e sinonimi ben diversi da esattezza, quali «*lealtà, onestà, rispetto, pietà*»<sup>46</sup>.

E questi termini ci riportano alla didattica delle lingue classiche e ad un'ultima ripresa di Benjamin in tal senso.

Connettere una serie di pratiche traduttive con concetti chiave che problematizzano tali pratiche non è semplice. Frequentemente si rischia di concepire la traduzione, sia come arte che come pratica didattica-cognitiva, più nel senso di un mero compito di routine che di un'operazione aperta e complessa. Nell'ambito dello studio del latino e del greco è invece importante ridefinire e riposizionare le pratiche, soprattutto a fronte di una recente ricerca che fa il punto della situazione sull'insegnamento del latino in Italia, in Europa ed in USA<sup>47</sup>.

Nel 2005 in Italia il 41% degli studenti della scuola secondaria (più di un milione di alunni su 2,5 di iscritti) erano impegnati nell'apprendimento del latino, contro l'1% in USA ed il 2% in Gran Bretagna, tra il 5% e l'8% in Germania ed il 19% della scuola media francese che si riduce drasticamente al 3% nei licei; circa il 40% degli allievi italiani, sempre nel 2005, si è presentato a sostenere gli esami di maturità con debiti in latino e greco. È evidente l'urgenza di rispondere alle domande dell'indagine: Latino perché? Latino per chi? Gamberale non ha dubbi al riguardo:

<sup>44</sup> Whorf 1970.

<sup>45</sup> Eco 2010, 93 s.

<sup>46</sup> Eco 2010, 364.

<sup>47</sup> Associazione TreeLLLe 2008.

[...] sono convinto che non si possono sostenere le ragioni del latino (e del greco) nella scuola con la conservazione di una immobile *routine*; senza la prospettiva di un insegnamento profondamente rinnovato, fondato su una solida competenza tecnica ma sensibile al rapido cambiamento della società e alla mutevole natura dei ragazzi [...]<sup>48</sup>.

Se Benjamin può aiutare a rompere delle cornici di senso nell'insegnamento delle lingue classiche, è proprio grazie al suo approccio straniante, che porta necessariamente ad una ridefinizione della didattica, introducendo in essa pratiche che destabilizzano senza dubbio le *routine*.

Riprendiamo il decalogo costruito sulla base dell'analisi del saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* e proviamo a vedere quale utilità può avere declinarne alcuni snodi in funzione di una didattica delle lingue classiche problematizzante.

A chi è rivolta la traduzione della versione scolastica o della poesia di Catullo o dei *Persiani* di Eschilo? Il testo ha un senso nel momento in cui si comprende che il suo significato va visto nel suo complesso, in relazione ad un contesto diverso e probabilmente definito in modo non puntuale già nell'originale (genericità del pubblico o del lettore). Lo studente traduce per il professore che spesso ha una sua traduzione di riferimento, come se la traducibilità dell'originale non sia anche connessa alla sua qualità, suscettibile di interpretazioni ed ambivalenze, che francamente non possono esaurirsi nell'uso del vocabolario di greco e di latino, ma richiedono un'attenta conoscenza della propria competenza lessicale e strategie differenti di utilizzo degli strumenti.

Benjamin suggerisce che occorra innanzitutto cogliere l'affinità tra le lingue, ma questo è possibile solo se si è in grado di allargare l'attenzione alla lingua materna dello studente, con la quale egli deve pervenire alla comprensione di ciò che le lingue vogliono dire. Sugeriamo alcune pratiche problematizzanti: contemporaneo utilizzo di un vocabolario di italiano adeguato; programmazione incrociata della didattica della lingua madre con quella delle lingue classiche.

La distanza temporale del testo classico spinge invece ad una forma di miopia, che produce giustificazioni insensate sulla base di una presunta sensatezza, implicita nella diversità culturale, di quanto è assolutamente incomprensibile allo stesso studente, così come lo sarebbe per l'autore dell'originale se avesse detto proprio ciò che si è voluto intendere nella traduzione scolastica.

Il risultato di una traduzione, anche molto bella, andrebbe visto come provvisorio. Cosa significa questo concretamente? Che, al di là della solida competenza tecnica, è importante capire e far capire quanto l'operazione prodotta sia sempre suscettibile di revisione e ripensamento. Il docente dovrebbe porsi non come depositario dell'unica risposta, ma come facilitatore e complice di un processo complesso che non deve garantire esattezza, ma lealtà, onestà, rispetto ed anche l'orgoglio che si prova quando si ha la sensazione di aver veramente compreso il nodo concettuale, la metafora che ci avvicina al verbo poetico dell'originale.

Solo se si riesce realmente a far cogliere l'attualità delle lingue classiche, si può avviare alla paradossale situazione di studenti che studiano lingue morte in un senso ma vive in un altro, quando lo sono nella gloria e nella maturità postuma che va sca-

<sup>48</sup> Gamberale 2008.

vata con sensibilità ed amore. Quale migliore immagine per rendere più memorabile ciò che per lo più invece si dimentica da un giorno all'altro? I testi sono frammenti di un discorso, schegge del tempo che si incontrano con la costellazione di ciascuna epoca. In questo senso il saggio di Benjamin parla di qualità e non di quantità, di *intentio* e non di sterile esercizio per regole grammaticali, di parola come arcata e non di ricerca ossessiva compulsiva del vocabolario per fare presto e chiudere il compito. E se la traduzione scolastica non fosse solo questione oraria, ma prova collettiva, collaborativa, di ricerca sul lessico?

Sono spunti, non hanno alcuna pretesa di completezza, ma solo il ruolo – si spera – di produrre un dibattito aperto, magari anche riconoscendo al difficile saggio di Benjamin questa capacità di sollevare problemi e di proporre qualche suggestione che possa avere ricadute pratiche nella didattica.

Le mutazioni dell'originale nel tono e nel significato vanno di pari passo con le trasformazioni delle lingue materne: tradurre è leggere, interpretare una tradizione classica che è fatta di parole-arcate e di una tensione verso il continuo rinnovamento e riposizionamento delle complesse relazioni tra l'umanità e questa essenza segreta delle sue parole nel tempo e nello spazio della storia.

Fabio Di Pietro

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Associazione TreeLLLe 2008 = Associazione TreeLLLe, *Latino perché? Latino per chi?*, Questioni aperte I, Genova, Maggio 2008.

Benjamin 1962 = W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, traduzione ed introduzione di R. Solmi, Torino 1962, 39-52 (ed. or. *Die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg 1923).

Benjamin 1962 = W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, traduzione ed introduzione di R. Solmi, Torino 1962, 53-70 (ed. or. *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* redatto nel 1916 e pubblicato per la prima volta in Id., *Schriften*, Frankfurt am Main 1955).

Benjamin 1997 = W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a c. di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino 1997 (redatto tra il 1940 ed il 1942, ed. or. *Über den Begriff der Geschichte* *Schriften*, Frankfurt am Main 1950).

Bettini 2012 = M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012.

Borges 2001 = J.L. Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano 2001 (The Charles Eliot Norton Lectures – Harvard 1967-68, ed. or. audio CD *This Craft of Verse*, Harvard 2000).

Calvino 2001 = I. Calvino, *Perché leggere i classici* (1981), in Id., *Saggi*, II, Milano 2001, 1818-24.

Calvino 2001 = I. Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), in Id., *Saggi*, II, Milano 2001, 1826-31.

Canfora 2009 = L. Canfora, *Tradurre la storiografia*, in C. Neri – R. Tosi (a c. di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna 2009, 107-14.

Condello – Pieri 2011 = F. Condello – B. Pieri (a c. di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.

Eco 1993 = U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari 1993.

Eco 2010 = U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2010.

Gamberale 2008 = L. Gamberale, [senza titolo], in Associazione TreeLLLe, *Latino perché? Latino per chi?*, Questioni aperte 1, Genova, Maggio 2008, 111-20.

Gentzler 1998 = E. Gentzler, *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, Torino 1998 (ed. or. *Contemporary Translation Theories*, New York 1993).

Hauser 1977 = A. Hauser, *Sociologia dell'arte*, Torino 1977 (ed. or. *Soziologie der Kunst*, München 1974).

Mounin 1965 = G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965 (stesura originale *Traductions et Traducteurs* espressamente scritta per l'edizione italiana).

Neri – Tosi 2009 = C. Neri – R. Tosi (a c. di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna 2009.

Osimo 2002 = B. Osimo, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano 2002.

Schiavoni 2001 = G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino 2001.

Scholem 1965 = G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano 1965 (ed. or. *Major Trends of Jewish Mysticism*, London 1951).

Scholem 1972 = G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Milano 1972 (ed. or. *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, Frankfurt am Main 1970).

Scholem 2001 = G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino 2001 (ed. or. *On Kabbalah and its Symbolism*, New York 1965).

Scholem 2008 = G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Milano 2008 (ed. or. *Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1975).

Steiner 1984 = G. Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze 1984 (ed. or. *After Babel*, Oxford 1975).

Whorf 1970 = B.L. Whorf, *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino 1970 (ed. or. *Language, Thought, and Reality. Selected Writing*, Cambridge 1956).

**Abstract:** The text deals with the problem of classical languages translation through Walter Benjamins' essay *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921). It is primarily aimed to find the conceptual drivers in the reasoning of the German philosopher and sociologist and to sociologically and culturally contextualize his work. Translation is a form and it obeys to the fundamental rule of translatability of the original text through a tension towards a pure language, *Reine Sprache*, which is the last horizon in a research of affinity and integration among languages. Following Benjamin's reasoning the theme of fidelity and freedom in translation has thought to be reformulated. Fidelity is to be exerted intensively on the individual word of original language, when freedom must be used extensively in mother-language of the translator who breaks his boundaries. In a perspective of provisional and, at the same time, continuous vitality between the two languages and of dialogue in time and space.

**Keywords:** Walter Benjamin, translation, didactics, *medium*, classical languages.

***Ius, νόμος, ma'at.***  
**'Inattualità' e 'alterità' delle esperienze giuridiche antiche**

Es läuft gegen die Ordnung der Geschichte, daß Homer zum zweiten Male erstehe, Phidias wiederkehre und der ganze Zusammenhang der Dinge sich auflöse, damit ein zweiter Priamus von einem zweiten Achill um Hectors Leiche flehe.

Bachofen 1951, 429

ἀλλ' εἰ χειρῶν ἔχον βόες <ἵπποι τ' > ἢ ἐλέοντες  
ἢ γράψαι χεῖρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες,  
ἵπποι μὲν θ' ἵπποισι, βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίως  
καὶ <κε> θεῶν ιδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν  
τοιαῦθ', οἷόν περ καὶ τοὶ δέμας εἶχον <ἔκαστοι>.  
Xenoph. fr. 13 Diehl

Sommario: 1. L'attuale inattualità dell'antico. - 2. L'eterogeneità dell'antico e il 'neo-pandettismo' di L. Gernet: per un diritto senza 'Stato' e senza 'Giudice'. - 3. *Ma'at*: il modello 'altro' dell'iniziale indistinzione e l'ordine cosmico del potere. - 4. *Ius* e νόμος: agli inizi del *droit* in Occidente tra scienza e coscienza. - 5. Qualche breve conclusione su una βιλύχνης occidentale e su una *lux ex Oriente*.

### 1. L'attuale inattualità dell'antico.

Nel 1999, in occasione della mostra *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, presso la *Nationalgalerie* di Berlino, Raffael Rheinsberg presentava una *Darstellung* dal titolo alquanto suggestivo: *'Die Antike kennt uns nicht'*, ossia *'L'antichità non ci conosce'*. In uno spazio quadrangolare, secondo un ordine quasi militare, erano stati disposti dall'artista, e talora contrassegnati numericamente, pezzi di pietra che ricordavano sarcofagi, lapidi e sepolcri: simulacri, vale a dire, di un tempo oramai passato. Dinanzi a quest'opera l'osservatore attento non poteva che percepire tanto l'innaturale artificiosità dell'organizzazione dello spazio così riprodotto, quanto la discrasia tra l'essere e l'apparire, atteso che i presunti simulacri dell'antichità erano invece moderni prodotti dell'industria, quali rottami, rovine, pezzi di fabbricati andati demoliti. Ciò che, *prima facie*, appariva antico, non era tale, risolvendosi, *de facto*, in una artata ri-costruzione soggettiva tutta 'presente'<sup>1</sup>.

*'L'antichità non ci conosce'*, nella sua brevilocuente chiarezza, s'atteggia ad *adagium* che non esita a disvelare un principio metodologico di stringente persuasività, che, anzitutto, predicando l'inattualità dell'antico<sup>2</sup>, depreca, come odioso letto di Procuste,

<sup>1</sup> Traggio la notizia da Fögen 2002, 13 ss.

<sup>2</sup> Cf., sul punto, le illuminanti osservazioni 'metodiche' del Foucault, secondo cui, partendo dall'umile, ma sovente negletta, convinzione secondo cui «alla radice di quel che conosciamo e di quel che siamo non c'è la verità e l'essere, ma l'esteriorità dell'accidente», è d'uopo «fare a pezzi ciò che permetteva il gioco consolante dei riconoscimenti», in quanto «sapere, anche nell'ordine storico, non significa 'ritrovare', e ancor meno 'ritrovarci'», e la storia, una volta «genealogicamente diretta» ha il fine di «dissipare ... le radici della nostra identità» e non tanto tende «a cercare il luogo unico da dove veniamo», quanto «si occupa di far apparire tutte le discontinuità che ci attraversano» (Foucault 1977, 51). Così si pongono le basi di quella che è una ricerca genealogica,

la convinzione – tutt'altro che poco diffusa – della bontà di ricerche volte a trovare, nelle linee della storia, sempiterni «verità regolari»<sup>3</sup>. Convinzione, quest'ultima, che può prendere la forma o di una fluida dommatica *prêt-à-porter* atta, pur nella sua compatta chiusura, a essere calata, onde descriverle, in realtà anteriori<sup>4</sup>, o di una – per quanto

ossia di una ricerca che, prendendo – almeno formalmente – le distanze dall'impostazione archeologica, intende programmaticamente prescindere dalla chimera metafisica dell'*ἀρχή-Ursprung* ('principio' o 'origine' che designa l'essere interiore, anteriore, esatto, immobile, puro di un *quid* esteriore ed accidentale), in nome dell'indagine storico-fattuale sulla *Herkunft* (provenienza) e sulla *Entstehung* (punto di insorgenza): che tale approccio implichi un '*conjurer*' l'*ἀρχή* nel senso agambeniano di una «evocazione-espulsione» (Agamben 2008, 85), mi pare, tuttavia, non esatto, in quanto la genealogia foucaultiana (nel segno della 'continuità') non è altro che una (archeo)logia che viene privata dell'*ἀρχή* stessa attraverso un'espulsione che presuppone un sostanziale silenzio (cf., in termini non dissimili a quelli testé brevemente esplicitati, Rella 1977, 48; Pandolfi 2000, 342). Del resto, ritengo viziata da una, forse solo terminologica, confusione la definizione provvisoria che l'Agamben dà di 'archeologia', nel senso di una «pratica che, in ogni indagine storica, ha a che fare non con l'origine, ma col punto di insorgenza del fenomeno e deve, perciò, confrontarsi nuovamente con le fonti e con la tradizione» (Agamben 2008, 90): in un contesto pressoché *in toto* foucaultiano, infatti, la connessione operata dall'Agamben, tra 'inizio' e *ἀρχή* è, anche in sede di reinterpretazione del pensiero dell'intellettuale francese, direi quanto meno azzardata (vd., per un'analoga indebita sovrapposizione concettuale, Narducci 1985, 187, 191; Rovatti 2008, 218). Sulla ricerca genealogica foucaultiana (massimamente con riguardo ai suoi influssi nella storiografia giuridica), vd., da ultimo, la penetrante messa a punto di Stolfi 2010, 13 ss., 75 ss. (con ampi richiami bibliografici); nonché, sul suo modello nietzscheano, cf., oltre ad Agamben 2008, 85 ss., Berni 2005, 87 ss., 91 ss.

<sup>3</sup> Così, Guarino 2008, 12, che ritiene che alla miope visione di chi reputa che la 'dogmatica universale' sia, *sub specie iuris*, applicabile *sic et simpliciter* al mondo antico (fino a prova contraria), vada necessariamente sostituito il principio metodologico secondo cui «al diritto romano deve corrispondere ... la dogmatica giuridica romana, e nella ricostruzione di questa deve esaurirsi il compito dei romanisti, in quanto tali» (Guarino 1995, 9). Il metodo genealogico, di contro, mette in crisi non solo le presunte linearità di una storia «destinata a comprovare la conformità di origine e fine ... ma anche l'intero assetto categoriale cui tale concezione fa capo» (Esposito 2004, 80); sulla distinzione di tipo qualitativo, più che di tipo cronologico, per ogni fenomeno storico (e quindi anche per il diritto), tra l'elemento della *Urgeschichte* (da intendere come storia dell'insorgenza) e quello della *Geschichte*, nonché sull'eterogeneità tra questi due elementi (che implica altresì, per ciascuno di essi, diversità sia di metodo di indagine, sia di precauzioni epistemologiche), cf. Overbeck 1996, 53 ss.

<sup>4</sup> Per la storia del diritto antico un consapevole impiego, pur ammissibile solo in chiave 'euristica', di categorie, concetti, e istituti elaborati dalla scienza contemporanea – e ciò a continuazione del lavoro dogmatico operato anzitutto dalla Pandettistica tedesca – al fine di comprendere il passato (anche e soprattutto in chiave di diversità di *formae mentis*), giammai deve costituire un'inappropriata 'retrodatazione di codici culturali', la quale ultima, del resto, non può che far cadere l'interprete in stereotipi e antistoriche concezioni universalistiche (alle quali, in definitiva, mi paiono accedere sia Pugliese 1985, 159 ss., sia, per certi versi, anche Betti 1991, 217 ss.); per una prima, ma sostanzialmente definitiva critica agli eccessi di tali atteggiamenti, cf. De Francisci 1936, 1 ss.; Guarino 1990, 39 ss.; Guarino 2008, 5 ss., 108 ss.; nonché sulla dogmatica moderna quale chiave di lettura del pensiero giuridico antico, soprattutto con riferimento alla posizione del Betti, cf., ampiamente, Nardoza 2007, 10 ss., 61 ss., 67 ss. A due idee, semplici ma potenti, credo, invero, sia tutt'oggi proficuo aderire contestualmente: da una parte, quella – di matrice 'bettiana' (Betti 1952) – secondo cui «non si può scambiare il concetto con la realtà, come chi pretende di identificare, ad esempio, il singolo ed irriducibile individuo vivente con il concetto di uomo» (Monteleone 2000, 24); dall'altra, quella secondo cui le opere antiche possono continuare a vivere e a parlarci solo per il fatto che noi diamo loro la nostra anima e il nostro sangue, sicché il



blanda – *Aktualisierung* dell'antico<sup>5</sup>, talora ideologizzata (e non solo superficialmente)<sup>6</sup>, talaltra giustificata in termini di unica risposta possibile a debilitanti 'crisi di identità'

presentarle in modo veramente 'storico' sarebbe un dialogo tra spettri: «soll man aber ... den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werke nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, dass wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben: erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden. Der wirklich 'historische' Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden» (Nietzsche 1879, 56). Fare della frase '*Die Antike kennt uns nicht*' il proprio motto, non significa, quindi, a mio credere, postulare un divieto assoluto di 'leggere il passato', impiegando 'le lenti del presente': come ben rimarca il Bretone, infatti, «fra la cautela che si richiede, come sempre del resto, nell'impiego delle categorie interpretative moderne e il loro abbandono puro e semplice, però ci corre. La storiografia non può farne a meno. La nostra conoscenza del passato sarebbe egualmente rischiosa, se fosse costretta a servirsi soltanto delle categorie con cui il passato ha interpretato sé stesso. È insito, senza dubbio, nell'uso dei concetti, moderni o antichi che siano, il pericolo di una coercizione predicativa. Bisogna stare in guardia per evitarla. Ciò che vogliamo comprendere, in definitiva, è un mondo scomparso, le sue strutture e le forme di pensiero che gli appartengono, e il suo linguaggio autentico» (Bretonne 1989, 51). In questa prospettiva, dunque, che muove dalla ferma consapevolezza dell'alterità dell'antico rispetto al contemporaneo, supera la tesi della fungibilità dei singoli *periti*, rivendica con vigore la natura e la funzione di 'autentico giurista' allo storico del diritto, penso vadano letti e interpretati i numerosi (e, come noto, non edulcorati) attacchi mossi dal compianto professor M. Talamanca (i cui interessi, le cui curiosità, il cui sapere, travalicavano di gran misura i limitati spazi del fenomeno giuridico, della sua scienza, della sua storia) alla cd. *nouvelle vague*: con tale formula (assai fortunata, se non assai felice) il grande studioso, infatti, non intendeva affatto definire «con stucchevole esibizione di mediocre ironia» entro un piano globale di «massiccia offensiva, condotta anche a livello di potere accademico» (così Scarano Ussani 2008a, 189, il quale, peraltro, contrappone, in direzione opposta a quella seguita da Talamanca, pochi paragrafi prima i 'romanisti', storici che «vogliono sentirsi e si proclamano giuristi», ai 'cultori del diritto positivo', «cioè gli autentici giuristi»), gli appartenenti all'orientamento sorto entro la 'Scuola napoletana', ma, fuor di ogni forma di sarcasmo e di logica di potere, come chi ama tenta di proteggere al meglio l'oggetto del proprio amore, intendeva icasticamente stigmatizzare lo sciogliersi della storia del diritto in una «generica storia della cultura, in cui il diritto – sostanzialmente incompreso nella sua specificità – non trova in realtà una sua collocazione» (Talamanca 2006, 42).

<sup>5</sup> Già Koschaker 1962, 477 ammetteva lucidamente il divario tra il diritto professorale elaborato dai Pandettisti e il diritto romano su cui si formavano i sistemi pandettistici, rilevando l'impossibilità di appropriarsi di un «bene spirituale esterno» senza adeguarlo ad esigenze contingenti e trasformarlo in virtù di sensibilità soggettive e particolari. Sull'alluvionale ammasso di posizioni antitetiche e variegate *nuances* dottrinali rispetto a tale opzione metodologica, con esplicito ed esclusivo riguardo al diritto romano, rinvio totalmente alle persuasive osservazioni e agli ampi rimandi bibliografici di Garofalo 2008, 167 ss., 188 ss., soprattutto per la giustificazione di quell'indirizzo che viene erroneamente additato dallo Schiavone come 'neoattualizzante', in quanto considererebbe il diritto romano come «guida ravvicinata» e come «punto di riferimento privilegiato per la formazione e l'interpretazione del diritto positivo» (Schiavone 2002, 1158 ss.). Tuttavia, a ben vedere, detto filone può legittimamente dirsi autenticamente genealogico, atteso che esso cerca nel diritto romano, ovviamente quale esperienza totalmente consegnata alla storia e totalmente da restituire nelle sue ricostruzioni al mondo antico (secondo un insegnamento caro allo stesso Schiavone 2002, 1160), non un 'assoluto' calabile, di regola, in ogni epoca e in ogni tempo, ma il luogo di provenienza (da cui trarre, solo se del caso, soluzioni interpretative od operative). A ciò vanno aggiunte, almeno, le recenti puntualizzazioni dello Stolfi, secondo il quale, a mente di Capogrossi Colognesi 2006, 99 ss., nonché di Mantovani 2007, 57 ss., una volta riconosciuta «nell'esperienza giuridica di Roma ... il fondamento storico della tradizione entro cui ancora oggi ci muoviamo», tuttavia, «il riconoscimento, pressoché scontato, di questa specifica matrice antica, non può significare un rilancio di opzioni neopandettiste, né intende avallare improbabili velleità di

(come quella, oramai cronica, che investe la scienza romanistica)<sup>7</sup>, talaltra ancora indirizzata dall'*usus hodiernus pandectarum* alle imperanti istanze dell'europeismo<sup>8</sup>.

Ammettere che '*L'antichità non ci conosce*', invero, significa aderire implicitamente ad un modello foucaultiano di ricerca: un modello, più precisamente, di tipo 'genealogico' e non 'archeologico', in quanto tendente alla valorizzazione, sia storica sia trascendente, di 'inizi' e di 'fratture', piuttosto che all'indagine, tutta meta-storica, incentrata su 'origini' e 'continuità' posta in essere dal 'soggetto'<sup>9</sup>. Avere scolpite nella mente queste

assumere il diritto romano come base, *sic et simpliciter*, del cosiddetto diritto (privato) europeo» (Stolfi 2010, 53).

<sup>6</sup> Cf. Schiavone 1990, 275 ss., sulle vicende della 'tradizione romanistica' nell'Italia post-unitaria e durante il fascismo: vicende connotate, con sfumature ora meno ora più marcate, da esaltazione ideologica della 'romanità'.

<sup>7</sup> Koschaker 1962, 601: «la trattazione puramente storica del diritto romano, per quanto non si possa prescindere da essa e per importanti che siano i suoi risultati, fa di questo studio una parte della scienza dell'antichità e lo pone fuori dalla cerchia delle discipline giuridiche. Ma il prezzo di questo spostamento non potrebbe non essere alla fine l'indifferenza della massa dei giuristi per il diritto romano». Nel fenomeno della 'storicizzazione del diritto' e nella pratica dell' 'interpolazionismo' lo studioso di lingua tedesca rinviene le cause prime della *Krise des römischen Rechts und Rechtswissenschaft*, così come nell'attualizzazione che consenta un 'dialogo' con i gius-positivisti ed eviti l'esilio della romanistica dall'ambito delle discipline giuridiche egli vede un possibile antidoto a detta *Krise*; diverse diagnosi e/o diverse terapie si sono delineate, sul fronte italiano, durante il ventesimo secolo: cf. Pugliese 1985a, 159 ss. (che pensa all'utilità dello studio storico del diritto non per una *Aktualisierung*, ma in un contesto di unitaria complessità del fenomeno giuridico), Orestano 1987, 507, 509 (che propone un'omogeneizzazione pan-storicistica tra cd. storia del diritto e diritto positivo); Guarino 2008, 5 ss., 108 ss. (che, stoicamente, rivendica al livello del metodo di studio la storicità del diritto romano, contro visioni universalistiche e visioni attualizzanti); Schiavone 2002, 1158 (che, ricordando gli intenti della 'Scuola napoletana' di ricostruzione del pensiero giuridico romano quali potenziale spinta propulsiva per la rinascita della scienza romanistica, ammette che «gli studi di storia della giurisprudenza ... non sono riusciti a spostare in avanti l'intero asse problematico e metodologico della romanistica, né hanno determinato davvero una costruzione su nuove basi delle sue relazioni con le scienze storiche e quelle giuridiche»).

<sup>8</sup> Cf., per tutti, Zimmermann 1991, 61 ss.; per un'agguerrita critica a tale approccio cf., paradigmaticamente, Guarino 2001, 81, n. 41.

<sup>9</sup> Cf., sul punto, Esposito 2004, 80, nonché Di Marco 1999, 63. Mi pare antitetico a siffatto tipo di indagine il fascinoso metodo agambeniano che, costantemente, si risolve in un suggestivo, ma sovente mal riuscito, tentativo di forzare la storia stessa (e, perciò, in un tentativo anti-storico e meta-storico) al fine di far emergere dai 'frantumi dell'antichità' di vichiana memoria, non tanto e solo figure allusive che si impongano a semplice apparato esornativo dei capisaldi del suo discorso, quanto vere e proprie 'prove' delle sue ipotesi ricostruttive, ossia 'paradigmi in senso forte' dell'attualità (*παράδειγματα-ἄρχαί*: platonicamente modelli archetipici): così, come è oltremodo noto, il 'bando' (esclusione dalle garanzie giuridico-religiose) e lo 'stato di eccezione' (sospensione del diritto e dei diritti) costituirebbero i paradigmi del governo e della sovranità del mondo contemporaneo, laddove l'*homo sacer* e il *iustitium* sarebbero due paradigmi in senso debole (vale a dire meri esempi, nell'accezione aristotelica del termine) che segnerebbero una cifra comune tra l'oggi e lo ieri, facendo affiorare l'esistenza di un dinamico rapporto di 'continuità' tra il primo e il secondo (cf., al riguardo, Agamben 1995, 123; Agamben 2003, 55, 123; Agamben 2008, 33; vd., altresì, Hardt – Negri 2003, 30 ss.; cf., per una critica demolitoria, volta a metter in luce gli errori storico-giuridici che inficiano fatalmente, e alla radice, il programma di Agamben, Garofalo 2009, 1 ss., 13 ss., 117 ss.). Non credo, dunque, sia per mera provocazione che il Pepe abbia inteso chiedersi se il metodo di quegli studiosi non romanisti che, come l'Agamben, si accostano al

poche, ma icastiche, parole, onde seguire il loro nascosto insegnamento, significa ottemperare un monito che assurge, tanto per lo 'storico-storico' quanto per lo 'storico del diritto', a imperativo categorico e presupposto imprescindibile per qualsivoglia operazione esegetica, interpretativa, ricostruttiva del passato. In particolare, *sub specie (prudentialiae) iuris*, lasciarsi illuminare dall'esortazione sottesa alla tutt'altro che banale constatazione secondo cui *'Die Antike kennt uns nicht'* vuol dire per lo studioso, oltre che, ovviamente, evitare dilettantismi superficiali se non anche vere e proprie falsificazioni (per quanto queste ultime siano, senz'altro, un'arte), non cedere, altresì, alle seducenti lusinghe della 'mitologia' dell'unitarietà dell'*Antike Rechtsgeschichte* di wengeriana memoria<sup>10</sup> o al tanto indefinito quanto allettante 'miraggio' dell'universalità dei dogmi del *Professorenrecht*: dogmi, per l'appunto, elaborati con massima raffinatezza logica dai Pandettisti tedeschi del secolo decimo nono<sup>11</sup> sulla scorta di quelle fonti giuridiche romane che solo l'(utile) provocazione elevata – giusta una 'dolosa', più che 'colposa', analisi parziaria degli istituti – da chi vuole tingere di *black* la pelle del giurista Gaio<sup>12</sup>

diritto romano alla ricerca di *universalia* non sia una forma di 'neopandettismo' più penetrante di quello che si suole imputare a non pochi gius-romanisti di oggi (Peppe 2007, 434 ss.).

<sup>10</sup> Celeberrima è la posizione assunta, in un primo (e affatto lungo) periodo della sua vita, dal Wenger, secondo il quale, fermo restando nel suo pensiero il valore di 'paradigma' svolto dalla giurisprudenza romana per l'insuperabile eccellenza dell'elaborazione scientifica *sub specie iuris*, riteneva – e ciò non poco incoerentemente – costruibile *a posteriori* una 'generale storia dei diritti' entro la quale le plurime esperienze giuridiche dell'antichità (compreso, dunque, lo stesso diritto romano), a prescindere sia dal relativismo della loro posizione cronologica e topografica, sia dalle loro note di caratterizzazione, fossero componibili, quali singoli tasselli di un grandioso mosaico, *ad unum*, nonché collocabili indistintamente sullo stesso piano (vd., paradigmaticamente, Wenger 1905, 11 ss., 68 ss.; Wenger 1920-21, 1 ss., 17 ss., 22 ss., 107 ss., 113 ss., 127, Wenger 1937, 62 ss.); sull'altrettanto celebre *revirement* del Wenger (Wenger 1951, 118 ss.), cf. Talamanca 1991-92, 504 ss.; Talamanca 1994, 901 ss.; Talamanca 2008, 4 ss. Sulla vicenda occorsa tra L. Wenger e il suo maestro, L. Mitteis, che si era pronunciato recisamente contro la proposta dell'*Antike Rechtsgeschichte* (Mitteis 1917, 56 ss.; Mitteis 1929, 477 ss.), vd., per tutti, Höbenreich 1992, 547 ss.

<sup>11</sup> È sicuramente da condividere, dunque, quanto scrive Vacca 2006a, 30, circa il rapporto tra 'pensiero giurisprudenziale classico romano' e 'scuola delle Pandette': il frutto di quest'ultima sarebbe «una rappresentazione in schemi dommatici e sistematici degli istituti privatistici elaborati dai giuristi», la quale astrae «la concettualizzazione dallo specifico contesto storico e dalla concretezza della prassi in cui tale concettualizzazione si inseriva», ossia «la rappresentazione di un diritto romano 'astorico', di un sistema mai esistito in nessun momento storico ... nella complessiva ricostruzione unitaria che risultava dallo sforzo di eliminare tutte le – spesso apparenti – contraddizioni tra i diversi testi della compilazione giustiniana», di talché «l'articolazione della casistica dei giuristi – nell'ambito anche di un *ius* talvolta *controversum* – e l'evoluzione delle loro soluzioni veniva appiattita sullo stesso piano degli interventi normativi, deformandone la logica e la struttura, e costretta in un'immagine speculare allo schema e agli istituti del diritto civile vigente» (cf., altresì, Vacca 2006b, 29 ss., 36 s.); sulle 'torsioni' della storia a servizio del 'dogma' vd., seppur con un giudizio per nulla severo, Pugliese 1985b, 417 ss., nonché Talamanca 1995b, 159 ss. (che riscontra gli *emprunts*, derivanti dalla Pandettistica, nella giusromanistica contemporanea); sul punto, cf. altresì Mannino 2005, 365 ss., nonché Garofalo, 2008, 198 ss., contro le critiche mosse da alcuni studiosi, secondo i quali, nel condurre gli studi sui fondamenti del diritto europeo, certa giusromanistica *en bloc* adotterebbe, deprecabilmente, il metodo pandettistico.

<sup>12</sup> Come è evidente, il riferimento non può che essere a P.G. Monateri, il quale, emulo *in primis* (ma non solo) del Bernal (Bernal 1987), in uno scritto audacemente eversivo ha tentato di conseguire un duplice fine: da un lato, quello di ridimensionare (se non annichilire) il 'presunto' apporto fornito alla tradizione occidentale, in termini di originalità e di valore, dal diritto romano (reputato

ha l'ardire di sconfessare quale fondamento primo, almeno sul piano dell'ideologia, delle nostre 'tradizioni giuridiche'<sup>13</sup> (e ciò in nome della supposta superiorità di misteriose 'scienze' sia ben più risalenti di quella stessa dei *prudentes*, sia vere *lucēs* del diritto propagatesi anche a Roma, e di lì sino a noi, *ex Oriente*).

Una volta messa al bando dal campo delle tesi meritevoli di essere discusse l'eversiva soluzione della cd. 'menzogna del diritto romano'<sup>14</sup> (almeno nella sua versio-

dall'autore un diritto non solo immeritadamente idealizzato per ragioni politiche, ma addirittura rozzo e primitivo, almeno sotto certi profili, rispetto al livello e alla raffinatezza raggiunti dal mondo orientale); dall'altro, specularmente, quello di metter in luce la non inferiorità (oscurata per giustificare l'idea di una 'panica' egemonia ariana) delle esperienze giuridiche proprie dell'Oriente mediterraneo, sia pregresse sia coeve alla romanità (Monateri 2005). Lo studioso, in altre parole, ha inteso contestare la «pretesa superiorità del diritto romano rispetto a tutti gli altri diritti antichi» e dimostrare come il diritto romano sia solo «un prodotto multiculturale, frutto di diverse civiltà del Mediterraneo», privo pertanto di un «posto privilegiato nei moderni studi giuridici» (Monateri 2005, 43; analoga, ma ben più moderata, la posizione di Sacco 2007, 99, che, pur postulando la rielaborazione da parte dei giuristi romani di modelli egizi e mesopotamici, non si spinge a negare il merito, tutto romano, di aver elevato il diritto a scienza). Preciso che sarebbe quanto mai arduo voler negare apporti orientali al mondo greco e a quello romano anche *sub specie* del diritto (cf. Mazzarino 1947; Burkert 1999; Pellosso 2008b, 8 ss.; Barta 2010, 325 ss., 442 ss., 511 ss.), come azzardato sarebbe credere all'archetipo della «favola dei giuristi aramei» (cf. Riccobono 1949, 95 s.), a me pare che, ove si intenda il diritto come 'scienza' e non, semplicemente, come 'norma', il castello argomentativo della provocatoria operazione del Monateri (volta a sfatare il mito dell'Urbe quale culla del diritto per l'Occidente) sia destinato a crollare a fronte dei colpi sferrati dalle schiacciante critiche (metodologiche, ermeneutiche, storiche), tra gli altri, mosse da studiosi come E. Cantarella, G. Santucci, F. Zuccotti, V. Scarano Ussani, E. Stolfi (Cantarella 2004, 101 ss.; Zuccotti 2004, 33; Santucci 2007, 1057 ss.; Scarano Ussani 2008b, 221 ss.; Stolfi 2010, 53 ss.). Tuttavia, rimeditando lo scritto su *Black Gaius* soprattutto alla luce delle nuove precisazioni offerte da Monateri 2008 (che, ad onor del vero, sovente mi paiono integrare più una *mutatio libelli* che una *emendatio libelli*), credo che la ricostruzione proposta dallo studioso abbia colto nel segno sotto numerosi profili: anzitutto là ove si sostiene la necessità di indagare il diritto romano come 'forma di una determinata esistenza storica', concentrando l'attenzione e l'interesse non su «quanto l'esperienza giuridica romana possa dare allo 'spirito universale', o ad una concezione universale del diritto», bensì su «quanto in essa vi è di peculiare e localizzato»; là ove si rimarca, «nei termini della prospettiva esotico/non esotico rispetto alla modernità come scarto dall'antico», che il diritto romano classico «si presenta alla nostra modernità come più esotico di altri»; là ove si vibra una decisa critica contro la posizione di chi ritiene che «qualcosa non è diritto se non assomiglia al nostro diritto, sempre ammesso che il nostro diritto di oggi abbia una qualche somiglianza col diritto romano» (Monateri 2008, 213 ss.).

<sup>13</sup> Con il richiamo, in corpo di testo, alla pluralità delle tradizioni, nella convinzione che l'affondare dell'Oggi 'nostro' in uno Ieri 'altro' non significhi linearità evolucionistica senza fratture e iati, mi piace ricordare le osservazioni di Cappellini 2003, 454.

<sup>14</sup> «Il diritto Romano non può rivendicare alcuna superiorità nel mondo antico. Quel diritto era magico ed esotico quanto gli altri. Inoltre la macchina della giustizia era a Roma assolutamente inefficiente e l'affermazione autonoma di una scienza giuridica e di una professione giuridica Romana non fu così particolare, trovando giustificazione nei più gravi difetti di funzionamento della macchina del diritto. In conclusione, fu solo dopo la crisi del terzo secolo che il Diritto Romano evolse verso standards moderni. Per contro, molti istituti del diritto egiziano e semita vennero mutuati con probabilità perché si rivelarono 'superiori' alle alternative Romane all'epoca esistenti. Il mito della superiorità di Roma nel campo del diritto venne prodotto dai pregiudizi dello storicismo del XIX secolo, che non soddisfa i nostri standards attuali e su cui non possiamo più basarci» (Monateri 2005, 75 s.). Invero, l'alterità radicale del diritto romano (classico) rispetto alle forme occidentali contemporanee non ha da rinvenirsi tanto nella permanenza di elementi 'magico-

ne più rigorosa, la quale non si limita a sottolineare l' 'esotismo' e l' 'alterità' della formazione del *ius Romanorum*, ma fa di quest'ultimo, in buona sostanza, «l'égout des autres droits de l'antiquité»<sup>15</sup>), è da constatare come la mitologia di una indifferenziazione tra la pluralità dei diversi strati e delle diverse morfologie degli 'antichi' e il miraggio del paradigma 'romano-pandettista' senza luogo e senza tempo si impongano come sbocchi alimentati da una credenza fideistica in idee e in teleologie meta-storiche, nonché come siano proprio queste idee e queste teleologie ad essere invocate – più o meno silenziosamente e consapevolmente – da parte di non pochi studiosi a giustificazione di imprese ermeneutiche che tendono tanto a decifrare la cultura, le istituzioni, le tecniche, le ideologie degli antichi (romani, greci, 'barbari') a mezzo di categorie, principi, valori del tutto 'altri' rispetto a quelli dei mondi di riferimento, quanto a ricercare assiduamente persistenze regolari e continuità omogenee che connettano, in modo rassicurante, il 'fu' all' 'è'<sup>16</sup>.

Un cursorio esempio può, qui e ora, essere di giovamento. A seguito della consacrazione nel codice civile italiano del 1942, a scapito della 'tesi patrimonialistica dell'obbligazione', della 'versione personalistica' fusa con la tendenza legislativa ad una 'a-dogmatica pigrizia definitoria'<sup>17</sup>, si è lasciato il compito di determinare i confini e

religiosi' (tutt'altro che da negare, peraltro, soprattutto per l'epoca arcaica: cf., paradigmaticamente, Pelloso 2008a), quanto nel suo peculiare atteggiarsi a *ius controversum* di creazione scientifica (a-consuetudinaria, a-statuale, a-legislativa): cf., *infra*, § 4.

<sup>15</sup> Revillout 1886, 239.

<sup>16</sup> Se, per il mondo giuridico romano, il pensiero corre subito, *ex plurimis*, ai classici universalismi di Pugliese 1985a, 159 ss., e a quelli di Betti 1991, 217 ss. (che, constatata l'impossibilità di una storiografia oggettiva, ritenevano che lo studioso debba applicare all'oggetto del suo studio categorie moderne), nonché ai più recenti tentativi atualizzanti di Lucchetti – Petrucci, 2009, *passim*, per quanto riguarda il mondo giuridico greco, non possono dimenticarsi – e ciò con Talamanca 2008, 20, n. 39 – né l'impostazione tutta 'romanista' dell'opera monumentale del dotto magistrato francese L. Beauchet (*Histoire du droit privé de la République Athénienne*, I-IV, Paris, 1897) né gli irrigidimenti delle «nostre categorie ai dati dell'esperienza attica» operati dal pioniere degli studi gius-grecistici italiani, ossia U.E. Paoli. Ma, ad onor del vero, colpisce ancora maggiormente l'impostazione sistematica – squisitamente di stampo pandettistico – tanto del manuale del Biscardi quanto di quello del Martini, nonostante le dichiarazioni programmatiche di intenti (cf. Biscardi 1982, 317 ss.; Martini 2001, 175 ss.; Martini 2005, 11 ss.), nel senso della stringente necessità per la gius-grecistica stessa di emanciparsi dalle categorie romanistiche, abbandonando così la sua veste di «Cenerentola» (Finley 1998, 154), nonché di contribuire – sì da prevenire la fine della storia del diritto – a foggiare un armamentario dogmatico autonomo, illustrando, pur sempre con il rigore di una scienza che non cede ad *antiquarischer Kleinkram*, le *Rechtsvorstellungen* proprie della grecità antica (cf. Wolff 1974, 15 ss., 41 ss.; vd., per una sintesi delle tesi del grande studioso, Maffi 2001, 269 ss.): cf., in termini non dissimili dai miei, Todd – Millett 1990, 6, nonché Papakonstantinou 2008, 4 ss. (benché entrambe le impostazioni risultino viziate dall'eccessiva impronta sociologizzante riservata, in concreto, allo studio del 'Greek Law'). Sulla «forzatura storiografica» consistente nel leggere i Greci con lenti romane, vd. Stolfi 2006a, 111 ss., nonché Talamanca 1981, 16 s.; sulle principali tendenze nella giusgrecistica più e meno recente, oltre a Talamanca 1994, 901 ss., cf. Cohen 1989, 81 ss.; Maffi 2004, 33 ss.; Maffi 2007, 11 ss.

<sup>17</sup> Sulla palese adesione del legislatore del 1942 alle teorie personalistiche del vincolo obbligatorio (come emerge sia dall'art. 1218, sia dall'art. 1174), cf., per tutti, Cannata 1999, 6 ss.; Giorgianni 1968, 194 s.; Nicolò 1945, 3. Sulle connotazioni peculiari di tali teorie, che, per l'appunto, da un lato, si oppongono alle più risalenti 'teorie patrimonialistiche' del vincolo e della pretesa (per le quali, preso a modello lo schema del diritto reale, «l'oggetto dell'obbligazione» si risolve «nel 'bene dovuto' al creditore», ossia in «ogni utilità apprezzabile che per l'ordinamento possa costi-

precisare la struttura dell'obbligazione stessa alla dottrina civilistica. E quest'ultima, invero, non ha saputo far altro che appiattirsi astoricamente (con l'avvallo, invero, delle posizioni talora assunte da una romanistica evidentemente convinta nell'esistenza di un concetto pressoché immutabile di obbligazione)<sup>18</sup> sulle non antiche conquiste diairetiche dei giuristi romani in tema<sup>19</sup>, al contempo comprimendo sempre più il *quid essentiae* del vincolo obbligatorio sino a ridurlo a mero 'dovere di prestazione'<sup>20</sup> e ad estirpare dalla sua struttura il profilo della 'responsabilità' (profilo che, ora apolide, è stato concepito come mero 'ausilio esterno' per il buon funzionamento del rapporto e, quindi, operativo solo nell'eventualità di occorse patologie esecutive)<sup>21</sup>. Tuttavia, abbandonata la credenza in una ἀρχή 'meta-fisica' di obbligazione esistente «*ab aeterno*»<sup>22</sup>, se si prosegue per la strada magistralmente lumeggiata dal Betti (che, ben lungi dal ritenere che dall'epoca

tuire materia di sacrificio per un soggetto e, in correlazione con quel sacrificio, possa essere materia di aspettativa tutelata di un altro soggetto), dall'altro, «definiscono la prestazione nei termini del 'comportamento' imposto al debitore, attribuendo particolare rilievo all'apprezzamento che la legge fa della diligenza nell'adempimento (art. 1176), della colpa e del dolo nel caso d'inesecuzione o di inesattezza o di ritardo, e relativamente ai fatti degli ausiliari del debitore (vd. gli artt. 1225, 1229 comma 1, 1228), della non imputabilità della causa che abbia reso impossibile la prestazione (artt. 1218 *i.f.*, 1221, comma 1, 1256 comma 1)», cf. le ampie argomentazioni di Rescigno 1979, 181. Sulla teoria pandettistica dell'obbligazione, oggi solo memoria storica, cf. Brinz 1874, 11 ss., ma vd., altresì, Gierke 1910, 7. Per una valutazione della spiegazione del fenomeno obbligatorio romano arcaico e classico alla luce delle categorie di *Schuld* e di *Haftung* (nonché per la circostanziazione di talune affermazioni forse in testo rimaste apodittiche), mi permetto di rinviare a Pellosso 2011b, 127 ss.

<sup>18</sup> Cf. Pastori 1985, 26 ss., 65 ss., 82 ss., il quale, entro una riflessione condivisibilissima sul metodo e, in particolare, sulla 'irretroattività degli schemi concettuali', come è quello del binomio pandettistico '*Schuld und Haftung*', pensa, tuttavia, al 'dovere di prestazione' (*oportere*) come ad una «storica invariante che permette una definizione unitaria dell'*obligatio* romana», ossia come al «nucleo centrale ... di tutta l'evoluzione della *obligatio*» (vd., inoltre, Pastori 1951); lo stesso Voci in una trattazione ove prevale più il dogma che la storia, una volta cursoriamente esaminati I. 3.13 pr. e D. 44.7.3 pr., non esita a generalizzare nel senso che «i Romani definiscono l'*obligatio* come dovere giuridico di prestazione; e che *debitum* è sinonimo di *obligatio*» (Voci 1969, 21). Vd., altresì, più recentemente e in una prospettiva ancora più estesa di quella (endo-romana) e del Pastori e del Voci, Cardilli 2006, 16, ad avviso del quale «mai ... si riscontra una frattura reale dello schema giuridico della 'obbligazione' nella sua essenza prima, o tale da ritenere di non potersi parlare di 'continuità'», sebbene «pesando gli elementi di struttura ... in una dimensione storica, si scorge come essi abbiano subito trasformazioni, cambiamenti e precisazioni nei numerosi secoli da esso attraversati, fino a noi, sia per quanto riguarda i tipi di prestazione dovuta ... sia per quanto attiene al tipo di responsabilità»; analogamente, liquidando come «fuorviante» l'analisi del Betti (Betti 1953 b; Betti 1955), il Cannata ritiene che non sia possibile differenziare l'obbligazione romana da quella moderna (Cannata 1999, 6, n. 7).

<sup>19</sup> Contro la 'mitizzazione' della *definitio* giustinianea (ma di origine classica), cfr. Cannata 1999, 6 ss.; vero è, infatti che, *ex plurimis*, si conformano pienamente e pianamente alla *definitio* fatta propria da Giustiniano, Stolfi – Stolfi 1949, 5; Barassi 1963, 9; Cantillo 1992, 5; Rescigno 1992, 570; Bianca 1993, 3 s. e n. 5; Torrente – Schlesinger 1999, 381; laddove meno acritica, tra i civilisti, è l'adesione di Giorgianni 1968, 142. Per ulteriori richiami, cf. la panoramica di Falcone 2003, 5 s. e n. 4.

<sup>20</sup> Sull'identificazione tra 'obbligazione' e 'dovere giuridico di prestazione', tra le innumerevoli trattazioni di diritto civile, vd., a titolo di esempio, Giorgianni 1968, 247; Rescigno 1979, 137 ss.; Breccia 1991, 22 ss., 133 ss.; Bianca 1993, 1 ss., 21 ss.; Cannata 1999, 17 ss.

<sup>21</sup> Cf., sul punto, Consolo 2007, 375.

<sup>22</sup> Bonfante 1979, 453.

classica e postclassica romana, attraverso i secoli del medioevo, sino all'età moderna e contemporanea, il concetto di obbligazione sia sempre rimasto immutato, identico a sé tanto nel diritto antico quanto in quello odierno, sia circa la sua struttura sia circa la sua funzione)<sup>23</sup>, ben si comprende come la postulata equazione, tutta contemporanea, 'obbligazione = dovere di prestazione', non sia affatto un 'assoluto'. Da un lato, infatti, solo indebitamente detta equazione può essere di peso calata in un contesto storico – come quello romano sia preclassico che, a mio credere, classico – in cui, invece, a connotare contenutisticamente l'*obligatio* è solamente l'*actioe teneri* (vale a dire l'esposizione all'*actio*, ovvero, per usare, pur anche in modo non del tutto congruo allo spirito romano, la terminologia indissolubilmente legata ai dogmi pandettisti del Brinz, la *Haftung* e non, invece, la *Schuld*)<sup>24</sup>; dall'altro il pressare continuo di esigenze di tutela (come già avvertite dalla più avveduta dottrina italiana a metà del ventesimo secolo<sup>25</sup>) con riguardo a fattispecie che si collocano al crocevia tra il fenomeno della 'contrattualità' e quello della 'extracontrattualità'<sup>26</sup>, è la più solare delle denunce contro l'insufficienza ermeneutica del modello obbligatorio oggi imperante, del tutto inidoneo, giusta il dogma di detta equazione, a dar pienamente conto dei cd. doveri di protezione e, più in generale, delle cd. obbligazioni senza prestazione<sup>27</sup>. Ecco, quindi, che

<sup>23</sup> Cf. Betti 1953 b.

<sup>24</sup> Cf. Santoro 2009, 63 ss.

<sup>25</sup> Betti 1953 a; Mengoni 1954, 185, 280 ss., 366 ss.

<sup>26</sup> Cf., da ultima, Manna 2010, 3 ss., 25 ss.; vd. Castronovo 2006, 43, sulla progressiva estensione dell'area della 'responsabilità contrattuale', le cui regole – a scapito di quelle, generalmente meno vantaggiose, consacrate negli artt. 2043 ss. cod. civ. – sempre più sono chiamate sia a sanzionare lesioni di interessi giuridici diversi da quelli dedotti nel contratto, ma che o riguardano le controparti contrattuali, o addirittura insorgono per soggetti estranei al contratto, pur nel corso dell'esecuzione di questo potendo essi essere esposti al danno, sia a sanzionare violazioni che pur non trovano la propria fonte nel contratto, bensì in forza di un 'contatto sociale qualificato'.

<sup>27</sup> Giusta le riflessioni maturate in ambiente germanico (vd. Staub 1904, 933 ss.; Stoll 1932, 257 ss.; Esser – Schmidt 1976, 38 ss.; Larenz 1987, 10 ss.; Medicus 1988, 170 ss.), a partire dalle teoriche sulla *culpa in contrahendo* di Jhering (Jhering 1861, su cui cf. la nota di lettura accompagnata da traduzione italiana in Procchi 2005, *passim*), e miranti a far emergere strumenti concettuali e operativi di adeguata tutela di 'beni' ultronei rispetto allo specifico e circoscritto interesse creditorio alla prestazione, ma presupposti o, comunque, impliciti nella realizzazione di detto interesse, si è sostenuto – anche nella dottrina italiana, nonostante taluni voci, ciascuna, a proprio modo, dissonante (cf. Bianca 1979, 33 ss.; Natoli 1984, 21; Barcellona 2000, 464 ss.; Meruzzi 2002, 102 ss.; Corsaro 2003, 5 ss.; Maggiolo 2003, 142 ss.; Salvi 2005, 13 ss.) – che il contenuto del rapporto obbligatorio non possa essere limitato al mero interesse alla 'prestazione', atteso che la genesi e l'attuazione di un rapporto siffatto ben possono costituire l'occasione per la lesione di beni che, seppur non dedotti in modo espresso in *obligationem*, meritano pienamente di essere protetti. S'è inteso delineare, così, entro il rapporto obbligatorio, un interesse che, pur sempre tutelabile mediante il sistema della responsabilità contrattuale ex artt. 1218 cod. civ. ss., risulta diverso da quello alla 'prestazione', in quanto, da un lato, diretto solo alla 'protezione', dall'altro, facente capo anche al debitore, dall'altro ancora, insorgente 'ex lege', ossia non tanto dal 'contratto' quanto autonomamente dal 'contatto sociale qualificato' scaturigine di 'affidamento', in virtù della clausola generale consacrate il dovere di buona fede in senso oggettivo ex art. 1175 cod. civ. (cf., su tali temi, i numerosi contributi di C. Castronovo, tra cui Castronovo 2011, 55 ss., Castronovo 2009, 679 ss.; nonché, su 'Treu und Glauben' quale fonte delle 'Schutzpflichten', cf. Canaris 1983). Invero, una volta concepita la 'protezione' in termini altri rispetto alla 'prestazione' (seppur riscontrabile, a fianco di quest'ultima, nei rapporti obbligatori propriamente detti), è stato affatto breve il passo che ha condotto a ritenere altresì l'esistenza, in via del tutto autonoma ed esclusiva sul piano

l'inattualità della *Herkunft* e della *Entstehung* del fenomeno obbligatorio romano (più che l'*Ursprung* dello stesso), nella loro struttura morfologica eterogenea rispetto al presente, manifestano, al contempo, tutta la loro 'attualità' in senso foucaultiano, atteso che, da un lato, come rimarca Esposito, «nulla ... è più attuale di ciò che, alle nostre spalle, incombe su di noi, nel suo ritorno felpato e repentino»<sup>28</sup>, e, dall'altro, come vorrei io rimarcare, nulla è più 'inattuale' di una legge del Parlamento che, benché pubblicata nell'ultimo numero della *Gazzetta Ufficiale*, sia percepita come distante dal *Volksgeist* più di un *carmen* del codice decemvirale o di un θεσμός dell'εὐνομία solonica.

## 2. L'eterogeneità dell'antico e il 'neo-pandettismo' di L. Gernet: per un diritto senza 'Stato' e senza 'Giudice'.

Lo scongiurare, in nome della professata inattualità dell'antico e della sua eterogeneità rispetto all'oggi, oltre che 'neo-pandettismi' (tanto giuridici quanto intellettuali), sia il ritorno di 'paleo-romanistiche'<sup>29</sup>, sia l'emersione di «rigurgiti neo-attualizzanti»<sup>30</sup> o di 'comparativismi' che, utilitaristicamente orientati, trascurino tutto ciò che è 'altro' e 'anteriore' rispetto al *Corpus iuris civilis* di Giustiniano (in quanto alla 'essenziale' domanda 'τί ἐστίν;' si è oramai soliti sostituire quella 'funzionale' che chiede 'a che scopo?'), onde giustificare una più profonda proiezione dello sguardo nei meandri del passato remoto alla ricerca degli 'inizi' del diritto e delle sue molteplici forme, non implica contemporaneamente una totale adesione (almeno da parte di chi scrive) all'indirizzo antropologico gernetiano che, opponendo al 'diritto' il 'prediritto'<sup>31</sup>, a ben vedere, non sem-

della struttura, di obbligazioni sprovviste contenutisticamente della prestazione stessa (Castronovo 2006, 443 ss.).

<sup>28</sup> Esposito 2007, 361.

<sup>29</sup> Orestano 1983, 15 ss.; Coing 1958, 109 ss.; cf., sul punto, Randazzo 2000, 53 ss. e n. 11.

<sup>30</sup> Cf. Stolfi 2010, 55, il quale, una volta constatato che «troppo spesso i romanisti si lasciano abbagliare dalla persistenza di concetti, istituti e segmenti di disciplina che dal *Corpus iuris* sono giunti fino ai nostri codici civili», ritiene limitativo, se non anche falsante, «insistere solo su ... continuità e omologie». L'adesione a tale indirizzo di pensiero è totale: è alla storia che va consegnato il diritto romano (così, pure, recentemente Garofalo 2008, 190).

<sup>31</sup> Se, sul punto, di certo convince Bretone 1994, 156, là ove sostiene che il prediritto è solo «un modo di rappresentarsi l'indistinto in vista di ciò che accadrà dopo (ossia, il differenziarsi delle funzioni)», precisati in tali termini la dialettica gernetiana tra *droit* e *prédroit*, il problema della demarcazione cronologica tra le due sfere rimane aperto e non componibile 'una tantum et in complexu': con riguardo precipuo al mondo greco, Cantarella 1984, 75 ss., 78, ha parlato, evitando ogni contrapposizione temporale, del rapporto tra i due poli in parola come di una «soluzione di una tensione, rappresentata dal desiderio di superare la distanza formale tra il diritto e ciò che non è tale», e, in tema di dinamismo del movimento che al *droit* muove il *prédroit*, nei suoi molteplici contributi (Taddei 1998, Taddei, 1999, Taddei 2000, Taddei 2009), Taddei ben ha illustrato le ragioni per cui la dicotomia gernetiana solo ad una superficiale lettura sia sintomo di un'antitesi tra termini eterogenei *in primis* sulla base di un criterio temporale; va puntualizzato altresì che il problema emerge con nettezza in van Effenterre 1989, 3 (il quale, peraltro, sia anticipa storicamente il passaggio in questione sulla base della considerazione che pure la civiltà micenea deve aver avuto un suo *droit*, sia nota come l'apparizione di quella che Gernet aveva chiamato la 'funzione giuridica autonoma', non avrebbe affatto eliminato nell'Atene classica l'eredità anzitutto magico-religiosa profondamente integrata nel tessuto sociale), là ove si domanda «si la πόλις ... n'a pas conservé bien des conduits du prédroit au moment même où, par ailleurs, s'y élaborait le droit», e là ove nota che «il serait facile de montrer, jusque dans le droit contemporain, la survivance de



bra affatto differire, sostanzialmente, da talune tendenze contemporanee bollate, per l'appunto, con l'etichetta di 'neo-pandettismo'.

Mi spiego meglio: L. Gernet, come è oltremodo risaputo, ha evocativamente definito il *prédroit* e il *droit* come i due termini di un non sempre cristallino rapporto costituente un'antitesi che, invero, non è fatta esaurire semplicisticamente nell'opposizione «iper-cronologica»<sup>32</sup> e di stampo evoluzionistico<sup>33</sup>, tra sfera del religioso (o, più latamente, del magico-religioso) e sfera del giuridico<sup>34</sup>. Il primo polo, infatti, è contraddistinto dalla

ces attitudes préjuridiques, par exemple en matière de serment, de secret professionnel, voire de droits de l'homme» (il che già Maffi 1982, 33 ss., invero, metteva in luce, evidenziando come la πόλις avesse proiettato le sue istituzioni nella sfera dell'ordine divino, piegando il 'sacro', e in sé conservandolo, ai propri scopi). A mente di queste precisazioni, non convince *in toto* Colorio 2007, 184 ss., Colorio 2010, 396 ss., il quale, con il Gernet, sottolinea la continuità e la gradualità dell'«evoluzione strutturale» di ogni civiltà (considerata *en bloc*), tuttavia senza 'atomizzare' (come sarebbe metodologicamente più corretto) il *prédroit* nei singoli istituti di cui una civiltà si compone (vd. Stolfi 2006a, 13 ss.; Pelloso 2008a, 42 ss.). Di natura ben diversa, in argomento, risulta la discussione tra Burchfiel e Behrend, in occasione del *Symposion* del 1993, vertente sulla portata critica di una nozione (quella di prediritto) che si è inteso, e non del tutto a torto, ridurre a *Faszination* (Burchfiel 1994, 79 ss.; Behrend 1994, 105 ss.).

<sup>32</sup> Cf. Taddei 2009, 690.

<sup>33</sup> L'antitesi gernetiana – che, come già s'è detto, non deve interpretarsi in chiave (solo) temporale – situa le ricerche dello studioso francese, quindi, lontano dalle placide e tranquillizzanti linearità dell'evoluzionismo antropologico e giuridico che, invece, serpeggiavano lungo tutte le ricostruzioni che, nel secolo decimo nono, numerosi e celeberrimi autori avevano (pur pionieristicamente) operato: la mente corre subito a Maine 1861, il quale conciliava entro un insieme non sempre coerente elementi eterogenei di 'storia congetturale', di 'metodo generalizzante', di 'organicismo biologico', di 'diffusionismo', per dar vita ad un ingegnoso disegno volto a sostituire il contrattualismo – aristotelico e rousseauiano – in nome della tesi che postulava, esclusivamente, un progresso naturale, proprio delle cd. 'società non stazionarie', dalla famiglia nucleare allo 'Stato'; di poi, non può non menzionarsi Fustel de Coulanges 1864, che, circa i rapporti tra organizzazioni preciviche e 'città antica', senza aderire alle tesi di stampo 'naturalistico' già in parte aristoteliche (cf. Arist. *pol.* 1252 a 28 ss.), che prendevano quale *principium* della famiglia patriarcale il fatto naturale dell'accoppiamento sessuale, della procreazione e dell'allevamento dei figli, postulava un rigido processo 'monocausale' di matrice culturale (necessaria continuazione dei culti domestici, concezione della religione quale valore fondante dell'intero mondo indoeuropeo: dalla famiglia nucleare si sarebbe passati così al γένος, poi alla φρατρία, e, infine, per il mezzo delle φύλαι, alla πόλις). Su tali tematiche vd., ampiamente, Capogrossi Colognesi 1994, 43 ss., 213 ss.; Capogrossi Colognesi 2008, 141 ss., 233 ss.; Lanza 2000, 73 ss.

<sup>34</sup> Il concetto di 'prediritto' emerge la prima volta nella produzione di Gernet nell'anno 1938, in uno scritto (Gernet 1938, 261 ss.) in cui l'autore – solo parzialmente – prende le distanze dal modello glotziano che aveva seguito nelle *Recherches* del 1917 (criticando della *Solidarité* l'eccessiva devozione alla «tradition sentimentale d'humanisme», l'impiego del concetto di γένος, l'idea di un'originaria unitarietà del diritto), ma ne esalta la ricerca 'mitologica' del punto di partenza dello sviluppo giuridico, ossia lo studio teso a ricavare dal mito consuetudini e istituzioni, nonché a spiegare talune 'credenze' – di cui alcuni studiosi rilevavano solo la stranezza – nel loro rapporto con i 'riti'. Riti che assurgevano a «droit en puissance», vale a dire ad un «prédroit» che si contrapponeva a un diritto inteso come «fonction des sociétés au milieu desquelles on l'observe» (Gernet 1938, 276). Sarà però in *Droit et prédroit en la Grèce ancienne* (in Gernet 1968, 175 s.) che Gernet, prendendo le distanze da Huvelin e da Leist, e abbandonando la tricotomia morfologica di Glotz ('*famille souveraine*', '*cité contre famille*', '*cité souveraine*'), cui corrisponde la sequenza pensiero religioso/pensiero magico/pensiero giuridico, consacra l'opposizione tra 'prediritto' e 'diritto', in seno ad una ricerca espressamente devota allo studio della 'funzione giuridica' come «fonction sociale» e come «fonction psychologique» (Gernet 1968, 177). Il diritto, così inte-

manca di una «spécialisation du temps et du lieu, du personnel et des moyens opératoires» e in sé assomma «certaines conduits traditionnelles où les gestes et le *verba* ont une vertu qu'on ne peut pas encore dire juridique ... mais dont la signification et les effets sont analogues à ceux qui transparaissent dans le droit lui-même»<sup>35</sup>; esso, indice di un'efficacia 'altra' rispetto a quella propria del piano del diritto, involge rapporti non ancora concepibili in termini giuridici, in quanto ancora giudizialmente non coercibili: il *prédroit* sarebbe, quindi, «un état où les relations que nous nommons juridiques seraient conçues suivant un autre mode de pensée que dans le droit proprement dit»<sup>36</sup>. Il secondo polo, il *droit*, è descritto come «une technique autonome» che presuppone necessariamente le istituzioni organizzate proprie di «un *minimum* d'État»<sup>37</sup>. Entro tale cornice, Gernet sottolinea il trapasso a una «fonction autonome» dotata, nelle sue plurime manifestazioni, a seconda del tempo e del luogo, di una «unité irrécusable», il trapasso a una «fonction psychologique» incarnata in un «système de représentations, d'habitudes de pensée et de croyances» ordinate attorno ad una nozione specifica, quella, appunto di *droit*<sup>38</sup>.

Detto ciò, mi pare solare che l'aderire al pensiero gernetiano significhi, di necessità, far propria una concezione dei rapporti tra 'Stato' (per quanto minimale) e 'diritto oggettivo' (per quanto ancestrale) che può dirsi oggi, sotto molteplici profili, superata.

*In primis*, sotto il profilo storico-metodologico, il rapporto di biunivocità tra l'«esistenza del diritto» e l'«esistenza dello Stato» già è stato messo in crisi con il superamento delle visuali pan-statalistiche fiorite nel secolo decimo nono sia nelle letture che, entro una cornice di sviluppo discensionale, tentavano di concepire lo 'Stato'-stirpe come figura assolutamente prioritaria rispetto alla società<sup>39</sup>, sia nelle tesi politiche che, entro un processo evolutivo ascensionale, ascrivevano ai gruppi pre-civici minori funzioni analoghe a quelle svolte dalla più recente organizzazione statale<sup>40</sup>. Tale supera-

so, secondo Gernet, è traduzione dei 'rapporti sociali' in forme simboliche prodotte da un pensiero astratto e positivo, laddove, prima di tale traduzione, sono le tecniche del 'prediritto' – espressione di un pensiero «sentimentale et indéterminée» – a conferire efficacia a tali rapporti. Sull'entroterra culturale (durkheimiano, meyersoniano, glotziano) della distinzione gernetiana vd., inoltre, Di Donato 1990, 9, Di Donato 2004, De Sanctis 2007, 48 ss., Taddei 2009, 690.

<sup>35</sup> Gernet 1955, 2.

<sup>36</sup> Gernet 1968, 176.

<sup>37</sup> Gernet 1955, 2.

<sup>38</sup> Gernet 1968, 177. Incisivamente E. Cantarella parla di «forze che compongono l'osservanza di determinate norme di comportamento là dove (come nella società omerica, appunto) non esiste ancora uno Stato capace di costringere con la forza i consociati a osservare le regole» (Cantarella 1994, 20).

<sup>39</sup> Si tratta della celeberrima concezione del Meyer che, in aperta avversione a discipline come l'antropologia, la sociologia, il comparativismo, nega l'anteposizione logica e storica della famiglia allo Stato, ritenendo (aristotelicamente) che un essere '*staatlos*' sarebbe stato o superiore o inferiore all'uomo, essendo o un dio o una bestia (cf. Meyer 1884, 2 ss., sul cui pensiero vd. Canfora 1979, 80 s.; Capogrossi Colognesi 1984, 451 ss.): hanno aderito, *ex plurimis*, a tale impostazione, per il mondo romano, De Sanctis 1907, 230 ss.; Luzzatto 1948, 25 ss.; Arangio-Ruiz 1954, 109 ss.; per il mondo greco, Swoboda 1907, 21 ss.; De Sanctis 1912, 56 ss.; Wilamowitz 1923, *passim*.

<sup>40</sup> Si tratta delle concezioni che, analogamente alle strutture evolutive postulate sia dal Maine sia dal Fustel de Coulanges, stanno alla base della tesi che potremmo definire 'politico-gentilizia-patriarcale'. Essa vede, come noto, nel Bonfante e, prima di lui, nel De Ruggiero i suoi più strenui sostenitori (De Ruggiero 1872, 1 ss.; Bonfante 1916 a-b), e concepisce gli organismi pre-civici e

mento è avvenuto gradualmente grazie alla piena presa di coscienza del fatto che, anche ad ammettere – per pura ipotesi – che lo 'Stato' sia una «entità coeterna all'uomo»<sup>41</sup>, lo storico non ha il diritto di fissare aprioristicamente in un dato tipo di aggregato umano – come la stirpe o il gruppo gentilizio – la forma, sebbene primitiva, dello Stato intesa come valida universalmente, assumendo come altamente probabile, se non addirittura certa, la ricostruzione di quel processo evolutivo che, meta-storicamente, sembra più conforme al modello ordinatore arbitrariamente scelto *ex ante*. 'Stato', in verità, è – come ha insegnato la più accorta letteratura – un concetto anacronistico le cui 'mitologie giuridiche' risultano impiegabili solo scorrettamente non solo alla 'stirpe primitiva' o ai 'gruppi gentilizi', quali ipotetiche matrici della *civitas Roma* e delle πόλεις greche, ma anche a queste due ultime istituzioni (da contemplarsi ovviamente in una con l'esperienza che, storicamente, le ha diversamente connotate *sub specie iuris*)<sup>42</sup>.

In secondo luogo, anche sotto il profilo della teoria generale nonché della metodologia antropologica, è stata valicata, scientificamente, l'asperità di quel preconetto in virtù del quale all'europeo contemporaneo pare essere «fisiologico»<sup>43</sup> il 'non-essere' del diritto al di fuori dello Stato (in una con la necessità, per l'Europa continentale, del legislatore); preconetto che altro non è che un portato contingente (e neppure così antico) del razionalismo e dell'illuminismo che hanno ottenuto la loro più compiuta e raffinata veste teorica da parte di autori gius-positivisti come il normativista Kelsen (che, sciogliendo il diritto in sole norme e le norme in enunciati prescrittivi deontici, implica lo Stato quale componente necessaria dell'ordinamento giuridico)<sup>44</sup> e, prima di lui,

pre-politici quali enti esercitanti le funzioni dello 'Stato' in un'epoca in cui ancora la *civitas* non esisteva: contro l'approccio evolucionistico e lineare vd. le persuasive note di Franciosi 1997-1998, 235 ss. (con interessanti spunti per una rilettura 'anti-evolucionista' della *Scienza Nuova* di Vico); Franciosi 1999. Posizione sfumatamente intermedia è quella di Coli 1951, 135 ss. (seppur sostanzialmente in senso critico contro il Bonfante); cfr, inoltre, Frezza 1947, 276 ss., e De Martino 1952, 25 ss. (più propensi ad accogliere la ricostruzione bonfantiana).

<sup>41</sup> Canfora 1979, 80.

<sup>42</sup> Contro le generalizzazioni di una storia ipotetica e aprioristica che parta dalla nozione di 'Stato-stirpe', nonché a favore di un'indagine che valuti caso per caso il presunto moto ascensionale che principia dalle fratrie per giungere alla πόλις, vd., per il mondo greco, le limpide e ampie osservazioni, concernenti massimamente l'impostazione del De Sanctis, di Musti 1989, 92 ss. Sulla 'astatualità' della πόλις (contro l'approccio 'statualistico' costantemente manifestato da Hansen: cf., esemplarmente, Hansen 1998; Hansen 2002, 17 ss.; Hansen 2006, 56 ss.), cf., paradigmaticamente, Osborne 1985, 7; Meier 1988, 277; Hunter 1994, 149; Cartledge 1996, 45; Cartledge 1998, 7 s.; Behrent 2000, 261. Per il mondo romano vd. la puntuale critica a Meyer effettuata, sotto il profilo metodologico, da Frezza 1947, 278 s., nonché, contro la tesi 'politica' bonfantiana, soprattutto circa la poca plausibilità storica di concepire la *familia* come gruppo pre-civico, e il pregiudizio di vedere nella *gens* uno 'Stato' prima dello 'Stato', Franciosi 1984, 14 ss.; Franciosi 1999, 276. Sul punto, in generale, contro l'impiego della categoria 'Stato' per ogni istituzione dell'epoca 'pre-moderna', Capogrossi Colognesi 2009, XIII s.; Stolfi 2006b, 160 (da leggersi, tuttavia, in una con le note di Menu 2004, 17 ss., sull'utilità e la possibilità di impiegare la categoria *État* per l'Egitto faraonico).

<sup>43</sup> Cf. Sacco 2005, 419 s.; Sacco 2007, 19 s., 91 ss.

<sup>44</sup> Kelsen 1952, 580; Kelsen 1966, 9 ss.; sulla lontananza stellare che separa la nozione 'celsina' del diritto come *ars boni et aequi* da quella implicita in Giustiniano e in Kelsen (con critiche del tutto condivisibili sulle concezioni di quest'ultimo) imprescindibile è, ora, Gallo 2010. Bersaglio, il positivismo, è anche nella produzione giurisprudenziale di C. Schmitt, come emerge limpidamente

l'imperativista Austin (che, riducendo il diritto al solo imperativo del Sovrano, presuppone l'essere, seppur esterno rispetto al diritto, dello Stato)<sup>45</sup>. Sono questi apriorismi che – credo – hanno influenzato pesantemente costruzioni di studiosi dell'antichità come lo stesso Gernet (che, come già s'è rilevato, discorre disinvoltamente, con precipuo riguardo alla Grecia antica, di una netta dicotomia tra 'diritto' e 'pre-diritto', quali poli distinti dalla presenza o meno di uno 'Stato minimale'), ovvero come il Momigliano (che, nel celeberrimo contributo che intendeva commemorare «la fine della storia del diritto come branca autonoma della ricerca storica», usando per l'esperienza romana antica indistintamente i segni 'legislazione' e 'diritto', inconsapevolmente contribuiva, e non poco, a sotterrare al contempo la storia *tout court*)<sup>46</sup>. Vero è, da un lato, che gli studi di *legal anthropology* condotti, con un livello sempre maggiore di approfondimento tale da permettere la distinzione, anche nell'ambito di questa disciplina, tra la sfera della socialità e quella della giuridicità<sup>47</sup>, hanno dimostrato presso popolazioni un tempo dette di cd. interesse etnografico (come i Massim delle Trobriand, gli Eschimesi, i Kapauku della Nuova Guinea) la presenza di forme di disciplinamento qualificabili come 'diritto' anche in assenza di una burocrazia statale (e, quindi, in assenza di un apparato tanto giudiziario quanto legislativo)<sup>48</sup>; e, dall'altro, che l'istituzionalismo – che in Italia vede il suo corifeo in S. Romano – ha permesso di concepire l'ordinamento giuridico come una

dalla lettura del saggio su *Carl Schmitt e la «Wissenschaft des römischen Rechts»* di Garofalo 2008, 57 ss.

<sup>45</sup> Oltre a Austin 1885, 86 ss., cf., solo paradigmaticamente, per un'adesione allo 'statualismo giuridico' di stampo 'imperativistico', nella letteratura tedesca, Lasson 1882, 283 ss. e Jellinek 1921, 393; in quella francese, Carré de Malberg 1920, *passim*; in quella italiana, Battaglini 1911, *passim* (ma in senso solo parziale); sul punto cf. Bobbio 1960.

<sup>46</sup> Momigliano 1966, 285 ss.; cf., in proposito, le osservazioni di critica 'destruttiva' di Grossi 2008, 23, nonché quelle di critica 'costruttiva' di Bretonne 1994, 137 ss.

<sup>47</sup> Cosa che, invece, ancora non intendono fare quei gius-grecisti che, con un approccio non persuasivo non solo perché di stampo sociologico, ma perché falsificante i dati delle fonti, concepiscono in termini radicali e categorici l'Atene classica solo come una '*agonistic society*' (Cohen 1995; Christ 1999; Ober 1989; Hunter, 1994; Lanni 2006); cf., contro tale scuola di pensiero, Herman 2000, 18; Rubinstein 2000, 179 s.; Harris 2000a; Harris, 2000b; Harris 2005; Harris, 2007; Harris, 2009-2010; Pellosso 2012, 196 ss.

<sup>48</sup> Qui prescindendo dall'evanescente concezione malinowskiana che riduce, in pratica, la norma giuridica in norma sociale (Malinowski 1972, 62 ss.), l'approccio antropologico di Hoebel e di Pospisil (oltre ai risultati ottenuti dai due studiosi) s'è rivelato affatto utile contro il pregiudizio che lega Stato a diritto (per un inquadramento del pensiero di questi due autori rimando a Donovan 2008, 88 ss.; 123 ss.): ad avviso del primo, infatti, l'elemento discriminante tra società e diritto sarebbe l'attribuzione ad agenti socialmente autorizzati di un potere coercitivo fisico (potere non necessariamente statale), in quanto tra i valori di una cultura assurgono a norma di diritto quei postulati la cui infrazione, in modo costante, viene contrastata con l'applicazione (o la minaccia) di una forza (Hoebel 1974, 43); a voler seguire il secondo – che molto deve a Hoebel, seppur se ne discosta sotto il profilo dell'uso sanzionatorio della forza – il diritto, invece, è un «institutionalized social control» i cui elementi essenziali sono l'autorità politica (che manifesta 'il diritto' e che forza o induce al rispetto), il vincolo 'duty-right' (riconoscibile dall'autorità), l'intenzione di applicare in modo costante una sanzione (Pospisil 1971, 39 ss.). Sull'importanza di questi due autori, per la storia del diritto greco cf., ampiamente, Cantarella 1979, 63 ss. (in chiave hoebeliana di interpretazione della 'sanzione-vendetta' nelle comunità omeriche); Burchfiel 1994, 79 (in chiave preponderantemente pospisiliana); per un tentativo di applicare la categoria dell'«agente socialmente autorizzato» al tema della repressione del furto manifesto notturno nel regime decemvirale, mi permetto di rinviare a quanto ho scritto in Pellosso 2008a, 189 ss.

realtà ben più ampia e vitale del solo sistema normativo, ossia come una 'istituzione', comprensiva necessariamente, oltre che di norme (da intendere non come enunciati, ma almeno come frutto di un'attività interpretativa sugli enunciati), di un potere politico istituzionalizzato, anche diverso dallo Stato, e di una società civile<sup>49</sup>. Del resto, anche a voler prescindere qui dalla considerazione generale che la *civitas* e la πόλις sono qualificabili in termini di 'ordinamenti statuali' solo in virtù di un'interpretazione forzata (che dimentica la concretezza in-artificiale degli antichi, più propensi a concezioni al contempo 'a-tomistiche' e 'syn-olistiche' che giammai prescindono, seppur in un contesto di unitarietà, dall'individualità del singolo e che giammai contrappongono la somma dei singoli cittadini alla meta-fisica sovrastruttura di una 'persona giuridica pubblica' contro cui o da cui si vantano diritti)<sup>50</sup>, le stesse esperienze giuridiche di Roma e di Grecia antica, se vagliate accuratamente nelle loro diversità, permettono di considerare non assoluto il dogma giuspositivista della necessità dello Stato per il diritto. Ed ancora una volta l' 'a-statalità' inattuale del diritto antico (tanto greco, quanto romano) che, per l'appunto, non conosceva (e non sentiva la necessità di attivare) i misteriosi ingranaggi dell'*horologium* o della *machina* hobbesiani<sup>51</sup>, diviene potenzialmente 'attuale' sia dinanzi alla prospettiva dell'imperioso emergere dalle acque della globalizzazione di 'nuovi leviatani economici' (che, almeno nella prassi, mettono in crisi, in una dimensione sempre più 's-confinata', il recente modello 'stato-centrico' e 'legis-centrico' del diritto oggettivo in una con la 'sovranità' dello Stato)<sup>52</sup>, sia dinanzi agli odierni imbarazzi della dottrina che, rinchiusa nelle gabbie (d'oro più che d'acciaio) delle 'antitetiche' categorie dello 'Stato'<sup>53</sup> e del 'diritto soggettivo'<sup>54</sup>, pur nel desiderio di dar risposte concrete ai problemi di tutela implicati da interessi 'superindividuali' (ad esempio a che l'ambiente non sia deturpato, a che si ottemperino le norme sulla concorrenza, a che si salvaguardino e si conservino cose di uso e di godimento comuni), non paiono percepire in pieno – circa, ad esempio, il problema di 'decifrazione' dell'interesse e della legittimazione ad agire, nonché quello della vera natura del *petitum* – tutta la inadeguatezza di rigidi schematismi sovrastrutturali che, con il loro opacizzare le lenti che scrutano il reale, di quest'ultimo rendono meno intellegibile la 'semplice complessità'<sup>55</sup>.

<sup>49</sup> Romano 1945; cf., in senso adesivo, La Torre 2008; Bertolissi – Meneghelli 1996; in critica, vd. Catania 2010, 16 ss. Sui legami tra Schmitt, Romano, Hauriou, Savigny, cf. Bretone 2003, nonché Garofalo 2008, 77 ss.

<sup>50</sup> Se oggi, infatti, lo 'Stato' è visto come entità astrattamente separata dai cittadini che lo compongono (anche se *de facto* sempre meno questi stessi possono essere considerati membri costituenti e parte integrante dell'ente), ben 'altra' è la nozione romana di *res publica* e, soprattutto, di *Populus (Romanus Quirites)*, atteso che ogni attività decisionale è presa dai cittadini e che sono essi stessi il 'Popolo' senza lo schermo diaframmatico di rappresentanti (cf. Orestano 1968, 185 ss.; Catalano 1974, 97, 105 ss.; Lobrano 1994, 5 ss.; Lobrano 1996, 19 ss.; per il mondo greco, circa la coincidenza tra somma di 'singoli uomini' e πόλις, vd., paradigmaticamente, Meier 1988, 27; Canfora 2004, 33; Biscardi 1999, 231 ss.; Brook Manville 1990, 25; Gschnitzer 1969, 271 ss.

<sup>51</sup> Hobbes 1742, *praefatio* (s.p.).

<sup>52</sup> Cf., sul punto, Marramao 2003, 14 ss.; Grossi 2006, 309 ss.; Vincenti 2007, 14 ss.; Santoro 2008, 18 ss., 72 ss.

<sup>53</sup> Cf., per tutti, Grossi 1995, 10.

<sup>54</sup> Cf., per tutti, Catalano 2001, 95 ss.; è curioso notare come lo studioso arrivi a conseguenze non dissimili da quelle 'magistiche' hägerströmiane (su cui vd., recentemente, Ruschi 2010, 238 ss.).

<sup>55</sup> Ad esempio, in tema di 'azioni popolari' sono proliferate, nel tentativo di mantenere salda l'insufficiente dicotomia 'pubblico-privato', le nozioni di 'interessi diffusi' e 'collettivi', oppure

Infine, vero è che Gernet non postula solamente come connaturale all'essenza primitiva del *droit* «un *minimum* d'État», ma, in modo più preciso, sostiene che solo l'esistenza di un 'apparato giudiziario', per quanto rudimentale, segni il superamento dei confini del *prédroit*, ritenendo così che, almeno per il mondo greco, la forma più antica di diritto non sia data affatto dalla 'legge', bensì dalla 'sentenza'<sup>56</sup>. Se, dunque, stando a questa linea di impostazione (all'oggi tutt'altro che poco diffusa), sarebbero o le *θέμιστες*-sentenze o le *δίκαι*-procedure a rappresentare il segno primo del *droit* in Grecia, un atteggiamento del tutto simile si riscontra in chi, per quanto concerne Roma antica, nella ricerca etimologica dei più antichi significati di *ius*, ha scorto tra questi ultimi proprio quello di 'decisione giudiziale': 'diritto', quindi, sarebbe stata, per questo indirizzo, la proclamazione del re attraverso 'formule rituali' e il primigenio valore di *ius* (da cui sarebbero discesi quello di diritto tanto soggettivo, quanto oggettivo) sarebbe stato quello di 'solenne risoluzione di una lite attraverso la creazione di una regola da applicare in *similibus rebus*'. Il Gioffredi, ad esempio, percorrendo sentieri assai distanti dalla *communis opinio*, una volta collegato il sostantivo *ius* al verbo *iungere* e, quindi, alla radicale \*iug, attribuiva al '*ius*' primitivo il senso di 'riunione dei consociati' (o meglio di 'cerchio di Quiriti') alla presenza dei quali si svolgeva il duello ordalico; inoltre, una volta ascritto alla forma verbale *dicere* il significato di 'stabilire', 'creare', 'costituire', lo studioso riteneva, forte della convinzione che l'idea di diritto in una società primitiva diventi sensibile solo con il contenzioso, che se in un primo momento i contendenti (o i loro campioni) risolvevano la lite con un 'giudizio di dio', sarebbe stato del tutto naturale il passo successivo, nell'evoluzione storica e linguistica, verso l'idea di *ius* quale 'decisione rimessa al capo della comunità', decisione che *iungit* (che lega e vincola) e, per traslato, come «comportamento voluto dagli dèi o imposto dal magistrato», «fissazione autoritativa di ciò che è», «spettanza» ovvero «regola», «regime giuridico», «situazione giuridica», «comportamento vincolato»<sup>57</sup>. Parimenti, secondo il pensiero

di 'diritti adespoti', di 'interessi individuali omogenei' e il fatto che chiunque possa agire a difesa di un interesse riconosciuto come 'pubblico' è stato giustificato in termini o di 'sostituzione processuale', o di 'esercizio privato di funzioni pubbliche', sino a considerare il cd. 'attore popolare' una vera e propria *longa manus* del 'potere statale' (da ultimo cf., su tali problemi, Saccoccio 2011): vero è, invece, che l'interesse di ciascuno, ad esempio, a che l'ambiente non venga danneggiato corrisponde a esigenze che sono proprie dell'individuo *qua talis* e che né la categoria del diritto soggettivo né quella dello Stato riescono a soddisfare pienamente; tali interessi, infatti, non mi paiono essere né *in toto* pubblici (ossia relativi ad un ente distinto e sovra strutturato rispetto ai singoli) né *in toto* privati (ossia squisitamente individuali), in quanto il privato non deve essere considerato *uti singulus*, ma cellula di un *corpus*, benché l'esperimento dell'azione venga affidato, ad ogni modo, ai singoli. Si potrebbe parlare, in tal frangente, non di 'diritto dei privati', non di 'diritto pubblico', ma di 'diritto dei singoli' (cogliendosi, così, uno spunto felice da Migliorini 2009, 365).

<sup>56</sup> Gernet 1955, 18; Gernet 2000, 3 s.; l'influsso, non solo di H.S. Maine (che, discostandosi dalla Scuola storica e dall'imperativismo, circa la genesi del diritto, credeva che le *θέμιστες* omeriche fossero sentenze giudiziali: cf. Piccinini 2003, 93 ss.), ma anche 'sotterranamente' di M. Weber, mi pare evidente, atteso che secondo quest'ultimo – stando all'interpretazione di S. Andrini – «la procedura diventa il modo di rappresentare, mostrandone lo stato nascente, il passaggio dalla società al diritto» (Andrini 1990, 24).

<sup>57</sup> Cf. Gioffredi 1955, 175, 181, 187; Gioffredi 1946-1947, 51 (su cui vd., tuttavia, Guarino 1990, 152 ss.); Pugliese 1956, 195 ss.; Wieacker 1957, 420 ss.; per una *Grundkonzeption* che sostiene essere il 'giudizio' la fonte del *ius*, orientata a intendere in senso 'ordalico' il processo primitivo, vd. Kaser 1955, 313 ss., e Kaser 1971, 318. Sull'etimologia supposta per cui *ius* è ciò che con-

'teocratico' e 'teogenico' del De Francisci – il quale postula un *ius* etimologicamente connesso all'antico nominativo di *Iupiter*, ossia *Ioues/Ious* (invero, recante in sé, come *dies*, l'idea della luminosità divina) e aderisce alla teoria della nascita dell'ordinamento di Roma sulla base del *ductus* e quindi del carisma personale di un *rex* quale *ductor* divinamente ispirato cui si rimettono le sorti della vita sociale stessa – la soluzione dei casi controversi veniva rivelata ai capi precivici e al *rex* dagli stessi *numina* immanenti nella natura: così, se l'indeclinabile *fas* avrebbe denotato, genericamente e rigorosamente, solo il 'volere divino' in sé e per sé considerato, come rivelato ai consociati e alle assemblee, *ius*, nella sua declinabile duttilità, sarebbe stato la 'decisione specifica' sostanzialmente 'celeste', ossia promanante direttamente dagli dèi in ordine a singole controversie, ma formalmente rivelata dai rappresentanti della comunità terrestre<sup>58</sup>. Tuttavia, anche a voler qui prescindere – in termini generali – dalla non comprovata priorità storica e logica dell'azione rispetto alle situazioni giuridiche soggettive sostanziali<sup>59</sup>, se, da una parte, tali tesi hanno l'indiscutibile merito di valorizzare il ruolo della contenziosità nella strutturazione del *ius* nonché il ruolo del *rex* (e, per esso, degli dèi) in merito all'affermazione, in contesto litigioso (pur ascrivendo al verbo *dicere* una primitiva sfumatura 'creativa' tutt'altro che pacifica)<sup>60</sup>, dei principi fondanti il sistema romano,

giunge vd. anche la polemica tra Carnelutti e Devoto (Carnelutti 1947, 108 ss.; Carnelutti 1949, 57 ss.; Devoto 1948, 414 ss.), per una cui valutazione cf. Biondi 1953, 16 ss., nonché per un'ampia rassegna delle ipotesi proposte in tema, vd. Robleda 1974, 26 ss.

<sup>58</sup> Secondo la tesi del *Führertum* e della natura costitutiva della *iuris dictio* come delineata dal De Francisci sia in *Arcana imperii* che in *Primordia civitatis* (in aperto disaccordo con quanto sostenuto dallo stesso nel primo volume della sua *Storia del diritto romano*, ove si accentuava il valore oggettivistico del *ius*, mutuando dal pensiero di Dumézil: vd. Dumézil 1947-1948, 105; Dumézil 2001, 84), *ius* e *fas*, quindi, avrebbero indicato una pronunzia formalmente umana, ma sostanzialmente di matrice divina, il primo termine imponendosi, in via finale, come segno della «sfera entro la quale l'individuo può esercitare la propria potenza» (cf. De Francisci 1948, 136 ss.; De Francisci 1959, 136 ss.). Diversamente, ma sempre sulla scia della teoria del *Führertum*, cf. Behrends 1970, 11 ss. Quanto alla presunta etimologia di *ius* dalle stesse radicali di *Ioves* (= *Iupiter*), essa è già in Vico 1744, 514, e in Voos 1762, 374 ss.

<sup>59</sup> Ho cercato di dimostrare ciò, almeno per il mondo greco, in Pellosi 2012.

<sup>60</sup> Cf. Guarino 1990, 194 s., ad avviso del quale «non è possibile credere che una qualche attività di giurisdizione non vi sia stata nella *civitas* quiritaria, abbastanza distinta dalla *iuris interpretatio*, sin dagli inizi della *civitas* stessa, anzi probabilmente già sin da prima della sua nascita, cioè già nelle comunità precittadine»; si sarebbe trattato, tuttavia, di una *iurisdictio* «di carattere embrionale, solo pallidamente simile alla giurisdizione del pretore urbano di circa quattro secoli dopo» (cf., inoltre, Albanese 1987, 22 ss.). Sono anche io persuaso dell'inconcepibilità di una società sufficientemente organizzata senza un'autorità (verisimilmente il re, capo militare, religioso, politico: cf. Liv. 1.41.5; Cic. *rep.* 2.21.38; 5.21.38; Dion. Hal. 4.25.2; poi, come noto, i *praetores-consules-iudices*) munita della funzione di 'dichiarare autorevolmente' (ossia in modo inoppugnabile), in caso di conflitti, il *ius* e, quindi, come una controversia dovesse essere risolta secondo i *mores*. Ciò di cui si può dubitare è, al più, l'originaria bipartizione del processo civile, ovvero la sua stratificazione a tappe successive per cui o ad un'originaria struttura arbitrale sarebbe stata aggiunta una fase preliminare istituzionalizzata, o – come credo, giusta il tenore delle fonti – a partire dal regno primitivo il *rex* sarebbe stato competente per l'intero processo (D. 1.2.2.1; D. 1.2.2.14; Cic. *rep.* 5.2.3), laddove dal regno di Servio Tullio in poi sarebbe stata introdotta una procedura bifasica (Dion. Hal. 4.36.2): funzione questa alquanto divergente da quella meramente interpretativa (la quale, invero, era in linea di principio limitata alla dichiarazione del *ius*, senza estendersi all'accertamento incontrovertibile dei fatti).

nonché di limitare la sfera del *ius* tanto da escludere l'equazione '*ius* = diritto'<sup>61</sup>, dall'altra, esse sia si basano su congetture etimologiche alquanto azzardate rispetto alle soluzioni proposte comunemente dalla più autorevole dottrina ortodossa linguistica (che converge nella connessione di *ius* alla sfera indoeuropea della 'salute' e della 'purezza')<sup>62</sup>, sia presuppongono erroneamente una ricostruzione in senso ordalico a-razionale della *vindicatio* (che, invece, pare essere la 'ritualizzazione' di una 'sospensione del duello' più che quella di un 'duello in sé', giusta soprattutto il comando *duplex* del magistrato, ufficio della *civitas*, '*mittite ambo hominem*')<sup>63</sup>, sia riducono in modo massiccio l'impatto, innegabile per la genesi del più antico nucleo di giuridicità in Roma, dei *mores maiorum* (nonché della stessa originaria giurisprudenza pontificale)<sup>64</sup>.

Ritornando ora ai primordi dell'esperienza giuridica dei greci, va detto che né la versione dicotomica gernetiana (*droit/prédroit*) né la più complessa versione tricotomica gagariniana (*prelegal/protollegal/legal*), che 'inventa' per il mondo omerico la figura intermedia del 'proto-giuridico', sono accoglibili. E ciò sia in particolare, sia in generale: in particolare (ossia con riguardo alla storia del più antico 'diritto dei greci'), in quanto le testimonianze dell'età eroica su δίκαι (quali situazioni soggettive di vantaggio, ma

<sup>61</sup> Cf., paradigmaticamente, Pugliese 1956, 193 s.

<sup>62</sup> *Ius* etimologicamente sarebbe da associare al vedico *yōh* (prosperità, salute, felicità) che si trova in soli composti come *śamca yośca* (formula di 'salute' e invocazione di 'benedizione'), e all'avestico *yaoš* ('purificazione'; cf. l'iranico composto *yaoždadaiti*: 'egli purifica'); i primi indicatori la presenza, staticamente intesa, della 'purezza rituale' e della piena validità (*optimum*) di uno *status*, i secondi impiegati per indicare, dinamicamente, il raggiungimento dell'assenza di contagio con la sfera della morte: vd. Devoto 1934, 23 ss., Devoto 1948, 414 ss., Devoto 1962, 325; cf., inoltre, Benveniste 2001, 367 ss., che propende, tuttavia, per una concezione originariamente solo giudiziaria del *ius*; vd., infine, De Meo 2005, 146 s. La radice indoeuropea, quindi, nell'area indica avrebbe generato un'idea connessa alla 'pacificazione', mentre nell'area latina, il primevo ambito semantico sarebbe stato connesso al concetto incitatore di 'formula rituale' (Lévy-Bruhl 1960, 39 ss.) ovvero a quello di 'forza rituale' (Santoro 1967, 181 ss., 202 ss.; ma vd., *contra*, Tondo 1970, 77 ss.). È rimasta voce inascoltata nel deserto quella di Semerano 2004, 248, che, legando il latino *ius* all'accadico *ūsu*, *ussu*, ha discorso di «ordine, linea di demarcazione, diritto cammino».

<sup>63</sup> Una tale impostazione, invero, è deficitaria di ogni fondamento. Per riprendere Talamanca, «non si hanno ... tracce nella nostra documentazione di procedimenti a-razionali per la soluzione delle controversie neppure in quel periodo delle *legis actiones*, in cui tutto il procedimento si svolgeva dinanzi al *rex*. Ciò vale, anzitutto, per l'ordalia, anche in quella forma particolare che è il duello giudiziario, ma anche per quella consultazione della volontà degli dèi da parte del *rex* che rappresenta la struttura a cui si pensa più spontaneamente e più spesso, quando si indulga ad ipotizzare la sussistenza, nel più antico processo romano, di metodi a-razionali per la soluzione delle controversie. Bisogna, d'altronde, sgomberare il campo da un modo di vedere, più o meno consapevolmente diffuso, per cui i metodi a-razionali di soluzione delle controversie fossero indotti dall'oggetto della decisione, e cioè di stabilire chi – fra le parti – avesse commesso lo spergiuro. In effetti, l'esser *iustum* od *iniustum* il *sacramentum* dipendeva dall'accertamento di circostanze che rientravano totalmente in una sfera laica, come l'esistenza di un rapporto di responsabilità o di una situazione di appartenenza» (Talamanca 1987, 24).

<sup>64</sup> *Mores* da taluno fatti assurgere a 'fondamentale patrimonio giuridico romano' in concomitanza con la riduzione all'originario '*ius dicere*' regio non già ad attività creativa, bensì solo rivelativa di un fondo già esistente di costumanze anche preciviche (Albanese 1978, 87; cf., altresì, Guarino 1990, 166, n. 34), da altri concepiti – in buona sostanza – come un *ur-römisches Naturrecht* (Kaser 1986, 21 ss.) o, analogamente, come forme di manifestazione da inserirsi in un contesto di mutabile «giusnaturalismo immanentista» (Talamanca 2008, 38).



anche di svantaggio) e su θέμωτες (quali manifestazioni oggettive di un ordine 'teofisico') – a quanto ho appurato – non militano semanticamente a favore della priorità logica e storica del 'diritto processuale' rispetto al 'diritto sostanziale'<sup>65</sup>; in generale (ossia

<sup>65</sup> Sulla scorta del filone di pensiero gernetiano, entro cui si collocano altresì le ricostruzioni di Havelock (che riduce la δίκη più antica a sentenza e/o procedura: vd. Havelock 2003, 150 ss., 219 ss.), in modo affatto circostanziato s'è pronunciato Gagarin: lo studioso americano, infatti, ritiene, a precisazione degli assunti di Gernet, che *Law* sia solo l'insieme delle norme formalmente riconosciute come tali, di regola, mediante la scrittura, e postula per il mondo greco uno sviluppo dallo stadio del *pre-legal* (connotato dall'assenza di *primary rules* e di *secondary rules*), attraverso quello mediano del *proto-legal* (contraddistinto dall'esistenza di procedure pubbliche e formali, nonché dall'inesistenza di un sistema coerente e non antinomico di regole sostanziali), a quello del *fully legal*, così detto per la presenza di *rules* tanto *primary*, quanto *secondary* (Gagarin 1986, 3, 8 ss., 136, 144; vd., altresì, Gagarin 1973, 81 ss.). In favore della tesi secondo cui δίκη – già in Omero – non sia solo procedura, ma indichi pure «una serie di principi», vd. Cantarella 1987, 158, che contrasta, peraltro, lo sviluppo dal *pre-legal*, attraverso il *proto-legal*, al *fully legal*, così come descritto dallo studioso americano. A mio credere, a prescindere dalla sua connotazione marcatamente evolucionistica, la tesi di Gagarin (al pari di quella gernetiana) è da rigettare, in primo luogo, perché contraddetta dalle risultanze omeriche che non paiono attestare affatto, circa il più antico vocabolario giuridico greco, la preminenza di significati 'processuali': se θέμωτες sembrano essere manifestazioni oggettive di un 'ordine teo-fisico', δίκη pare a me, contro la *communis opinio*, avere in Iliade (secondo criteri tanto ermeneutici quanto statistici), in via esclusiva, il senso generico di 'situazione soggettiva': significato, quest'ultimo, che tanto in contesti giudiziali (come quello, celeberrimo, dello scudo di Achille, ove si trova il riferimento all'attribuzione alla parte vincitrice patrocinante ἰθύντατα la propria δίκη, di due talenti d'oro, in virtù di un regime parificabile a quello romano della *poena sponsionis et restipulationis*), quanto in contesti stragiudiziali (come in quello in cui si fa riferimento alla δίκη di Achille o quella di Antiloco, la prima lesa dall'indebita sottrazione di Briseide da parte di Agamennone, la seconda suscettibile di essere vulnerata dalla volontà di Achille di attribuire il premio dovuto al figlio di Nestore a Eumelo) può precisarsi nell'accezione di 'pretesa avanzata da una parte' o di 'spettanza riconosciuta ad un soggetto'; in Odissea, invece, a detto significato primario (assai sovente rinvenibile, in contesti non contenziosi, nelle sfumature di 'sorte', 'potere', 'aspettativa'), si affianca – in un *hapax* – quello secondario di 'sentenza' e di 'giudizio' (così Pelloso 2012). In secondo luogo, sotto un profilo di critica generale, la tesi in parola mi pare erroneamente orientata in quanto, in punto di dogmi, sia circoscrive le norme secondarie solo a quelle 'procedurali' (laddove, ad esempio, esistono pure quelle di attribuzione e di definizione di poteri e facoltà), sia esclude dal proprio ambito di considerazione il diritto consuetudinario ovvero di tipo tradizionale non scritto, limitando così il fenomeno del diritto alle sole forme imperative (in senso negativo e positivo). Di poi, la tesi pare fallace atteso che postula infondatamente l'inesistenza in età omerica di coerenti regole 'sostanziali' primarie (invero ben enucleabili), e concepisce il processo omerico come arbitrario (cf., per entrambi questi aspetti, Wolff 1946, 31 ss.; Cantarella 1987; Cantarella 2002a, 147 ss.; vd., inoltre, soprattutto per l'utile rassegna dottrinarina, Fusai 2006). Infine, in modo metodologicamente inappropriato, Gagarin appiattisce la pluralità culturale, topografica, cronologica descritta nei poemi su un *unicum* 'a-oristico' e 'meta-storico', definito perentoriamente ora nel senso di un 'prediritto' ora di un 'protodiritto': vero è, invece, che, da una parte, «l'esame di alcuni fatti della cultura materiale e di alcuni codici etici permette di cogliere disomogeneità del quadro culturale descritto nei poemi omerici, che come insieme, non coincide con nessuna delle epoche storiche a noi note», dall'altra, «al di là della distorsione della realtà propria dell'elaborazione poetica, questa disomogeneità è sensatamente spiegabile solo come risultato di una stratificazione progressiva della tradizione poetica, che ha desunto elementi da ogni fase storica attraverso cui è transitata, affiancandoli – in maniera a volte contraddittoria – a quelli già presenti al suo interno» (Ercolani 2006, 56; sotto il profilo della 'pluralità' delle 'esperienze giuridiche' descritte nei poemi è imprescindibile la lettura di Cantarella 2001, 4 ss.).

con riguardo alla teoria del diritto), in quanto, all'evidenza, elevando il dato più appariscente della fenomenologia giuridica, ossia il processo giurisdizionale, a *quid* ontologico di quest'ultima, viene estirpata alla radice – in modo analogo all'impostazione austriaca – ogni forma di diritto non 'autoritativa' e, *in primis*, quella viva e calda 'coscienza giuridica del popolo' che troverebbe, secondo un celeberrimo indirizzo opposto all'algidità delle tesi propugnanti la codificabilità della *Ratio*, la sua più autentica ed elevata esplicazione nella 'scienza del diritto', nonché il suo segno distintivo nella 'tradizione' se non nella 'consuetudine', laddove *Beruf* della *Gesetzgebung* sarebbe solo quello di precisare e integrare il contenuto, come pre-determinato sia dalla co-scienza sia dalla scienza, del diritto<sup>66</sup>. «Coscienza giuridica» che, come ben ha insegnato il Paoli, fu invece un dato ineludibile nell'esperienza greca e tale, peraltro, da fornire «materia e orientamento a tutte le forme della sua cultura»<sup>67</sup>, così come, del resto, è noto che fu proprio la '*scientia iuris*' a contraddistinguere – in modo non solo 'esemplare' e 'inarrivabile', bensì 'unico' tra tutti i popoli dell'antichità – il mondo romano.

<sup>66</sup> Il riferimento, in corpo di testo, alla celeberrima concezione di Savigny, che pone il fondamento ontologico del diritto in una grandezza storica (ossia il *Volk* in una con il suo *Geist*) è solare: cf. Savigny 1840a, 14 ss., 22, 35; Savigny 1840b, 8 ss. Quanto qui mi preme ricordare, in generale, è solo come anche il grande studioso sia divenuto (contro la sua stessa impostazione 'marburghese' del 1802-03: vd. Savigny 1951, 14 ss.) il fautore di una concezione giuridica, nella sua 'storicità', essenzialmente 'a-statuale' e 'deutero-legalistica' (il che non poteva non attirare le critiche 'imperativistiche' di Stein 1841, 365 ss.). Quanto, in particolare, alla posizione assunta circa i rapporti tra Savigny e Bachofen da Schmitt, secondo il quale, per l'appunto, il 'vero erede' del Savigny sarebbe stato il solo Bachofen, giacché per quest'ultimo studioso il diritto romano, quale fenomeno storico, non avrebbe potuto confondersi con operazioni pratiche e teoriche 'attualizzanti' (cf. Schmitt 2003b, 14), la divergenza tra il Bretone e il Garofalo, l'uno in senso contrario (Bretone 2003, 136 s.), l'altro in senso tendenzialmente adesivo alla considerazione schmittiana (Garofalo 2008, 83 ss.), mi pare possa essere composta alla luce di una semplice constatazione. Un'intima incoerenza (o se si vuole 'schizofrenia') connotava, innegabilmente, la Scuola Storica (cf., paradigmaticamente, Capogrossi Colognesi 2008, 34 ss.): infatti, una volta concepito il diritto come *Volksggeist* e ritenuto esso come non comprimibile nelle angustie spaziali e culturali di un codice, il Savigny dichiarava la necessità di uno studio storico-filologico del diritto romano, e contemporaneamente reputava l'attuazione della proposta codificatrice del Thibaut come una deprecabile sclerotizzazione della vitalità fluida del diritto, tanto da sostenere l'opportunità di continuare ad applicare i *iura* romani stessi, almeno circa i rapporti privatistici (sulla polemica tra il pensiero savignyano e quello thibautiano, vd. Orestano 1987, 239; Zimmermann 1996, 576 ss.). Indi, è quale prodotto della scissione della duplicità di anima dell'unitaria scuola di Savigny che sono sorti l'indirizzo della 'pandettistica' (che subordina la storia al dogma) e il filone dei 'filologi del diritto' (che subordina il dogma alla storia); ed è solo quale perfezionamento di quest'ultimo ramo della Scuola Storica che emerge e si sviluppa il pensiero di Bachofen. Quest'ultimo, contrario alla pura erudizione e all'attualizzazione, nonché indifferente alla preoccupazione di trovare un 'sistema attuale' (vd. Bachofen 1988, XLIX ss. [*Retrospectiva di una vita*]), non è, a mio credere, da considerarsi autenticamente 'erede' di Savigny (favorevole, al contempo, a tutte e tre queste istanze), bensì, una volta cagionata la morte delle 'ambivalenze' del pensiero giuridico di quest'ultimo, mi pare – per così dire – che sia stato un 'indegno a succedere', meritevole per tale 'parricidio' del plauso – oltre che di Nietzsche – di antropologi, sociologi, ed etnologi del diritto come Morgan e McLennan (cf., sul punto, Rufino 2002, 35 ss., 53 ss.; Jesi 2005, 12 s.). Ovviamente s'è trattato di una morte 'dolce', non certo di quella atroce che avrebbe avuto il piacere di provocargli, se ne fosse stato capace, Heine («Savigny un romano? No, egli è un servo dello spirito romano, *un valet du romanisme*». L'eleganza stilistica di Savigny somiglia a quell'umore argenteo e vischioso che gli insetti lasciano sul suolo su cui hanno strisciato»: Heine 1919, 89).

<sup>67</sup> Paoli 1933, 5.

A mente di tali rilievi, da ultimo, non può non sottolinearsi con Agamben la necessità, ogniqualvolta si presupponga a monte di una scissione storica uno stadio 'preistorico' unitario, di impiegare la più scrupolosa accortezza allo scopo «di non proiettare semplicemente sull' 'indistinto primordiale' presupposto i caratteri che definiscono la sfera religiosa e quella profana che ci sono noti e che sono, appunto, il risultato della scissione»<sup>68</sup>. Operare, come il Gernet, una netta separazione, giusta il desiderio di superare la distanza formale tra il 'diritto' e ciò che non è tale, ossia tra la sfera del *droit* (funzione autonoma e specifica 'proceduralizzata'), e quella del *prédroit* (*rectius*: modo di rappresentarsi l'indistinto in vista di ciò che accadrà poi), significa, in altre parole, innestare arbitrariamente – seppur anche solo sotto il profilo qualificatorio – in un mondo a cui ancora il 'giuridico', il 'religioso', il 'magico' sono concetti alieni nella loro specificità, 'corpi estranei' e insieme non tener conto del fatto che questa realtà primigenia non può essere, come *prius*, il risultato dell'aritmetica sommatoria degli aspetti, come *posterius*, differenziati e scomposti.

Ovviamente, tutto ciò non significa per me che non sia possibile e proficua una ricerca tesa a rinvenire allo stadio 'differenziato' del diritto vestigia dell'originaria 'indistinzione', vestigia qualificabili, seppur solo *a posteriori* (secondo le categorie della 'differenziazione'), in termini ora di 'religione', ora di 'magia', ora di 'violenza naturale indiscriminata'<sup>69</sup>: e il mondo dell'antico Egitto, ancor meglio di quello greco-romano, ben si presta a fungere da paradigma dell'insufficienza del modello del *prédroit*.

<sup>68</sup> Agamben 2008, 90 s. A mente di ciò si potrebbe, per esempio, impiegare l'espressione 'sistema indistinto', evitando di qualificarlo solo con l'aggettivo normativo o giuridico, si da superare finanche quella raffinata scuola di pensiero che, seguendo la via indicata da Catalano 1965, 31, intende sostituire, almeno per i primi secoli della storia di Roma, all'idea di ordinamento giuridico quella – più pertinente – di 'sistema giuridico-religioso' (cf. Sini 1997, 32 e n. 16; Sini 2001, 36 ss.).

<sup>69</sup> In una dialettica che vede i propri termini di antitesi nella 'differenziazione attuale' e nella 'indifferenziazione iniziale', più che nel 'diritto' e nel 'prediritto', Gernet indica la derivazione delle pratiche 'procedurali' (considerate espressione di *technique autonome*) da contegni che risulterebbero pienamente intelligibili solo se inseriti in un contesto il cui pensiero è, per l'appunto, diverso rispetto a quello del mondo del diritto: così, non solo il campo 'religioso' (come invece pare intendere Agamben), ma anche quello 'ludico-agonale' si impongono, nel pensiero gernetiano, quale contesto imprescindibile, i cui istituti e la cui terminologia verranno trasfusi nella sfera di operatività e nel lessico del 'giuridicamente rilevante' (essendo, a titolo di esempio, l'agone sia il luogo prestabilito per le decisioni scaturenti dalla 'lotta', sia la sede della decisione scaturente dalla 'sentenza'). Il flusso di traduzione tra le due sfere non è, però, convogliabile in un solo 'canale', ma molteplici sono i condotti che irradiano dalla medesima sorgente: il canale magico (che lega gesti, parole, oggetti, colori alla produzione 'simpatica' di determinati effetti), ad esempio, è seguibile nel trapasso semantico di 'ἄρκον ὀμνύναι' quale atto di *Zauberei* consistente nell' 'afferrare con forza il bastone', all'atto e religioso e giuridico di 'prestare giuramento' (Calore 2000, 38). Quello dei giochi, che sarebbero «des milieux où se sont définies les notions et les attitudes qui sont explicatives de la procédure la plus ancienne» (Gernet 1955, 18), ben è dimostrato, invece, nel meccanismo di assegnazione dei premi come descritto da Omero con riguardo a quelli funebri banditi da Achille in onore di Patroclo: da un lato, la *mainmise sur le prix* su iniziativa del vincitore e la ratifica della comunità abbozzerebbero gli elementi di quel potere individuale che, *sub specie iuris*, non si esiterebbe oggi a chiamare proprietà; dall'altro, avrebbero in sé tutti i germi del processo le contestazioni a fine gara (si pensi, dopo la celeberrima competizione coi carri, alla disputa 'potenziale' tra Antiloco ed Achille risolvibile con il duello o con l'esercizio della vendetta, ovvero a quella tra Menelao e Antiloco, risolta col deferimento di un giuramento decisorio, ma risolvibile *in primis* con il ricorso all'assemblea guerriera: cf. Thür 1970, 426 ss., e

### 3. *Ma'at*: il modello 'altro' dell'iniziale 'indistinzione' e l'ordine cosmico del potere.

La trattazione di qualsiasi istituto appartenente al 'sistema giuridico-religioso' faraonico<sup>70</sup> non può che partire dall'imprescindibile esame critico di quel dogma che, concisamente ed efficacemente, J. Assmann – nel quadro della sua ricerca circa le concezioni riguardanti i rapporti tra ordine religioso e ordine politico (ossia in merito alla cd. teologia politica) – ha saputo definire come la «trinità egizia» consistente in «dio-re-*ma'at*»<sup>71</sup>. In buona sostanza, Dio avrebbe insediato sulla terra il monarca come suo rappresentante, non già con un conferimento di potere assoluto e indeterminato, bensì vincolandolo ontologicamente all'esercizio della funzione (divina) di sovranità, proteso alla realizzazione di un ordine inderogabile e supremo (*ma'at*): indi il faraone<sup>72</sup> e il dio risul-

Thür 1996, 57 ss., seppur con le osservazioni di Talamanca 1979, 103 ss.). Infine quello della vendetta (stilizzato storicamente in forma simbolico-sacrale) ben si evidenzia nella 'dichiarazione di guerra' (mediante l'atto di piantare una lancia presso la tomba dell'ucciso) ad opera dei legittimati attivi della *δίκη φόνου* (in buona sostanza gli stessi soggetti che, nei poemi omerici, erano 'tenuti' alla vendetta per evitare *αἰδώς* ed *ἐλεγγέην*): l'esperimento dell'azione, all'evidenza, era la giuridicizzazione dell'originario *self-redress* (Cantarella 1994, 259 ss.). Entro la cornice della ricostruzione gernetiana, un ruolo principe ha giocato ovviamente anche la mitologia greca (il banchetto di Tantalo, lo scambio delle armi, il mito di Prometeo, il sacrificio dei sovrani atlantidei, hanno offerto allo studioso francese un sostanzioso materiale fecondo per riflessioni circa quei contegni primitivi inseriti, in antitesi assoluta con l'astrazione caratteristica del pensiero giuridico, nel cuore del *prédroit*): vero è, infatti, che il mito, in modo concorde tra le sue diverse manifestazioni, è in grado di mettere in luce il nesso che unisce la 'violenza' (privata, agonale, sacra) al *droit*, quale sterilizzazione del conflitto (violenza naturale e incontrollata là dove non vi siano norme capaci di disciplinare il ricorso ad essa e sanzionarne l'abuso; violenza incardinata in un sistema attraverso più o meno raffinate ritualizzazioni che in sé mascherano o, comunque, ricordano – nella loro struttura interna, nei loro segni esterni – l'indiscriminato ricorso ad originari atti di ritorsione). Cf., per ulteriori spunti, Cantarella 1994, 22 ss.; Cantarella 2002b, 74; Colorio 2007 186 s. e nn. 76 ss.; Pellosso 2008a, 42 ss. Vd., inoltre, in senso 'adesivo' a Gernet e contrario allo «scetticismo gnoseologico» di Cohen e di Hansen, Taddei 2000, XXV, che, tuttavia, nel sostenere la possibilità di una «ricostruzione del più antico periodo del diritto greco» grazie all'impostazione gernetiana, scorrendo proprio di 'diritto', mi pare inconsapevolmente contraddire l'impalcatura metodologica dello studioso francese cui fa riferimento.

<sup>70</sup> Cf. Allam 2007, Allam, 2003, 15 ss.; Theodorides 1988, 13; Lorton 1985, 360; Sarraf 1984; Theodorides 1967, 137 s. Per un'ampia trattazione istituzionale del diritto egizio, corredata di indispensabile bibliografia, vd. i contributi di Jasnow 2003, 93 ss., 255 ss., 289 ss.; per una trattazione esemplare dei numerosissimi problemi (sociologici, filosofici, giuridici, linguistici) involti nel segno e nell'ideale di *ma'at*, cf. Karenga 2004 (con persuasive considerazioni sull'operatività cosmico-politica di *ma'at*).

<sup>71</sup> Assmann 2002, 29 s.: l'autore tratta del cd. dogma trinitario una volta definite le fondamentali forme di manifestazione della teologia politica, ossia «teocrazia», «dualismo» e «rappresentanza», e dopo aver ricondotta la monarchia faraonica, intesa quale esempio – al pari del cesaropapismo – di «unificazione della dirigenza politica e religiosa in mano a rappresentanti terreni» e di «correlazione tra potere divino e politico sotto forma di analogia». Su tale nesso cf., altresì, Menu 2005, 11 ss., 15 ss., 45 ss.; Menu 2004, 17 ss., 85 ss., 135 ss.; vd., inoltre, Pellosso 2008a, 288 ss., 316 ss.

<sup>72</sup> Pare opportuno riprendere sul titolo 'faraone' le brevi considerazioni storiche di Gardiner 1997, 50 s., il quale, notando che il vocabolo in questione «nelle storie di Giuseppe e di Mosè viene usato come titolo generico del monarca egizio regnante; il II Libro dei re, parlando di un sovrano della XXVI dinastia, lo chiama 'faraone Neko', aggiungendo il nome proprio come si usava talvolta nella letteratura indigena a partire dalla XXII», ben evidenzia che «l'applicare ... il termine di 'faraone' ai sovrani anteriori alla XVIII dinastia è un anacronismo e non esiste testimonianza alcuna

terebbero concepibili come le parti di un rapporto per il quale in capo al primo insorgerebbe, da un lato, a seguito dell'incoronazione-posizione, una *Schuld* e, dall'altro, a seguito di una sua condotta – nell'espletamento dell'incarico – eccedente i limiti ovvero inottemperante i fini conseguendi (realizzare *ma'at*), l'attuazione della *Haftung*, non solo accertabile dal tribunale divino *post mortem*, ma altresì suscettibile (seppur, storicamente, gli episodi in tal senso non sono numerosi) di essere fatta valere attraverso la deposizione terrena<sup>73</sup>.

In altre parole, solo ottemperando al proprio incarico – «realizzare *ma'at* e scacciare *isfet*»<sup>74</sup> – il monarca diventerebbe «uguale a dio», ossia «d'un solo corpo con dio»<sup>75</sup>, sicché egli, chiamato a esercitare quella funzione regale, originariamente propria ed esclusiva della divinità, sarebbe e andrebbe riconosciuto tale, solo a condizione che *ma'at*, elemento «terzo vincolante»<sup>76</sup>, venga posta in essere<sup>77</sup>, quale «ensemble des

del suo uso al plurale»; tuttavia non vi sarebbe ragione alcuna di abbandonare la consuetudine di far uso di questo «comodo appellativo».

<sup>73</sup> Per la teoria egizia della regalità è fondamentale leggere i vv. 30-44 di un celebre inno solare ramesside («Ra ha installato il re sulla terra dei viventi per sempre, affinché egli amministri la giustizia e pacifichi gli dèi, per realizzare *ma'at* e debellare *isft*, facendo offerte agli dèi e offerte funerarie ai defunti immortali. Il nome del re è nel cielo come quello di Ra ed egli vive nel giubilo come Ra-Horakhte, gli uomini giubilano alla sua vista e il popolo lo acclama come fanciullo»: cf. Assmann 1970), in una con i §§ 1173-7 dei testi delle piramidi («il cielo è in festa e la terra gioisce nel cuore perché N. ha posto *maat* e ha debellato *isfet*»: Faulkner 1968); circa i §§ 2042-6 dei testi delle Piramidi ove si evoca il processo al re dinanzi la corte di Osiride, cf. Mathieu 1997, 11 ss. Leprohon 1985, 274, rammenta che «as chief justice, the king was also bound to a higher authority, that of the cosmic principle of *ma'at*, the primordial harmony set down by the creator deity at the beginning of the world»; Lorton 1985, 354, inoltre, dopo aver sottolineato che «the authority of the individual king and the institution of kingship was justified by linking them to religious beliefs», ricorda che «a king could be deposed, as happened to Apries in the Twenty-sixth Dynasty, or a rival dynasty could be founded, as the Eleventh Dynasty established itself in Thebes in opposition to the Herakleopolitan kings».

<sup>74</sup> Sui rapporti tra *ma'at* e *isfet* cf. Assmann 2002, 31 (cf., altresì, Assmann 1989, *passim*, nonché Assmann 2006, 211 ss.); vd., inoltre, Schlögl 2003, 13: «Beide, Götter und Menschen, vereinte die Verpflichtung auf die Maat. Dieser Begriff, der oft mit ‚Wahrheit‘, ‚Recht‘, ‚Gerechtigkeit‘ übersetzt wird, hat einen so vielschichtigen Inhalt, dass er in der Übersetzung nicht durch ein einziges Wort ausgedrückt werden kann. Maat verkörpert die Weltordnung, die der Schöpfergott bei der Schaffung der Welt gesetzt hat, bedeutet das Gegenteil von Chaos, beinhaltet die Gesetzmäßigkeit der Natur und ordnet das Zusammenleben der Menschen untereinander. Der Ägypter hat diesen Begriff personalisiert in der Gestalt der Göttin Maat, die als Tochter des Sonnengottes Regalt. Bildlich wird sie als Frau dargestellt, die auf dem Kopf als Scheitelattribut eine Straußenfeder, ihr Schriftzeichen, trägt. Doch nicht nur die Maat in die Tat umzusetzen war Aufgabe von Göttern und Menschen, sie waren auch verpflichtet, alles, was der Schöpfung entgegenstand, sie bedrohte oder sinnentleert machte, abzuwehren. Das Wort ‚Isefet‘ war der ägyptische Sammelbegriff negativer Kräfte und für die Feinde der Schöpfung. Er schloss Mord, Lüge, Gewalt und Tod genauso ein wie Leiden, Mangel, Krieg und Ungerechtigkeit».

<sup>75</sup> Assmann 2002, 30 (che riprende l'iscrizione di Speos Artemidos di Hatshepsut).

<sup>76</sup> Assmann 2002, 31.

<sup>77</sup> La valenza 'panica' di *Ma'at* quale ordine supremo e fine del vincolo cui è astretto il dio sovrano (tanto che la fuoriuscita, da parte di quest'ultimo, da tale ordine di cose comporterebbe la venuta meno della ragion d'essere stessa dell'ufficio cui è stato preposto e, quindi, la condizione della permanenza in suo capo della natura di monarca e *a fortiori* di dio) è stata definita mirabilmente da V. Polacek, come «l'alpha et l'omega de la pensèe et de la vie quotidienne» (Chronique d'Egypte 37, 1962, 28: che non ho potuto consultare e che cito da Parant 1974, 55). Sostiene

conditions qui font naître et qui renouvellent la vie»<sup>78</sup>. Il geroglifico di *ma'at*, quale 'fonogramma simbolico', stilizza un 'basamento', e si riconnette al verbo *ma'* che significa «richtig sein; richtig machen; richtig gehen; opfern; darbringen; führen; leiten»<sup>79</sup>, sicché il significato primario del sostantivo ben potrebbe essere, per l'appunto, quello (dinamico) di *Richtung* che assurge (staticamente) a *Grundlage, Socket*<sup>80</sup>: *ma'at* rappresenta vivamente e concettualmente il fondamentale presupposto, il caposaldo 'metafisico' – ma da rendere immanente – della vita stessa nel cosmo o, meglio, il presupposto indefettibile perché l' 'essere' sia 'cosmo', il *quid* legante il tutto in una unità incrollabile<sup>81</sup>. *Ma'at*, s'è affermato sulla scorta di Bleeker<sup>82</sup>, è il principio pre-assiale per cui «the universe, the natural world, the state, and the individual were all seen as parts of the wider order»<sup>83</sup>. Il monarca, almeno ideologicamente fonte unica di prescrizioni<sup>84</sup> e giudice unico<sup>85</sup>, non è 'assoluto' e libero di agire arbitrariamente, non è anche 'fuori dall'ordinamento' e dotato, pertanto, del potere di 'sospendere l'ordinamento'<sup>86</sup>. Egli è

Westendorf 1966, 201, che «im altägyptischen Pantheon der geschichtlichen Zeit spielt die Göttin Maat... als Personifikation der Begriffe, Recht, Gerechtigkeit, Ordnung, Wahrheit' eine zentrale Rolle, da sie eng mit den beiden wichtigsten Göttern, dem Sonnengott Re und dem Totengott Osiris, verbunden ist und darüber hinaus auch zum König, als dem irdischen Sachwalter der göttlichen Ordnung, in engster Beziehung steht».

<sup>78</sup> Menu 2004, 19.

<sup>79</sup> WäS II, 12; II, 22.

<sup>80</sup> Helck – Otto – Westendorf 1990, 1110 ss. (s.v. *ma'at*); cf., altresì, Assmann 2006, 15 ss.; Westendorf 1966; Brunner 1958. Per le rappresentazioni della dea *Ma'at* cf. Shirun-Grumach 1985, 173 ss.; per la personificazione di *ma'at* cf., inoltre, Teeter 1997, *passim*; Assmann 2006, 159 ss.

<sup>81</sup> Vero è, tuttavia, che «die *Ma'at* ist nicht um des Staates willen da, um dem Königtum Bestand, Legitimität und Akzeptanz zu geben, sondern umgekehrt: Der Staat ist um der *Ma'at* willen da. Um sie auf Erden zu verwirklichen, wurde das Königtum von den Göttern eingesetzt» (Assmann 2006, 290). Sul punto cf., altresì, Pellosi 2008a, 329 ss.

<sup>82</sup> Bleeker 1929, *passim*.

<sup>83</sup> Tobin 1987, 113 (*contra*, cf. Assmann 1989, 133; Menu 2005, 107).

<sup>84</sup> Jasnow 2003, 99, 259.

<sup>85</sup> Assmann 2006, 211 s.

<sup>86</sup> L'allusione non può che essere a Carl Schmitt. Secondo il grande giurista, filosofo, politologo, il diritto inteso come *konkrete Ordnung* in sé assomma concetti come quello di storia e di positivismo ed è concepito come un *quid* non di posto, ma di sorta sulla base di un'involontaria evoluzione della quale solo la scienza giuridica può dar conto (Schmitt 1966, 67). Il diritto non è solo norma, quindi, ma 'prassi rivolta ad una decisione': decisione promanante, anzitutto, dal sovrano. A lui l'ordinamento riserva la decisione ultima, ossia la proclamazione dello 'stato di eccezione' (Schmitt 2003a, 34, 61) e il potere, quindi, di sospendere lo stesso ordinamento (cf., in tema, Agamben 1995, 19 ss.; Agamben 2003, 9 ss., 44 ss.; Garofalo 2006, 75 ss.). Sullo sfondo della secolarizzazione dei concetti teologici, Schmitt equipara il sovrano giudice e legislatore (e tale era innegabilmente anche il faraone) a Dio onnipotente: come quest'ultimo può decidere se compiere un miracolo e sospendere così le leggi naturali, così il sovrano può decidere se esistano i presupposti (di pericolo e di urgenza) che rendano necessario rendere quiescente (in uno stato di disattivazione che è pure conservazione) l'ordinamento, sicché «lo stato di eccezione ha per la giurisprudenza un significato analogo al miracolo per la teologia» (Schmitt 2003a, 61). La concettualizzazione schmittiana non mi pare, tuttavia, conformabile alla realtà teologico-istituzionale della monarchia faraonica: e ciò anzitutto perché il dio egizio (nelle sue infinite molteplici manifestazioni) non è 'altro' rispetto alla 'natura', ma è esso stesso oggetto di una considerazione puramente immanentistica. Il dio non comanda la natura; è 'legge di natura', è forza cosmica: «le dieu égyptien n'est pas créateur, pas transcendant du monde, pas d'une autre origine que le monde, pas antérieur au monde, et il n'existe pas de toute éternité» (Theodorides 1988, 15; Theodorides 1977,

integralmente tenuto ad un ordine superiore, inderogabile, invincibile e totalizzante (*ma'at*), ordine che si impone quale limite e quale fine del suo incarico divino. *Ma'at*, dunque, si eleva a principio supremo che muove ed ispira l'intera attività di creazione, di interpretazione e di applicazione del 'diritto'<sup>87</sup>, giammai inteso unitariamente come disciplina positiva, ma sempre come somma di una pluralità di disposizioni di fonte faraonica (*hpw*)<sup>88</sup>: tali disposizioni devono esprimere, nelle singole prescrizioni, lo spirito e, di conseguenza, i dettami ricavabili dal principio di *ma'at* che, invero, «ne forme pas un recueil de recettes à exécuter passivement», bensì «suscite au contraire la création de solutions à découvrir avec discernement au moment de l'exécution des lois»<sup>89</sup>. Si è addirittura parlato, a riguardo, di una vera e propria «Constitution»<sup>90</sup>, ovviamente 'spirituale' in quanto non cristallizzata in un testo scritto, della monarchia egizia, oppure di un dogma fondamentale «à la base de toute législation»<sup>91</sup>, se non addirittura di una for-

383 ss.). Atteso, quindi, che il dio si identifica nella natura (nelle sue componenti materiali, energetiche, spirituali), e in una sorta di immanente determinismo non è ammesso ad eccedere la sua funzione di elemento cosmico (è vento, è sole, è acqua, è sovranità, è 'giustizia': ma è soltanto ciò), del pari, i dogmi della sovranità egizia impongono che il faraone, che incarna Horus (dio-regalità) ed è figlio di Ra (dio-sole e primordiale 'reggente'), quale surrogato della divinità stessa per regnare sull'umanità 'realizzando *Ma'at*' (cf. Assmann 1989, 124 s.), non sia affatto, come vuole Schmitt, al contempo 'fuori e dentro l'ordinamento': egli è l'ordinamento e per non negare sé stesso, per non negare la sua funzione divina, non può che compiere il suo mandato ontologicamente astretto all'essere faraone. Sospendere l'ordinamento per l'Egitto antico, in definitiva, non sarebbe un miracolo (ossia un *quid* che è trascendente le leggi di natura, ma non è né negazione della natura né negazione della divinità, anzi sua manifestazione), bensì inconcepibile negazione del cosmo e inammissibile sovvertimento dell'essere.

<sup>87</sup> Scrive brillantemente Theodorides 1988, 13 s. che «le moteur de toute l'activité juridique et judiciaire réside dans *ma'at*, notion suprême, qu'il y aura lieu de rendre pratiquement par justice» e che «les lois sont des tentatives d'expression de *ma'at*; et au moment de leur application, il est prescrit par le Roi de le faire avec équité».

<sup>88</sup> Cf. Lorton 1986, 53, 60, n. 9, che mette in luce il dato, rilevante non solo dal punto di vista linguistico, che non esiste un sostantivo per indicare il concetto di 'diritto' in senso oggettivo (*ius*, *Law*, *Recht*), ma, atteso che *hp* può valere anche come «single written law» e che «there is no separate term for codified law», un insieme di disposizioni è indicato col plurale *hpw*; vd., altresì, Helck – Otto – Westendorf 1973, 19 s. (s.v. *Abstraktionsvermögen*).

<sup>89</sup> Theodorides 1988, 14.

<sup>90</sup> Wilson 1956, 3 ss.; adesivamente, cf. Theodorides 1973, 58.

<sup>91</sup> Per una più diffusa argomentazione cf. Pelloso 2008a, 218 ss., 229 ss. Va qui rimarcato come Assmann 1989, 75, nel trattare del rapporto tra la magia e *ma'at* giunga ad affermare che quest'ultima sia «un principe, jamais un système de lois codifiées, comme le code d'Hamourabi par exemple ou la loi de Moïse», un principio che sta «à la base de toute législation, comme principe générateur, mais ne constitue pas la loi elle-même»; mettendo in risalto il ruolo essenziale dello 'scambio', peraltro, Assmann 1989, 133, ritiene essere necessario «abandonner la notion de l'ordre cosmique, 'Weltordnung', comme le centre du concept de *ma'at*», giacché «le véritable centre, le point de départ d'où toutes ses acceptions plus spécifiques dérivent, c'est la catégorie sociale de la solidarité communicative». A me pare, tuttavia, che così facendo, da un punto di vista generale, si dicotomizzi una sfera invero unitaria in due poli, ossia il *ma'at*-concetto e la *ma'at*-divinità, lasciati distinti (e del primo dei quali si valorizzano solo certune connotazioni), nonché non si tenga conto dell'incessante dialogo (come testimoniato, ad esempio, dall'offerta agli dèi di *ma'at* come nutrimento vitale indispensabile, da considerarsi in una con l'installazione del faraone sulla terra per la realizzazione di *ma'at*) tra Egitto e cosmo (cf. Pelloso 2008a, 316 ss., 331 s.); inoltre, da un punto di vista particolare, ritengo che l'irrelevanza di *ma'at*, come riscontrata negli inni «bei der Schöpfung» (Assmann 2006, 164 ss.), non tenga debitamente conto del fatto

ma di «divine law»<sup>92</sup>. Invero, si potrebbe parlare di una *sui generis* ‘Ragion di Stato’ (che al contempo integra gli estremi di una ‘Ragion di Cosmo’), in quanto per essa il concetto di ‘effettivo’ e quello di ‘giusto’ si confonderebbero nell’aggettivo *ma’aty*<sup>93</sup>: più precisamente, il fare e il dire *ma’at* – da parte dei giudici e dei funzionari che operano in rappresentanza del faraone – nonché il realizzare *ma’at* – da parte del faraone stesso – non significherebbero positivizzare e attuare (attraverso il puntuale rispetto delle prescrizioni rituali per il culto degli dèi, attraverso una legislazione attenta al ‘proverbiale orfano’<sup>94</sup> e alla ‘proverbiale vedova’<sup>95</sup>, attraverso un’applicazione del diritto secondo equità<sup>96</sup>) una sorta di *ius naturale* (come qualcuno ha peraltro sostenuto<sup>97</sup>), né implicherebbero che di *ma’at* (solo) «le véritable centre, le point de départ d’ou toutes ses acceptions plus spécifiques dérivent, c’est la catégorie sociale de la solidarité communicative»<sup>98</sup>. Ciò che noi definiamo ‘giusto’ o ‘equo’ (*ma’aty*) non sarebbe, in altre parole, il fine ultimo oltre che dell’attività rituale (quale l’offerta faraonica del nutrimento agli dèi)<sup>99</sup>, dell’esercizio della funzione ‘legislativa’ (*smn hpw; dj hpw*)<sup>100</sup>, nonché di quella

che, se è letteralmente solo il faraone (e non il creatore) a realizzare (*shpr*) *ma’at*, v’è tuttavia la possibilità che in ciò sia da vedere un’allegoria della creazione (Derchain 1965); così come, a mio credere, nulla esclude che il testo addotto dallo studioso per giustificare la definizione di *ma’at* in termini ‘politici’ di principio «der konnektiven Gerechtigkeit», principio per cui «das Gute sich lohnt und das Böse sich rächt» (Assmann 2006, 55, 283), sia solo una *definitio imperfecta* (per cui è del tutto vero che è *ma’at* che «das Gute sich lohnt und das Böse sich rächt», ma non è altrettanto vero che solo ciò sia *ma’at*). Sul punto, cf., altresì, Theodorides 1973, 57, il quale sostiene che «*ma’at* est apparue comme une norme suprasensible, comme un modèle tout à fait idéal, dont il faut s’inspirer, mais qui n’a pas été analytiquement définie quant à son contenu», sicché «les préceptes de *ma’at* ne sont jamais présentés tout faits, ils sont à faire» e che «*ma’at* est l’objet d’une perpétuelle recherche, opérée par le Roi assurément, dans son pays et pour son pays, mais avec la collaboration de ce pays». Quanto al pensiero di Menu 2005, 13 («c’est le double aspect de la maat qu’il faut mettre en lumière: l’ordre universel dictant à l’homme un droit naturel, une conduite générale de bon comportement, et la justice particulière inspirant aux juges et aux responsables politiques des décisions équitables dans le domaine économique et social»), secondo la studiosa *ma’at* né sarebbe solo un ordine universale (come vuole Bleeker), né sarebbe solo (o primariamente) una *ius iunctiva* (Assmann), ma sarebbe un ‘ordine doppio’ la cui natura gli stessi egizi, lungi da una ‘visione compatta’, avrebbero ben compreso (*contra* cf. Pellosi 2008a, 288 ss., soprattutto circa la natura ‘indifferenziata’ dell’ordine egizio antico).

<sup>92</sup> Lorton 1986, 58.

<sup>93</sup> Cf., *amplius*, Pellosi 2008a, 340 s.

<sup>94</sup> Oas. B1 62-64.

<sup>95</sup> Urk. IV, 1078.6-7.

<sup>96</sup> Urk. IV, 1086-1093.

<sup>97</sup> Cf., per tutti, Versteeg 2002, 23.

<sup>98</sup> Assmann 1988, 133.

<sup>99</sup> Già nei più antichi Testi delle Piramidi, il sovrano è descritto nell’atto di portare in dono *ma’at*: si tratta di un rituale che, sulla base delle numerose testimonianze iconografiche templari e delle iscrizioni dedicatorie connesse, viene interpretato, oltre che come ‘sintesi suprema di ogni offerta’, altresì «as a potent expression of the political legitimacy of the king», nonché quale simbolo che «commemorates the willingness of the king to uphold the fundamental principles of world order» (Teeter 1996, 82, 1, 19; vd., altresì, Bergman 1972, 92). In altre parole, le immagini dell’offerta da parte del sovrano di *ma’at* – ove quest’ultima è rappresentata in forma antropomorfa, seduta sul geroglifico-fonetico del canestro (*nb*), impiegato quale segno di ‘dominio’ o ‘possesso’ – sono espressione sintomatica della funzione vicaria (rispetto a Ra) del reggente terreno, responsabile verso il padre divino che lo ha direttamente scelto (per la creazione di *ma’at*), nonché della finali-



'giudiziaria' e 'amministrativa'<sup>101</sup>: la 'giustizia', insomma, non avrebbe, in sé e per sé considerata, autonoma rilevanza, ma sarebbe unicamente il 'mezzo' della permanenza dell'ordine (di cui *Tawy*, le due terre, sono l'immagine) che garantisce – sul piano del microcosmo del sistema faraonico – la lontananza da *isfet*, il caos, assicurando la pacifica convivenza e – sul piano del macrocosmo universale – l'essere (ordinato) del tutto<sup>102</sup>.

Già alla luce di questi elementi, mi sembra vacillare la tesi postulante, senz'altro, la preminenza in Egitto antico sulla laicità del fenomeno religioso e, pertanto, della pervasività di quest'ultimo in qualsivoglia ambito della vita di relazione, talché, alla luce di tale concezione, v'è chi non ha esitato, una volta definito il monarca come «le représentant des dieux sur terre ... tenu de défendre la *ma'at* dans le monde», a qualificare «la législation ... comme une mission religieuse du monarque vis-à-vis des dieux»<sup>103</sup>. Secondo questo indirizzo, l'onnipotente 'tirannide' del dato teologico avrebbe assorbito totalmente e unidirezionalmente l'attenzione (anche) di numerosi studiosi contemporanei tra quelli dediti all'esperienza giuridica dell'antico Egitto – e ciò non solo sotto il profilo che noi chiameremmo di natura pubblicistica, ma anche sotto quello delle relazioni private intersoggettive<sup>104</sup> –, laddove una più attenta disamina delle fonti, in una con l'abbandono di visioni preconcepite, avrebbe potuto condurre ad una ben diversa, e di ben più ampi orizzonti, interpretazione<sup>105</sup>.

tà cui la monarchia terrena è tendenzialmente diretta (ossia la realizzazione di un ordine che, nutrimento degli dèi, garantisce il corretto funzionamento dei meccanismi cosmici).

<sup>100</sup> A prescindere dalle definizioni (ma, comunque, cf. Menu 2005, 62 ss.), ciò che qui importa rilevare è che numerose fonti attestano come – lungi da considerazioni gius-positivistiche – fossero da considerarsi *hpw* (ossia norme giuridiche vincolanti) solo quelle disposizioni che, create sì dal faraone (cf., sul punto, Lorton 1986, 58), consacrassero *ma'at*: Oas. B1 304-7: «Fai *ma'at* per il signore di *ma'at*, ché vi è *ma'at* al di sopra di *ma'at*. Quando ciò che è giusto è giusto, allora è giusto»; Ptahhotep 88-90 (in Žaba 1956, 23): «Grande è *Ma'at* e duratura ed efficace /essa non è stata scossa sin dal tempo di Osiride, poiché chi non ottempera le sue leggi è punito /...il fine di *ma'at* è ciò che permane»; Dedicazione a Ramses II in Abido (KRI 2.327.1 s.): «L'amato di *Ma'at*, vive attraverso di lei per mezzo delle sue leggi»; Incoronazione menfite di Horemhab (Urk. IV, 2122.19): «Le sue (del faraone) leggi fioriscono quale offerta di *Ma'at* sulla terra»; Decreto di Horemhab (Urk. IV, 2142.13): «Egli ha creato *hpw* per diffondere *Ma'at* attraverso le Due Terre»; Stele Louvre C a 86 (in Moret 1931, 725 ss.): «La forza è stata posta nel suo posto e l'abbondanza si è stabilita grazie alle sue leggi – di Horus – sicché le vie sono libere e i cammini aperti. Le due terre ora sono in armonia e l'accusatore si è ritirato... la terra è pacificata sotto il suo Sovrano, e *ma'at* è resa salda dal suo signore, e *isft* è messa alle spalle».

<sup>101</sup> Cf. Philip-Stéphan 2008, *passim*.

<sup>102</sup> Cf., sul punto, altresì Assmann 2006, 206 ss., 290 s., che discorre di 'causalità indiretta' (laddove io sarei più propenso a vedere una 'doppia causalità indiretta', atteso che la divinità ha posto sulla terra dei vivi il faraone; il faraone è il mezzo per la realizzazione di *ma'at*; *ma'at* è il nutrimento indispensabile per gli dèi, ossia per la permanenza degli elementi cosmici).

<sup>103</sup> Allam 1973, 18.

<sup>104</sup> Cf. Theodorides 1974, 9, «nous ne pouvons pas affirmer qu'il n'y ait eu de 'dogmatique royale', comme on a accoutumé de l'appeler. Nous ne pouvons pas affirmer, bien sûr, qu'il n'y ait pas eu d'idées religieuses, voire 'magiques', comme on se plait à le répéter. Mais quelles qu'aient été, à l'époque, les conceptions relatives au Roi, aux dieux, aux temples et à l'au-delà, elles n'ont pas empêché les petit gens de jouir de droits, comme le montrent plusieurs textes de l'Ancien Empire»; cf., altresì, Theodorides 1971a, ove è rivendicata l'autonomia del diritto, in materia di contratti: «il existe du droit indépendant de la religion».

<sup>105</sup> Cf., sul punto, Lorton 1986, 53.

Che quella dell'antico Egitto sia stata una cultura «non secolare»<sup>106</sup>, in conformità al modo in cui si impone agli occhi di un contemporaneo la nozione stessa di secolarità, è innegabile; quello che, tuttavia, dovrebbe essere meglio precisato, diacronicamente e sincronicamente, nelle sue linee di contorno e nelle sue sfumature interne, è il – difficile – rapporto intercorrente tra l'elemento che oggi definiamo *tout court* giuridico e quello, all'opposto, essenzialmente religioso (attesa la conquista della reciproca autonomia delle due sfere). Tale rapporto, invero, viene spiegato comunemente con la tesi 'bicipite' che suppone l'originaria preminenza del secondo sul primo<sup>107</sup> e discorre pacificamente del fenomeno definito di «desacralizzazione delle istituzioni»<sup>108</sup>, talché, come il Théodoridès ha più volte enfaticamente sottolineato, non è infrequente che gli studiosi del diritto faraonico vedano minata alle radici l'autonomia, se non il valore della loro disciplina, da posizioni aprioristiche ben riassumibili in domande tanto retoriche quanto provocatorie come la seguente: «comment pouvez-vous appeler droit ce qui doit tout au plus représenter quelques pratiques routinières, soumises à l'arbitraire de l'intraitable autorité cléricale ou royale?»<sup>109</sup>. Così, una volta definita la mentalità egizia antica come esclusivamente «magico-religiosa»<sup>110</sup>, è stata affermata, seppure implicitamente, la completa 'alterità' rispetto agli schemi concettuali propri di tale mondo, di quella razionalità che in Grecia avrebbe condotto alla nascita di cd. città-stato fondate sul paradigma della sovranità 'panica' e (definitivamente dopo Efiante) 'democratica'<sup>111</sup> delle 'leggi' scritte, all'enucleazione (già clistenica) del principio della *ισονομία*<sup>112</sup>, all'affermazione della politica come «categoria principale e assorbente della vita comunitaria»<sup>113</sup>, nonché, già con i sofisti, ad una «riflessione sugli aspetti che noi chiameremmo di 'filosofia del diritto'» (oltre a «svolgimenti, più propriamente attinenti alla filosofia e alla scienza della politica, compresa la politica legislativa»)<sup>114</sup>. Ma, soprattutto, sostenendosi la connaturata tendenza alla «law-lessness»<sup>115</sup> dello spirito egizio, si è per di più ritenuto che siffatta mentalità – così propensa alla riconduzione massiva dei fenomeni alla sfera della religione – avrebbe annichilito, in potenza, i presupposti stessi per il fiorire di quelle meditazioni aventi il carattere della pura indagine tecnico-giuridica, tipica dei giuristi romani.

Tale visione, così radicale, non poteva che portare (come, in effetti, ha fatto) ad intendere il vincolo di *ma'at* solo come una *Leerformel*, un'affermazione intrisa di vuota retorica, al più sintomatica di una tensione – mai sostanziale – del potere religioso e po-

<sup>106</sup> Lorton 1985, 350.

<sup>107</sup> Allam 1973, 17. Cf., altresì, Wilson 1954, 7, secondo cui «the concept of *ma'at* definitely belonged to the religious order; it was the substance upon which gods fed, it was the daily offering of the king to the gods»; esso, pertanto, era «a spirit which properly pervaded the civil carrying out of government and justice for the ends of religion»; secondo l'autore, inoltre, «'lawlessness' permitted a kind of flexible strength in allowing a dogmatically traditional society to meet the new situations of changing times», ma ciò si impose, altresì, «as inherent weakness of the society», tanto che «when the king ceased to function as a god and became the tool of priests, officials, and foreign rulers, Egyptian culture gradually disintegrated».

<sup>108</sup> Theodorides 1971b, 291.

<sup>109</sup> Theodorides 1974, 3.

<sup>110</sup> Cf. Moret 1922, 167; Morenz 1962, *passim*.

<sup>111</sup> Cf. Stolfi 2006a, 36.

<sup>112</sup> Cf., recentemente, Lévy, 2005; Costa, 2003.

<sup>113</sup> Stolfi 2006a, 36.

<sup>114</sup> Talamanca 1981, 19.

<sup>115</sup> Wilson 1954, 7.

litico verso l'ordine: donde la valenza effettiva della sola bipolarità (re-dio) e non, invece, quella del dogma cd. trinitario raffinatamente postulato da Assmann. Quella egizia antica, insomma, avrebbe preso le forme di una società destinata, dai suoi primordi sino alla sua fine, a rimanere inesorabilmente e ontologicamente «au stade où domine le sacré»<sup>116</sup>. Una civiltà ove l'individuo, continuamente e impotentemente, è sottoposto vuoi all'arbitrio di potenze estrinseche naturali, concepite quali dèi o demoni, vuoi alle vessazioni perpetrate dal monarca, unico proprietario terriero e solo ad avere diretto contatto con la divinità – s'è sostenuto – non versa nelle condizioni minimali onde potersi nutrire di una ancorché rudimentale concettualizzazione giuridica<sup>117</sup>. Così, ad esempio, sul versante privatistico sarebbe stato inconcepibile parlare di 'persona' quale centro di imputazione di diritti soggettivi, come la proprietà privata<sup>118</sup>; e sul versante pubblicistico, seguendo il pensiero del Frankfort, non sarebbe stato un caso che la lingua egizia non avesse posseduto alcun sostantivo per indicare ciò che per noi è lo 'Stato': «essa poteva esprimere in molti modi il concetto di nazione e poteva designare i popoli stranieri», ma una definizione di Stato quale «insieme di individui che occupano un territorio ben definito e sono politicamente organizzati sotto un governo ... non avrebbe avuto alcun significato per gli Egiziani», in quanto «sotto un certo aspetto sarebbe stata troppo antropocentrica»<sup>119</sup>. I termini della questione afferente ai rapporti tra diritto e religione, stando a tale orientamento, appaiono, in definitiva, cristallini nella loro semplicità: vi sarebbe un aspetto – ovverossia quello attinente al culto e alla teologia – foriero di un impianto concettuale che storicamente ha predominato su ogni altro campo speculativo o pragmatico della vita nell'antico Egitto – in modo esclusivo almeno sino alla fine dell'età classica<sup>120</sup> – tanto da investire, nella sua forza totalizzante, qualsiasi manifestazione e di pensiero e di azione; manifestazione destinata inesorabilmente a cedere allo strapotere della mentalità religiosa e a costringere in un limbo non solo la riflessione e l'approfondimento del dato giuridico a mezzo di una casta di esperti, ma altresì l'imporsi di un paradigma – democratico – affine a quello delle città greche.

Una visione arditamente eversiva s'è opposta, tuttavia, a quella di cui s'è appena dato conto; una visione secondo la quale uno studio spassionato delle fonti, scevro di preconcetti e di facili quanto fallaci deformazioni, dimostrerebbe un panorama antitetico a quello delineato dal Moret, dal Frankfort e – parzialmente – dal Wilson, in quanto «depuis l'Ancien Empire effectivement, c'est le droit qui s'applique à la religion, et non la religion qui fonde le droit», tanto che, ad esempio, «les pratiques religieuses sont exprimées en termes de droit dans les actes de fondation, contrats...»<sup>121</sup>: il che conduce a ritenere che «il ne faut pas rabaisser, relever les capacités des égyptiens sous prétexte qui il y a des documents religieux et des documents de 'magie' (car on appelle trop souvent

<sup>116</sup> Moret 1937, 547 s.

<sup>117</sup> Moret 1922, 167.

<sup>118</sup> Il che si è rivelato, invece, del tutto privo di corrispondenza al vero, come hanno dimostrato, a titolo di puro esempio, gli studi di Goedicke 1970, 190 ss.; Mrisch 1968, 172; Seidl 1951, 41 ss.; Pirenne 1934, 293.

<sup>119</sup> Frankfort 1991, 41 s.

<sup>120</sup> Theodorides 1971b, 291 ss.

<sup>121</sup> In questo senso Theodorides 1974, 19, il quale continua sostenendo come «l'histoire de la pensée – qui n'est pas l'histoire des idées – révèle chez les Égyptiens anciens un potentiel mental tel que je n'hésite pas à les qualifier d'intellectuellement juristes».

magique simplement ce qui n'est pas rationnel)»<sup>122</sup>. Non, dunque, una secolarizzazione – ‘désacralisation’ – del diritto, bensì una progressiva intrusione di pratiche religiose entro un nucleo originario di natura sostanzialmente, elaboratamente e raffinatamente, ‘giuridica’, lontana dal vago empirismo di cui solitamente si colora il mondo (orientale e non solo) del ‘diritto’, prima della cd. ‘invenzione romana’<sup>123</sup>.

Sulla stessa scia, ma entro un contesto di ben più ampio respiro, si è espresso, più recentemente, lo stesso Assmann, criticando e, per certi versi, tentando di capovolgere la tesi schmittiana della *[juridisch-]politische Theologie*<sup>124</sup>, secondo la quale «tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati», e ciò «non solo in base al loro sviluppo storico, poiché essi sono passati dalla teologia alla dottrina dello Stato, facendo – per esempio – del Dio onnipotente l’onnipotente legislatore, ma anche nella loro struttura sistematica»<sup>125</sup>. Ad avviso di Assmann, in buona sostanza, se la posizione di Carl Schmitt può essere adeguatamente compendiata nella formula «la nascita della politica – ovvero e meglio: della scienza politica – dallo spirito della teologia», i termini della sua personale ricostruzione critica sono invertiti nella relazione «nascita della religione dallo spirito della politica»<sup>126</sup>. Come per Theodorides sarebbe il diritto – a quanto si è poc’anzi già rilevato – a prestare i propri modelli concettuali alla religione, così Assmann è convinto, in una logica più ampia, che il processo storico di secolarizzazione registri altresì una direzione contraria, da lui denominata «teologizzazione», ossia un «divenire teologico di concetti politici fondamentali»<sup>127</sup>, come

<sup>122</sup> Theodorides 1974, 19.

<sup>123</sup> Cf. A. Theodorides 1971b, 291. L’appassionata tesi dell’autore (il quale possedeva una formidabile conoscenza delle fonti), merita una precisazione: anzitutto, bisogna distinguere – come si dirà anche *infra* – tra diritto nel senso di ‘norma’ e diritto nel senso di ‘pensiero’. Se nessuno vuole negare l’esistenza anche per l’Antico Egitto di un diritto nella prima accezione – il che è il portato della (quasi) banale relazione *ubi societas ibi ius* – per quanto già le fonti del Regno Antico testimonino l’elaborazione di categorie ‘giuridicamente’ rilevanti, ciò ben è lontano dalla ‘invenzione’ del diritto quale ‘scienza’. Riprendendo lo Schiavone mi pare lecito proclamare, senza esitazione, che «il diritto è una forma che ha invaso la modernità, diventandone presto un carattere insostituibile: ed è una forma inventata dai Romani», in quanto seppur possiamo parlare «di ‘diritto’ mesopotamico, o egiziano, o greco, o anche (fuori del mondo antico) hawaiano o atzeco... è solo il diritto romano che ci ha fornito il paradigma che consente di riconoscere come ‘giuridiche’ quelle pratiche prescrittive originariamente integrate all’interno di contesti e sistemi ben diversi: apparati teologici più o meno connessi alla regalità, rapporti di parentela, istituzioni politiche» (Schiavone 2005, 5). Sul punto – con precipuo riguardo, però, all’aspetto puramente normativo – pare d’uopo ricordare anche Gilissen 1974, 235, il quale, appunto, agli studiosi dell’Antico Egitto, «juristes» e «non-juristes», che non accettano «l’idée de l’existence du droit à l’époque de l’Ancien Empire égyptien», rimprovera l’errore proveniente «de la persistance ... de l’idée que le droit ne peut être conçu que dans le cadre d’un État qui fixe les règles juridiques sous la forme de lois».

<sup>124</sup> La posizione di C. Schmitt, etichettata da Assmann come una «teologia politica della violenza», ‘militante’ più che ‘descrittiva’ (Assmann 2002, 10 ss.), è definita ‘teologia politica giuridica’ da Bloch, in Taubes 1983, 15.

<sup>125</sup> Schmitt 2003a, 61.

<sup>126</sup> Assmann 2002, 21. Cf., altresì, Assmann 2002, 290: «Man nahm aber an daß sich Ma’at in erster Linie und ursprünglich auf kosmische Ordnung bezieht, die der Mensch dann in seiner sozialen Welt abzubilden habe. Es ist aber eher umgekehrt. Ma’at bezieht sich in erster Linie auf die menschliche Gemeinschaftskunst, und die Ägypter stellten sich auch den Kosmos als einen sozialen Raum vor, der durch Gemeinschaftskunst zusammengehalten und zur gesetzmäßigen Ordnung gefügt wird».

<sup>127</sup> Assmann 2002, 22.

testimonierebbe, ad esempio, la teologia veterotestamentaria dell'alleanza<sup>128</sup> (ove i modelli politici del trattato di Stato e del giuramento di fedeltà vengono impiegati quale base teologica del manifestarsi di Dio al mondo secondo talune forme del dispiegarsi del diritto internazionale) o, altresì, l'origine politica della gerarchia della Chiesa primitiva<sup>129</sup>.

Invero, sia l'una ricostruzione – tesi della 'sudditanza del mondo giuridico verso il mondo religioso' – che l'altra – tesi del 'prestito dal mondo giuridico del mondo religioso' – paiono muovere da un punto di partenza che, a mio credere, non coglie bene un elemento essenziale della civiltà egizia delle origini: ossia quel principio di 'indifferenziazione' che lo stesso L. Gernet trascurava per il mondo greco. Vero è che discorrere di 'diritto' e di 'religione', così come di 'teologia' e di 'politica', ha senso compiuto solo allorquando ognuno dei quattro termini testé indicati abbia assunto, in un dato contesto storico, una propria indipendenza e sia assunto a elemento peculiare e differenziato di una cultura, per quanto influenzato o influenzabile, più o meno intensamente, da forze estranee alla sua sfera di dominio: sicché, solo una volta raggiunta l'autonomia della sfera religiosa e di quella giuridica, potrebbe essere chiamato in causa il fenomeno della 'secolarizzazione' della teologia ovvero quello della 'teologizzazione' del diritto. Quando, all'opposto, si considerano gli ostici problemi delle 'origini' o degli 'inizi', non riterrei corretto interpretare il manifestarsi del pensiero nel senso della prevalenza di un dato – quello religioso – su un altro – quello giuridico –, ovvero nel senso della mutuabilità dei modelli di una sfera da parte di un'altra: e ciò in quanto non parrebbero emergere due campi distinti (seppur, ovviamente, suscettibili di reciproche influenze), bensì affiorerebbe dalla documentazione un'unica 'indifferenziata' sfera concettuale<sup>130</sup>. Entro quest'ultima, dunque, la valutazione della preminenza del religioso sul giuridico ovvero l'esistenza di *emprunts* dell'uno rispetto all'altro ambito implicherebbe la (impropria) riconduzione di un certo fenomeno a categorie concettuali eccentriche rispetto alla *forma mentis* data, in quanto quelli del 'teologico', del 'politico', del 'giuridico', sarebbero settori ancora indistinti in un *unicum*<sup>131</sup>.

Se *ma'at* si impone eloquentemente come simbolo dell'indifferenziazione, allora le cose, in definitiva sono ben diverse dallo *status* di «law-lessness» postulato da Wilson per giustificare l'assenza di 'leggi scritte' nell'Egitto antico e la convinzione secondo cui «each king was a newly reborn god, a source of verbal law» e «it would be unfitting

<sup>128</sup> Cf. Blatzer 1964, *passim*; Eckart 1999, *passim*.

<sup>129</sup> Cf. Klauser 1948.

<sup>130</sup> Per esempi concreti tratti dalle fonti egizie, mi permetto di rinviare a Peloso 2008a, 288 ss. Se così è, dunque, mi pare angusta una definizione di *ma'at* (rispetto all'ampiezza delle sue funzioni e alla natura del suo concetto) concepita in termini esclusivi di «Prinzip der konnektiven Gerechtigkeit», tale per cui «Ma'at bedeutet ... das Prinzip, das bewirkt, dass das Gute sich lohnt und das Böse sich rächt ... Der Kern dessen, was Ma'at bedeutet, liegt im Bereich des Rechts. Vergessen wir nicht, dass der Wesir, der im ägyptischen Staatsaufbau das Ressort Justiz verwaltet, den Titel eines Priesters der Ma'at trägt. Ma'at ist das Berufsnumen der Richter, die Göttin der Rechtssprechung. Der Wesir ist als Sachwalter der Ma'at aber auch der höchste Staatsbeamte. Das zeigt die zentrale Stellung, die das Recht – und das heißt: die Ma'at – im ägyptischen Staat einnimmt. Die Grundidee des Rechts – in der archaischen Welt – ist die Herstellung der Konnektivität, das heißt von Bindung und Verbindlichkeit. Das Prinzip Ma'at begründet eine Sphäre der Geltung von Normen, die die Menschen miteinander und die Folgen mit dem Handeln verbinden» (Assmann 2006, 283). Indiscutibilmente ciò che oggi è *Recht e iustitia connectiva* viene ricompreso in *ma'at*, ma in ciò solo essa non può esaurirsi.

<sup>131</sup> Cf. Frankfort 1991, 49, pur in direzione 'religioso-centrica'.

if he were to be made the heir to a long-standing code which came from outside of him»<sup>132</sup>; ma, altresì, non pare fondata – se non sull’entusiasmo – l’asserzione di Theodorides: «je ne serais pas étonné que nous trouvions un jour un recueil de définitions juridiques, de commentaires juridiques, voire un véritable traité de droit»<sup>133</sup>. Il ragionamento qui da ultimo condotto, nella sua essenza, può dunque compendiarsi efficacemente nella seguente antinomia: da un lato, «compact form»<sup>134</sup> e unitarietà<sup>135</sup> delle concettualizzazioni mitiche dell’Egitto (sicché per un prolungatissimo lasso temporale non può ricondursi alla sfera o del diritto o della religione un dato fenomeno, attesa la inconsistenza di tali distinzioni); dall’altra, ‘differenziazione e pluralità’ che, in Occidente, già a partire dalla laicizzazione della classe di *iurisperiti* romani (più che del diritto *tout court*), hanno permesso l’insorgenza e lo sviluppo di una ‘giurisprudenza’, intesa quale sapere che aspira ad essere e rimanere a sé stante rispetto alla ‘teologia’ e alla ‘politica’<sup>136</sup>. Non resta, ora, che gettare lo sguardo sugli ‘inizi’ di questa esperienza.

#### 4. *Ius* e νόμος: agli inizi del *droit* in Occidente tra scienza e coscienza.

Se qualcuno avesse voluto interrogare Apicio circa la sua idea di *ius*, e gli avesse chiesto quale, secondo la sua opinione, fosse stato per l’appunto il migliore *ius* possibile, senza ombra di dubbio, l’autore del *de re coquinaria* non avrebbe esitato a rammentare una delle ricette contenute nel sesto libro della sua opera gastronomica, totalmente dedicato al trattamento culinario dei volatili: per esempio, quella del ‘*pullus elixus ex iure suo*’, vale a dire un antenato del ‘*coq au-vin*’, il pollo insaporito in un brodo aromatizzato con timo, menta, miele, olio, nonché impreziosito dalla presenza del misterioso *liquamen*<sup>137</sup>. Infatti, il polisemico sostantivo *ius* – come risulta dalla ricetta di Apicio – è ben attestato, nella rosa dei suoi significati, anche nell’accezione di sugo, succo, brodo (risultando linguisticamente imparentato, quindi, con il francese *jus* e con l’inglese *juice*). Del pari, se qualcuno avesse domandato cosa fosse νόμος a Terpandro di Amfissa (musicista che, trasferitosi dall’isola di Lesbo a Sparta per fondare una scuola, era conosciuto nell’antichità come il primo normalizzatore e definitore delle ‘arie tradizionali’), quest’ultimo non avrebbe avuto dubbi nell’identificare tale νόμος in primo luogo in una ‘linea melodica’<sup>138</sup>. A ben vedere, già solo a mente di questo doppio *antiquarischer Kleinkram*, ciò che sta dietro rispettivamente a *ius* e νόμος risulta ben più sfumato,

<sup>132</sup> Wilson 1954, 7.

<sup>133</sup> Theodorides 1974, 19.

<sup>134</sup> Mutuo il sostantivo da Vogelin 1956, 13.

<sup>135</sup> Mi piace qui ricordare le incisive parole di Amenta 2006, 35, che – seppur sul presupposto della preminenza del dato religioso sugli altri aspetti – illustrano la ‘unitarietà e compattezza’: «nella speculazione egizia la dimensione cosmica e quella terrena si intersecano, dipendono l’una dall’altra, santificando il suo interprete di volta in volta come garante dell’armonia del cosmo e del buon andamento dello stato, perché la sopravvivenza del cosmo è la sopravvivenza dello stato e viceversa, perché la minaccia dell’uno è minaccia dell’altro, perché il faraone è ‘colui che realizza *ma’at*’ e allo stesso tempo il responsabile delle leggi che regolano il paese», sicché «per tutta la durata dello stato faraonico la religione si fa politica e la politica si fa rito». Istituiscono, inoltre, uno stretto legame tra ‘unitarietà’ e ‘onnicomprensività’ di *Ma’at* sia Tobin, 1987 113 ss., che Bleeker 1964, 74.

<sup>136</sup> Cf., sul punto, Schiavone 2005, 78.

<sup>137</sup> Cf. Apic. *coq.* 6.9.7.

<sup>138</sup> Cf. Ps.-Plut. *de mus.* 6; vd., in tema, Gostoli 1993, 167 ss.

complesso, molteplice di quel che può ritenersi: ed è proprio alla luce della *Darstellung* di R. Rheinsberg, e quindi a mente della 'inattualità' e della 'alterità' dell'antico, che intendendo svolgere queste brevi, forse banali, osservazioni, opponendomi, in primo luogo, a quelle supposte equivalenze che oggi si impongono quasi automaticamente (tradendo e sottendendo, così, alcune inclinazioni e deformazioni mentali dell'interprete), come quella tra νόμος e legge *tout court* o come quella tra *ius* e diritto *tout court*.

Tali equivalenze – almeno ad avviso di chi scrive – sono tanto temerarie quanto è temeraria l'operazione, certo non poco suggestiva e provocatoria, di qualche studioso che addirittura ha preteso di trovare un nesso di derivazione causale (o addirittura di identificazione), se non del νόμος politico dal νόμος musicale (in senso opposto, dunque, a quello delineato dallo Pseudo Plutarco)<sup>139</sup>, del *ius*-diritto dal *ius*-brodo. È infatti indubbio che lo spassoso carattere 'anfibo' del sostantivo *ius* abbia dato origine nelle fonti letterarie a comici giochi di parole<sup>140</sup>; tuttavia, è senz'altro quanto mai arrischiato seguire o capovolgere quello che Isidoro scriveva nelle sue *'Etimologie'*<sup>141</sup> circa il rapporto tra le due forme omografe e omofone in questione: ossia che gli *chefs* dell'antichità – i cd. *magistri coquinae* – avrebbero denominato *ius* il sugo derivandolo da *ius* nel concetto di diritto, in quanto in cucina avrebbe imperato la *lex condimenti* o, per dirla coi Greci, la legge dello ζέμα, vale a dire dello 'stufato' cucinato in salsa. E invece pure siffatta *callida iunctura* s'è ardito sperimentare, con un'audacia tanto ammirevole nei mezzi impiegati, quanto inconcludente nei risultati raggiunti sotto il profilo storico-religioso, storico-giuridico, paleografico, etimologico.

Lungo il pericoloso cammino appena lumeggiato dal vescovo di Siviglia nella sua accomodante *origo* di *ius*, infatti, si è addentrato di recente R. Jacob, il quale, in uno scritto in cui sono forti e lampanti gli *emprunts* dei magistrali lavori di Detienne, Vernant, Durant, sui cd. 'codici greci della cucina sacrificale' (e sul rapporto di tali codici

<sup>139</sup> Sulla scarsa (per non dire nulla) plausibilità della tesi avanzata da Thomas 1996, 14, secondo cui sia «sung laws are obviously set apart through poetry, therefore can be registered as a separate body of rules», sia «sung laws would also help to stabilize and preserve a coherent body of customary law» (ma vd., *amplius*, Thomas 1992), cf. le generalmente condivisibili considerazioni svolte (soprattutto sulla assai tarda età delle pochissime fonti addotte dalla studiosa *pro* della sua tesi) da Arnaoutoglou 1995.

<sup>140</sup> Gli esempi sarebbero molti e i seguenti sono solo un 'saggio' (cf., *amplius*, *ThlL* VII.2, 678-706; Meyer-Lübke 1935, 377; Walde 1938, 733; Ernout – Meillet 1959, 329 ss.). Catone (senza alcuna volontà di spiritosaggine) nel *de agricultura* parla – impiegando il diminutivo – di un *iusculum*, ossia di un brodetto di cavoli (Cat. agr. 156.7), e in Plauto – con fine arguzia e consapevolezza del gioco di parole – Melenide, rifiutando sdegnosamente la promessa di amore eterno fattale da Alcesimarco, definisce il *iusiurandum* di un uomo come un *ius confusium*, un *potage* fatto alla buona, messo su con quel che si ha in casa e che capita sotto mano (Plaut. *cistell.* 469-72); celebre è, nella sua ambivalenza gastronomica-giurisdizionale, di poi, la frase di Varrone '*hos pisces nemo cocus in ius vocare aude*' (Varro rust. 3.17.4); inoltre nel Satyricon Petronio fa che Trimalchio inviti i commensali al 'pasto zodiacale' quale *ius coenae*, 'sugo' del pranzo (Petron. 35.7). Ma è soprattutto in Cicerone che rinveniamo la più celebre facezia basata sulla cosciente omofonia tra *ius*, in accezione gastronomica, e *ius*, in accezione giuridica: nella seconda orazione contro Verre (reo del *crimen repetundarum*), l'Arpinate assicura che i Siciliani, esasperati dalla rapace amministrazione del pretore, erano soliti parlare con malizia di *ius Verrinum*, perifrasi che aveva sia il malevolo sapore di 'brodo di porco', sia il senso di 'giurisdizione di Verre' (Cic. *Verr.* 2.1.46).

<sup>141</sup> Isid. *etym.* 20.2.32

con la politica)<sup>142</sup>, invertendo in buona sostanza i termini dell'equazione isidoriana, ha ricollegato il sostantivo *ius*, brodo, al *ius* quale segno di un «ensemble des droits absolus ... que chaque quirite détient à l'égard des autres et dont le corps quiritaire, dans son entier, est garant vis-à-vis de chacun», e ha ipotizzato una derivazione di quest'ultimo dal primo «par une métaphore caractéristique de la pensée symbolique»<sup>143</sup>. Più precisamente, lo studioso, a seguito di una non certo esigua profusione di sforzo<sup>144</sup>, è pervenuto alle seguenti conclusioni: l'ordine normativo che i Romani sono venuti a costituire e a rappresentarsi è stato elaborato in continua interazione con il sistema dei segni linguistici e simbolici che sviluppano la pratica dei sacrifici; quindi, le prime forme di *ius* sono state delle operazioni di materiale ripartizione rituale che mettono in scena non solamente i

<sup>142</sup> L'immolazione dell'ostia sacrificale – ad esempio in occasione di una *σπονδή* – a favore degli dèi (che si soddisfacevano, in armonia col mito prometaico, mediante l'inalazione dei fumi sacri), era seguita da uno stringente meccanismo rituale che prevedeva, anzitutto, l'imprescindibile operazione di arrostitimento delle viscere destinate ad essere mangiate dai ministri del culto, e dalla successiva bollitura delle stesse, destinata a un banchetto assai più allargato (simbolicamente serbato alla generalità dei consociati in una spartizione 'paritaria'); anzi, qualora il principio imperativo '*le bouilli doit suivre le roti*' fosse stato disatteso (come accadde nel mito orfico della selvaggia immolazione di Dioniso, prima bollito e poi arrostito, per essere poi cruentamente divorato), il fatto avrebbe significato un'eversione, totale e imperdonabile, dell'ordine poliade, con conseguente prevalenza sul cosmo della violenza incondizionata dello stato naturale e giustificazione di un *φόνος* invero non *δίκαιος*: cf., su questo ed altri temi, i contributi di Detienne 1979, Vernant 1979, Durand 1979; vd., inoltre, Nagy 1979, 127 ss.

<sup>143</sup> Jacob 2004. Vero è che anche G. Piccaluga è pervenuta a risultati non dissimili, tuttavia non postulando alcun 'rapporto di derivazione', ma solo il «convergere verso la sfera sacrale tanto della realizzazione culinaria di *ius* quanto di quella giuridica», in forza di un'unica base etimologica: invero, tutta la scarsa persuasività della tesi postulata dalla studiosa italiana emerge limpidamente allorché quest'ultima definisce (erroneamente) i termini di quell'antitesi che, poi, una vera antitesi è ritenuta non essere, bensì un binomio di elementi omologhi: «in ambito giuridico ... *ius* indica il diritto, la legge e la sua codificazione in forma scritta», mentre, «in ambito culinario *ius* indica di norma un composto liquido o semiliquido di particelle in sospensione, ricavato da più ingredienti legati insieme in maniera inscindibile ed irreversibile in un equilibrio datore di benessere» (Piccaluga 2004, 89 ss., 91, 94). La studiosa, dunque, primariamente qualifica il *ius* in senso oggettivo e, di poi, lo specifica in senso 'legalistico' e 'codicistico': il che – quanto al primo aspetto – mi pare, soprattutto con riguardo alle più antiche testimonianze romane in tema, da negare recisamente (cf. *infra*), laddove – con riguardo al secondo aspetto – già dalla lettura di qualsivoglia opera manualistica di diritto romano è agevole percepire tutta la fallacia della supposta sovrapposizione concettuale e storica di *ius* (in senso oggettivo) a legge e a codificazione (cf. *infra*). Una volta liquidate le sopraddette amenità della Piccaluga, e precisato che la ricostruzione di quest'ultima ha in comune con quella di Jacob, in buona sostanza, l'identità della radice indoeuropea di derivazione sia di *ius*-brodo che di *ius*-diritto, credo sia d'uopo soffermarsi unicamente sull'eversiva tesi della cd. '*cuisine romaine de la norme*' propugnata dallo studioso, ché, pur entro una suggestiva cornice, essa suscita numerosi dubbi, a diversi livelli di interpretazione e di critica.

<sup>144</sup> Jacob, sovente con un calco eccessivo di mano sulle fonti, si sofferma su talune notazioni di matrice comparatistica (quali, ad esempio, la constatazione che presso i Dogon la parola giusta è detta 'umida', fluida, 'succosa', laddove l'ingiuria verbale è definita come parola 'secca'); di poi, argomenta in virtù di considerazioni generali secondo cui, da un lato, *ius* è, nel suo senso storico-dinamico, la 'parola buona' che il magistrato pronuncia per determinare il principio applicabile per la risoluzione, da parte del giudice, della controversia tra privati, dall'altro, il sacrificio è la fucina concettuale che fornisce allo Stato il suo sistema di valori più importanti; infine procede ad un'elencazione di parallelismi tra il lessico della commensalità sacrificale (*partitio*, *privatus*, *princeps*, *tribuere*) e il vocabolario giuridico romano (Jacob 2004, 11 ss.).



compartecipi e le cose compartecipate, ma anche le forze inderogabili a presidio dell'effettività del *partage*. Così in forza dell'antropologia della parola normativa e dell'analisi delle corrispondenze tra sistemi simbolici deontici, quello giuridico e quello del sacrificio, R. Jacob non esita a sostenere che il latino *ius* (*le bouillon, la sauce, le jus*) sarebbe forma originaria che, in virtù di quella metafora caratteristica del pensiero simbolico a cui poc'anzi si accennava, avrebbe portato all'affermarsi del *ius Quiritium* inteso come somma di spettanze riconosciute ai consociati, i *Quirites*: non, quindi, il 'brodo degli *chefs*' dal 'diritto', come voleva nella sua inelegante equazione Isidoro, bensì – in un'altra impressionante derivazione – il 'diritto' dal 'brodo delle ripartizioni sacrificali'<sup>145</sup>. Come già prima si accennava, tuttavia, tale tesi presta il fianco a numerose e diffuse critiche.

*In primis*, se per i greci «sacrifier, c'est fondamentalement tuer pour manger»<sup>146</sup>, laddove nel Lazio – e a Roma poi – è il carattere della spartizione *inter participes* (*suum cuique tribuere*) a giocare il ruolo di maggior importanza in tali pratiche, allora – ma non per questo solo – lo stesso modello greco del sacrificio (studiato da Detienne, Vernant, Durant) non è calabile *sic et simpliciter* nel mondo romano (come pare invece calare Jacob)<sup>147</sup>. Per quanto qui ci occupa, alla categoria unitaria greca degli *σπλάγγνα* (interiora prima arrostate per gli dèi e poi bollite per gli uomini) si sostituisce la duplicità romana di *exta* e di *viscera*, gli uni destinati agli dèi soltanto, gli altri agli uomini soltanto<sup>148</sup>. Il rito scadenzato dalla massima 'il bollito deve seguire l'arrosto' non è dunque operativo in Roma, atteso che l'animale sacrificale, a seconda dei casi<sup>149</sup>, poteva essere bollito in una marmitta con acqua, ovvero essere arrostito su un braciere, a meno che le carni – addirittura – crude non venissero gettate in mare<sup>150</sup>; non è il *ius*-brodo ad essere, in uno dei più antichi sacrifici conosciuti, spartito tra i commensali, ma la carne stessa<sup>151</sup>; anche ad ammettere che «l'istituzione sacrificale» si imponga quale «fucina concettuale che ha fornito allo Stato i più importanti modelli di valore»<sup>152</sup>, tuttavia, la presunta derivazione (a mio credere del tutto implausibile) del *ius*-diritto dal *ius*-brodo implicherebbe (cosa che, invece, non è) un sistema romano completamente 'autoritativo' o 'statuale', e non un sistema di *ius* (per la disciplina dei rapporti *inter pares*) di matrice, elaborazione, sviluppo, pressoché *in toto* di natura privatistica (cosa che, invece, è)<sup>153</sup>.

<sup>145</sup> Jacob 2004, 11 ss.

<sup>146</sup> Così si ricava da Vernant 1981, 1 ss.

<sup>147</sup> Cf., paradigmaticamente, Rüpke 2005, 227 ss.; Scheid 2005, 273 ss.; Prescendi 2007, 21 ss., 47.

<sup>148</sup> «The study of known rituals (which is generally concerned with public rites), ritual vocabulary, and those comments gleaned from ancient sources show that Roman sacrifice was, to ancient eyes, first and foremost, a banquet. To sacrifice was to eat with the gods, conforming to the principles of reciprocity which governed ancient society. To sacrifice was to divide food into two parts, one of which was returned to the gods, the other given to mortals. A sacrifice established and represented, through the sharing of food between gods and men, the superiority and immortality of the former and the mortality and pious submission of the latter» (Scheid 2007, 270). Cf., inoltre, Prescendi 2007, 47; Rüpke 2007, 145.

<sup>149</sup> Cf., con diversi criteri discretivi, Lübbert 1859, 125; Marquardt 1889, 219.

<sup>150</sup> Paul.-Fest. s.v. *aulas* 20 Lindsay; Paul.-Fest. s.v. *exta* 69 Lindsay; Serv. *Aen.* 1.211, 2.238, 2.253, 3.622; Plaut. *rud.* 131-5; Liv. 41.15.2; Arnob. 2.68.

<sup>151</sup> Dion. Hal. 4.49.2; Varro *ling.* 6.25; Liv. 32.1.9, 37.3.4; Serv. *Aen.* 2.211.

<sup>152</sup> Scheid 1988, 275.

<sup>153</sup> Cf. Garofalo 2008, 97 ss.

In secondo luogo, sotto il profilo paleografico, pare alquanto azzardato sostenere una seppur lontana parentela tra i due sostantivi in questione: il cippo antichissimo del *lapis niger*<sup>154</sup>, infatti, testimonia con la forma *iouestod* che il più risalente segno per *ius* (come rilevante nella sfera del diritto) impiegava il dittongo *ou*, laddove questa forma non risulta mai usata per il significato di *ius*-brodo<sup>155</sup>. Di poi, anche gli stessi ausili forniti dall'etimologia (che propende per una radice indoeuropea di *ius* indicante la salute e la benedizione) sembrano deporre per una prudente presa di distanza dalla rivoluzionaria teoria della *cuisine romaine de la norme*<sup>156</sup>.

Inoltre, forti perplessità lasciano gli argomenti di natura squisitamente 'comparatistica-ipotetica' che Jacob fonda sulla convinzione di una corrispondenza della designazione del *jus de cuisson* comune a tutta l'area indoeuropea (e non solo). Si tratta, ad onor del vero, di ricostruzioni del cd. pensiero simbolico (pensiero a detta dell'autore stesso, sovente, per nulla lineare), che sono solo, per così dire, *in vitro*, e che vivono di riferimenti a presunte analogie con culture più o meno imparentate con quella di riferimento, piuttosto che fondarsi su un puntuale lavoro settoriale limitato all'area di specifico interesse (in questo caso il diritto romano): e a quanto mi risulta, per l'appunto, non esiste nelle fonti nessun appiglio per sostenere un diretto rapporto tra un presunto originario 'sacrificio ripartitivo' dell'ostia bollita, anche essa fosse il toro bianco delle *feriae Latinae*<sup>157</sup>, basato sul principio 'universale' del *suum cuique tribuere* (con cui i *Quirites* originariamente avrebbero banchettato in segno della forza agglutinante delle prescrizioni rituali e della comunanza 'politica' di valori e ideali in nome della divinità), e il *ius redditum* ai Quiriti oggetto tanto del *dare* e del *dicere* 'magistratuale' (il primo monarchico, il secondo repubblicano)<sup>158</sup>, quanto dell'*interpretare* della giurisprudenza (prima pontificale, poi laica).

<sup>154</sup> Cf. *CIL* 6.36840 (che verisimilmente riguarda il monarca primitivo nelle sue funzioni di *rex sacrorum*: vd., per diverse interpretazioni, Goidanich 1943, 317 ss.; Dumézil 1958, 109 ss.; Dumézil 1964, 172 ss.; Dumézil 1970; Palmer 1969; Coarelli 1977, 229 ss.; Morandi 2001, 5 ss.; Favini 2004, 273 ss.; Porretta 2005, 79 ss.; Battaglini 2006, 1 ss.).

<sup>155</sup> Walde – Hofmann 1938, 733

<sup>156</sup> Vd., per tutti, Devoto 1934, 23 ss.

<sup>157</sup> Cf. Dion. Hal. 4.49.3 ss.; Plin. *nat.* 1.31.3 s., 3.9, 3.68 s.

<sup>158</sup> Cf., paradigmaticamente, D. 1.1.11; D. 1.2.2.10; Liv. 1.8.1, 1.41.5, 2.27.1; Ov. *met.* 14.805 s., 823, *fast.* 1.203; 3.62. Non mi nascondo che mi si potrebbe obiettare l'esistenza di un diretto rapporto tra un'attività del *rex* giuridicamente rilevante e il *sacrificium*: verisimilmente già in età monarchica, infatti, in due *dies fissi*, il 24 Marzo e il 24 Maggio, indicati dalla sigla QRCF (Varro *ling.* 6.29 s., 53), il *rex* (ancora non ridotto *ad sacra*) *comitiabat*, sicché, solo una volta terminata questa operazione, il *dies* da *nefastus* diveniva *fastus* (secondo la lettura più accreditata, infatti, QRCF sarebbe stato l'acronimo di '*quando rex comitiavit fas*': tesi suffragata sia da Varro *ling.* 6.31, sia da Paul.-Fest. s.v. *Signum* 311 Lindsay, sia da Verrio Flacco in base a quanto ricaviamo dalle note al Calendario di Preneste; l'altra lettura '*quando rex <ex> comitio fugit*', era sostenuta da chi, erroneamente secondo Verrio Flacco, riteneva invece che il *dies* fosse così detto '*quod eo die comitio fugerit rex*' [cf. Ov. *fast.* 5.727; Fest. s.v. *Regifugium* 346 Lindsay]). Il regio *comitiare*, dunque, già all'epoca di Verrio Flacco (se non già a quella di Varrone), era un'operazione il cui rito, invero, la larva repubblicana del monarca, il *rex sacrorum*, progressivamente sempre più esautorata anzitutto dal collegio pontificale (*CIL* 1<sup>1</sup>.234, 289) degli antichi poteri, aveva cessato di porre in essere già da tempo, se è vero che molti dubbi allora circondavano il senso primitivo dell'antica sigla calendariale denotativa dei due *dies fissi* testé rammentati (soprattutto circa la decifrazione delle ultime due lettere). Ora, se è vero che in Varrone (*ling.* 6.31), secondo la *lectio facilior* (codici seriori: cf. LI, 5 / 1527), i giorni in questione erano così chiamati in quanto '*eo die*

Ciò precisato preliminarmente e parenteticamente circa le aporie della ricostruzione di R. Jacob, si può ora procedere ad una comparazione – la quale sappia esaltare le peculiarità di ciascun polo – tra il modello romano del *ius* e quello greco del νόμος. Quanto a quest'ultimo, considerando che non solo l'esperienza greca fu deficitaria di «una nozione teorica di diritto»<sup>159</sup>, ma che essa non fu interessata altresì a procedere a basilari distinzioni come quella fra 'diritti reali' e 'diritti di credito', o a impiegare concetti (ad oggi) basilari come quello di 'obbligazione', 'proprietà', 'possesso' (realtà logiche che, invero, «rinviano a forme di pensiero estranee alla mentalità greca»<sup>160</sup>), potrebbe sicuramente essere causa di stupore la presa di posizione del D'Agostino allorché scriveva – influenzato dagli ancora recenti entusiasmi jaegeriani del '*Praise of Law*'<sup>161</sup> – in una celebre monografia concernente l'ἀρχή mitica dell'esperienza giuridica, che «agli occhi dello studioso del nostro tempo, la cultura greca possiede, tra i suoi pressoché infiniti titoli di merito, quello di aver creato il 'senso del diritto'», se non precisasse – immediatamente dopo – che detto 'senso del diritto' ha da intendersi «non nella prospettiva altissima, ma pur sempre pragmatica quale fu propria ed esclusiva dei romani, ma in quella certamente meno operativa, ma indubbiamente più significativa filosoficamente, della

*rex sacrificio ius dicat ad Comitium ad quod tempus est nefas, ab eo fas: itaque post id tempus lege actum saepe'* (mentre secondo la ricostruzione dell'*editio princeps* di Pomponio Leto, questa in luogo di *sacrificio ius* avrebbe *sacrificulus*, e F<sup>v</sup>, manoscritto monachense di Pietrus Victorius e Iacobus Diacetius, insieme verisimilmente al codice F, il più antico, ma mutilo sul punto, che i due umanisti avevano tuttavia visionato quando ancora integro nel 1521, secondo la *lectio difficilior*, ha *sacrificulus*; vd., altresì, Paul.-Fest. 311 Lindsay), altrettanto vero è che da Gaio sappiamo che i *comitia calata* erano tenuti due volte l'anno per i testamenti (Gai 2.101): di qui, il collegamento, secondo una geniale intuizione, che ha operato Mommsen 1858, 241 ss., tra i due *dies fissi* e la notizia gaiana circa le due date stabilite per i testamenti *calatis comitiis*, pare del tutto convincente (anzi estendibile – credo – anche alla *detestatio sacrorum*, che richiedeva la medesima procedura seguita per il testamento e a questo era associata: Gell. 15.27.1-3; Gell. 13.16.1-3). Del resto, assai poco plausibile è che il *comitiare*, con riguardo alla *lectio faciliior* di Varro *ling.* 6.31, indicasse in origine la condotta da parte del *rex* consistente nel tenere un comizio per la celebrazione di un 'processo criminale' (*ius dicere*), come vuole il Santalucia sulla scorta del Blumenthal (Santalucia 1994, 17 ss.; Blumenthal 1938, 271 ss.): a pensare così, infatti, sarebbe giocoforza ritenere che detto comizio con funzione di *iudicium populi* avesse luogo in tempo nefasto (il che mi pare giuridicamente e religiosamente insostenibile alla luce non tanto di Varro *ling.* 6.31, ma di Liv. 1.19.7, che attesta come i *dies comitiales* siano creazione più recente dell'originaria antitesi *dies fasti* e *dies nefasti*, imponendosi non come *tertium genus*, ma come *species* dei *dies fasti*); di poi, se si compara l'acronimo QRCF con QStDF ('*quando sterco delatum fas ab eo appellatus quod eo die ex Aede Vestae sterco everritur*': Varro *ling.* 6.32; Ov. *fast.* 6.711-4; Fest. s.v. *Q.S.D.F.* 310 Lindsay; Paul.-Fest. s.v. *Quandoc sterco delatum fas* 311 Lindsay), si evince che *dicat* (come *everritur*) non è congiuntivo presente di *dicere*, ma indicativo presente di *dicare*, e *ius*, quale oggetto del *dicare* (come *sterco* è oggetto del *deferre/everrere* da parte delle Vestali), riferendosi Varrone direttamente alla figura del *rex sacrorum* (come fanno Festo e Paolo Diacono che in Varrone hanno la propria fonte), non può identificarsi con la 'giurisdizione criminale regia'. Ergo, anche ad ammettere la *lectio* di LI, 5 / 1527, tutto quanto precedentemente detto in questa nota non può che escludere la militanza delle fonti citate a favore della teoria della '*la cuisine romaine de la norme*' e, quindi, del nesso tra sacrificio e creazione (regia) del diritto.

<sup>159</sup> Biscardi 1982, 13.

<sup>160</sup> Maffi 1992, 429.

<sup>161</sup> Jaeger 1947, 352 ss.

‘fede nella giustizia’»<sup>162</sup>. Da un lato, quindi, un mondo romano cui l’Occidente di oggi sarebbe debitore di un senso giuridico al contempo ‘altissimo’ e ‘pragmatico’, dall’altro, un mondo greco che – scarsamente propenso, anzi, insensibile, a razionalizzazioni ‘operative’<sup>163</sup> – avrebbe reso fecondo, fideisticamente, il campo della ‘giustizia’. Ciò che nelle parole dello studioso suggestiona e pare cogliere nel segno, è la repentina sostituzione del sostantivo ‘diritto’ (meglio: νόμος) con ‘giustizia’, quasi a voler rimarcare al lettore attento l’interscambiabilità, tutta greca, dei due concetti, come ci viene ampiamente testimoniata dalla lettura di numerosissimi passi non solo di esponenti della logografia attica, ma anche dei critici del sistema democratico ateniese<sup>164</sup>. Nello ‘spirito’ dei greci, quindi, non solo dei poeti e dei filosofi, ma anche degli oratori, a prescindere da cosa poi in effetti significasse per loro ‘giustizia’, se quest’ultimo concetto non si identificava *in toto* nel νόμος, ne era considerato non il presupposto ideale, ma l’anima stessa (sì da rendere superflua la contrapposizione, non solo ipotetica, ma anche concretamente operativa in termini di dissidio, tra il diritto positivo e l’ordine meta-positivo). L’antitesi effettiva – nelle principali credenze classiche così come inverte nella prassi giudiziaria logografica – sarebbe stata di carattere solo ‘formale’, investendo due poli sostanzialmente omologhi, la giustizia ‘scritta’ dei νόμοι γεγραμμένοι e quella ‘non scritta’ indi-

<sup>162</sup> D’Agostino 1979, 13. Sull’assenza di una parola greca che indichi il ‘diritto’, cf., per tutti, Maffi 1994, 419; vd., altresì, Gernet 2000, 141.

<sup>163</sup> Parla, come è noto, di un difetto di sensibilità per «l’approfondimento del momento tecnico-giuridico», Talamanca 1981, 19 s. (sulla scorta di Wolff 1974, 81 ss.). Non è certo originale sostenere che la grecità mai dedicò al diritto in quanto tale una riflessione appropriata tesa a ordinare, nella sua multiformità, la fenomenologia dei fatti giuridici in schemi rigorosi (talché, addirittura, v’è stato chi ha ardito affermare, arroccato su una posizione radicalmente antitetica a quella del D’Agostino, che «Law is one of the very few areas of social practice in which the ancient Greeks have had no significant influence on subsequent societies»: così, provocatoriamente, si apre il capitolo su *The Legacy of Athenian Law?* in Todd 1992, 3). Né sarebbe prudente voler criticare una così comune e storicamente fondata ricostruzione: ciò che, invero, va messo ben in luce, a prescindere dalla pluralità di cause che, in negativo, hanno potuto determinare concretamente l’estraneità di una scienza del diritto al mondo greco, sono le ragioni che hanno concorso, in positivo, a far emergere una *iuris prudentia* in Roma, ché, a ben vedere, i Greci, sotto questo profilo, non si sono differenziati da tutti gli altri popoli dell’antichità, ma furono i Romani a rappresentare un’autentica singolarità (sul punto, oltre a Talamanca 1981, 19 ss., le precisazioni imprescindibili sia di Stolfi 2006a, 23 ss., 53 ss., sia di Garofalo 2008, 97 ss.).

<sup>164</sup> Cf., paradigmaticamente, quali prove irrefutabili di quanto sostenuto nel testo: Aeschin. 3.199; Antiph. 5.7, 5.87; Isae. 2.47, 4.31, 6.65, 8.46, 9.35, 11.18, 11.35; Lys. 9.19, 14.22, 14.42, 14.46; Dem. 43.34, 42.52, 43.60, 43.84; 46.28. Del resto, come Carey ha ben messo in luce, gli stessi oratori non considerano *Law* e *Justice* come standards differenti, ma tendono a usare i due termini come sinonimi (Carey 1996, 41). Donde risulta, a mio avviso, esclusa la funzione della cd. γνώμη δικαιοσύνη, come ipotizzata *in primis* dal Paoli, di risolvere eventuali dissidi tra ‘legge’ ed ‘equità’ (Paoli 1933, 34 ss.). Come scriveva già il Talamanca la clausola del ὄρκος ἡλιαστικὸς circa la ‘miglior opinione’ meglio si interpreta (anzitutto, se non in via esclusiva) come «norma di chiusura della disciplina delle fonti normative», tesa a stabilire «nell’equità la regola da applicare al caso concreto» in carenza di νόμοι e ψεφίσματα (Talamanca 1981, 48 s.): ciò sarebbe sintomatico, a mio avviso, del fatto che i νόμοι e la ‘giustizia’ non erano concepiti come due sistemi antitetici o ipoteticamente in contraddizione, ma come *facies* di una medesima realtà. Non mi paiono espressione di una tesi opposta a quella risultante dai passi testé citati, né Arist. *Eth. Nich.* 1134b 18-24, né Arist. *polit.* 1287b: intendendo, infatti, il diritto cd. comune (o naturale) come diritto che esprimendosi in termini universali può risultare insufficiente, tra ‘ciò che non è scritto’ e ‘ciò che è scritto’ non si instaura un’antitesi, ma solo una ‘dialettica sinergica’ (Zanetti 1993, 45 ss.).

viduata, anzitutto (ma non solo) per l'ipotesi di *lacunae*, dalla γνώμη δικαιοσύνη richiamata nella chiusa del celeberrimo giuramento eliastico<sup>165</sup>, talché, come è stato correttamente sostenuto, «the distinction between written and unwritten νόμοι», più che affondare nella tradizione storica e nella prassi logografica, «is ... largely a product of this late fifth-century Athenian and sophistic debate»<sup>166</sup>.

Sostantivo (forse) sconosciuto in Omero<sup>167</sup>, νόμος in Esiodo indica un 'ordine di natura divina' – anzi presso gli orfici è addirittura un dio<sup>168</sup> – il cui rispetto permette di distinguere l'uomo dalla bestia, sia nelle attività laiche (come per l'agricoltura), sia in quelle religiose (come per i sacrifici agli dèi)<sup>169</sup>: ed è su questa linea di pensiero che an-

<sup>165</sup> L'operatività della 'regalità del νόμος' è, a mio credere, comprovata dal cd. giuramento eliastico che i giudici pronunciavano ogni anno e che si componeva delle seguenti clausole: la promessa di giudicare (δικάζειν, κρίνειν) secondo le leggi e i decreti ateniesi (principio della legalità); la promessa di giudicare nei limiti del chiesto (principio di rispondenza tra petito e pronunciato); la promessa di giudicare *audita altera parte* (principio del contraddittorio); la promessa di giudicare secondo la γνώμη δικαιοσύνη, intesa dagli oratori come promessa ora di giudicare imparzialmente (principio di terzietà del giudice), ora di avvalersi nel giudizio della 'migliore opinione' in caso di assenza di leggi e/o decreti (principio della supplenza alle *lacunae*): Dem. 18.2, 20.118, 23.96 s., 24.149-51, 39.39 s., 45.50, 57.63, 58.36; Isocr. 18.34; Isae. 11.6; Hyper. *Eux.* 40; Aeschin. 1.154, 1.170, 2.1; Isoc. 15.21; Pollux 8.122 (cf., in letteratura, Mirhady 2007, 48 ss., 228 ss.; Harris 2007, 55 ss.; Talamanca 2008, 26 ss.). Il principio '*iura non novit curia*' presuntamente operativo in Atene (e ribadito, da ultimo, da Stolfi 2010, 63) sembra a me stonare non solo con il tenore del giuramento eliastico (che pone, all'evidenza, il νόμος a fondamento e non a limite dell'attività dicastica), ma pure con le numerose testimonianze che fanno assurgere il νόμος a imprescindibile criterio di determinazione della vita dei consociati nella πόλις (cf. Thuc. 2.37; Lys. 2.19, 31.2, 26.15; Dem. 18.278, 18.283 s., 18.290-3, 18.306-9, 23.1, 23.97, 23.190, 24.215 s.; Aeschin. 1.1 s., 1.179, 1.3-6, 3.23; Hyper. *epitaph.* 25; Lyc. *Leocr.* 4-6); nonché con la prospettiva di Arist. *rhet.* 1375 a, che è solo 'retorica' (più che '*de iure condendo*': sulla necessità di distinguere tra dato storico reale e prospettiva ideale nella Retorica si sofferma opportunamente Maffi 1976, 115 ss., con richiamo alle impostazioni di Paoli, Meyer-Laurin, Wolff, Ruschenbusch; ma vd., anche, recentemente, Harris 2007, 58 ss.; Talamanca 2008, 26 ss.). Si tratta di aspetti ('regalità del νόμος', 'funzione della γνώμη δικαιοσύνη', 'νόμος come πίστις') che verranno da me approfonditi in un contributo di imminente pubblicazione.

<sup>166</sup> Thomas 1996, 17; cf., altresì, Guthrie 1971, 117 ss.; nonché, più recentemente, Hoffmann 1997, *passim*.

<sup>167</sup> Purché, ovviamente, non si voglia leggere in Hom. *Od.* 1.3 νόμον in luogo di νόον (ma contro tale lettura, per tutti, cf. De Romilly 2005, 17, nonché Cunliffe 1924, 281), e purché non si faccia propria la – in vero non implausibile – considerazione di Raubitschek 1975, che, paragonando Hesiod. *theog.* 66 (νόμους καὶ ἦθεα) a Hom. *Il.* 6.510 s. (ἦθεα καὶ νόμον), ritiene di escludere per il passo omerico, a favore della parossitonia (νόμον), l'ossitonia (νομόν), sì da tradurre il sostantivo non come 'pascolo', ma come 'peculiare condotta'.

<sup>168</sup> Fr. 21, 64, 105 b, 160 (Kern).

<sup>169</sup> Hesiod. *op.* 276; Hesiod. *op.* 388 ss.; Hesiod. *theog.* 416 s. Secondo Shipp 1978, 11 ss., l'etimologia di νόμος connetterebbe il sostantivo all'atto di 'dividere le terre', e in ciò lo studioso aderisce alla celebre tesi di Schmitt, il quale, attraverso un recupero del verbo νέμειν, nel senso di distribuire, dividere, assegnare, concepisce νόμος essenzialmente come 'principio e misura di ordinamento e suddivisione dello spazio', per poi individuarvi sia l'insieme dei processi di appropriazione, distribuzione e produzione, sia le consuetudini e le regole di condotte, sia un sistema positivo di disciplinamento: vd. Schmitt 2003b, 54 ss.; 267 ss.; Schmitt 2009, 117 ss. Pare a me, tuttavia, a prescindere dalla volontà 'costruttiva' del politologo e giurista tedesco, che la tesi, da un lato, non consideri adeguatamente che la connessione tra il sostantivo νόμος e il verbo νέμειν, in sé innegabile, potrebbe essere anche all'insegna, più che dell'ipotizzata 'distribuzione e appro-

cora si colloca, in età classica, il celeberrimo frammento pindarico n. 169 (Snell-Maehler) per cui, stando all'insuperabile approfondimento interpretativo del Gigante, il νόμος quale βασιλευς è, conformemente a un universalismo contrapposto alle intuizioni relativistiche di matrice sofistica, un «principio assoluto» che assoggetta, nella sua superiorità, tanto uomini quanto dèi (il che, a mio credere, emerge con nettezza anche da quel celebre passo erodoteo che, nel citare parzialmente Pindaro, dopo aver contrapposto l'istituto greco della cremazione dei morti a quello della necrofagia proprio degli indiani callati, è ben lungi dal proclamare la 'relatività sovrana dei costumi', tutt'al contrario statuendo l'esistenza e l'operatività di un principio universale che, nella sua 'regalità panica', vincola ogni popolo a 'compiere atti di pietà verso i genitori defunti', ferme restando le plurime differenze attinenti alle modalità di adempimento, variabili contingentemente da ordinamento a ordinamento, ma giammai negative del presupposto principio universale)<sup>170</sup>. Gradualmente, lungo il segmento di tempo che congiunge l'età arcaica a

priazione di terre', della 'spartizione sacrificale', come, a quanto credo, si sarebbe legittimati a ricavare dal frammento esiodico in cui si rinviene il più antico e certo riferimento al νόμος (Hesiod. 322 MW); dall'altro, che essa prescindendo dal rilievo, a mio credere condivisibile *in toto*, che il Vincenti muove sulla scorta di Chantraine 1977, 742: ossia che solo νομός (parola ossitona) e non νόμος (parola parossitona) significa 'luogo assegnato per il pascolo', 'sede', 'abitazione' (Vincenti 2007, 10 s. e n. 40). Sulle posizioni schmittiane circa il νόμος, vd., recentemente, Stolfi 2010, 122 ss. (ove ampia bibliografia di riferimento), con osservazioni di critica a tutte quelle «interpretazioni» che sono alla base di «costruzioni di figure teoriche tutte calate nella propria contemporaneità, o caricate di significati assoluti». Vd., inoltre, Laroche 1949, 163 ss., per un approfondito esame delle questioni di etimo.

<sup>170</sup> Gigante 1996, 72 ss., 94, 102, 112: sulla letteratura accumulatasi sul tema cf., per un'utile rassegna, da ultimo, Stolfi 2010, 129 ss. e nn. 107 ss., cui vanno aggiunti, almeno, Payne 2006, 159 ss.; Kyriakou 2002, 195 ss. Per quanto riguarda il passo erodoteo citato in corpo di testo (Herod. 3.38), in esso, dopo la narrazione della pazzia di Cambise, ed entro la cornice della 'prova di Dario', che confronta in materia di pietà verso i genitori defunti νόμοι greci (che vietano di mangiare le carni dei morti e ne prescrivono la cremazione) con νόμοι indiani (che vietano la cremazione e prescrivono la necrofagia), secondo una lettura piuttosto comune emergerebbe una concezione schiettamente relativistica (di matrice sofistico-protagoreo) che reinterpreterebbe o fraintenderebbe l'universalismo pindarico: per il Gigante, ad esempio, Erodoto è autore che, entro una visione unica, «discrimina le unità dei popoli e degli uomini fattori di storia, ne indaga e interpreta e rappresenta i modi, i costumi, e le imprese» e che, pertanto, non può «porre a fonte indiscriminata dell'azione un'unica legge, un'unica tradizione», di talché sia il νόμος di Pindaro (βασιλευς di uomini e immortali) si pluralizzerebbe nelle «due grandi unità del mondo erodoteo, i Barbari e gli Elleni», sia ciascuna di dette unità avrebbe il proprio νόμος, o meglio i propri νόμοι (Gigante 1996, 114; cf., inoltre, *ex plurimis*, Heinimann 1945, 78 s.; Dihle 1962, 207 ss.; Nestle 1975, 274, n. 36; 509 s.; Stolfi 2010, 129 ss.). Di contro, secondo lo Stier, il νόμος erodoteo, solo in parte e in via condizionata influenzato dal clima della sofistica (atteso che nelle 'Storie' non vi sarebbe alcuna condanna o critica al νόμος e che quest'ultimo sarebbe, pur nella sua plurima relativizzazione, espressione di *Richtigkeit*), sarebbe assimilabile *toto caelo* a quello di Pindaro (Stier 1928, 240); del pari il Pohlenz, addirittura negando ogni debito dello storico verso le opere di Protagora, crede al νόμος pindarico-erodoteo non come a 'creazione umana' o come a 'ordine celeste', bensì come a 'espressione dello spirito di un popolo' (Pohlenz 1937, 185, n. 2). Se, da un lato, non si vogliono negare in Erodoto *emprunts* della sofistica, e, dall'altro, non si vuole considerare un 'fraintendimento' la citazione di Pindaro, allora è d'uopo mettere a frutto le soluzioni avanzate dalla Humphreys, che – per esplicito richiamo erodoteo – connette sì il passo delle 'Storie' al celeberrimo fr. 169 di Pindaro, ma non nel senso di una critica relativistica dello storico all'universalismo del poeta, ovvero di un'adesione (relativistica) del primo al secondo: secondo la studiosa, infatti, «for Herodotus the point would perhaps be ... that keeping within the bounds of

quella degli oratori, si aggiungono di certo significati ulteriori e particolari, quale quello di λόγος umano e divino, rispettivamente della πόλις e del κόσμος (come sembra a me emergere da due frammenti di Eraclito)<sup>171</sup>, quale quello di 'forma costituzionale' (come

νόμος is what matters, regardless of the variation of νόμοι from one society to the next», sicché «Herodotus is considerably closer to the Presocratics than to the sophistic view that since νόμος is merely man-made law there is no reason to obey it except fear of punishment» (Humphreys 1987, 214). Se è vero che per Protagora il giusto e l'ingiusto in sé considerati non esistono e le leggi altro non sono che una creazione umana contingente e relativa (Plat. *Thaet.* 172a 1-b 6; 167b 5-c 7; *Prot.* 326d 6), diversamente ciò non può dirsi per Erodoto: lo storico, richiamandosi all'universalismo di Pindaro, non sottolinea tanto, nella pluralità e relatività degli ordinamenti giuridici (e morali), l'umanità dei νόμοι e, perciò, l'obbligatorietà (e la convenienza) di rispettarli solo in vista delle eventuali conseguenze negative, quanto l'esistenza di un fondo valoriale comune all'umanità intera (esemplificata dai greci e dagli indiani). In Herod. 3.38 il richiamo espresso a Pindaro a seguito della contrapposizione tra due popoli agli 'antipodi', è consapevolmente, al contempo, 'conservazione e abbandono' della logica universalistica del poeta, in quanto l'alicarnassense, se, da una parte, riconosce l'esistenza di νόμοι peculiari per ciascun popolo (ammettendo, così, natura e forma cangianti a seconda di luoghi e di tempi), dall'altra, implicitamente proclama che un νόμος unico, quale principio universale, omologa tutti i popoli. Si tratta, a mio giudizio, della stessa anima che innerva il 'rapporto dialogico' tra νόμος κοινός e νόμος ἴδιος, ovvero il 'giusto' φυσικόν e quello νομικόν: intendendo, infatti, in Arist. *Eth. Nic.* 1134 b 18-24 (cf., inoltre, Arist. *polit.* 1287 b) il diritto cd. naturale (o 'comune' secondo Arist. *rhet.* 1368 b, 1373 b) come quel diritto che, esprimendosi in termini universali, può risultare insufficiente e va pertanto specificato, tra 'ciò che è scritto come proprio di una πόλις' e 'ciò che non è scritto ed è comune' (ossia, entro il giusto politico, tra ciò che è 'fisico' e ciò che è 'nomico') non si instaura un rapporto antagonista, ma solo di 'sinergica dialettica', in aperta polemica con le argomentazioni relativistiche dei sofisti (in tali termini, persuasivamente, Zanetti 1993, p. 45 ss.): così, se l'esempio aristotelico della norma che impone di 'sacrificare in onore di Brasida' può scomporsi in un νόμος κοινός (universale) che impone senz'altro il 'sacrificio', e in una puntualizzazione (particolare) di νόμος ἴδιος che precisa il destinatario (o, in altri frangenti, può precisare diverse modalità del sacrificio), allo stesso modo il passo erodoteo attesta un rapporto simile tra vincolo generale di 'pietà verso i genitori defunti' e disposizioni particolari che specificano il *quomodo* della 'pietà filiale'.

<sup>171</sup> Credo che in Heracl. fr. 33, 44 Diels – Kranz, sia il singolare νόμος che il plurale νόμοι debbano essere intesi come 'ordine' umano (a prescindere dal fatto che si manifesti in leggi o costumi), cioè come λόγος politico derivante da quello divino e non come diritto consuetudinario o insieme di leggi (*contra*, cf. Ostwald 1969, 27, che discorre di *mores*; Lloyd 1979, che pare identificare i νόμοι eraclitei con *legal statutes*; ambigua la posizione di Gagarin 2002, 22, n. 15, che rende νόμος ora con *law* ora con *moral and legal rules*, seppur affermi che i due frammenti possano essere comparati). Il senso antico di 'ordine tradizionale' (e non 'consuetudinario': cf., per questa prospettiva, Talamanca 2008) di cui νόμος è foriero si potrebbe rinvenire (oltre che in ἰσονομία) pure nei più antichi segni εὐνομία (Hom. *Od.* 18.487; Sol. fr. 3.32; Arist. 1306b 38-1307a 2), ἄνομος (Hesiod. *theog.* 307), δυσνομία (Hesiod. *theog.* 230; Sol. fr. 3.31): si tratta, infatti, di composti ben più risalenti rispetto alle prime apparizioni di νόμος nel senso 'classico' e, anche per ciò, più verisimilmente da connettere direttamente e univocamente al verbo νέμειν/νέμεσθαι (così, *ex plurimis*, Ehrenberg 1940, 293 ss.; Myres 1947, 81 s.; Erasmus 1960, 53 ss.; *contra*, seppur con soluzioni tra loro divergenti, cf. Heinemann 1945, 64 ss.; Ostwald 1969, 62 ss., 85 ss., 94, 96 ss.; Vlastos 1974, 349 ss.). Vero è che, una volta precisata la scarsa verosimiglianza di quella corrente di pensiero che, a seconda del singolo lemma, riconosce diverse derivazioni (così, ad esempio, Will 1972, 102 ss.), nonché una volta constatata la fondatezza sia di quella corrente che ha sottolineato come sia assai arduo riconoscere in εὐνομία, ἄνομία, δυσνομία, ἰσονομία, un senso originario comune di 'dividere' (De Romilly 2005, 18), sia di quella scuola che ha escluso per un'epoca più antica del tramonto del sesto secolo a.C. ogni erronea formazione che sia «anticipa-

è, *una tantum*, nella seconda Pitica di Pindaro)<sup>172</sup>, fintantoché in Erodoto (e, così, pure in Tucide) non affiora una polisemia tale per cui pare impossibile ricondurre al significante un significato univoco o, comunque, preponderante<sup>173</sup>; è solo in epoca classica,

tion of the later νόμος» (Ehrenberg 1946, 75), il problema sulla formazione originaria di termini come εὐνομία e ἰσονομία mi pare alquanto ozioso: se il sostantivo νόμος indica, in principio, un ‘ordine’ o un ‘principio disciplinante’ tradizionale (che, poi, in un momento non ben precisabile tra la fine del sesto secolo e la metà del quinto inizia ad imporsi come ‘ordine politico scritto’) e il verbo νέμειν/νέμεσθαι fa riferimento, anche se non in senso primigenio, all’attività di ‘ordinare’, ‘disciplinare’, ‘amministrare’ (così Frei 1981, 205 ss.; Lévy 2005, 119 ss., 124), sicché in tutti i composti in parola non sarebbe da considerare in uso il verbo nel suo significato di ‘dividere’ (come, invece, vogliono Ehrenberg 1940, 293 ss., Cerri, 1969, 97 ss., Musti 1999, 58 s., Costa 2003, 33), allora, sostanzialmente mi pare abbia poco peso la questione circa la determinazione dei singoli elementi delle formazioni nominali in questione, atteso che, a prescindere dal fatto che la base sia il sostantivo νόμος o il verbo νέμειν/νέμεσθαι, l’una (εὐνομία) fa riferimento al buon – se non addirittura ‘aristocratico’ – ordinamento (solonico) della πόλις moderatamente aristocratica dell’inizio del sesto secolo a.C., l’altra (ἰσονομία) all’ordinamento (clistenico) della πόλις, del tramonto del medesimo secolo, formata da soggetti eguali mediante e dinanzi la legge. In particolare, con riguardo esclusivo alla ‘sostanza’ dell’εὐνομία di Solone, va detto che – a quanto si può ricavare dall’Elegia (fr. 36 West) – il segno νόμος ancora una volta ha significato ben diverso da quello di ‘legge scritta’: infatti, il κράτος, lungi da essere già del δῆμος, è esplicitamente detto del νόμος dallo stesso Solone (cf. fr. 36.15-7, per cui seguo la lettura del Papiro di Londra di Arist. *resp. Ath.* 12.4, e non quella del Papiro di Berlino: Rhodes 1984, 176), rappresentando questo solo l’‘aspetto spirituale’ dei cd. θεσμοί (su tale figura cf. Pellosi 2012), ossia dello strumento materiale (in quanto oggetto di γράφειν: fr. 36.18-20) attuativo (unilateralmente) delle riforme in chiave ‘oligarchico-moderata’ dell’ordine politico (cf. Mele 2004, 68): cf., per una qualificazione della legislazione draconiana e solonica in termini di θεσμοί, Arist. *resp. Ath.* 4.1, 7.1, 12.4, 35.2; Plut. *Sol.* 3.5; Dem. 43.57; *IG* 1<sup>3</sup>.104, l. 20; la sporadica qualificazione di νόμου attribuita al prodotto dell’attività solonica, come in Aris. *resp. Ath.* 6.1, 7.1; Andoc. 1.81, 83; Anek. Bekker 1.164.12, ben si può spiegare come volontà di avvicinare al concetto classico di νόμος (legge popolare scritta) l’attività del διαλλακτής, in vero ‘thesmica’, di cui si percepiva il carattere δημοτικώτατον di alcune riforme, *in primis*, l’appello all’Eliea (Arist. *resp. Ath.* 2.2, 5.1, 41.2). Solone, facendo fronte a una profonda crisi economica, politica, giudiziaria (fr. 4.16; 4.19; 4.23-5), ha congiunto la βίη alla δίκη nella nuova dimensione omogenea della politica, e ha proclamato l’eguale, nel senso di imparziale, subordinazione all’‘ordine stabilito’ (ossia l’εὐνομία realizzata mediante la scrittura di θεσμοί animati dal νόμου κράτος) tanto dell’ἀγαθός quanto del κακός, l’uno e l’altro non ancora parificati ‘mediante’ il diritto positivo della πόλις. L’εὐνομία, quindi, presuppone una normativa posta in essere ed applicata ‘όμοίως’, ossia stabilita e fatta valere con terzietà ed imparzialità (fr. 37.9 s.; 36.22-7; 4.16), di modo che ciascuno dei cittadini ottenga ‘la retta δίκη a lui spettante’, nelle singole diversità socio-economiche (fr. 5) e quindi anche politiche (Arist. *resp. Ath.* 7.3 s.), atteso che sotto Solone tutti i consociati paiono sì accomunati dalla ‘soggezione ai θεσμοί ispirati al νόμου κράτος’, ma il sistema né si connota per l’emersione netta del principio di ‘uguaglianza politica mediante i νόμοι’ (fr. 36.15 ss., 36.18 ss., 36.22 ss.) né sanziona il principio della ‘pari’ distribuzione dei poteri ‘politici’ (escludendosi, ad esempio, i Teti dalle magistrature, ma atomizzandosi le sfere di competenza degli arconti, annuali e chiamati a rispondere del loro operato: Arist. *resp. Ath.* 7.3 s., 8.4, 3.1-5). Cf., da ultimi, in generale, il lavoro di Lewis 2008, i contributi contenuti in Blok – Lardinois 2006, la monografia di Almeida 2003.

<sup>172</sup> Νόμος indica la ‘forma costituzionale’ (*forma rei publicae*) in Pind. *Pyth.* 2.86 (come, verisimilmente in *Pyth.* 10.70), mentre in *Pyth.* 1.62 è, a mio credere, dubbio se si tratti di leggi, costumi, o istituzioni, riti; cf. altresì per ulteriori passi pindarici in cui emerge il senso di costume: Pind. *Isth.* 2.38; *Pyth.* 10.70; *Ol.* 8.77 s.; *Nem.* 3.55; quanto a quello di rito vd. Pind. *Nem.* 2.28.

<sup>173</sup> Cf. Enoch Powell 1938, 233; Hermann 1967, 116 ss.; Girardau 1984, *passim*; Humphreys 1987, 211 ss.; Longo 2002, 63 ss.; Hölkeskamp 2002, 118 ss.; Thomas 2002, 102 ss.; Birgalias 2005. Tale po-



infine, che νόμος passa ad individuare con maggior precisione, benché mai univocità (ferma restando la molteplicità delle sue sfumature), il mezzo istituzionalizzato dalla πόλις (paradigmaticamente quella ateniese) al fine di regolare i rapporti intersoggettivi nell'orizzonte della comunità politica e, nonostante lo slittamento semantico che durante la prima metà del quinto secolo condusse il νόμος dalle sfere intrinsecamente fluide dei 'principi teo-fisici' e dell' 'ordine tradizionale' a quella stabile della scrittura, ancora invincibile rimane la convinzione secondo cui esso 'riposi' su un fondo imprescindibile di 'giustizia', su un *quid*, cioè, non necessariamente definibile o definito da norme positive, ma esistente, comunque, a prescindere dal diritto *in civitate positum* (rivelazione più che creazione *ex novo*), quale prodotto dall'intimo sostrato della coscienza panellenica. Vero è, in altre parole, che nelle concezioni emerse nel corso del quinto secolo e, soprattutto, dopo la definitiva restaurazione democratica nel 403 a.C.<sup>174</sup>, in quelle del quarto secolo a.C., il segno νόμος passò definitivamente a consacrare una delle forme più peculiari di produzione del diritto di tutta l'esperienza giuridica dell'antichità, ossia quella di 'legge scritta popolare', la quale, lungi dal ridursi ad un mero «comando politico»<sup>175</sup>,

lisemia denuncia, quindi, l'impossibilità di individuare in una data precisa, come il biennio delle riforme di Clistene (508-507 a.C.) secondo la celebre ricostruzione di Ostwald (Ostwald 1969, 160), il punto di passaggio per l'individuazione in νόμος del 'diritto popolare scritto'. Pare eccessivo, tuttavia, sostenere che «it is not until the end of the fifth century that νόμος comes to denote primarily written law» (così Humphreys 1988, 473, secondo cui, peraltro, la più risalente attestazione epigrafica di νόμος nel senso classico sarebbe un'iscrizione alicarnassense databile intorno al 460-455 a.C. [ML 32], mentre la più antica iscrizione ateniese sarebbe quella del 418-417 a.C. concernente il *temenos* di Neleo, Basile e Codro [IG 1<sup>3</sup>.84, l. 25]). Infatti, la legge sacra di Cleone, *grosso modo* della metà del sesto secolo a.C. (se non anteriore), statuisce che non è 'παρά νόμον', ossia contraria alla stessa 'legge', l'uccisione di un 'uomo maledetto' (IG 4.1607: vd., da ultimo, Camassa 2011, 91 ss.). Nelle fonti letterarie i primi riferimenti sufficientemente certi a νόμος in accezione 'politica' si rinvengono in Aesch. *Suppl.* 387-91 (da datare intorno all'anno 460) e in Aesch. *Prometh.* 149 s., 402 s. (opera di pochi anni successiva): cf. Ostwald 1969, 43 s.

<sup>174</sup> Vd. Andoc. 1.85-87. Sul punto cf., paradigmaticamente, De Romilly 2005, 186 ss.; Gagarin 2008 183 ss.

<sup>175</sup> Così Schiavone 2005, 78. Secondo lo studioso, il paradigma del νόμος dell'Atene democratica era il fondamento di un «trinomio inscindibile – legge, scrittura, laicità – in grado di opporre la certezza della conoscibilità e della stabilità all'arbitrio di una regola religiosa o consuetudinaria, manipolabile a piacimento dai detentori del potere», nonché «l'escarnazione del precetto attraverso la sua rappresentazione grafica presupponeva ... la disintegrazione della figura del re-sacerdote, garante e fondatore mistico, attraverso la sua persona, di ogni regola sociale»; egli, inoltre, evidenzia il collegamento tra 'legge' e 'politica', una volta epurato il campo semantico del primo termine dalla «indicazione di una ritualità religiosa, o di un principio consuetudinario, o anche di un precetto morale», nei seguenti termini: «in Grecia l'invenzione della legge come comando politico 'escarnato' non trovava di fronte a sé, nelle pratiche di disciplinamento sociale elaborate fino ad allora, nulla di altrettanto forte, dal punto di vista culturale e istituzionale, da poterle resistere, se non residui di una regalità ormai recessiva in cui si confondevano ancora aspetti religiosi e prescrittivi, ed essa poté divenire ben presto il punto di riferimento esclusivo di ogni elaborazione in questo campo, subito oggetto della nuova filosofia di un grande dibattito etico e metafisico: un altro segno dell'assoluta preminenza della politica che riusciva a integrare tutto dentro sé». Se la 'politica' in Atene fu «categoria principale e assorbente della vita comunitaria» e «la legge, prodotta ... dall'Assemblea ... costituiva il frutto della partecipazione popolare, e al contempo la garanzia di un'effettiva eguaglianza di tutti i cittadini dinanzi alla πόλις e alle sue regole» (Stolfi 2006a, 36), tuttavia, va ammesso che il ridurre il νόμος a mero 'comando politico' significa disconoscere la sua intrinseca connessione con τὸ δίκαιον e con i pilastri 'teo-fisici' dell'esperienza

in sé compendia una tradizione antichissima che, solo con estrema difficoltà, poteva (e può) essere sganciata dall'originario ordine 'teo-fisico' donde derivava: un ordine iscritto in un sistema tradizionale – sotto il profilo della creazione di diritto – 'a-statuale', 'a-consuetudinario', e 'a-scientifico', nonché – sotto il profilo dell'applicazione giudiziale del diritto – 'a-decisorio' (in quanto i giudici popolari, che non deliberavano e non motivavano la sentenza, si rimettevano totalmente con il loro voto alla proposta 'logografica' di una delle parti contendenti)<sup>176</sup>. Il popolo ateniese, in realtà, né creava diritto,

giuridica dei Greci, ossia la *θέμις* (e le *θέμιστες*) nonché la *δίκη*. Secondo Schiavone, quindi, da un lato, 'legge', 'scrittura' e 'laicità' sarebbero stati la 'triade' concettuale di cui *νόμος* era il simbolo supremo (in opposizione all'archetipo del diritto fluido e non conoscibile, fondato sull'arbitrio di una regola religiosa o consuetudinaria manipolabile a piacimento dai detentori del potere), dall'altro, il paradigma della *lex* e quello del *νόμος* nel quinto secolo a.C. avrebbero avuto, ciascuno nel proprio contesto, significati tra loro contigui e sfere pressoché corrispondenti, imponendosi come paradigmi di un modello di diritto antitetico a quello sapienziale, aristocratico e consuetudinario rappresentato da *ius* nel suo significato oggettivo. L'equazione, così concepita, mi pare banalizzare il più ampio, complesso e profondo concetto di *νόμος* e non mi pare affatto tener conto del processo storico che ne precede l'affermarsi come modello di organizzazione politica nell'Atene del quinto secolo: il *νόμος*, infatti, non va inteso come il mero prodotto laico di un organo della *πόλις*, bensì come l'espressione ultima di una 'norma immemorabile' che la coscienza del popolo riteneva preesistente alla *πόλις* o ad essa connaturata, valida teoricamente in eterno (cf. Paoli 1933, 27 ss.; Biscardi 1982, 345; Pellosso, 2012; vd., inoltre, Stolfi 2006a, 123 ss., 228 ss.; Garofalo 2008, 109 ss.; nonché sulla 'disgraziata traduzione' di Cicerone di *νόμος* con *lex*, lamentata dal d'Ors, vd. Schmitt 1996, 42 ss.).

<sup>176</sup> Cf. sia Talamanca 1981, 23 ss., sia Talamanca 2008, 24 ss., che, tuttavia, non va seguito là ove estrema la chiusura del sistema attico e il suo legalismo, nonché non distingue – come invece fa rettamente per Roma – tra il 'giudicare' elastico e il 'decidere'. Invero, in un sistema – come quello attico – in cui, anche a non voler ammettere come formante i precedenti giudiziari, i *νόμοι* erano principalmente norme sanzionatorie, e non anche qualificatorie-definitorie, le *lacunae* non potevano che essere colmate in massima parte dall'attività (interpretativa) dei logografi che si facevano voce viva della tradizione: tali aspetti verranno approfonditi in un saggio di imminente pubblicazione. Qui va solo detto cursoriamente che *νόμος* è certamente, sotto il profilo formale, il prodotto ultimo della volontà dell'assemblea, ossia del popolo radunato in assemblea e chiamato a pronunciarsi su una 'proposta di legge' (e poi dei 'nomoteti'): una volontà, ad onor del vero, pilotata e, quindi, dai margini alquanto limitati, atteso che in linea di principio non erano concepibili emendamenti, ma era possibile solo un voto – espresso secondo il principio democratico di maggioranza – di approvazione o di diniego. Ma se si guarda più da vicino e più attentamente il sistema nomico dell'Atene classica, non si può che constatare la sua alterità più radicale rispetto al nostro 'diritto legislativo parlamentare': Atene non ha conosciuto l'illuminismo, il razionalismo, la rivoluzione borghese; Atene non ha conosciuto 'Lo spirito delle leggi', la 'nostra' democrazia, il nostro concetto di 'Stato' e quello di 'Stato di diritto'; in Atene non vigeva il principio della tripartizione dei poteri (tanto che potere giudiziario e 'nomopoietico' erano monopolio del *δημος*). Secondo alcuni, ad Atene era addirittura sconosciuto il principio *iura novit curia* – quanto a conflitti di fonti paritetiche prevaleva la più antica. L'alienità di Atene alle nostre concezioni si manifesta, inoltre, nella stessa selezione degli interessi giuridicamente rilevanti e nelle modalità della loro tutela: se l'omicidio è, per diritto italiano, un reato, in Atene esso era illecito lesivo di interessi esclusivamente privati e, pertanto, perseguibile solo con una *δίκη φόνου*, azione la cui legittimazione attiva era limitata ai parenti più stretti della vittima. Se per la tutela di determinati beni della vita, nel nostro sistema, è prevista una messa in moto della macchina processuale *ex officio*, il diritto di Atene ruotava attorno al principio generale della 'domanda di parte', anche nel caso di lesione di interessi della *πόλις* intera (quindi, sia con riguardo alle *δίκαι* sia con riguardo alle *γρῶραι* esperibili da un qualsiasi cittadino); Atene, poi, era ben lungi dal riconoscere il principio dell'irresponsabilità della pubblica accusa, tant'è che chi in una *δίκη δημοσία* non avesse ottenuto

né decideva i casi controversi: solamente approvava, giusta il principio maggioritario, il 'disegno', ora di 'legge', ora di 'sentenza'.

A mente di quanto sin qui si è precisato, dunque, è giocoforza ritenere che, già senza scendere nei dettagli, qualsivoglia omologazione del νόμος a ciò che è la *lex publica populi Romani* (ossia la legge comiziale quale *iussum generale*<sup>177</sup>, su *rogatio* magistratuale, dei *cives universi*<sup>178</sup>, considerata parallela al contratto verbale della *sponsio*<sup>179</sup> e pensata come dotata della *virtus* di *imperare, vetare, permittere, punire*<sup>180</sup>), nonché a ciò che è la 'legge parlamentare' del nostro sistema è da escludere in modo reciso<sup>181</sup>: infatti, nella *lex*, da una parte, il sostrato meta-positivo (tipicamente greco) è *in toto* obliterato, così come lo è nella produzione parlamentare di diritto, del cui *iter*, per di più, a prescindere qui dall'operatività del principio rappresentativo (sconosciuto nei *comitia* e nei *concilia*, così come nell'*ἐκκλησία* e nella *ἡλιαία*), l'emendamento del progetto di legge è – a totale diversità del procedimento legislativo romano così come di quello ateniese – un *quid* fisiologico; dall'altra, l'equiparazione delle *leges* pubbliche alle *leges* private (in direzione opposta a quella consacrata nel nostro codice civile)<sup>182</sup>, in una con il carattere 'convenzionale' esplicitamente attribuito alla *lex*, induce a ritenere che quest'ultima nella mentalità romana non esaurisse affatto né costituisse *in toto* l'ordinamento, ma presupponesse a monte un diverso 'sistema' detto *ius*<sup>183</sup>. Parimenti – anzi, a più forte ragione – risulta insostenibile ogni appiattimento concettuale del sistema nomico – emblematicamente rappresentato dalla πόλις di Atene in età classica – sul *ius* romano. Come è oltremodo noto, infatti, a presiedere alla creazione e allo sviluppo di

almeno un quinto dei voti, diveniva ἄτιμος (e quindi gli si precludeva la tutela di diritti tanto propri quanto generali); infine, l'esecuzione forzata era pressoché priva di forme ritualizzate e, quindi, rimessa anzitutto all'autotutela dell'avente diritto, con intervento solo eventuale della πόλις (nel caso di opposizione formale dell'esecutato).

<sup>177</sup> Gell. 10.20.2 (Capitone).

<sup>178</sup> Gai 1.3.

<sup>179</sup> D. 1.3.1 (Papiniano).

<sup>180</sup> D. 1.3.7 (Modestino).

<sup>181</sup> La *lex publica comitialis*, quanto alla regolamentazione del processo (non dell'*actio*) e dei rapporti privatistici, inserita in un contesto di diritto di matrice giurisprudenziale, ebbe sempre un ruolo del tutto marginale durante la storia repubblicana (cf., *ex plurimis*, Schulz 1949, 7 ss.; Talamanca 1989, 230 ss.; Talamanca 1990, 27 ss.; Voci 1998, 96 ss.; Guarino 1990, 283 ss.), assurgendo solo nel secondo secolo d.C., con il giurista Gaio, a 'modello', in Gai 1.1-3, della sua teoria istituzionale delle 'fonti' di produzione del diritto (vd., per tutti, Schiavone 2005, 328 ss.), e, con Giuliano (D. 1.3.32 pr.-1), a paradigma fondante della forza vincolante della consuetudine (Guarino 1989, 172 ss.), benché l'attività comiziale fosse del tutto paralizzata già dai tempi di Nerva (D. 47.21.3.1; Cass. Dio 68.2.1). Se già un romanista come il d'Ors riteneva deprecabile la traduzione ciceroniana del termine greco νόμος con *lex*, evidentemente fuorviante, in contesto romano, è, a mio credere, pure la definizione di *lex* elaborata da Papiniano (D. 1.3.1), sulla scorta del Demostene dell'orazione 'Contro Aristogitone' riprodotto da Marciano in D.1.3.2, come '*commune praeceptum, virorum prudentium consultum, rei publicae sponsio, delictorum coercitio*', atteso che tale definizione sarebbe ben più adeguata a individuare il *ius* inteso nel suo complesso, piuttosto che la *lex* (Stolfi 2004, 441 ss.; Martini 1997, 34): il che conduce al dilemma dell'alternativa tra ritenere intervenuta con un *emblema* la mano compilatoria ovvero pensare a un'imprecisione autenticamente papiniana. Cf., sul tema, Lobrano 1996, 196 ss. (con riferimenti bibliografici e di fonti antiche).

<sup>182</sup> Cf. art. 1372 cod. civ.

<sup>183</sup> Vd., sul punto, Grosso 1967, 15.

quest'ultimo fu eminentemente, se non esclusivamente, la giurisprudenza, ossia il ceto dei giuristi<sup>184</sup>. Dunque, se *ius*, inteso (ma solo in una sua accezione derivata) oggettivamente<sup>185</sup>, è segno di un 'ordine deontico' a partire dall'epoca medio-repubblicana tendenzialmente 'laicizzato' e 'autonomo'<sup>186</sup> – almeno quanto a *conditores* – rispetto al polo del *fas* e del *nefas* (in principio omogeneo alla sfera indistinta di cui era parte il *ius* stesso, ma in età tarda avvertito come solennemente e solamente 'divino', benché ridotto a *pars* di un ipertrofico *ius*)<sup>187</sup>, e se esso è, altresì, segno di un 'ordine agglutinante' la compagine sociale composto di plurime disposizioni (*rectius*: soluzioni) che tradiscono la loro matrice 'privata' quali prodotto dell'attività di esperti non formalmente investiti di alcun *officium* cittadino, allora vero è che in Roma *ius* e *lex* assurgono – già a far tempo dal quinto secolo a.C. – a termini di una 'alterità parallela' (ovviamente termini 'altri' sia reciprocamente, sia rispetto all'archetipo del νόμος ateniese). Lungo tutto l'arco dell'età repubblicana, a partire dal *droit octroyé* delle *XII Tabulae* (consolidazione di soluzioni sapienziali forse già formulate in enunciati generali casuistici, che in epoca classica, nella consapevolezza dei *prudentes* assurgeva a ultimo fondamento stori-

<sup>184</sup> Quanto all'incauta equazione νόμος = *ius*, postulata – ad esempio – dal von Hayek, credo che sia *in re ipsa* la confutazione dell'assunto e non spendo, a tal proposito, ulteriori parole (Hayek 2000, 48 ss.); l'equiparazione, seppur solo incidentalmente, è postulata anche da Guarino 1990, 97.

<sup>185</sup> A mente delle osservazioni di Orestano 1967, 108 ss., il quale sottolinea come «per lungo tempo, l'uomo procedette nei suoi ragionamenti soltanto per analogie e con inferenze da particolare a particolare» e come «fu solo attraverso una lunga elaborazione di poteri logici e di esperienze delle loro funzioni, che si sviluppò l'attitudine, e per gradi insensibili, faticosamente conquistati, di formulare concetti di più in più generali, svincolati dal dettato delle singole esperienze concrete, e di porli a base di un complesso indeterminato di applicazione», nonché giusta la «singolare riluttanza dei Romani all'astrazione» (Schulz 1949, 35; ma vd., anche, Vossler 1948, 116; Traina 1991, 118 ss.), a mio avviso, il segno *ius* per indicare un sistema oggettivo non può essere tanto risalente. Del resto, i luoghi delle XII Tavole in cui si rinviene il sostantivo *ius* (non solo in 'funzione predicativa' del soggetto, come per *fas* e *nefas*, ma anche in 'casi indiretti': segno palese cioè di una maggior flessibilità e articolazione della tavola di valori da esso espressi), evidenziano come la sfera dell'oggettività non sia ancora abbozzata, e si risolvono in sicuri indici della prevalenza di un orientamento semantico 'soggettivo' (cf. per un siffatto impiego decemvirale di *ius* quale predicativo dell'imperativo *esto* o nella forma ablativale *iure*: Tab. 5.3; Tab. 6.1; Tab. 8.12). *Ius*, quindi, non va inteso come sostantivo che in sé ricomprende 'norme generali e astratte', bensì come unitaria sintesi di singoli *iura* (consacrati nell'*interpretatio* dei *prudentes* che li rivelavano o li inventavano, nonché nelle pronunce dei *reges* che *iura reddebant* [Liv. 1.41.5; Cic. *rep.* 2.21.38] e dei magistrati repubblicani che in vista della *sententia* privata *ius dicebant* [Gai 4.13-7]), singole 'spettanze' riconosciute ai consociati sia quali vantaggi, sia quali 'svantaggi' (cf. Albanese 1978, 199 s., che cita, *ex plurimis*, Liv. 1.32.10; Gai 2.14; D. 2.13.9.1; D. 29.5.21.1). Sono da rifiutare, quindi, quelle tesi che attribuiscono ad un'epoca assai remota un concetto innegabilmente esistente nelle fonti (ossia quello di *ius* come ordinamento positivo, eminentemente privatistico), ma affermatosi solo in epoca successiva (vd. Guarino 1990, 142 ss.; 148 ss.; Orestano 1934 ss.; Orestano 1967, 100 ss.).

<sup>186</sup> Paradigmaticamente, per una visione tendenzialmente 'laicista' del *ius*, in contrapposizione a Orestano 1967, 100 ss., 194 ss., cf. Guarino 1990, 142 ss.; 148 ss., sulla scorta di Beduschi 1935, 209 ss. (vd., inoltre, De Francisci 1926, 279 ss.; Noailles 1948, 85; Noailles 1949, 102 ss.), da contemperare con i rilievi contrari ad una totale *Isolierung* del *ius* dalla matrice religiosa, di Catalano 1965, 31, Sini 1997, 32 e n. 16, Sini 2001, 36 ss. (per una critica alle impostazioni sia di Guarino, sia di Orestano, mi permetto di rimandare a Pellosso 2008a, 162 ss., n. 173).

<sup>187</sup> Serv. *georg.* 1.269; Isid. *orig.* 5.2.2: vd., sul punto, Orestano 1934.

co di un '*ius quod sine scripto in sola prudentium interpretatione consistit*'<sup>188</sup>), il modello della *lex* e il modello del *ius civile* si vanno a specificare in una dualità che contrappone, per l'appunto, due forme del disciplinamento cittadino: da un lato, quella dei soli rapporti *inter privatos*<sup>189</sup> esplicitanti, diacronicamente, nelle regole tradizionali versate nei *mores* (se non in pratica, almeno nell'ideologia) e, soprattutto, nell'attività ermeneutico-creativa postdecemvirale che – prima 'sapienziale', poi 'scientifico-formale'<sup>190</sup>, ma sempre monopolizzata dal ceto di *prudentes*<sup>191</sup> – risulta valida *sine scripto* e in sé e per sé, giacché essa, diversamente dallo stesso codice decemvirale e

<sup>188</sup> Se, *a posteriori*, è vero che le *leges* delle *XII Tabulae* (per la bibliografia in tema rinvio al primo e al terzo capitolo di Pelloso 2008a), in un'ottica di appiattimento storico che non è troppo discara allo spirito romano, vennero immedesimate nel blocco civilistico, anzi furono considerate in Liv. 3.34.6 come un '*fons omnis*', un caposaldo di carattere generale, dello stesso (nonché del successivo *ius publicum*), non credo che esse nel quinto secolo potessero essere percepite come 'formante' del *ius*: da un lato, v'era il modello aristocratico tradizionale, squisitamente romano, essenzialmente a formazione tradizionale-giurisdizionale-interpretativa del *ius* (che non è, inteso oggettivamente, integrante tutto l'ordinamento, ma si risolve solamente in ciò che involge le relazione *inter privos*); dall'altro, si poneva un nuovo modello del tutto estraneo all'indigeno e primevo *ius*, un modello esteriormente di impronta greca, scritto, non fluido, conoscibile da patrizi e da plebei (Guarino 1990, 220; Schiavone 2005, 74 ss.). Insomma, prendeva piede il paradigma della *lex*, non fonte aperta di *ius*, ma dichiarazione certa dello stesso e, talora, sua 'novella' come ordine 'altro' e 'parallelo'. In definitiva, a mio parere, le *XII Tabulae* si sono imposte, essenzialmente, come strumento operante al di fuori dei meccanismi (interni) di creazione tradizionale del *ius*, ossia come un elemento di rottura circa il modo di conoscere il pregresso *ius* (tendenzialmente in modo esaustivo, tanto che credo sia legittimo chiedersi, al di là del livello ideologico, quale ruolo i *mores* in effetti abbiano giocato nella *libera res publica Romanorum*) e non circa il modo di produrre nuovo *ius* (anche se innovazioni vi sono state, indubbiamente, come per l'introduzione del *lege agere per iudicis arbitrive postulationem*, o dell'estensione del precetto *de capite civis*: ma, a mente di Gioffredi 1955, si trattava, davvero, di *ius*, in questi due casi riguardanti il 'processo civile' e quello 'processo criminale'?). Dall'oralità (segreta) dei *responsa* e dalle manipolazioni *in iure*, si passava al 'mutismo' (pubblico) della parola scritta, dall'oscurità dei *penetralia* alla trasparenza delle *tabulae roburae*: la vera novità (importata dalla Grecia), insomma, era il «fatto stesso della codificazione» (Talamanca 1989, 99 ss. 107; vd., inoltre, Stein 1966, 3 ss.). *Rectius*: della 'consolidazione'.

<sup>189</sup> In tal senso, persuasivamente, Guarino 1990, 251 ss.

<sup>190</sup> Va qui detto che, rispetto al diritto giurisprudenziale dell'età tardo-repubblicana e dell'età classica, i *pontifices* producono 'soluzioni' che, di fatto, vincolano per l'autorità della fonte donde promanano e che sono fondamentalmente non controllabili, nonché, emesse nei singoli casi per cui era stato richiesto un parere, rimangono ancora prive di una sistemazione tecnico-giuridica di tipo scientifico, pur non trattandosi, ovviamente, di un *judge made law*, un diritto a formante giudiziale, in quanto i *pontifices* giammai hanno esercitato la *iurisdictio* o la *iudicatio* nel senso più squisitamente romano, bensì solo attività di *interpretatio* respondente (cf., da ultimo, sull'attività decretale-consultiva dei pontefici Franchini 2008, 99 ss.). Per l'analisi del pensiero giuridico, soprattutto degli ultimi due secoli della repubblica, nel senso di una 'rivoluzione copernicana' rappresentata – con Quinto Mucio – dall'affermarsi dell'astrazione e, quindi, della realizzazione del *ius* come 'sapere formale', cf. le dense e belle pagine di Schiavone 2005, 160 ss., 171 ss. Va da sé che in un contesto in cui ad esercitare la *interpretatio* sono i pontefici come *corpus* civico autorevole non v'è spazio alcuno per *ius controversum* (se non interno al collegio).

<sup>191</sup> Talamanca 1989, 232. In D. 1.2.25 (su cui vd., per tutti, Bretone 1982, 211, 224 ss.), infatti, Pomponio descrive le *XII Tabulae* unicamente come punto di sviluppo della *disputatio fori* e della *interpretatio prudentium*, la quale ultima sia *communi nomine appellatur ius civile*, sia ha efficacia di per sé, in quanto, diversamente dal testo decemvirale (e, *a fortiori*, da tutte le *leges rogatae*) non necessita di alcuna redazione per iscritto.

dalle *leges rogatae*, non necessitava di alcuna redazione formale (tanto da poter essere considerata l'anima stessa delle importantissime riforme del diritto, tanto pretorie, quanto edilizie, avvenute a mezzo degli editti giurisdizionali dei magistrati); dall'altro, quella di impatto solo marginale nel campo corrispondente all'area del nostro diritto privato, esplicantesi in regole 'politiche' di natura popolare<sup>192</sup>.

È, tuttavia, solo nel lasso cronologico compreso, almeno, tra la disputa sul *partus ancillae* (tra Quinto Mucio e Servio Sulpicio) e l'epoca in cui visse Erennio Modestino, che il diritto (privato) romano, nel suo *processus* storico, si sviluppò e crebbe soprattutto grazie alla fine elaborazione ad opera di autentici 'scienziati', ossia ad opera di una classe di professionisti dell'*interpretatio iuris*: e il *quid essentiae* dell'esperienza giuridica, più tipica, di Roma, fu proprio la completa emersione di questa attività (anche sistematrice e, come già detto, creatrice), appannaggio, in principio, della casta pontificale e, poi, a seguito di una progressiva laicizzazione (che vide le proprie tappe principali nella *disputatio fori* conseguente alla legislazione duodecimtabulare, nella diffusione del *ius Flavianum*, nella prima pubblicità del *respondere* con Tiberio Coruncanio, nell'edizione dei *Tripertita* di Sesto Elio), di un ceto di esperti laici<sup>193</sup>. Se, quindi, si intende il diritto come 'pensiero' e come 'riflessione razionale' (prodotto di uno spirito in gran parte libero dalle pastoie, spesso opprimenti, di formazioni positive, vuoi di tipo legislativo, vuoi di tipo editale)<sup>194</sup> e non come mero dato normativo, allora, si può senz'ombra di dubbio parlare – come fa, senza mezzi termini, Schiavone – di una 'invenzione' tutta romana del diritto<sup>195</sup>. Un diritto, tuttavia, ossimoricamente «unstabil» e «überstabil»<sup>196</sup>, che, in-

<sup>192</sup> Sul valore di endiadi del sintagma '*ius lexque*' (nel senso di 'ordinamento complessivo'), cf. Talamanca 1989, 232, nonché Guarino 1990, 284 ss.; per un'ampia rassegna di fonti vd. Brogini 1959, 23 ss.; vd., inoltre, Serrao 1997, 279 ss.; Cornioley 1983, 31 ss.; Gioffredi 1947-48, 1 ss.; Biondi 1964, 39 ss.; Clark 1907, 241 ss.; Kaser 1973, 523 ss.; Wieacker 1984, 3015 ss. cf., per la polemica sulla 'estraneità' delle *leges* al *ius civile*, Ehrlich 1902, 172 ss., De Francisci 1947, 192 ss., Mitteis 1908, 30 ss.; nonché, circa il problema concernente la modificabilità del secondo attraverso le prime, vd. Bretone 2004, 83 ss.

<sup>193</sup> Da un'attenta osservazione del fenomenico, i pontefici (depositari del sapere precettistico circa riti e formule volti a piegare la volontà degli dèi e modificare il contingente naturale e umano) iniziarono a ricavare soluzioni da casi concreti e passarono, poi, all'elaborazione di un apparato di *regulae* e di categorie che, poco alla volta, vennero organizzate soprattutto dalla *scientia* laica in un sistema che, se in un primo momento non poteva che essere ancillare rispetto al bisogno della *civitas* di mantenimento della *pax* con gli dèi, fu poi dotato di una sua autonomia e di un suo specialismo: vd., in questi termini, Garofalo 2008, 97 ss., nonché, sul ruolo del giurista come 'autore decisivo' – anzi come vero e proprio 'decidente' – per l'individuazione-creazione delle regole di diritto da applicare, vd. Talamanca 1999, 142 ss. Tra le civiltà antiche, quindi, fu Roma ad essere 'aliena' rispetto a tutte le altre. Non l'assenza di una scienza del diritto nell'area greca, ma la nascita e lo sviluppo in Roma di una vera disciplina scientifica *sub specie iuris* (con il raffinamento di uno strumentario concettuale) è la singolarità da mettere in evidenza: alla 'coscienza panellenica' del 'diritto dei Greci' (coscienza che unificava le plurime πόλεις, ciascuna dotata di un proprio sistema, all'insegna di una comune carta 'costituzionale' i cui pilastri erano θεῖμος, l'ordine teo-fisico posto, δίκη, la giustizia del 'dare a ciascuno il suo', νόμος, il principio ora di differenziazione tra uomo e bestia, ora di differenziazione tra greci e barbari), certamente più consentanea all'idea meta-positiva di giustizia (da positivizzare), si opponeva la '*scientia iuris*' romana.

<sup>194</sup> Vd., per la diversità di approccio dei giuristi nei confronti di *leges* ed *edicta*, Talamanca 1999, 145 ss.

<sup>195</sup> «Il diritto romano, quello privato in particolare, è tra i diritti dell'antichità classica l'unico che fu scientificamente elaborato. Solo Roma, tra i popoli dell'antichità, ebbe veri giureconsulti: i primi

serito in un contesto storico privo di qualsivoglia forma penetrante di istituzionalizzazione normativa, sia proviene – quale frutto di attività privata posta in essere da uomini che emettono pareri solo a titolo personale – dal 'basso verso il basso' (e non, autoritativamente, dall' 'alto verso il basso'), sia rinviene nel suo codice genetico un'impronta inevitabilmente casistica (partendo dal concreto per giungere, in modo stratificato, a livelli più o meno profondi di astrazione e generalità), sia si manifesta, insensibilmente al mito del principio di non contraddizione<sup>197</sup>, in una fisiologica controversialità 'a monte' tra molteplici soluzioni tutte al contempo valide (e non, come è invece in sistemi chiusi di tipo legis-centrico, necessariamente solo 'a valle')<sup>198</sup>. Insomma, un diritto (quanto a produzione, ma, invero, anche quanto ad applicazione, dato che lo stesso *iudex* era un cittadino privato scelto dalle parti) 'anarchico', ossia un diritto inteso e operante «as a Private Good»<sup>199</sup>.

nella storia dell'umanità, e giureconsulti di altissimo livello. Altri popoli antichi (quello greco, ad esempio) avranno avuto magari un diritto per certi aspetti più equo e più rispondente ad esigenze di concretezza e praticità, non però un diritto come quello romano (privato) elevato a dignità di scienza. Si cominciò a Roma col ricavare dalle soluzioni dei casi concreti e dal confronto tra esse i principi latenti che le ispiravano (taluni poi riassunti nelle *regulae iuris*); si procedette alla costruzione ed elaborazione di concetti e categorie giuridiche (come *obligatio*, *hereditas*, *dominium*, servitù, usufrutto, ma anche contratti, mutuo, compravendita, locazione, mandato, etc.), a classificazioni. Questo consentì di dominare più agevolmente dati normativi di diversa origine (dapprima prevalentemente consuetudinari); di costruire istituti (strutture, cioè, punti di riferimento di principi e regole propri) e procedere alla proposizione di sistemi. Ciò, peraltro, con l'adozione d'un rigoroso essenziale vocabolario tecnico, lo stesso fondamentalmente ancora oggi patrimonio imprescindibile d'ogni operatore giuridico» (Marrone 2006, 5). Sulla natura casistica della produzione della *iuris prudentia* e sul suo spirito di concretezza, *ex plurimis*, vd. Grosso 1960, 147 ss.; Kunkel 1973, 152 ss.; Kaser 1975, 176 ss.; 181 ss.; Grosso 1979, 15 ss.; Vacca 2006b, 29 ss., 129 ss., 257 ss.

<sup>196</sup> In questi termini vd. Nörr 1974, 16, che si riferisce sia alla 'instabilità' determinata *a priori* dall'incertezza di singolare intensità circa quale delle diverse *sententiae* il giudice potesse applicare (il che, ad onor del vero, non sembra diversificare di molto, sotto il profilo della certezza, il sistema romano da quello attuale italiano), sia alla 'super-stabilità' determinata dal fatto che una *sententia* qualsiasi, purché suscettibile di essere seguita in concreto, era *qua talis* appartenente al sistema giuridico romano (il che, invece, è segno di totale alienità del modo di inverarsi del diritto romano rispetto a quello attuale italiano). Cf., sul punto, altresì, Talamanca 1995a, 777: «nel *ius controversum*... tutti i pareri dei giuristi erano diritto, in quanto astrattamente applicabili senza che nessuno potesse imputare al giudice, che avesse scelto o l'uno o l'altro, di aver deciso *contra ius*; ma, contemporaneamente, il diritto effettivamente vigente nella singola controversia veniva individuato soltanto attraverso la pronuncia del giudice». A mente di tali dati è evidente come, durante i fasti dell'interpolazionismo, troppo spesso (putroppo) la contraddittorietà, entro i *Digesta* giustiniani, di una soluzione giurisprudenziale rispetto a un'altra fosse elevata a indice sicuro di *emblemata Triboniani*.

<sup>197</sup> Che, invece, opera in Atene nel modo più rigoroso, come testimoniano il principio *lex anterior derogat legi posteriori* (Triantaphyllopoulos 1986, 137 ss.), nonché il regime delle *γραφαὶ παρανόμων* e *μη νόμον ἐπιτήδειον θείναι*, nonché la procedura della *νομοθεσία* (cf., paradigmaticamente, Todd 1990, 108 ss., 294 ss.).

<sup>198</sup> Vd., da ultima, la raffinata ricerca di Bretone 2008, con alcune prese di posizione critiche nei confronti del 'classico' studio in materia: Schwarz 1951, 201 ss.

<sup>199</sup> La citazione è da Friedman 1994: vero è, ovviamente, che il modello di ordinamento giuridico (ipotetico) delineato da Friedman, benché tanto 'anarchico' quanto quello (storico) romano nell'essenza, da esso diverge alquanto nelle forme, atteso che l'esponente della corrente libertaria anarco-capitalista, immaginando «a society with no government», in cui «individuals purchase

## 5. Qualche breve conclusione su una βιλύχνις occidentale e su una lux ex Oriente.

Così delineati seppur vagamente, dopo le riflessioni su *ma'at*, i contorni di *ius* e di νόμος, non può non notarsi – una volta gettato lo sguardo all'oggi, a mente delle parole di Nicole Loraux che pensa allo storico come a colui che vive in due tempi, il passato e il presente – una (forse incosciente) schizofrenia dell'esperienza giuridica occidentale, un divario tra l'«essere» e l'«essere stato» *sub specie iuris* che il fantasma ideologico della continuità nasconde<sup>200</sup>.

Da una parte, i sistemi di *Civil Law* si professano figli legittimi del diritto romano (mediato anzitutto dalle elaborazioni professorali dei pandettisti), ma negano alla dottrina quel primato creativo che in Roma i *prudentes* avevano di fatto (in assenza di un cospicuo diritto di matrice legislativa)<sup>201</sup>. Dall'altra, il paradigma greco del νόμος funziona sì come modello di diritto legislativo, varcando le barriere del tempo per giungere sino al mito, innalzato a dogma dalle rivoluzioni borghesi, della volontà generale del popolo<sup>202</sup>, ma informa solo superficialmente il nostro sistema di fonti, sia perché, di fatto, il potere esecutivo usurpa – secondo nuovi schemi – sempre più di frequente a quello nomopoietico la funzione propria di quest'ultimo<sup>203</sup>, sia perché, ridotto il «diritto-legge» a pura forma scaturente in modo meccanico da «nomo-dotti», si vanno allentando quei legami, in Grecia ritenuti indissolubili, tra la «legge», l'«ordine teo-fisico» e lo «spirito del popolo»<sup>204</sup>.

L'Occidente, dopo il suo ocaso, per attraversare le liquidità della notte del diritto, non ha che da abbandonare l'irrazionale timore cieco dell'«inquietante diversità» e tenta-

protection of themselves and their property from private firms» e in cui «each such firm faces the problem of possible conflicts with other firms», concepisce la privatizzazione della produzione e dell'applicazione del diritto nel senso che «both law enforcement and law are private goods produced on a private market. Law enforcement is produced by enforcement agencies and sold directly to their customers. Law is produced by arbitration agencies and sold to the protection agencies, who resell it to their customers as one characteristic of the bundle of services they provide» (Friedman 1994, 319).

<sup>200</sup> Illuminanti le parole di Monateri sulla dissociazione tra regole operazionali e formule declamatorie (Monateri 2008, 215 ss.). Persuasivi, altresì, i rilievi che l'autore muove contro l'ottica del «borghese indaffarato che ha fatto della propria visione del mondo il metro di giudizio dello spirito» e che, dinanzi alla diversità o all'esotismo di un diritto, non può che ragionare nei seguenti termini: «se questo diritto non è quello della modernità europea in cui viviamo, allora il suo studio ha smesso di essere utile»; invero, sempre con il Monateri si può ben sostenere sia che «ciò che è massimamente inutile per un'epoca è ciò che riesce ancora a mostrare quali cose per un'epoca diversa avevano valore, e che quindi può ridarci un'esperienza più originaria e contribuire alla critica della civiltà», sia che «tanto più la modernità si stacca dal diritto romano, tanto più il suo studio diventa non solo utile ma necessario» (Monateri 2008, 213).

<sup>201</sup> Basti qui pensare già solo – sul piano dell'interpretazione non creativa – al divieto per il giudice civile di «invocare l'autorità degli scritti legali» (art. 265, reg. gen. giudiz. per l'esecuzione del codice di procedura civile, di quello di procedura penale e della legge sull'ordinamento giudiziario, approvato con r.d. n. 2641 del 14 dicembre 1865), o al comando di «omettere ogni citazione di autori giuridici» (art. 118, terzo comma, disp. att. cod. proc. civ.).

<sup>202</sup> Cf. Talamanca 2007, 21.

<sup>203</sup> Cf., sul modello schmittiano dell'esecutivo-legislativo, Agamben 1995, 19 ss.; Agamben 2003, 9 ss., 44 ss.; Garofalo 2006, 75 ss.

<sup>204</sup> Cf., sulla sovrapposizione tra puro formalismo e nichilismo giuridico, Irti 2004, 26 s. (per un esame critico vd. Gallo 2007, 19 ss.). Per i concetti richiamati in corpo di testo mi permetto di rinviare a Pellosi 2012.



re di riaccendere i penetranti lumi di un' 'inattuale' βιλύχνις: la 'scienza' del *ius* e la 'coscienza' del νόμος<sup>205</sup>; e, invero, ove questa 'lanterna a due bracci' non fosse sufficiente a fronte del riemergere della *compactness* indifferenziata che oggi rende sempre più evanescente il confine tra fonti di decisione politica e fonti di produzione normativa, nonché sempre più lontano il produttore del diritto dal destinatario di quest'ultimo (configurandosi così un quadro che trascende *in toto* i paradigmi tradizionali), non avrebbe che da guardare alla *lux ex Oriente* di *ma'at*. Principio panico, quest'ultimo, che, predicando il 'giusto' come mezzo e non come fine ordinamentale, nonché inglobando in sé ogni forma di potere, scongiura gli esiti più abominevoli di un 'decidente' che venga considerato e si consideri 'dentro e fuori l'ordinamento'.

Università degli Studi di Verona  
Dipartimento di Scienze Giuridiche

Carlo Pelloso

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben 1995 = G. Agamben, *'Homo sacer'. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino 1995.
- Agamben 2003 = G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino 2003.
- Agamben 2008 = G. Agamben, *'Signatura rerum'. Sul metodo*, Torino 2008.
- Albanese 1978 = B. Albanese, *Premesse allo studio del diritto privato romano*, Palermo 1978.
- Albanese 1987 = B. Albanese, *Il processo privato romano delle 'legis actiones'*, Palermo 1987.
- Allam 1973 = S. Allam, *De la divinité dans le droit pharaonique*, BSFE 68, 1973, 17-30.
- Allam 2003 = S. Allam *Recht im pharaonischen Ägypten*, in U. Manthe (hrsg.), *Die Rechtskulturen der Antike. Vom Alten Orient bis zum Römischen Reich*, München 2003, 15-54.
- Allam 2007 = S. Allam, *'Law'*, in T. Wilkinson (ed.), *The Egyptian World*, London-New York 2007, 263-72.
- Amenta 2006 = A. Amenta, *Il faraone*, Roma 2006.
- Andrini 1990 = S. Andrini, *La pratica della razionalità. Diritto e potere in Max Weber*, Milano 1990.
- Arangio-Ruiz 1954 = V. Arangio-Ruiz, *Le genti e la città*, in *Scritti giuridici raccolti per il centenario della casa editrice Jovene*, Napoli 1954, 109-58.
- Arnaoutoglou 1995 = I. Arnaoutoglou, *Aspects of Oral Law in Archaic Greece*, BICS 40, 1995, 59-74.
- Assmann 1970 = J. Assmann, *Der König als Sonnenpriester. Ein Kosmographischer Begleittext zur kulturellen Sonnenhymnik in thebanischen Tempeln und Gräben*, Glückstadt 1970.
- Assmann 1989 = J. Assmann, *Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*, Paris 1989.
- Assmann 2002 = J. Assmann, *Potere e salvezza. Teologia politica nell'antico Egitto*, in *Israele e in Europa*, trad. it., Roma 2002.

<sup>205</sup> Cf., analogamente, le belle parole di Garofalo 2006, 109: «al mondo antico dobbiamo ancora e anzi sempre più guardare, per non scivolare definitivamente in un contingente privo di pensiero e di logica, consegnato a sparse volontà imperscrutabili e persino più volubili di quelle degli dèi greci, capaci solo di produrre, con ritmo incalzante, regole e regole, al di fuori di qualsiasi controllo razionale; per non rimanere invincibilmente intrappolati in quel nichilismo giuridico di cui oggi molto si parla, nel tentativo, forse vano, di esorcizzarlo».

- Assmann 2006 = J. Assmann *Ma'at, Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten*, München 2006
- Austin 1885 = J. Austin, *Lectures on Jurisprudence*, I, London 1885.
- Bachofen 1951 = J.J. Bachofen, *Die Sage von Tanaquil mit den zugehörigen Beilagen und verwandten Stücken*, in *Gesammelte Werke*, VI, hrsg. von E. Kienzle, Basel 1951.
- Bachofen 1988 = J.J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulle ginecocratie del mondo antico nei suoi aspetti giuridici e religiosi*, I, trad. it., Torino 1988.
- Barassi 1963 = L. Barassi, *La teoria generale delle obbligazioni*, I, Milano 1963.
- Barcellona 2000 = M. Barcellona, *Strutture della responsabilità e ingiustizia del danno*, Europa e diritto privato 2000, 401-500.
- Barta 2010 = H. Barta, *'Graeca non leguntur'? Zu den Ursprüngen des europäischen Rechts im antiken Griechenland*, I, Wiesbaden 2010.
- Battaglini 1911 = G. Battaglini, *Sul valore imperativo delle norme giuridiche*, Perugia 1911.
- Battaglini 2006 = S. Battaglini, *L'iscrizione del «Niger lapis» in una nuova proposta di lettura*, Roma 2006.
- Beduschi 1935 = G. Beduschi, *Osservazioni sulle nozioni originali di 'fas' ed 'ius'*, RISG 10, 1935, 209-70.
- Behrend 1994 = D. Behrend, *Diskussionsbeitrag*, Symposion 1993, Köln-Weimar-Wien 1994, 105-7.
- Behrends 1970 = O. Behrends, *'Ius' und 'ius civile'. Untersuchungen zur Herkunft des 'ius'-Begriffs im römischen Zivilrecht*, in *Symptica F. Wieacker sexagenario Sasbachwaldeni a suis libata*, Göttingen 1970, 11-58.
- Behrent 2000 = M. Behrent, *Anthropology and the Classics: War, Violence, and the Stateless Polis*, CQ 50, 2000, 257-89.
- Benveniste 2001 = E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, *Potere, diritto, religione*, trad. it., Torino 2001.
- Bernal 1987 = M. Bernal, *Black Athena. The Afro-asiatic Roots of Classical Civilization*, New Brunswick 1987.
- Berni 2005 = S. Berni, *Nietzsche e Foucault. Corporeità e potere in una critica radicale della modernità*, Milano 2005.
- Bertolissi – Meneghelli 1996 = M. Bertolissi – R. Meneghelli, *Lezioni di diritto pubblico generale*, Torino 1996<sup>2</sup>.
- Betti 1952 = E. Betti, *Falsa impostazione della questione storica, dipendente da erronea diagnosi giuridica*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, IV, Napoli 1952, 80-125.
- Betti 1953a = E. Betti, *Teoria generale delle obbligazioni*, I, *Prolegomeni: funzione economico- sociale dei rapporti d'obbligazione*, Milano 1953.
- Betti 1953b = E. Betti, *Teoria generale delle obbligazioni*, II, *Struttura dei rapporti d'obbligazione*, Milano 1953.
- Betti 1955 = E. Betti, *La struttura dell'obbligazione romana e il problema della sua genesi*, Milano 1955<sup>2</sup>.
- Betti 1991 = E. Betti, *Diritto metodo ermeneutica. Scritti scelti*, a c. di G. Crifò, Milano 1991.
- Bianca 1979 = C.M. Bianca, *Dell'inadempimento delle obbligazioni*, in *Commentario del codice civile*, a c. di A. Scialoja – G. Branca, Bologna-Roma 1979.
- Bianca 1993 = C.M. Bianca, *Diritto civile*, IV, *L'obbligazione*, Milano 1993.
- Biondi 1953 = B. Biondi, *Scienza giuridica e linguaggio romano*, Jus 4, 1953, 15-41.

- Biondi 1965 = B. Biondi, *'Lex' e 'ius'*, RIDA 12, 1965, 169-202.
- Birgalias 2005 = N. Birgalias, *Le νόμος chez Hérodote et Thucydide*, in P. Sineux (éd.), *Le législateur et la loi dans l'Antiquité. Hommage à F. Ruzé*, Caen 2005, 63-76.
- Biscardi 1982 = A. Biscardi, *Diritto greco antico*, Milano 1982.
- Biscardi 1999 = A. Biscardi, *'Polis', 'Politeia', 'politeuma'*, in *Scritti di diritto greco*, Milano 1999, 221-38.
- Blatzer 1964 = K. Blatzer, *Das Bundesformular*, Neukirchen 1964.
- Bleeker 1929 = C.J. Bleeker, *De Beteekenis van de Egyptische Godin Ma-a-t*, Leiden 1929.
- Bleeker 1964 = C.J. Bleeker, *The Pattern of the Ancient Egyptian Culture*, Numen 11, 1964, 75-82.
- Blok – Lardinois 2006 = J.H. Blok – A.P.M.H. Lardinois (eds.), *Solon of Athens. New Historical and Philological Approaches*, Leiden-Boston 2006.
- Blumenthal 1938 = A. von Blumenthal, *Zum römischen Religion der archaischen Zeit*, in RhM 87, 1938, 267-77.
- Bobbio 1960 = N. Bobbio, *Due variazioni sul tema dell'imperativismo*, RIFD 37, 1960, 71-81.
- Bonfante 1916a = P. Bonfante, *La 'gens' e la 'familia'*, in *Scritti giuridici vari*, I, Roma 1916, 1-16.
- Bonfante 1916b = P. Bonfante, *Teorie vecchie e nuove sulle formazioni sociali primitive*, in *Scritti giuridici vari*, I, Roma 1916, 18-64.
- Bonfante 1979 = P. Bonfante, *Corso di diritto romano*, IV, *Le obbligazioni*, Milano 1979.
- Breccia 1991 = U. Breccia, *Le obbligazioni*, in *Trattato di diritto privato*, diretto da G. Iudica – P. Zatti, Milano 1991.
- Bretone 1982 = M. Bretone, *Tecniche e ideologie dei giuristi romani*, Bari 1982.
- Bretone 1989 = M. Bretone, *Fra storia sociale e storia giuridica*, in *Rechtshistorisches Journal* 8, 1989, 35-51.
- Bretone 1994 = M. Bretone, *Diritto e tempo nella tradizione europea*, Roma-Bari 1994.
- Bretone 2003 = M. Bretone, *L'anatra giuridica. Meditazioni sul diritto romano tra Savigny e Schmitt*, *Materiali per una storia della cultura giuridica* 33, 2003, 127-49.
- Bretone 2004 = M. Bretone, *Storia del diritto romano*, Roma-Bari 2004<sup>10</sup>.
- Bretone 2008 = M. Bretone, *'Ius controversum' nella giurisprudenza classica*, *Atti Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, Roma 2008, 759-848.
- Brinz 1874 = A. Brinz, *Der Begriff 'Obligatio'*, *Zeitschrift für das privat-und öffentliche Recht der Gegenwart* 1, 1874, 11-40.
- Broggini 1959 = G. Broggini, *'Ius lexque esto'*, in *'Ius et lex'. Festgabe Gutzwiller*, Basel 1959, 23-44.
- Brook Manville 1990 = P. Brook Manville, *Il cittadino e la 'polis'. Le origini della cittadinanza nell'Atene classica*, trad. it., Genova 1990.
- Brunner 1958 = H. Brunner, *Gerechtigkeit als Fundament des Thrones*, VT 8, 1958, 426-8.
- Burchfiel 1994 = K.J. Burchfiel, *The Myth of 'Prelaw'*, *Symposion* 1993, Köln-Weimar-Wien 1994, 79-104.
- Burkert 1999 = W. Burkert, *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, trad. it., Venezia 1999.
- Calore 2000 = A. Calore, *'Per Iovem Lapidem'. Alle origini del giuramento. Sulla esperienza del sacro nell'esperienza giuridica romana*, Milano 2000.

- Camassa 2011 = G. Camassa, *Scrittura e mutamento delle leggi nel mondo antico*, Roma 2011.
- Canaris 1983 = C.-W. Canaris, *Schutzgesetze - Verkehrspflichten - Schutzpflichten*, in *Festschrift für Karl Larenz zum 80. Geburtstag*, München 1983, 27-110.
- Canfora 1979 = L. Canfora, *Intellettuali in Germania fra reazione e rivoluzione*, Bari 1979.
- Canfora 2004 = L. Canfora, *La democrazia. Storia di una ideologia*, Roma-Bari 2004.
- Cannata 1999 = C.A. Cannata, *Le obbligazioni in generale*, in *Obbligazioni e contratti*<sup>2</sup>, in *Trattato di diritto privato*, diretto da P. Rescigno, IX.1, Torino 1999.
- Cantarella 1979 = E. Cantarella, *Norma e sanzione in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*, Milano 1979.
- Cantarella 1984 = E. Cantarella, *A proposito di diritto e prediritto*, *Studi Storici* 1, 1984, 75-82.
- Cantarella 1987 = E. Cantarella, *Tra diritto e prediritto*, *DHA* 13, 1987, 149-60.
- Cantarella 1994 = E. Cantarella, *Diritto greco*, Milano 1994.
- Cantarella 2001 = E. Cantarella, *Modelli giurisdizionali omerici: il giudice unico, la giustizia dei vecchi*, *Symposion* 1997, Köln 2001, 3-19.
- Cantarella 2002a = E. Cantarella, *Dispute Settlement in Homer. Once again on the Shield of Achilles*, in *Mélanges P. Dimakis*, Athens 2002 147-65.
- Cantarella 2002b = E. Cantarella, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano 2002.
- Cantarella 2004 = E. Cantarella, *Diritto romano e diritti orientali. Da Black Athena a Black Gaius: recenti ipotesi sulle origini e le caratteristiche del diritto romano*, in *Scritti in ricordo di B. Bonfiglio*, Milano 2004, 101-17.
- Cantillo 1992 = M. Cantillo, *Le obbligazioni*, I, in *Giurisprudenza sistematica di diritto civile e commerciale* fondata da W. Bigiavi, Torino 1992.
- Capogrossi Colognesi 1984 = L. Capogrossi Colognesi, *Eduard Meyer e le teorie sull'origine dello Stato*, *Quaderni Fiorentini* 13, 1984, 451-69.
- Capogrossi Colognesi 1994 = L. Capogrossi Colognesi, *Modelli di stato e di famiglia nella storiografia dell'800*, Roma 1994.
- Capogrossi Colognesi 2006 = L. Capogrossi Colognesi, *Dieter Nörr e le sfide poste alla romanistica contemporanea*, in *Dieter Nörr e la romanistica europea tra XX e XXI sec.*, a c. di E. Stolfi, Torino 2006, 77-111.
- Capogrossi Colognesi 2008 = L. Capogrossi Colognesi *Dalla storia di Roma alle origini della società civile. Un dibattito ottocentesco*, Bologna 2008.
- Capogrossi Colognesi 2009 = L. Capogrossi Colognesi, *Storia di Roma tra diritto e potere*, Bologna 2009.
- Cappellini 2003 = P. Cappellini, *Dal diritto romano al diritto privato moderno*, in *Diritto romano. Un profilo storico*, a c. di A. Schiavone, Torino 2003, 453-74.
- Cardilli 2006 = R. Cardilli, *Considerazioni 'storico-dogmatiche' sul legame tra contratto e obbligazione*, in *Modelli teorici e metodologici nella storia del diritto privato*, II, Napoli 2006, 1-21.
- Carey 1996 = C. Carey, *Νόμος in Attic Rhetoric and Oratory*, *JHS* 116, 1996, 33-6.
- Carnelutti 1947 = F. Carnelutti, *Di là del diritto*, *RISG* 84, 1947, 108-16.
- Carnelutti 1949 = F. Carnelutti, *Ius iungit*, *Rivista di diritto processuale*, 1949, 57-63.
- Carrè de Malberg 1920 = R. Carrè de Malberg, *Contribution de la théorie générale de l'état*, Paris 1920.
- Cartledge 1996 = P. Cartledge, *La politica*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, I, Torino 1996, 39-72.

- Cartledge 1998 = P. Cartledge, *Defining a 'kosmos'*, in P. Cartledge – P. Millett – S. von Reden (eds.), *'Kosmos'. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge 1998, 1-19.
- Castronovo 2006 = C. Castronovo, *La nuova responsabilità civile*, Milano 2006.
- Castronovo 2009 = C. Castronovo, *Ritorno all'obbligazione senza prestazione*, Europa e diritto privato 2009, 679-718.
- Castronovo 2011 = C. Castronovo, *La relazione come categoria essenziale dell'obbligazione e della responsabilità contrattuale*, Europa e diritto privato 2011, 55-76.
- Catalano 1965 = P. Catalano, *Linee del sistema sovranazionale romano*, I, Torino 1965.
- Catalano 1974 = P. Catalano, *'Populus Romanus Quirites'*, Torino 1974<sup>2</sup>.
- Catalano 2001 = P. Catalano, *Diritto, soggetti, oggetti: un contributo alla pulizia concettuale sulla base di D. I.1.12*, in *'Iuris vincula'. Studi in onore di M. Talamanca*, II, Napoli 2001, 95-117.
- Catania 2010 = C. Catania, *Manuale di teoria generale del diritto*, Roma-Bari 2010.
- Cerri 1969 = G. Cerri, *Isos dasmos come equivalente di isonomia*, QUCC 7, 1969, 97-104.
- Chantraine 1977 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1977.
- Christ 1999 = M.R. Christ, *The Litigious Athenian*, London 1999.
- Clark 1907 = E.C. Clark, *'Ius' and 'lex'*, in *Mélanges Fitting*, Montpellier 1907.
- Coarelli 1977 = F. Coarelli, *Il Comizio dalle origini alla fine della Repubblica: cronologia e topografia*, PP 32.2, 166-238.
- Cohen 1989 = D. Cohen, *Greek Law: Problems and Methods*, ZSS 106, 1989, 81-105.
- Cohen 1995 = D. Cohen, *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge 1995.
- Coing 1958 = H. Coing, *La méthode sociologique dans les études d'histoire du droit en Allemagne*, in *Méthode sociologique et droit. Rapports présentés au colloque de Strasbourg*, Paris 1958, 109-20.
- Coli 1951 = U. Coli, *'Regnum'*, SDHI 17, 1951, 1-168.
- Colorio 2007 = A. Colorio, *Cervello, diritto ed evolucionismo tra preistoria e storia*, in A. Danielli – V. Schiaffonati (a c. di), *Le forme della mente. Percorsi multidisciplinari tra modularismo e connessionismo*, Bologna 2007, 143-210.
- Colorio 2010 = A. Colorio *Diritto e cervello: verso le nuove frontiere del neuro diritto*, I-lex 2010, 371-415.
- Consolo 2007 = C. Consolo, *Spiegazioni di diritto civile*, I, *Le tutele: di merito, sommarie ed esecutive*, Padova 2007.
- Cornioley 1983 = P. Cornioley, *'Ius' et 'lex': leurs rapports*, in *Studi in onore di A. Biscardi*, IV, Milano 1983, 31-57.
- Corsaro 2003 = L. Corsaro, *Tutela del danneggiato e responsabilità civile*, Milano 2003.
- Costa, 2003 = V. Costa, *Osservazioni sul concetto di isonomia*, in *Da Omero alla Costituzione Europea. Costituzionalismo antico e moderno*, Roma 2003, 33-56.
- Cunliffe 1924 = R.J. Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect*, London-Glasgow-Bombay 1924.
- D'Agostino 1979 = F. D'Agostino, *Per un'archeologia del diritto. Miti giuridici greci*, Milano 1979.
- De Francisci 1926 = 1926 P. De Francisci, *Storia del diritto romano*, I, Milano 1926.
- De Francisci 1936 = P. De Francisci, *Questioni di metodo*, in *Studi in onore di S. Riccobono*, I, Palermo 1936, 1-19.

- De Francisci 1947 = P. De Francisci, *Idee vecchie e nuove intorno alla formazione del diritto romano*, in *Scritti in onore di C. Ferrini*, I, Milano 1947, 192-232.
- De Francisci 1948 = P. De Francisci, 'Arcana imperii', III.1, Milano 1948.
- De Francisci 1959 = P. De Francisci, 'Primordia civitatis', Roma 1959.
- De Martino 1952 = F. De Martino, *La 'gens', lo stato e le classi in Roma antica*, in *Studi in onore di V. Arangio-Ruiz*, IV, Napoli 1952, 25-49.
- De Meo 2005 = C. De Meo, *Lingue tecniche del latino*<sup>3</sup>, Bologna 2005.
- De Romilly 2005 = J. De Romilly, *La legge nel pensiero greco. Dalle origini ad Aristotele*, trad. it., Milano 2005.
- De Ruggiero 1872 = E. De Ruggiero, *La 'gens' a Roma avanti la formazione del Comune*, Napoli 1872.
- De Sanctis 1907 = G. De Sanctis, *Storia dei Romani*, II, Torino 1907.
- De Sanctis 1912 = G. De Sanctis, *Atthis. Storia della Repubblica ateniese dalle origini all'età di Pericle*, Firenze 1912.
- De Sanctis 2007 = D. De Sanctis, *Alla ricerca del 'prédroit' come discorso sul metodo. Louis Gernet, per una sociologia del diritto*, in L. Gernet, *Sulla nozione di giudizio in diritto greco*, Torino 2007.
- Derchain 1965 = P. Derchain, *Le Papyrus Salt 825 (MB 10051). Rituel pour la conservation de la vie en Egypte*, Bruxelles 1965.
- Detienne 1979 = M. Detienne, *Pratique culinaires et esprit de sacrifice*, in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 1-35.
- Devoto 1934 = G. Devoto, *I problemi del più antico vocabolario giuridico romano*, in *Atti del congresso internazionale di diritto romano*, I, Pavia 1934, 17-35.
- Devoto 1948 = G. Devoto, 'Jus', *di là della grammatica*, RISG 85, 1948, 414-8.
- Devoto 1962 = G. Devoto, *Origini indeuropee*, Firenze 1962.
- Di Donato 1990 = R. Di Donato, *Per un'antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990.
- Di Donato 2004 = R. Di Donato, *Prefazione* a L. Gernet, *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla leggenda greca*, a c. di A. Soldani, Pisa 2004.
- Di Marco 1999 = C. Di Marco, *Critica e cura di sé. L'etica di Michel Foucault*, Milano 1999.
- Dihle 1962 = E. Dihle, *Herodot und die Sophistik*, *Philologus* 106, 1962, 207-20.
- Donovan 2008 = J.M. Donovan, *Legal Anthropology. An Introduction*, Lanham 2008.
- Dumézil 1947-48 = G. Dumézil, *A propos du latin 'ius'*, *RHR* 135, 1947-48, 95-112.
- Dumézil 1958 = G. Dumézil, *Sur l'inscription du 'Lapis Niger'*, *REL* 36, 1958, 109-11.
- Dumézil 1964 = G. Dumézil, *Remarques sur la stèle archaïque du Forum*, in *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles 1964, 172-9.
- Dumézil 1970 = G. Dumézil, *A propos de l'inscription du 'Lapis Niger'*, *Latomus* 39, 1970, 1038-45.
- Dumézil 2001 = G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, trad. it., Milano 2001.
- Durand 1979 = J.-L. Durand, *Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger*, in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 133-65.
- Eckart 1999 = O. Eckart, *Das Deuteronomium*, Berlin 1999.
- Ehrenberg 1940 = V. Ehrenberg, s.v. *Isonomia*, *RE* VII (1940), 293-301.
- Ehrenberg 1946 = V. Ehrenberg, *Aspects of the Ancient World*, Oxford 1946.

- Ehrlich 1902 = E. Ehrlich, *Beiträge zur Theorie der Rechtsquellen*, I, Berlin 1902.
- Enoch Powell 1938 = J. Enoch Powell, *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge 1938.
- Erasmus 1960 = H.J. Erasmus, *Eunomia, Acta Classica* 3, 1960, 53-64.
- Ercolani 2006 = A. Ercolani, *Omero*, Roma 2006.
- Ernout – Meillett 1959 = A. Ernout – A. Meillett, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris 1959.
- Esposito 2004 = R. Esposito, *'Bíos'. Biopolitica e filosofia*, Torino 2004.
- Esposito 2007 = R. Esposito, *Editoriale*, in *Filosofia politica* 21.3, 2007, 361.
- Esser – Schmidt 1976 = J. Esser – E. Schmidt, *Schuldrecht. Allgemeiner Teil*, I, Heidelberg-Karlsruhe 1976.
- Falcone 2003 = G. Falcone, *Obligatio est iuris vinculum*, Torino 2003.
- Favini 2004 = L. Favini, *Su CIL I*, *Maia* 56, 2004, 273-84.
- Finley 1998 = M.I. Finley, *Problemi e metodi di storia antica*, trad. it., Roma-Bari 1998.
- Fögen 2002 = T.M. Fögen, *Römische Rechtsgeschichten: über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*, Göttingen 2002.
- Foucault 1977 = M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere*, trad. it., Torino 1977.
- Franchini 2008 = L. Franchini, *Aspetti giuridici del pontificato romano. L'età di Publio Licinio Crasso [212-183 a.C.]*, Napoli 2008.
- Franciosi 1984 = G. Franciosi *Preesistenza della 'gens' e 'nomen gentilicium'*, in *Ricerche sull'organizzazione gentilizia romana*, I, Napoli 1984, 4-33.
- Franciosi 1997-98 = G. Franciosi, *La storia della famiglia da Vico a Engels*, *Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa* 1997-98, 235-80.
- Franciosi 1999 = G. Franciosi, *Clan gentilizio e strutture monogamiche. Contributo alla storia della famiglia romana*, Napoli 1999<sup>6</sup>.
- Frankfort 1991 = H. Frankfort, *La religione dell'antico Egitto*, trad. it., Torino 1991.
- Frei 1981 = P. Frei, *'Isonomia'. Politik im Spiegel griechischer Wortbildung*, *MH* 38, 1981, 205-19.
- Frezza 1947 = P. Frezza, *La costituzione cittadina di Roma e il problema degli ordinamenti giuridici preesistenti*, in *Scritti Ferrini*, I, Milano 1947, 275-98.
- Friedman 1994 = D. Friedman, *Law as a Private Good*, *Economics and Philosophy* 10, 1994, 319-27.
- Fusai 2006 = S. Fusai, *Il processo omerico. Dall'istor omerico all'istorie erodotea*, Padova 2006.
- Fustel de Coulanges 1864 = N. Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, Paris 1864.
- Gagarin 1973 = M. Gagarin *'Dike' in the Works and Days*, *CPh* 69, 1973, 81-94.
- Gagarin 1986 = M. Gagarin, *Early Greek Law*, Berkeley 1986.
- Gagarin 2002 = M. Gagarin, *Greek law and the Presocratics*, in V. Caston – D.W. Graham (eds.), *Presocratic Philosophy*, Burlington 2002, 19-24.
- Gagarin 2008 = M. Gagarin, *Writing Greek Law*, Cambridge 2008.
- Gallo 2007 = F. Gallo, *Una critica del nichilismo giuridico*, *Rivista di diritto civile*, 2007.1, 19-42.
- Gallo 2010 = F. Gallo, *Celso e Kelsen. Per la rifondazione della scienza giuridica*, Torino 2010.
- Gardiner 1997 = A. Gardiner, *La civiltà egizia*, trad. it., Torino 1997<sup>3</sup>.

- Garofalo 2006 = L. Garofalo, *Studi sulla sacertà*, Padova 2006.
- Garofalo 2008 = L. Garofalo, *Giurisprudenza romana e diritto privato europeo*, Padova 2008.
- Garofalo 2009 = L. Garofalo, *Biopolitica e diritto romano*, Napoli 2009.
- Gernet 1938 = L. Gernet, *Introduction à l'étude du droit grec ancien*, in AHDO-RIDA 2, 1938, 261-92.
- Gernet 1955 = L. Gernet, *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris, 1955.
- Gernet 1968 = L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968.
- Gernet 1984 = L. Gernet, *Antropologia della Grecia antica*, trad. it., Milano 1984.
- Gernet 2000 = L. Gernet, *Diritto e civiltà in Grecia antica*, trad. it., Milano 2000.
- Gierke 1910 = O. Gierke, *Schuld und Haftung im älteren-deutschen Recht - insbesondere die Form der Schuld- und Haftungsgeschäfte*, Breslau 1910.
- Gigante 1996 = M. Gigante, *Νόμος βασιλεύς. Con un'appendice*, Napoli 1996.
- Gilissen 1974 = J. Gilissen, *L'apport de l'histoire du droit égyptien à l'étude de l'évolution générale du droit et à la formation du juriste*, in A. Theodorides (éd.), *Le droit égyptien ancien*, Colloque organisé par l'Institut des Haut Études de Belgique, 18 et 19 mars 1974, Bruxelles 1974, 227-43.
- Gioffredi 1946-47 = C. Gioffredi, *'Ius-Lex-Praetor'*, SDHI 13-14, 1946-47, 7-140.
- Gioffredi 1955 = C. Gioffredi, *Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Roma 1955.
- Giorgianni 1968 = M. Giorgianni, *L'obbligazione, I, La parte generale delle obbligazioni*, Milano 1968.
- Girardau 1984 = M. Girardau, *Les notions juridiques et sociales chez Hérodote: études sur le vocabulaire*, Paris 1984.
- Goedicke 1970 = H. Goedicke, *Die privaten Rechtsinschriften aus dem Alten Reich*, Wien 1970.
- Goidanich 1943 = P.G. Goidanich, *L'iscrizione arcaica del Foro Romano e il suo ambiente archeologico*, Memorie dell'Accademia d'Italia 8.3, 1943, 317-501.
- Gostoli 1993 = A. Gostoli, *Il νόμος citarodico nella cultura greca arcaica*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Roma 1993, 167-78.
- Grossi 1995 = P. Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari 1995.
- Grossi 2006 = P. Grossi, *Società, Diritto, Stato. Un recupero per il diritto*, Milano 2006.
- Grossi 2008 = P. Grossi, *Uno storico del diritto in cerca di sé stesso*, Bologna 2008.
- Grosso 1960 = G. Grosso, *Premesse generali al corso di diritto romano*, Torino 1960<sup>4</sup>.
- Grosso 1974 = G. Grosso, *La concretezza della giurisprudenza romana*, Index 5, 1974, 15-25.
- Gschnitzer 1969 = F. Gschnitzer, *Stammes und Ortsgemeinden im alten Griechenland*, in *Zur griechischen Staatskunde*, Darmstadt 1969.
- Guarino 1989 = A. Guarino, *Giuliano e la consuetudine*, Labeo 35, 1989, 172-84.
- Guarino 1990 = A. Guarino, *L'ordinamento giuridico romano*, Napoli 1990.
- Guarino 1995 = A. Guarino, *Il problema dogmatico e storico del diritto singolare*, in *Pagine di diritto romano*, VI, Napoli 1995, 3-75.
- Guarino 2008 = A. Guarino, *La ricerca del diritto. Spunti di un giusromanista*, Napoli 2008.
- Guthrie 1971 = W.K.C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge, 1971.
- Hansen 1998 = M.H. Hansen, *'Polis' and City State: An Ancient Concept and Its Modern Equivalent*, Copenhagen 1998.



'Ius', νόμος, 'ma'at'

- Hansen 2002 = M.H. Hansen, *Was the 'Polis' a State or a State-less Society?*, in T. Heine Nielsen (ed.), *Even More Studies in the Ancient Greek Polis*, Stuttgart 2002, 17-47.
- Hansen 2006 = M.H. Hansen, *Polis: an introduction to the ancient city-state*, Oxford 2006.
- Hardt – Negri 2003 = M. Hardt – A. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano 2003.
- Harris 2000a = E.M. Harris, 'Philodikein dokoumen', CR 50, 2000, 499-501.
- Harris 2000b = E.M. Harris, *Open Texture in Athenian Law*, in Dike 3, 2000, 27-79.
- Harris 2005 = E.M. Harris, *Feuding or Rule of Law? The Nature of Litigation in Classical Athens: An Essay in Legal Sociology*, Symposium 2001, Köln-Wien 2005, 125-42.
- Harris 2007 = E.M. Harris, *The Rule of Law in Athenian Democracy. The Judicial Oath*, Etica e politica 9, 2007, 55-74.
- Harris 2009-10 = E.M. Harris, *What are the Laws of Athens About? Substance and Procedure in Athenian Statutes*, Dike 12-13, 2009-10, 5-68.
- Havelock 2003 = E.A. Havelock, 'Dike'. *La nascita della coscienza*<sup>2</sup>, trad. it., Roma-Bari 2003.
- Hayek 2000 = F.A. von Hayek, *Legge, legislazione, libertà*, trad. it., Milano 2000.
- Heine 1919 = E. Heine, *Pensieri e ghiribizzi*, trad. it., Lanciano 1919.
- Heinimann 1945 = F. Heinimann, 'Nomos' und 'Physis': *Herkunft und Bedeutung einer Antithese im Griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Basel 1945.
- Helck – Otto – Westendorf 1973 = W. Helck – E. Otto – W. Westendorf (hrsg.), *Lexicon der Ägyptologie*, I, Wiesbaden 1973.
- Helck – Otto – Westendorf 1990 = W. Helck – E. Otto – W. Westendorf (hrsg.), *Lexicon der Ägyptologie*, III, Wiesbaden 1990.
- Herman 2000 = G. Herman, *Athenian Beliefs about Revenge: Problems and Methods*, PCPhS 46, 2000, 7-27.
- Hermann 1967 = J. Hermann, *Νόμος bei Herodot und Thukydides*, in *Mélanges H. Peters*, Berlin 1967, 116-24.
- Hobbes 1742 = T. Hobbes, *Elementa philosophica de cive*, Amsterodami 1742.
- Höbenreich 1992 = E. Höbenreich, *A propos 'Antike Rechtsgeschichte': Einige Bemerkungen zur Polemik zwischen L. Mitteis und L. Wenger*, ZSS 109, 1992, 547-62.
- Hoebel 1974 = A. Hoebel, *Il diritto nelle società primitive*, trad. it., Bologna 1974.
- Hoffmann 1997 = K.F. Hoffmann, *Das Recht im Denken der Sophistic*, Stuttgart-Leipzig 1997.
- Hölkeskamp 2002 = K.A. Hölkeskamp, *Nomos, thesmos, und Verwandtes. Vergleichende Überlegungen zur Konzeptionalisierung geschriebenen Rechts im klassischen Griechenland*, in D. Cohen (ed.), *Demokratie und Soziale Kontrollen im Klassischen Athen*, München 2002, 115-46.
- Humphreys 1987 = S. Humphreys, *Law, custom, culture in Herodotus*, Arethusa 20, 1987, 211-20.
- Humphreys 1988 = S. Humphreys, *The Discourse of Law in Archaic Greece*, Law and History Review 7.2, 1988, 465-93.
- Hunter 1994 = V. Hunter, *Policing Athens: Social control in the Attic lawsuits*, Princeton 1994.
- Irti 2004 = N. Irti, *Nichilismo giuridico*, Roma-Bari 2004.
- Jacob 2004 = R. Jacob, 'Jus' ou la cuisine romaine de la norme, Droit et Cultures 48.2, 2004, 11-62.
- Jaeger 1947 = W. Jaeger, *Praise of Law*, in P. Saire (ed.), *Interpretations of Modern Legal Philosophies*, New York 1947, 352-75.

- Jasnow 2003 = R. Jasnow, *Old Kingdom and First Intermediate Period. Middle Kingdom and Second Intermediate Kingdom. New Kingdom*, in R. Westbrook (ed.), *A History of Ancient Eastern Law*, I, Leiden 2003, 93-140, 255-360.
- Jellinek 1921 = G. Jellinek, *Allgemeine Staatslehre*, Berlin 1921.
- Jesi 2005 = F. Jesi, *Bachofen*, Torino 2005.
- Jhering 1861 = R. von Jhering, 'Culpa in contrahendo' oder Schadensersatz bei nichtigen oder nicht zur Perfection gelangten Verträgen, in *Jherings Jahrbücher*, IV, Jena 1861.
- Karenga 2004 = M. Karenga, *Maat. The Moral Ideal in Ancient Egypt. Study in Classical African Ethics*, New York-London 2004.
- Kaser 1955 = M. Kaser, *Recensione a C. Gioffredi, Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Roma 1955, *Labeo* 1, 1955, 313-20.
- Kaser 1971 = M. Kaser, *Das römische Privatrecht*, I, *Das altrömische, das vorklassische und klassische Recht*, München 1971<sup>2</sup>.
- Kaser 1973 = M. Kaser, *Die Beziehung von 'lex' und 'ius' und die XII Tafeln*, in *Studi in memoria di G. Donatuti*, II, Milano 1973, 523-46.
- Kaser 1975 = M. Kaser, *Storia del diritto romano*, trad. it., Milano 1975.
- Kaser 1986 = M. Kaser, *Römische Rechtsquellen und angewandte Juristenmethode*, Wien-Köln 1986.
- Kelsen 1952 = H. Kelsen, *Teoria generale del diritto e dello stato*, trad. it., Milano 1952.
- Kelsen 1966 = H. Kelsen, *La dottrina pura del diritto*, trad. it., Torino 1966.
- Klauser 1948 = T. Klauser, *Der Ursprung der bischöflichen Insignien und Ehrenrechte*, Krefeld 1948.
- Koschaker 1962 = P. Koschaker, *L'Europa e il diritto romano*, trad. it., Firenze 1962.
- Kunkel 1973 = W. Kunkel, *Linee di storia giuridica romana*, trad. it., Napoli 1973.
- Kyriakou 2002 = P. Kyriakou, *The Violence of Νόμος in Pindar fr. 169a*, *MD* 48, 2002, 195-206.
- La Torre 2008 = M. La Torre, *Norme, istituzioni, valori. Per una teoria istituzionalistica del diritto*, Roma-Bari 2008.
- Lanni 2006 = A. Lanni, *Law and Justice in the Courts of Classical Athens*, Cambridge 2006.
- Lanza 2000 = C. Lanza, *Diritto romano e diritto moderno. Processi di 'decontestualizzazione'*, Torino 2000.
- Larenz 1987 = K. Larenz, *Lehrbuch des Schuldrechts*, I, *Allgemeiner Teil*, München 1987<sup>14</sup>.
- Laroche 1949 = E. Laroche, *Histoire de la racine NEM- en grec ancien*, Paris 1949.
- Lasson 1882 = A. Lasson, *System der Rechtsphilosophie*, Berlin 1882.
- Leprohon 1985 = R.J. Leprohon, *Royal Ideology and State Administration in Pharaonic Egypt*, in J. M. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East*, I, New York 1985, 273-87.
- Lévy 2005 = E. Lévy, *Isonomia*, in *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco. Atti del Convegno Internazionale di studi (Chieti, 9-11 aprile 2003)*, Alessandria 2005, 119-37.
- Lévy-Bruhl 1960 = H. Lévy-Bruhl, *Recherches sur les actions de la loi*, Paris 1960.
- Lewis 2008 = J. Lewis, *Solon The Thinker. Political Thought in Archaic Athens*, London 2008.
- Lloyd 1979 = G.E.R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origins and Development of Greek Science*, Cambridge 1979.
- Lobrano 1994 = G. Lobrano, *Diritto pubblico romano e costituzionalismi moderni*, Sassari 1994<sup>2</sup>.

- Lobrano 1996 = G. Lobrano, *'Res publica res populi'. La legge e la limitazione del potere*, Torino 1996.
- Longo 2002 = O. Longo, *Il concetto di νόμος in Erodoto*, Rendiconti dell'Università di Padova 2002, 63-7.
- Lorton 1985 = D. Lorton, *Legal and Social Institutions of Pharaonic Egypt*, in J. M. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East*, I, New York 1985, 345-63.
- Lorton 1986 = D. Lorton, *The King and the Law*, VA 2, 1986, 53-62.
- Lübbert 1859 = E. Lübbert, *'Commentationes pontificales'*, Berlin 1859.
- Lucchetti – Petrucci 2009 = G. Lucchetti – A. Petrucci, *Fondamenti di diritto contrattuale europeo. Dalle radici romane al 'Draft Common Frame of References'*, Bologna 2009.
- Luzzatto 1948 = G.I. Luzzatto, *Le organizzazioni preciviche e lo stato*, Bologna 1948.
- Maffi 1976 = A. Maffi, *Νόμος e mezzi di prova nella teoria aristotelica e nella prassi giudiziaria attica*, in *Seminario Romanistico Gardesano. 12-21 maggio 1976*, Milano 1976, 115-26.
- Maffi 1982 = A. Maffi, *'Ta hierà kai ta hosia'*. *Contributo allo studio della terminologia giuridico-sacrale greca*, Symposium 1977, Köln-Wien 1982, 33-54.
- Maffi 1992 = A. Maffi, *Leggi scritte e pensiero giuridico*, in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (a c. di), *Lo spazio letterario della Grecia*, I.1, Roma 1992, 419-32.
- Maffi 2001 = A. Maffi, *Hans Julius Wolff e gli studi di diritto greco a trent'anni dal I Symposium*, Dike 4, 2001, 269-91.
- Maffi 2004 = A. Maffi, *Gli studi di diritto greco oggi*, in D. Leão – L. Rossetti – M. do Céu Zambujo Fialho (eds.), *'Nomos'. Direito e sociedade na Antiguidade Clássica*, Coimbra 2004, 33-49.
- Maffi 2007 = A. Maffi, *Gli studi di diritto greco*, *Etica e politica* 9, 2007, 11-24.
- Maggiolo 2003 = M. Maggiolo, *Il risarcimento della pura perdita patrimoniale*, Milano 2003.
- Maine 1861 = H.S. Maine, *Ancient law*, London 1861.
- Malinowski 1972 = B. Malinowski, *Diritto e costume nella società primitiva*, trad. it., Roma 1972.
- Manna 2010 = L. Manna, *Le obbligazioni senza prestazione*, in *La struttura e l'adempimento*, in *Trattato delle obbligazioni*, diretto da L. Garofalo – M. Talamanca, I.3, Padova 2010, 3-164.
- Mannino 2005 = V. Mannino, *Considerazioni intorno a una presunta Pandettistica di ritorno*, *Europa e Diritto privato* 2005.1, 365-87.
- Mantovani 2007 = D. Mantovani, *Il diritto romano dopo l'Europa. La storia giuridica per la formazione del giurista e cittadino europeo*, in *Scopi e Metodi della storia del diritto e formazione del giurista europeo. Incontro di studio. Padova 25-26 novembre 2005*, Napoli 2007, 51-84.
- Marquardt 1889 = J. Marquardt, *Manuel des antiquités romaines*, I, *Le culte chez les Romains*, Paris 1889.
- Marramao 2003 = G. Marramao, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino 2003.
- Marrone 2006 = M. Marrone, *Istituzioni di diritto romano*, Palermo 2006<sup>3</sup>.
- Martini 1997 = R. Martini, *Sulla definizione di 'lex' in D.1.3.1*, in *Nozione e formazione interpretazione del diritto dall'età romana alle esperienze moderne. Ricerche dedicate al prof. F. Gallo*, II, Napoli 1997, 29-37.
- Martini 2001 = R. Martini, *Diritto greco e diritto romano: un'esperienza didattica e di ricerca; bilancio provvisorio*, *Seminarios Complutenses de derecho romano* 13, 2001, 175-84.
- Martini 2005 = R. Martini, *Diritti greci*, Bologna 2005.
- Mathieu 1997 = B. Mathieu, *L'huissier, le juge et le greffier. Une hypothèse sur la fonction du serdab dans les pyramides à textes*, *Méditerranées* 13, 1997, 11-27.

- Mazzarino 1947 = S. Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947.
- Medicus 1988 = D. Medicus, *Schuldrecht, I, Allgemeiner Teil*, München 1988<sup>7</sup>.
- Meier 1988 = C. Meier, *La nascita della categoria del politico in Grecia*, Bologna 1988.
- Mele 2004 = A. Mele, *Costituzioni arcaiche ed 'eunomia'*, in S. Cataldi (a c. di), *'Poleis' e 'politeiai'. Esperienze politiche, tradizioni letterarie, progetti costituzionali*, Alessandria, 2004, 55-69.
- Mengoni 1954 = L. Mengoni, *Obbligazioni «di risultato» e obbligazioni «di mezzi»*. *Studio critico*, Rivista di diritto commerciale 1954.1, 185-209, 280-320, 366-96.
- Menu 2004 = B. Menu, *Égypte pharaonique. Nouvelles recherches sur l'histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte*, Paris 2004.
- Menu 2005 = B. Menu, *Maât. L'ordre juste du monde*, Paris 2005.
- Meruzzi 2002 = G. Meruzzi, *La trattativa maliziosa*, Padova 2002.
- Meyer 1884 = E. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, Stuttgart 1884.
- Meyer-Lübke 1935 = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935.
- Migliorini 2009 = M. Migliorini, *Sui diritti greci*, Index 37, 2009, 355-95.
- Mirhady 2007 = D.C. Mirhady, *The Dikasts' Oath and the Question of Fact*, in A. Sommerstein – J. Fletcher (eds.), *'Horkos': The Oath in Greek Society*, Bristol 2007, 48-59, 228-33.
- Mitteis 1908 = L. Mitteis, *Römisches Privatrecht, I*, Leipzig 1908.
- Mitteis 1917 = L. Mitteis, *Antike Rechtsgeschichte und romanistisches Studium*, Mitteilungen des Wiener Vereins der Freunde des humanistischen Gymnasiums 18, 1917, 56-78.
- Mitteis 1929 = L. Mitteis, *Storia del diritto antico e studio del diritto romano*, AUPA 12, 1929, 477-637.
- Momigliano 1966 = A. Momigliano, *Le conseguenze del rinnovamento della storia del diritto antichi*, in *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, I, Roma 1966, 285-302.
- Mommsen 1858 = T. Mommsen, *Die römische Chronologie*, Berlin 1858.
- Monateri 2005 = P.G. Monateri, *Gaio nero*, in Id. – T. Giaro – A. Somma, *Le radici comuni del diritto europeo. Un cambiamento di prospettiva*, Roma 2005, 19-76.
- Monateri 2008 = P.G. Monateri, *Roma e l'Occidente. Comparazione e critica della tradizione*, Ostraka 17, 2008, 213-20.
- Monteleone 2000 = G. Monteleone, *Diritto processuale civile*, Milano 2000.
- Morandi 2001 = A. Morandi, *Testimonianze epigrafiche della più antica Roma*, Stud. Rom. 49, 2001, 3-26.
- Morenz 1962 = S. Morenz, *La religion égyptienne*, trad. fr., Paris 1962.
- Moret 1922 = A. Moret, *Mystères égyptiens*, Paris 1922.
- Moret 1931 = A. Moret, *La légende d'Osiris à l'époque thébaine d'après l'hymne à Osiris du Louvre*, BI-FAO 30, 1931, 725-50.
- Moret 1937 = A. Moret, *Le Nil et la Civilisation égyptienne*, Paris 1937.
- Mrisch 1968 = T. Mrisch, *Untersuchungen zur Hausurkunde des Alten Reiches*, Berlin 1968.
- Musti 1989 = D. Musti, *Storia greca*, Roma-Bari 1989.
- Musti 1999 = D. Musti, *L'economia in Grecia*, Bari 1999.
- Myres 1947 = L. Myres, *Eunomia*, CR 61, 1947, 80-2.

- Nagy 1979 = G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore-London 1979.
- Nardoza 2007 = M. Nardoza, *Tradizione romanistica e 'dommatica' moderna. Percorsi della romano-civilistica italiana del promo Novecento*, Torino 2007.
- Narducci 1985 = E. Narducci, *L'archeologia del desiderio. Michel Foucault e la sessualità degli antichi*, in QS 1985, 186-214.
- Natoli 1984 = U. Natoli, *L'attuazione del rapporto obbligatorio, II, Il comportamento del debitore*, in *Trattato di diritto civile e commerciale* già diretto da A. Cicu e F. Messineo e continuato da L. Mengoni, Milano 1984.
- Nestle 1975 = W. Nestle, *Vom Mythos Zum Logos: Die Selbstentfaltung Des Griechischen Denkens Von Homer Bis Auf Die Sophistik Und Sokrates*, Stuttgart 1975<sup>2</sup>.
- Nicolò 1945 = R. Nicolò, *Tutela dei diritti*, in *Della tutela dei diritti (Artt. 2740-2899)*, in *Commentario del codice civile* a c. di A. Scialoja – G. Branca, Bologna-Roma 1945.
- Nietzsche 1879 = F.W. Nietzsche, *Menschliches allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Anhang - Vermischte Meinungen und Sprüche*, Chemnitz 1879.
- Noailles 1948 = P. Noailles, *'Fas' et 'Ius'. Études de droit romain*, Paris 1948.
- Noailles 1949 = P. Noailles, *Du droit sacré au droit civil*, Paris 1949.
- Nörr 1974 = D. Nörr, *Rechtskritik in der römischen Antike*, München 1974.
- Ober 1989 = J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton 1989.
- Orestano 1934 = R. Orestano, *Dal 'ius' al 'fas'. Rapporto fra diritto divino e umano in Roma dall'età primitiva all'età classica*, BIDR 46, 1939, 194-273.
- Orestano 1967 = R. Orestano, *I fatti di normazione nell'esperienza romana arcaica*, Roma 1967.
- Orestano 1968 = R. Orestano, *Il «problema delle persone giuridiche» in diritto romano*, I, Torino 1968.
- Orestano 1983 = R. Orestano, *Idea di progresso, esperienza giuridica romana e 'paleoromanistica'*, in *Alle origini della sociologia del diritto*, Milano 1983, 15-25.
- Orestano 1987 = R. Orestano, *Introduzione allo studio del diritto romano*, Bologna 1987.
- Osborne 1985 = R. Osborne, *The Discovery of Classical Attika*, Cambridge 1985.
- Ostwald 1969 = M. Ostwald, *Νόμος and the beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford 1969.
- Overbeck 1996 = F. Overbeck, *Kirchenlexicon Materialien. Christentum und Kultur*, in *Werke und Nachlass*, VI.1, Stuttgart-Weimar 1996.
- Palmer 1969 = R.E.A. Palmer, *The King and the 'Comitium'. A Study of Rome's Oldest Public Document*, Wiesbaden 1969.
- Pandolfi 2000 = A. Pandolfi, *Tre studi su Foucault*, Napoli 2000.
- Paoli 1933 = U.E. Paoli, *Studi sul processo attico*, Padova 1933.
- Papakonstantinou 2008 = Z. Papakonstantinou, *Lawmaking and Adjudication in Archaic Greece*, London 2008.
- Parant 1974 = R. Parant, *Recherches sur le droit pénal égyptien. Intention coupable et responsabilité pénale dans l'Égypte du IIe millénaire*, in A. Theodorides (éd.), *Le droit égyptien ancien. Colloque organisé par l'Institut des Haut Études de Belgique, 18 et 19 mars 1974*, Bruxelles 1974, 25-55.
- Pastori 1951 = F. Pastori, *Profilo dogmatico e storico dell'obbligazione romana*, Milano-Varese 1951.
- Pastori 1985 = F. Pastori, *Concetto e struttura dell'obbligazione nel diritto romano*, Milano 1985.
- Payne 2006 = M. Payne, *On Being Vatic: Pindar, Pragmatism, and Historicism*, AJPh 127, 2006, 159-84.

- Pelloso 2008a = C. Pelloso, *Studi sul furto nell'antichità mediterranea*, Padova 2008.
- Pelloso 2008b = C. Pelloso, *Influenze greche nel regime romano della 'hypotheca'?*, TSDP 1, 2008, 1-110.
- Pelloso 2011a = C. Pelloso, *Diorthotic Justice and Positive Law. Some Remarks on 'Klopé' and 'Synallagma'*, Rivista di Diritto Ellenico I, 2011, 195-242.
- Pelloso 2011b = C. Pelloso, *Il concetto di 'actio' alla luce della struttura primitiva del vincolo obbligatorio*, in *'Actio in rem' e 'actio in personam'*. In ricordo di M. Talamanca, I, Padova 2011, 127-332.
- Pelloso 2012 = C. Pelloso, *'Themis' e 'dike' in Omero. Ai primordi del diritto dei Greci*, Milano-Alessandria 2012.
- Peppe 2007 = L. Peppe, *Note minime di metodo intorno alla nozione di 'homo sacer'*, SDHI 73, 2007, 429-43.
- Philip-Stéphan 2008 = A. Philip-Stéphan, *Dire le droit en Égypte pharaonique. Contribution à l'étude des structures et mécanismes juridiques jusqu'au Nouvel Empire*, Bruxelles, 2008.
- Piccaluga 2004 = G. Piccaluga, *'Ius': la prospettiva giuridico-alimentare dell'ordine delle cose*, 'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones 12, 2004, 89-98.
- Piccinini 2003 = M. Piccinini, *Tra legge e contratto. Una lettura di 'Ancient Law' di H.S. Maine*, Milano 2003.
- Pirenne 1934 = J. Pirenne, *Histoire des Institutions et du Droit Privé de l'Ancienne Égypte*, II, Bruxelles 1934.
- Pohlenz 1937 = M. Pohlenz, *Herodot, der erste Geschichtschreiber des Abendlandes*, Leipzig-Berlin 1937.
- Porretta 2005 = A. Porretta, *La polemica sul 'lapis niger'*, Acme 58, 2005, 79-106.
- Pospisil 1971 = L. Pospisil, *Anthropology of Law. A comparative Theory*, New York 1971.
- Prescendi 2007 = F. Prescendi, *Dècrire et comprendre le sacrifice*, Stuttgart 2007.
- Procchi 2005 = F. Procchi, *Della 'culpa in contrahendo'. Ossia del risarcimento del danno nei contratti nulli o non giunti a perfezione*, Napoli 2005.
- Pugliese 1956 = G. Pugliese, *Recensione a C. Gioffredi, Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Roma 1955, Iura 7, 1956, 193-202.
- Pugliese 1985a = G. Pugliese, *Diritto romano e scienza del diritto*, in *Scritti giuridici scelti*, III, Napoli 1985, 159-204.
- Pugliese 1985b = G. Pugliese, *I Pandettisti fra tradizione romanistica e moderna scienza del diritto*, in *Scritti giuridici scelti*, III, Napoli 1985, 417-.
- Randazzo 2000 = S. Randazzo, *Le radici di un'incomprensione: Emile Durkheim e gli storici del diritto romano*, Index 28, 2000, 53-67.
- Raubitschek 1975 = A.E. Raubitschek, *Νόμος and ἥθος*, Classica et Iberica 7, 1975, 429.
- Rella 1977 = F. Rella, *Un'economia politica del corpo*, in M. Cacciari – F. Rella – M. Tafuri – G. Teysot, *Il dispositivo Foucault*, Venezia 1977, 47-56.
- Rescigno 1979 = P. Rescigno, s.v. *Obbligazioni (dir. priv.)*, Enciclopedia del diritto 29, Milano 1979, 133-211.
- Rescigno 1992 = P. Rescigno, *Manuale del diritto privato italiano*, Napoli 1992<sup>10</sup>.
- Revillout 1886 = E. Revillout, *Les obligations en droit égyptien comparé aux autres droits de l'antiquité. Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris 1886.

- Rhodes 1984 = P.J. Rhodes, *Aristotle. The Athenian Constitution*, Harmondsworth 1984.
- Riccobono 1949 = S. Riccobono, *Lineamenti della storia delle fonti e del diritto romano*, Milano 1949.
- Robleda 1974 = O. Robleda, *La costante evoluzione del sistema giuridico romano*, in *Ortodossia e revisionismo*, Roma 1974, 9-57.
- Romano 1945 = S. Romano, *L'ordinamento giuridico*, Firenze 1945<sup>2</sup>.
- Rovatti 2008 = P.A. Rovatti, *Il soggetto che non c'è*, in *Foucault, oggi*, a c. di M. Galzigna, Milano 2008, 216-25.
- Rubinstein 2000 = L. Rubinstein, *Litigation and Cooperation: Supporting Speakers in the Courts of Classical Athens*, Stuttgart 2000.
- Rufino 2002 = A. Rufino, *Diritto e Storia. J.J. Bachofen e la cultura giuridica romantica*, Napoli 2002.
- Rüpke 2005 = J. Rüpke, *Gäste der Götter - Götter als Gäste: zur Konstruktion des römischen Opferbanketts*, in *La cuisine et l'autel: les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout 2005, 227-39.
- Rüpke 2007 = J. Rüpke, *Religion of the Romans*, eng. trad., Cambridge, 2007.
- Ruschi 2010 = F. Ruschi, *Il realismo magico: una ricognizione*, in *'Iuris quidditas'. 'Liber amicorum' per B. Santalucia*, Napoli 2010, 258-90.
- Sacco 2005 = R. Sacco, *Prospettive della scienza civilistica italiana all'inizio del nuovo secolo*, Rivista di diritto civile 1, 2005, 417-41.
- Sacco 2007 = R. Sacco, *Antropologia giuridica. Contributo ad una macro-storia del diritto*, Bologna 2007.
- Saccoccio 2011 = A. Saccoccio, *Il modello delle azioni popolari romane tra diritti diffusi e 'class actions'*, in *'Actio in rem' e 'actio in personam'*. In ricordo di M. Talamanca, I, Padova 2011, 713-78.
- Salvi 2005 = C. Salvi, *La responsabilità civile*, Milano 2005.
- Santoro 1967 = R. Santoro, *Potere ed azione nell'antico diritto romano* (AUPA 30), Palermo 1967.
- Santoro 2008 = E. Santoro, *Diritto e diritti: lo stato di diritto nell'era della globalizzazione. Studi genealogici: Albert Venn Dicey e il Rule of Law*, Torino 2008.
- Santoro 2009 = R. Santoro, *Per la storia dell' 'obligatio'. Il 'iudicatum facere oportere' nella prospettiva dell'esecuzione personale*, Iuris Antiqui Historia 1, 2009, 61-124.
- Santucci 2007 = G. Santucci, *La scienza gaia e la strana idea del diritto romano non romano*, Europa e diritto privato 2007, 1057-93.
- Sarraf 1984 = J. Sarraf, *La Notion du Droit d'après les Anciens Égyptiens*, Città del Vaticano 1984.
- Savigny 1840a = F.C. von Savigny, *System des heutigen römischen Rechts*, I, Berlin 1840.
- Savigny 1840b = F.C. von Savigny, *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, Heidelberg 1840<sup>3</sup>.
- Savigny 1951 = F.C. von Savigny, *Juristische Methodenlehre (nach der Ausarbeitung des Jakob Grimm)*, hrsg. von G. Wesenberg, Stuttgart 1951.
- Scarano Ussani 2008a = V. Scarano Ussani, *Quale diritto romano? Una disciplina in crisi di identità. Tavola rotonda, Ferrara 27 ottobre 2006. Introduzione*, Ostraka 17, 2008, 187-92.
- Scarano Ussani 2008b = V. Scarano Ussani, *La scienza di Gaio*, Ostraka 17, 2008, 221-3.
- Scheid 1988 = J. Scheid, *La spartizione sacrificale a Roma*, in G. Grottanelli – N.F. Parise (a c. di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma-Bari 1988, 267-92.

- Scheid 2005 = J. Scheid, *Manger avec les dieux. Partage sacrificiel et commensalité dans la Rome antique, La cuisine et l'autel: les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout 2005, 273-87.
- Scheid 2007 = J. Scheid, *Sacrifices for Gods and Ancestors*, in J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford 2007, 263-72.
- Schiavone 1990 = A. Schiavone, *Stato e cultura giuridica in Italia dall'Unità alla Repubblica*, Roma-Bari 1990.
- Schiavone 2002 = A. Schiavone, s.v. *Diritto romano*, Enciclopedia del diritto 6, Agg., Milano 2002, 1157-60.
- Schiavone 2002 = A. Schiavone, *'Ius'. L'invenzione del diritto in Occidente*, Torino 2005.
- Schlögl 2003 = H.A. Schlögl, *Das Alte Ägypten*, München 2003.
- Schmitt 1996 = C. Schmitt, *La condizione della scienza giuridica europea*, trad. it., Roma 1996.
- Schmitt 2003a = C. Schmitt, *Le categorie del politico. Saggi di teoria politica*, trad. it., Bologna 2003.
- Schmitt 2003b = C. Schmitt, *Il 'Nomos' della Terra*, trad. it., Milano 2003.
- Schmitt 2009 = C. Schmitt, *Νόμος - Nahme - Name*, tradotto in appendice a C. Resta, *Stato mondiale o νόμος della Terra. Carl Schmitt tra universo e pluriverso*, Reggio Emilia 2009.
- Schulz 1949 = F. Schulz, *I principi del diritto romano*, trad. it., Firenze 1949.
- Schwarz 1951 = A.B. Schwarz, *Das strittige Recht der römischen Juristen*, in *Festschrift F. Schulz*, II, Weimar 1951, 201-25.
- Seidl 1951 = E. Seidl, *Einführung in die ägyptische Rechtsgeschichte bis zum Ende des neuen Reiches*, Glückstadt 1951.
- Semerano 2004 = G. Semerano, *L'infinito: un equivoco millenario*, Milano 2004.
- Serrao 1997 = F. Serrao, *'Ius' e 'lex' nella dialettica costituzionale della prima repubblica. Nuove riflessioni su un vecchio problema*, in *Nozione, formazione e interpretazione del diritto dall'età romana alle esperienze moderne. Ricerche dedicate al prof. F. Gallo*, II, Napoli 1997, 279-317.
- Shipp 1978 = G.P. Shipp, *Νόμος, Law*, Sydney 1978.
- Shirun-Grumach 1985 = I. Shirun-Grumach, *Remarks on the Goddess Ma'at*, in S.I. Groll (ed.), *Egypt, the Bible and Christianity*, Jerusalem 1985, 173-201.
- Sini 1997 = F. Sini, *Negazione e linguaggio precettivo dei sacerdoti romani*, Arch. Stor. Giur. Sardo di Sassari 4, 1997, 25-58.
- Sini 2001 = F. Sini, *'Sua cuique civitati religio'. Religione e diritto pubblico in Roma antica*, Torino 2001.
- Staub 1904 = H. Staub, *Die positiven Vertragsverletzungen*, Berlin 1904.
- Stein 1841 = L. von Stein, *Zur Charakteristik der heutigen Rechtswissenschaft*, Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst 1841, 365-99.
- Stein 1966 = P. Stein, *'Regulae iuris'*, Edinburgh 1966.
- Stier 1928 = H. Stier, *Nomos Basileus*, Philologus 83, 1928, 225-58.
- Stolfi – Stolfi 1949 = N. Stolfi – F. Stolfi, *Il nuovo codice civile commentato*, IV.1, Napoli 1949.
- Stolfi 2004 = E. Stolfi, *'Lex est ... virorum prudentium consultum': osservazioni su (Pap. 1 def.) D. 1.3.1, SDHI 70*, 2004, 441-79.
- Stolfi 2006a = E. Stolfi, *Introduzione allo studio dei diritti greci*, Torino 2006.



- Stolfi 2006b = E. Stolfi, *Riflessione attorno ai diritti soggettivi fra esperienza antica ed elaborazione moderna*, Studi Senesi 118, 2006, 120-77.
- Stolfi 2010 = E. Stolfi, *Il diritto, la genealogia, la storia. Itinerari*, Bologna 2010.
- Stoll 1932 = H. Stoll, *Abschied von der Lehre von der positiven Vertragsverletzung*, AcP 136, 1932, 257-320.
- Swoboda 1907 = H. Swoboda, *Griechische Geschichte*, Leipzig 1907.
- Taddei 1998 = A. Taddei, *Diritto e prediritto in casa del trierarca (Dem. XLVII.68-73)*, SCO 46, 1998, 833-44.
- Taddei 1999 = A. Taddei, *Louis Gernet, 'Eranos'. Presentazione, traduzione e commento*, Dike 2, 1999, 1-55.
- Taddei 2000 = A. Taddei, *Introduzione*, in L. Gernet, *Diritto e civiltà in Grecia antica*, trad. it., Milano 2000, XV-XLII.
- Taddei 2009 = A. Taddei, *Il prediritto come funzione psicologica*, in *Studi in onore di R. Martini*, III, Milano 2009, 689-711.
- Talamanca 1979 = M. Talamanca, *Δικάζειν e κρίνειν nelle testimonianze greche più antiche*, Symposion 1974, Köln 1979, 103-33.
- Talamanca 1981 = M. Talamanca, *Il diritto in Grecia*, in M. Bretone – M. Talamanca, *Il diritto in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1981, 3-89.
- Talamanca 1987 = M. Talamanca, s.v. *Processo civile (dir. rom.)*, Enciclopedia del diritto 36, Milano 1987, 1-79.
- Talamanca 1989 = *Lineamenti di storia del diritto romano*, sotto la direzione di M. Talamanca, Milano 1989.
- Talamanca 1990 = M. Talamanca, *Istituzioni di diritto romano*, Milano 1990.
- Talamanca 1991-92 = M. Talamanca, *La polemica e l'ignoratio elenchi*, BIDR 33-34, 1991-92, 484-538.
- Talamanca 1994 = M. Talamanca, *Gli studi di diritto greco dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri*, in *'Scintillae iuris'. Scritti in onore di G. Gorla*, I, Milano 1994, 889-949.
- Talamanca 1995a = M. Talamanca, *Il 'Corpus iuris' giustiniano fra il diritto romano e il diritto vigente*, in *Studi in onore di M. Mazzotti di Celso*, Padova 1995, 771-807.
- Talamanca 1995b = M. Talamanca, *La romanistica italiana fra Otto e Novecento*, Index 23, 1995, 159-80.
- Talamanca 1999 = M. Talamanca, *Diritto e prassi nel mondo antico*, in I. Piro (éd.), *Règle et pratique du droit dans les réalités juridiques de l'Antiquité*, Soveria Mannelli 1999, 105-211.
- Talamanca 2006 = M. Talamanca, *Considerazioni conclusive. Symposion dedicato a M. Amelotti per i suoi ottanta anni*, MEP 9, 2006, 37-42.
- Talamanca 2007 = M. Talamanca, *La storia*, in *Manuale di diritto privato europeo*, a cura di C. Castronovo e S. Mazzamuto, I, Milano 2007, 19-56.
- Talamanca 2008 = M. Talamanca, *Ἔθη e νόμος ἄγραφος nel 'Corpus oratorum Atticorum'*, in *Prassi e diritto. Valore e ruolo della consuetudine*, a c. di L. Bove, Napoli 2008, 3-104.
- Taubes 1983 = J. Taubes (hrsg.), *Der Fürst dieser Welt, Carl Schmitt und die Folgen*, München 1983.
- Teeter 1997 = E. Teeter, *The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt*, Chicago 1997.
- Theodorides 1967 = A. Theodorides, *A propos de la loi dans l'Égypte pharaonique*, RIDA 14, 1967, 107-52.

- Theodorides 1971a = A. Theodorides *Les contrats d'Hapidjeffa*, RIDA 18, 1971, 109-251.
- Theodorides 1971b = A. Theodorides, *The Concept of Law in Ancient Egypt*, in J.R. Harris (ed.), *The Legacy of Egypt*, Oxford 1971, 291-313.
- Theodorides 1973 = A. Theodorides, *Les Égyptiens anciens, «citoyens», ou «sujets de Pharaon»?* , RIDA 20, 1973, 51-112.
- Theodorides 1974 = A. Theodorides, *Le problème du droit égyptien ancien*, in A. Theodorides (éd.), *Le droit égyptien ancien. Colloque organisé par l'Institut des Haut Études de Belgique, 18 et 19 mars 1974*, Bruxelles 1974, 3-24.
- Theodorides 1977 = A. Theodorides, *L'Orient et spécialement l'Égypte dans la pensée de Julien l'Apostat*, Atti Accademia costantiniana 3, 1977, 383-409.
- Theodorides 1988 = A. Theodorides, *La formation du droit dans l'Égypte pharaonique*, in G. Pugliese (ed.), in *La formazione del diritto nel Vicino Oriente Antico (Seminario svoltosi presso la Scuola di Perfezionamento in Diritto Romano e Diritti dell'Oriente Mediterraneo, Roma)*, Napoli 1988, 13-34.
- Thomas 1992 = R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992.
- Thomas 1996 = R. Thomas, *Written in stone? Liberty, equality, orality, and the codification of law*, in L. Foxhall – A.D.E. Lewis (eds.), *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford 1996, 9-32.
- Thomas 2002 = R. Thomas, *Herodotus in Context*, Cambridge 2002.
- Thür 1970 = G. Thür, *Zum δικάζειν bei Homer*, ZSS 87, 1970, 426-444.
- Thür 1996 = G. Thür *Oaths and dispute Settlements in Ancient Greek Law*, in L. Foxhall – A.D.E. Lewis (eds.), *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford 1996, 57-72.
- Tobin 1987 = V.A. Tobin, *'Ma'at' and 'Dike': Some Comparative Considerations of Egyptian and Greek Thought*, in JARCE 24, 1987, 113-21.
- Todd – Millett 1990 = S. Todd – P. Millett, *Law, Society and Athens*, in P. Cartledge – P. Millett – S. Todd (eds.), *'Nomos'. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge 1990, 1-18.
- Todd 1992 = S. Todd, *The Shape of Athenian Law*, Oxford 1992.
- Tondo 1970 = S. Tondo, *'Vindicatio' primitiva e grammatica*, Labeo 16, 1970, 77-93.
- Torrente – Schlesinger 1999 = A. Torrente – P. Schlesinger, *Manuale di diritto privato*, Milano 1999<sup>16</sup>.
- Traina 1991 = A. Traina, *Sul problema dell'astratto nel teatro latino arcaico*, Riv. filol. class. 119, 1991, 118-25.
- Triantaphyllopoulos 1986 = J. Triantaphyllopoulos, *La Tradition dans les droits antiques*, in *Festschrift Kränzlein*, Graz 1986, 137-41.
- Vacca 2006a = L. Vacca, *Amelotti pandettista e la 'praescriptio'*, MEP 9, 2006, 29-36.
- Vacca 2006b = L. Vacca, *Metodo casistico e sistema prudenziale. Ricerche*, Padova 2006.
- van Effenterre 1989 = H. van Effenterre, *Droit et prédroit en Grèce depuis le déchiffrement du linéaire B*, Symposium 1985, Köln-Wien 1989, 3-6.
- Vernant 1979 = J.-P. Vernant, *A la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode*, in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 37-132.
- Vernant 1981 = J.-P. Vernant, *Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la 'thysia' grecque*, in J. Rudhart – O. Reverdin (éds.), *Le sacrifice dans l'Antiquité*, Vandoeuvres-Genève 1981, 1-21.
- Versteeg 2002 = R. Versteeg, *Law in Ancient Egypt*, Durham 2002.
- Vico 1744 = G.B. Vico, *Principi di Scienza Nuova*, a cura di F. Nicolini, II.1.2.6, Napoli 1744 (ed. 1953).

- Vincenti 2007 = U. Vincenti, *Diritto senza identità. La crisi delle categorie giuridiche tradizionali*, Roma-Bari 2007.
- Vlastos 1953 = G. Vlastos, *Isonomia*, *AJPh* 74, 1953, 337-366.
- Voci 1969 = P. Voci, *Le obbligazioni (Corso di Pandette)*, I.1, *Il contenuto dell'obligatio*, Milano 1969.
- Voci 1998 = P. Voci, *Manuale di diritto romano. Parte generale*<sup>2</sup>, I, Milano 1998.
- Vogelin 1956 = E. Vogelin, *Order and History*, I, Louisiana 1956.
- Voos 1762 = G.G. Voos, *Etimologion Linguae Latinae*, I, Napoli 1762.
- Vossler 1948 = K. Vossler, *Civiltà e lingua di Francia*, trad. it., Bari 1948.
- Walde – Hofmann 1938 = A. Walde – J.B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*<sup>3</sup>, I, Heidelberg 1938.
- Wenger 1905 = L. Wenger, *Römische und Antike Rechtsgeschichte*, Graz 1905.
- Wenger 1920-21 = L. Wenger, *Römisches Recht und Rechtsvergleichung*, *ARW* 14, 1920-1921, 1-27, 106-145.
- Wenger 1937 = L. Wenger, *Ancient Legal History*, in *Harvard Tercentenary Publications: Independence, Convergence and Borrowing in Institutions, Thought, and Arts*, Cambridge 1937.
- Wenger 1951 = L. Wenger, *Diritto romano e antico*, *Iura* 2, 1951, 116-121.
- Westendorf 1966 = W. Westendorf, *Ursprung und Wesen der Maat, der altägyptischen Göttin des Rechts, der Gerechtigkeit und der Weltordnung*, in S. Lauffer (ed.), *Festgabe für Walter Will zum 70. Geburtstag*, Köln-Berlin-Bonn-München 1966, 201-225.
- Wieacker 1957 = F. Wieacker, *Recensione a C. C. Gioffredi, Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Roma 1955, *ZSS* 74, 1957, 420-425.
- Wieacker 1984 = F. Wieacker, *'Ius' e 'lex' in Roma arcaica*, in *Sodalitas Arangio-Ruiz*, VII, Napoli, 1984, 3109-12.
- Wilamowitz 1923 = U. Wilamowitz-Moellendorf, *Staat und Gesellschaft der Griechen*<sup>2</sup>, Stuttgart 1923.
- Will 1971 = E. Will, *Recensione a M. Ostwald, 'Nomos' and the beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford, 1969, in *RPh* 97, 1971, 102-113.
- Wilson 1954 = J.A. Wilson, *Authority and the Law in the Ancient Egypt*, *JAOS* (Supplement) 17, 1954, 1-7.
- Wilson 1956 = J.A. Wilson, *The Constitution of Ancient Egypt*, in *BFAA* 10, 1956, 3-35.
- Wolff 1946 = H.J. Wolff, *The Origin of Judicial Litigation among the Greeks*, *Traditio* 5, 1946, 31-87.
- Wolff 1974 = H.J. Wolff, *Opuscula dispersa*, Amsterdam 1974.
- Žaba 1956 = Z. Žaba, *Les Maximes de Ptahhotep*, Prague 1956.
- Zanetti 1993 = G. Zanetti, *La nozione di giustizia in Aristotele*, Bologna 1993.
- Zimmermann 1991 = R. Zimmermann, *'Usus hodiernus pandectarum'*, in R. Schulze (ed.), *Europäisches Rechts- und Verfassungsgeschichte. Ergebnisse und Perspektiven der Forschung*, III, Berlin 1991, 61-88.
- Zimmermann 1996 = R. Zimmermann, *Savigny's legacy. Legal history, comparative law, and the emergence of a European legal science*, *LQR* 112, 1996, 576-605.
- Zuccotti 2004 = F. Zuccotti, *Vivagni IV. Tutti i colori di Gaio*, *Rivista di Diritto Romano* 4, 2004, 33-70.

**Abstract:** The essay starts with a methodological criticism to both the ‘neo-pandectistic’ approach and the ‘gernetian’ perspective in interpreting concepts and institutions of ancient legal systems; afterwards it focuses on the ‘otherness’ of Roman, Greek and Pharaonic Law, by comparing the pivotal concepts of *ius*, νόμος, and *ma’at*. The first one, at least as regards the discipline of private relations above all during the last four centuries of the Roman Republic, neither amounts to state provisions, nor is a judge made law: indeed, it is characterized by a scientific elaboration which finds its main creators in *cives privati* and its most expressive shape in the so called *ius controversum*. The second one, considering fifth and fourth century Athens, cannot be accurately qualified as a statutory law, given that its political nature, notwithstanding its material structure, derives from an immemorial tradition (already attested in the Homeric poems) that considers ‘positive rules’ an expression of a physical and theistic order existing in any case. The third one is a clear paradigm of the primitive indistinction between religious, legal and political spheres, and it is explained more as a particular ‘Reason of Cosmos’, than as the direct target or the basic source of pharaonic laws and administration of justice.

**Keywords:** *Ius*, νόμος, *ma’at*, ‘neo-pandectistic’ approach, Louis Gernet.

## L'*Odissea* e il racconto fantastico\*

### 1.

Le identificazioni dei luoghi in cui si svolgono il viaggio e le avventure di Odisseo sono antiche almeno quanto l'esegesi omerica, come conferma la celebre battuta di Eratostene ricordata da Strabone (1.2.15): 'si ritroverà dove Odisseo ha navigato, quando si troverà il cuoiaio che ha cucito l'otre dei venti'. Ai tempi di Eratostene il testo di Omero era già oggetto di cure e studi altamente sofisticati sia sotto l'aspetto filologico, sia sotto quello ermeneutico<sup>1</sup>; studi specializzati al punto da arrivare a livelli di dettaglio quasi abnormi in cui il cannocchiale critico è come rovesciato, teso a indagare le parti più minute e meno significative ma costretto talora a perdere la prospettiva dell'insieme<sup>2</sup>.

La provocazione di Eratostene, scienziato e non solo filologo (per questo forse oggetto di irrisione e sprezzantemente definito il grande 'beta' dai monomaniacali eruditi alessandrini) rappresenta una punta avanzata dell'interpretazione della geografia omerica e introduce l'ipotesi del tutto moderna che le descrizioni di luoghi e territori dell'*Odissea* abbiano una funzione poetica o narrativa e non di ambientazione geografica del racconto<sup>3</sup>.

Eppure la geografia dell'*Odissea* resta un campo aperto<sup>4</sup> per le più ovvie quanto per le più improbabili identificazioni dei luoghi percorsi dal suo protagonista<sup>5</sup>. Ma

\* Mi è caro ringraziare i *referee* di questo articolo; i loro consigli hanno evitato inopportune lacune, le loro suggestioni esortano a portare avanti questa ricerca. L'intera responsabilità di queste pagine – s'intende – resta esclusivamente mia.

<sup>1</sup> Al riguardo resta imprescindibile Montanari 1979-95, da integrare con Lamberton – Keaney 1992 e Montanari 1994; si veda anche l'efficace sintesi di Ercolani 2006, 219 ss.

<sup>2</sup> Questo è forse il senso del noto rimprovero rivolto da Seneca agli 'studi inutili' (*litterarum inutilium studiis*) dei filologi (*De brevitate vitae* 13.2): 'fu malattia dei Greci questa di ricercare quanti rematori ebbe Ulisse, se fu scritta prima l'*Iliade* o l'*Odissea*, e se sono del medesimo autore, e così via altre cose del genere, che, se le tieni per te, non ti serviranno oltre al fatto di saperle, se le pubblici non apparirai più colto ma più pedante' (trad. di A. Traina).

<sup>3</sup> Cf. Prontera 1991 e Debiasi 2008, 45 s. Per un profilo complessivo e aggiornato di Eratostene si può far riferimento a Klaus 2002; per l'attività di 'scienziato' cf. anche Russo 2001, 92-95 e 292-297, per quella di 'filologo' si veda Tosi 1998.

<sup>4</sup> Sulla geografia omerica è utile la sintesi di Wolf – Wolf 1968; si vedano inoltre D'Ippolito 1976-77, Murray 1988-89, Dickie 1995, Daugherty 2001, Cerri 2007, 13-51 nonché Bittlestone – Diggle – Underhill 2005 sull'identificazione di Itaca con Cefalonia (d'altra parte un'équipe di archeologi ellenici avrebbe ora ritrovato se non la reggia di Ulisse, quanto meno i resti di un palazzo miceneo a Itaca: al proposito cf. per es. P. Fallai in «Corriere della Sera» 24 agosto 2010).

<sup>5</sup> Come noto ha goduto di particolare fortuna l'idea di una localizzazione 'siciliana', e in particolare lo scrittore Samuel Butler (1897) ha immaginato una singolare *Odissea* ambientata a Trapani, attribuendola alle mani femminili di una giovane e locale Nausicaa con evidente gusto del paradossale e volontà dissacratoria (apprezzata da G.B. Shaw). L'ipotesi è stata rilanciata dal neozelandese Pockock 1957 e da numerosi eruditi locali (cf. Barrabini 1967 e 1980, Ferrari 1968 e da ultimo Lo Schiavo 2003). Sulla tesi butleriana basti ricordare le feroci e definitive parole di Hainsworth 1970, 397: «It would be the visual impact of the plates, not the text, that would gain adherents»; per una recente contestualizzazione di Butler nel clima vittoriano, cf. Dougher 2001. Per ulteriori identificazioni 'locali' basti qui ricordare Pittau 2004 e Mosino 2007. Se la Sicilia è uno scenario quanto meno adatto alle narrazioni odissiache (già Goethe nel *Viaggio in Italia*

perché si continuano a immaginare itinerari concreti per la rotta così evidentemente poco realistica di Odisseo? e perché, viceversa, questa rotta, diversamente da quelle di altri eroi dell'epos, corre lungo territori immaginari?

Sembra infatti che, nonostante Eratostene, l'identificazione dei luoghi in cui ha navigato Ulisse restino un'*ossessione* nella nostra tradizione culturale per cui ogni generazione (e quasi ogni località del Mediterraneo) si riappropria del mito, lo ricostruisce in termini identitari e gli presta quindi i contorni e le sfumature più familiari<sup>6</sup>. Del resto l'*Odissea*, nella sua complessa stratigrafia interna, rifletteva già per il pubblico originario le diverse fasi della colonizzazione greca<sup>7</sup>. I luoghi di Odisseo, in definitiva, sono una sorta di specchio di cui le tradizioni locali possono appropriarsi, per gli antichi come per i moderni.

Il problema critico dell'attendibilità 'geografica' dei viaggi di Odisseo deve forse essere riformulato. Se ammettiamo, con Eratostene, che il paesaggio odissiano è un paesaggio poetico – e come tutte le costruzioni poetiche è un intarsio inestricabile di elementi realistici e concreti, rielaborati in un più ampio scenario immaginario – occorre chiedersi e cercare di comprendere in che termini la realtà ricostruita rispecchi quella originaria. Per fare un esempio significativo il famoso passaggio tra Scilla e Cariddi (*Od.* 12.201-59 e 426-46) sembra un *topos* poetico-narrativo comune ad altre narrazioni marinare in cui sono descritti passaggi difficili; ma proprio per questo è difficile negare che lo stretto di Messina<sup>8</sup> – o in alternativa il Bosforo secondo alcuni, o ancora lo stretto di Gibilterra a parere di altri<sup>9</sup> – e in definitiva qualsiasi braccio di mare in cui la navigazione risulti particolarmente difficile possa rappresentare il riconoscibile referente dei cantori e delle stesse audiences dei poemi. Tucidide, ricollegandosi all'identificazione messinese di Ecateo (*FGrHist* 1 F 82), chiarisce con grande finezza la funzione paradigmatica della narrazione (4.24.5): 'Questo stretto è formato dal braccio di mare che separa Regio da Messina, dove la distanza fra la Sicilia e il continente è minima: si tratta della cosiddetta Cariddi dove si dice sia passato Odisseo; ed è logico che lo stretto sia stato considerato arduo a

annotava [7 aprile 1787] che a Palermo fu spinto a comprare una copia dell'*Odissea* per rileggere il poema nel contesto del suo più autentico paesaggio) talora l'ingegnosità di certe ricostruzioni supera la stessa fantasia omerica, come è il caso della fortunata (da un punto di vista editoriale) quanto sconclusionata proposta di Vinci 2008 che pretende di dimostrare l'ambientazione dell'*Odissea* nei paesi scandinavi, e da questo sconcertante presupposto arriva alla fuorviante conclusione che tutto il ciclo epico e la storia micenea sarebbero parte della cultura ugro-finnica e non di quella indoeuropea.

<sup>6</sup> Si veda al riguardo il fondamentale lavoro di Boitani 1992; per una prospettiva antropologica del viaggio di Ulisse e la possibilità di riviverne le tracce con una «esplorazione personale» – ritenuta esperienza significativa dallo stesso Malkin 2004, 86 – si veda Cuisener 2010. Sulle implicazioni simboliche e culturali del viaggio di Odisseo cf. anche Chiarini 1991.

<sup>7</sup> Cf. Braccesi 2010 che pure ha ribadito l'importanza di sgombrare il campo da «qualsiasi ancoraggio territoriale» della geografia dell'*Odissea* (V); il poema risulta piuttosto «quasi intenzionalmente "ripulito" da qualsiasi pur lieve indizio atto ad ancorarne il teatro di azione in siti geograficamente individuabili» (14 s.). Sul rapporto tra il viaggio di Odisseo e la colonizzazione greca si veda anche Malkin 2004.

<sup>8</sup> Sullo stretto di Messina, luogo paradigmatico nelle tradizioni geografiche antiche, si veda Prontera 1987.

<sup>9</sup> Una selettiva rassegna delle diverse proposte è in Heubeck 1983, 317; ma «naturalmente Scilla e Cariddi sulle carte non si possono trovare».

causa della sua angustia e del fatto che vi confluiscie, e con impeto, l'acqua di due grandi mari; il tirreno e il siculo'<sup>10</sup>.

Significativa questa insistenza di Tucidide sulla difficoltà di navigazione in quel tratto di mare (*χαλεπή*) che rende ovvia, proprio perché *verosimile* (*εικότως*)<sup>11</sup>, l'identificazione narrativa in Cariddi delle impetuose correnti dei mari che vi confluisciono; sulla scorta di Tucidide, è possibile rovesciare il tradizionale approccio dei 'geografi omerici', antichi e moderni, e sostenere che Scilla e Cariddi invece che evocare uno specifico e individuabile luogo che abbia ispirato il racconto omerico, siano piuttosto una funzione narrativa idonea per definire stretti marini particolarmente angusti e tempestosi (tra cui anche Messina) ovvero, in senso metaforico, passaggi particolarmente difficili e tormentati.

Nell'epica, del resto, le indicazioni geografiche e gli itinerari dei viaggi vanno interpretati nel contesto di una duplice competenza, quella del cantore e quella dell'uditorio: se la prima è salda anche le descrizioni sono in genere precise, come il caso del *nostos* di Diomede e Nestore (*Od.* 3.168-72). Quando viene meno la seconda, perché il cantore riferisce di luoghi ignoti all'uditorio, ecco che la geografia omerica può diventare «approssimativa e al limite erronea»<sup>12</sup>. D'altra parte i dati si conservano anche in modo indipendente rispetto alle competenze e alle dirette esperienze dei cantori che possono quindi trasmettere e consolidare dati geografici corretti in modo inconsapevole, ma anche variarli e confonderli nel continuo riuso della tradizione dei canti. Inoltre molti riferimenti geografici anche esibiti nel dettaglio – ma in un contesto genericamente confuso e impreciso – possono essere intesi come parte del repertorio dei cantori adattato per dar lustro a particolari luoghi o per focalizzare legami e tradizioni genealogiche delle audiences o della stessa committenza<sup>13</sup>.

In definitiva le indicazioni geografiche e gli itinerari dei viaggi sono tendenzialmente subordinati alla costruzione del racconto eroico – o alle regole e alle modalità della composizione orale – anche quando sembrano richiamare luoghi e dimensioni reali. D'altra parte i poemi omerici non si limitano a descrizioni di luoghi concreti ma contengono anche numerosi riferimenti a territori inesplorati e lontani, generalmente ricondotti al meraviglioso o al fiabesco come appunto nei canti 9-12 dell'*Odissea* in cui «Odisseo si avventura in un mondo lontano... viene a trovarsi di fronte non già ad eroi, ma ad esseri demoniaci, giganti, streghe e mostri marini. Queste creature vivono nella dimensione della fiaba, dell'irrazionale e del magico, nel mondo della lontananza misteriosa»<sup>14</sup>. La terra dei mangiatori di loto e quella dei Lestrigoni, le isole di Polifemo, di Eolo, della maga Circe, di Calipso, la terra delle vacche sacre, Scilla e Cariddi, gli scogli delle sirene e infine l'isola dei Feaci: si tratterebbe di luoghi e situazioni di tipo folclorico e quindi di «motivi e intrecci che

<sup>10</sup> Trad. di A. Favuzzi e S. Santelia; ἔστι δὲ ὁ πορθμὸς ἡ μεταξὺ Ῥηγίου θάλασσα καὶ Μεσσηνίας, ἧπερ βραχύτατον Σικελία τῆς ἠπείρου ἀπέχει· καὶ ἔστιν ἡ Χάρυβδις κληθεῖσα τοῦτο, ἧ Ὀδυσσεὺς λέγεται διαπλεῦσαι. διὰ στενότητα δὲ καὶ ἐκ μεγάλων πελαγῶν, τοῦ τε Τυρσηνικοῦ καὶ τοῦ Σικελικοῦ, ἐσπίπτουσα ἡ θάλασσα ἐς αὐτὸ καὶ ῥοώδης οὔσα εικότως χαλεπή ἐνομίσθη.

<sup>11</sup> Per τὸ εἶκόσ come 'verosimile' cf. Longo 1989, Gastaldi 1989 e Riu 2002 (con particolare riferimento ad Aristotele); sul verosimile cf. anche *infra* n. 24.

<sup>12</sup> Cf. Aloni 2006, 28-32.

<sup>13</sup> Cf. Aloni 2006, 60

<sup>14</sup> Heubeck 1983, IX s.; sulla dimensione fiabesca dell'*Odissea* si veda soprattutto Hölscher 1991.

chiaramente non risalgono in modo diretto ad alcuna realtà storica», per usare le categorie di Propp<sup>15</sup>.

L'itinerario lungo questi territori della meraviglia si concentra in una singolare *mise en abyme*, un 'racconto nel racconto' in cui Odisseo si trasforma in cantore delle proprie gesta e avventure e diventa così archetipo della modalità intra- e omo-diegetica della narrazione: conosce gli eventi narrati e ne è anche il protagonista<sup>16</sup>.

Questa modalità narrativa sicuramente modifica i livelli di cooperazione testuale con i destinatari e in particolare impone una necessità di verosimiglianza affatto distante dai modi del fiabesco, in cui la narrazione è tendenzialmente alla terza persona. Si è detto che le competenze geografiche del cantore e del suo pubblico condizionano la descrizione dei luoghi geografici e che «un pubblico competente richiede al cantore dati che collimino con le proprie conoscenze e esperienza»<sup>17</sup>; questo vale anche per la particolarissima situazione narrativa che si realizza a Scheria. Odisseo e il suo pubblico, i Feaci, condividono la conoscenza di itinerari insoliti rispetto alle rotte più conosciute: e da questa condizione, necessaria e sufficiente, scaturisce il meta-racconto di Odisseo che diventa flashback strutturante l'intera trama del poema.

Questo scenario in qualche modo incide sulla complessiva questione della geografia odissica e spinge a riposizionarla nella prospettiva dei destinatari originari; non è infatti più necessario decidere se i luoghi della meraviglia percorsi da Odisseo siano più o meno inverosimili e immaginari rispetto al nostro punto di vista (o a quello di Eratostene). Il problema è se risultino tali o meno *anche* per il pubblico di Omero che è rappresentato, dallo stesso cantore, attraverso il pubblico di Odisseo<sup>18</sup>.

Rispetto a una consolidata tradizione di studi che, da Eratostene in avanti, ha interrogato l'*Odissea* in termini sostanzialmente geografici e di realismo narrativo, penso che sia opportuno riaffrontare la questione da una prospettiva eminentemente letteraria di analisi delle strategie narrative. In definitiva si tratta di rovesciare la battuta di Eratostene e mettersi finalmente alla ricerca del cuoio che ha cucito l'otre dei venti a Odisseo. Non perché si confidi di trovarlo in qualche luogo determinato, e così ricadere nelle identificazioni *à la Butler*; ma perché dal punto di vista del pubblico originario, quello che con la propria competenza ha determinato il canto, il

<sup>15</sup> Propp 1975, 85. Sugli aspetti folclorici dell'*Odissea*, e in particolare dei canti 9-12, si vedano Germain 1954, Page 1971, Bertolini 1989 (cf. in partic. 135, n. 8 per ulteriore bibliografia) e Hansen 1997; cf. anche Peradotto 1990, 33-99.

<sup>16</sup> Mi riferisco alle categorie narratologiche di Genette 1990; sulla narrazione in prima persona nell'*Odissea* cf. Romberg 1962 e Edmiston 1989, per la *mise en abyme* cf. Dällenbach 1994. Per una complessiva lettura in chiave narratologica dell'*Odissea* si può far riferimento a Jong 2001 e 2002. Una diversa prospettiva, come noto, è quella della tradizione di studi di scuola analitica tra cui, in particolare, Kirchoff 1879 riteneva che la narrazione in prima persona fosse il risultato di fasi redazionali successive a un presunto poema originario in cui anche il racconto dei viaggi era in terza persona.

<sup>17</sup> Aloni 2006, 30.

<sup>18</sup> A questo proposito va osservato che gli stessi Feaci sono un popolo favoloso e quindi un destinatario pronto a condividere con il narratore una geografia insolita. Le audiences antiche e moderne di Omero si riflettono in questo primo destinatario del canto e possono quindi a loro volta condividere l'idea di una possibile esistenza di tali insoliti luoghi della 'meraviglia' o, in alternativa, immaginarne identificazioni più realistiche – ma non meno infondate – quali quelle cui si è accennato *supra* n. 5.



cuoio, così come Eolo, aveva comunque una collocazione<sup>19</sup>. Determinare se si tratti del territorio del 'meraviglioso', il *thaumaston*, come generalmente si ritiene – l'impossibile in cui le leggi della natura e dell'esperienza umana sono sovvertite – o piuttosto del 'fantastico' dove anche l'incredibile sembra potersi verificare non è operazione priva di conseguenze per l'interpretazione complessiva del poema.

## 2.

La distanza tra 'meraviglioso' e 'fantastico' è notoriamente sfumata, incerta come le numerose interpretazioni che hanno tentato di definirla. Una medesima labile distanza riguarda la tassonomia di generi di confine rispetto al fantastico: il romanzesco, il fiabesco, il fantasy, l'horror, il fantascientifico, lo stesso *crime* o 'giallo'.

Per una definizione del fantastico è inevitabile il ricorso alla teoria di Todorov, tanto più significativa perché formulata dal punto di vista del destinatario piuttosto che da quello dell'emittente. In breve il fantastico occuperebbe quel crinale, quello spazio incerto e istantaneo di *hésitation* tra l'*étrange* – in cui un elemento considerato inizialmente impossibile è ricondotto a una spiegazione razionale – e il *merveilleux* in cui il soprannaturale diventa regola di composizione e architrave narrativa. Il fantastico si declina quindi in relazione a un principio di realtà e tra lo 'strano' e il 'meraviglioso' si individuano gradi intermedi quali il 'fantastico strano' e il 'fantastico meraviglioso'. Lo strano implica il reale, per quanto insolito. Nella direzione opposta, il meraviglioso inclina verso l'irrealtà, il soprannaturale, il totalmente inverosimile. Contrariamente a quanto si rivela subito come palesemente irreali, lo 'strano' è ancorato a leggi fisiche note. La percezione del 'fantastico' sospende il giudizio tra 'strano' e 'meraviglioso' e consiste in un'inquieta esitazione del lettore condotto a collocare l'evento, il luogo o l'emozione nella categoria dell'insolito; inatteso ma comunque reale, almeno in apparenza, è per questo tanto più perturbante<sup>20</sup>.

Lucio Lugnani ha criticato l'astrattezza del concetto di realtà e la dialettica naturale / sovranaturale che sta alla base delle teorie di Todorov; ha quindi suggerito la necessità di individuare il «paradigma di realtà» che sta alla base delle narrazioni fantastiche, vale a dire al modello di intendere il reale e il possibile che è soggetto a storicità, a codici culturali e convenzionali utilizzati nell'elaborazione del messaggio narrativo<sup>21</sup>. Dal nostro punto di vista, dal nostro paradigma di realtà – lo stesso probabilmente di Eratostene – personaggi come Eolo, il Ciclope e la maga Circe e i luoghi di confine in cui vivono sono chiaramente parte del meraviglioso, come gli hobbit, gli elfi e gli orchi della saga *Il signore degli anelli* di John R.R. Tolkien<sup>22</sup> o gli studenti di magia e i mangiamorte di quella di *Harry Potter* di Joanne K. Rowling. Ma se adottiamo il punto di vista del destinatario originario non possiamo e-

<sup>19</sup> A questo riguardo già Privitera 2005, 137 e 188 suggeriva che, almeno nelle intenzioni di Omero, il viaggio di Odisseo fosse 'vero' e 'reale', pur con forti componenti simboliche: in altri termini Odisseo, dopo capo Malea, non si sarebbe avventurato nel territorio della fiaba ma piuttosto perduto in un mondo sconosciuto e remoto, posto ai margini dei luoghi frequentati dagli uomini, ma comunque percepiti come esistenti.

<sup>20</sup> Todorov 2000, 27-61.

<sup>21</sup> Cf. Lugnani 1983.

<sup>22</sup> Sui rapporti tra Tolkien e l'epica omerica cf. Iannucci 2006.

scludere o negare una loro natura ‘strana’ e perturbante, comunque non impossibile per quanto improbabile, e quindi fantastica.

Nella tradizione poetica greca quale si determina a partire dall’invocazione alle Muse esiodea, la polarità fondamentale sembra quella tra realtà e finzione verosimile (*Teogonia* 27 s.):

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ’ εὖτ’ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.

noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,  
ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare (trad. di G. Arrighetti)

Le Muse, anche in ragione della loro natura divina, garantiscono la veridicità del canto<sup>23</sup>; eppure questa funzione non esclude la possibilità di canti, racconti simili al vero, ma non reali. Sembra qui espresso per la prima volta il concetto di verosimile che sta alla base di ogni realismo narrativo per cui una narrazione (per es. i *Promessi sposi*) per quanto dichiaratamente falsa (Renzo e Lucia non sono mai esistiti) può essere raccontata come fosse vera e riferire un tipo di situazione o di vicenda che potrebbe essere realmente accaduta (in altri termini se è pur vero che Renzo e Lucia non sono mai esistiti essi incarnano personaggi realistici o verosimili)<sup>24</sup>. È evidente che non è questo il tipo di ‘realtà’ verosimile delle narrazioni ‘oltre soglia’ dei canti 9-12 dell’*Odissea*. Se così fosse non si potrebbe fare altro che accettare il carattere palesemente finzionale e menzognero dei luoghi in cui si svolgono le avventure di Ulisse; ogni identificazione di luoghi sarebbe ad un tempo vana (sono luoghi di fantasia, appunto poetici) ma anche possibile (sono luoghi verosimili e ispirati al mondo conosciuto, competenza condivisa dal cantore e il suo pubblico). Non avremmo fatto così alcun passo in avanti rispetto ai filologi che da secoli disputano sul numero dei rematori e agli epigoni di Eratostene che rimproverano loro di cercare l’identità di luoghi e personaggi inesistenti.

La prospettiva del fantastico come linea di confine tra lo strano possibile e l’irrealtà meravigliosa, declinata secondo un paradigma di realtà più vicino alle audiences originali introduce a una prospettiva diversa che potrà forse consentire di comprendere meglio la natura del racconto odissiaco.

A questo proposito, Remo Ceserani, individua nel fantastico un *modo* piuttosto che un genere e ne enfatizza la «presenza molto forte e persistente nella letteratura

<sup>23</sup> Al riguardo cf. Arrighetti 1992 e Brillante 1994; suggestiva l’ipotesi di Heiden 2007 di una sostanziale equivalenza tra ψεύδεα e ἀληθέα nel passo esiodeo (ricavabile da πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα) per cui le Muse in realtà asserirebbero sempre il vero. I versi di Esiodo consentono di prendere in considerazione un’ulteriore aspetto significativo della mentalità greca arcaica e di focalizzare la distinzione tra ciò che pertiene al reale, ἔτυμος (cf. v. 27) ovvero ἐτήτυμος (cfr. *Erg.* 10 e 661 s.), e ciò che è vero perché rivelato dalle Muse, appunto ἀληθής: su ἔτυμος / ἐτήτυμος cf. Luther 1935, 51-61; per ἀληθής / ἀλήθεια, cf. Detienne 1977.

<sup>24</sup> A proposito del verosimile, Donadi 1989, 196 e nn. 2 s. mette opportunamente in relazione tra loro il noto passo di Aristotele (*Poet.* 1451a) – la poesia non racconta il vero ma ciò che dovrebbe essere – con Genette 1972, 43-69 – il verosimile mostra la realtà come dovrebbe essere. Per la categoria di ‘verosimile’ nella letteratura greca, cf. Lanza – Longo 1989 (vd. anche *supra*, n.11). Sul verosimile manzoniano si veda la raccolta di testi in Varotti 2006, 89 ss.; più in generale sul problema del realismo in letteratura, cf. Bertoni 2007.

della modernità»<sup>25</sup>; un modo o una modalità della costruzione del racconto che può essere riconosciuto attraverso alcune categorie critiche non esclusive ma comunque distintive. Si tratta di alcuni procedimenti formali, narrativi e retorici quali (i) la messa in rilievo dei modi narrativi nel corpo stesso della narrazione; (ii) la narrazione in prima persona; (iii) il forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio; (iv) il coinvolgimento emotivo del lettore in termini di sorpresa, terrore, umorismo; (v) i passaggi di soglia e di frontiera; (vi) la presenza di oggetti mediatori con precise funzioni narrative; (vii) la presenza di ellissi in cui è frustrata la curiosità di sapere; (viii) la teatralità del racconto; (ix) la figuratività; (x) il dettaglio e la presenza di descrizioni fortemente particolareggiate (quasi inclini a una sorta di realismo)<sup>26</sup>. Ceserani inoltre elabora una griglia di sistemi tematici ricorrenti che determinano lo scenario complessivo del modo fantastico di una narrazione: (a) la notte, il buio, il mondo oscuro e infero; (b) la vita dei morti; l'individuo inteso come soggetto forte della 'modernità'; (c) la follia; (d) il doppio; (e) l'apparizione dell'alieno del mostruoso, di ciò che è irricognoscibile; (f) l'eros e le frustrazioni dell'amore 'romantico'; (g) la tematizzazione del nulla<sup>27</sup>.

Questa mappa concettuale sembra particolarmente utile ed efficace perché consente di stabilire una concreta griglia su cui riconoscere e definire la cifra di narrazioni di confine, come appunto il racconto dei viaggi di Odisseo. Anche una rapida ricognizione pare infatti indicare che l'intera serie di questi elementi formali e tematici sia presente nei canti 9-12 dell'*Odissea* e che questa cifra sia anzi distintiva rispetto ad altri contesti narrativi omerici. Mi limiterò in questa sede ad analizzare alcune di queste consonanze tra *Odissea* e modo fantastico (un'analisi completa e maggiormente puntuale richiederebbe forse un più ampio sforzo monografico).

Per quanto riguarda la messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione, l'enfasi del narrare e il gusto del narrare avventure (i) già il proemio specifica il contesto avventuroso dell'*Odissea* e la centralità delle storie – le *oimai*<sup>28</sup> – rispetto ai procedimenti tematici tipici nelle enunciazioni proemiali dell'epos (cfr. 1.1-10). Ma soprattutto questa enfasi emerge da quella sorta di secondo proemio che lo stesso Odisseo premette al racconto delle proprie imprese alla corte di Alcino (9.12-5): «Ma le mie triste sventure s'è volto il tuo cuore / a chiedere, perché io soffra e singhiozzi di più. / E quale per prima e quale per ultima dico? / Poiché molte angosce mi diedero gli dèi celesti»<sup>29</sup>. Significativa inoltre la presenza di una narrazione in prima persona (ii) in cui il narratore, come si accennava sopra, è di tipo intradiegetico e omodiegetico. Il 'secondo' proemio evidenzia questa peculiare natura (9.16-20 'Ma prima il nome dirò che anche voi lo sappiate... / [...] / Sono

<sup>25</sup> Ceserani 1996, 68; la prospettiva di Ceserani muove in particolare da Bessière 1974 e soprattutto di Jackson 1998. Per ulteriori definizioni e riflessioni sul fantastico si vedano in particolare Farnetti 1995, Lazzarini 2000, Pellini 2001, Mangini – Weber 2004, Mangini 2007.

<sup>26</sup> Ceserani 1996, 76-84.

<sup>27</sup> Ceserani 1996, 85-95.

<sup>28</sup> Sulle *oimai*, le trame tradizionali, si veda la puntuale e articolata messa a punto di Camerotto 2009, 21-30

<sup>29</sup> Questa e le successive citazioni dall'*Odissea* sono tratte dalla traduzione di Rosa Calzecchi Onesti (Torino 1963); σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα / εἶρεσθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω. / τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω; / κήδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

Odisseo di Laerte, che per tutte le astuzie / son conosciuto tra gli uomini, e la mia fama va al cielo<sup>30</sup>; la prolessi delle avventure argomento del racconto enfatizza la coincidenza tra narratore ed eventi narrati e doveva avere un impatto di forte novità sull'auditorio (9.29 ss.): 'sì, laggiù voleva tenermi Calipso, la dea luminosa, / nelle sue grotte profonde, bramando che le fossi marito; / così anche Circe mi tratteneva nella sua casa / [...] / e ora il ritorno mio, travaglioso, ti narrerò / che Zeus m'inflisse al mio partire da Troia. / Da Ilio il vento spingendomi ai Ciconi mi avvicinò...'<sup>31</sup>.

Il forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio (iii) emerge per es. dal gioco verbale sul nome οὔτις ('nessuno') / μήτις ('astuzia') sul quale sembra organizzato l'intero episodio del Ciclope. Nella fruizione orale del testo, infatti, οὔτις (cf. 9.306, 408, 455 e 460) è percepito in modo del tutto analogo ai suoi due componenti enclitici tipici della forma οὐ... τις che pure richiamano il modo alternativo di esprimere la negazione, vale a dire μή... τις: l'omofonia di οὔτις con οὐ... τις richiama dunque quella di μή... τις con μήτις, la cifra identitaria del protagonista Odisseo, esplicitamente dichiarata (9.414 s.: ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ, / ὡς ὄνομ' ἐξαπάτησεν ἐμὸν καὶ ἀμύμων, «... e il mio cuore rideva / come l'aveva ingannato il nome e la buona trovata»)<sup>32</sup>.

L'intenso coinvolgimento emotivo del pubblico (iv), anche attraverso registri tra loro apparentemente distanti come la sorpresa, il terrore e l'umorismo può essere analogamente ripercorso nello stesso episodio di Polifemo. Il terrore (cf. per es. 9.256, 294 s.) si alterna all'umorismo (per es. 9.408-14; etc.), ma è in particolare nello stupore che possiamo ritrovare, con Todorov, quell'esitazione tra la norma e la sua infrazione in cui si annida la cifra più caratterizzante del fantastico: per es. nello stupore dei personaggi (e del pubblico) di fronte alla grandezza abnorme degli oggetti nell'antro del ciclope in 9.218-23: 'entrati nell'antro, osservammo ogni cosa; / dal peso dei caci i graticci piegavano; steccati c'erano / per gli agnelli e i capretti, e separata ogni età / vi stava chiusa, a parte i primi nati, a parte i secondi, / a parte ancora i lattonzoli; tutti i boccali traboccavano di siero, / e i secchi e i vasi nei quali mungeva'<sup>33</sup>. Fin qui la descrizione potrebbe essere quella di un comune ricovero di pastori, al limite caratterizzato dall'abbondanza; nulla farebbe pensare a un mondo meraviglioso dove i graticci piegano perché i caci sono giganteschi. Senonché il dubbio si è già insinuato, nei personaggi come nel pubblico, e così improvvisamente esplose un inatteso terrore (9.224-7): 'Subito allora mi supplicarono con parole i compagni / che, rubati i formaggi, tornassimo indietro; che in fretta / all'agile nave

<sup>30</sup> νῦν δ' ὄνομα πρῶτον μυθήσομαι, ὄφρα καὶ ὑμεῖς / εἶδες, ἐγὼ κτλ. / [...] / εἶμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει.

<sup>31</sup> ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων, / ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι. / ὦς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν / [...] / εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω [37] / ὅν μοι Ζεὺς ἐρέηκεν ἀπὸ Τροίηθεν ἰόντι. / Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασεν, κτλ.

<sup>32</sup> Cf. Vernant 1998, 11; sulla μήτις nella cultura greca è d'obbligo il rinvio a Detienne – Vernant 1978.

<sup>33</sup> ἔλθόντες δ' εἰς ἄντρον ἐθηέμεσθα ἕκαστα. / ταρσοὶ μὲν τυρῶν βρῖθον στείνοντο δὲ σηκοὶ / ἀρνῶν ἢ δ' ἐρίφων· διακεκρμέναι δὲ ἕκασται / ἔρχατο, χωρὶς μὲν πρόγονοι, χωρὶς δὲ μέτασαι, / χωρὶς δ' αὐθ' ἔρσαι· ναῖον δ' ὀρῶ ἄγγεα πάντα, / γαυλοὶ τε σκαφίδες τε, τετυγμένα, τοῖσ' ἐνάμελγεν.

gli agnelli e i capretti spingendo / fuori dai chiusi, rinavigassimo l'acque del mare...'<sup>34</sup>. La presenza del mostruoso, dell'alieno è quindi annunciata anche dalla pervicace curiosità di Odisseo (9.228-30): 'ma io non volli ascoltare – e sarebbe stato assai meglio – / per vederlo in persona, se mi facesse i doni ospitali. / Ah non doveva essere amabile la sua comparsa ai compagni'<sup>35</sup>.

Brevemente, e senza indugiare troppo sui testi del resto noti, vi sono ulteriori indizi delle modalità del fantastico utilizzati nel racconto di Odisseo. Per quanto riguarda i passaggi di soglia e di frontiera (v), va sicuramente ricordato il passaggio di Capo Malea che indica l'ingresso in una geografia che perde il contatto privilegiato con la realtà<sup>36</sup>. Non si tratta più di itinerari concreti e rintracciabili nei portolani, ma di viaggi verso luoghi incerti e oscuri dove può succedere di tutto: a Capo Malea s'interrompe il viaggio di Odisseo (9.68-84), e ancora deviano la rotta del ritorno Menelao (3.286 ss.) e Agamennone (4.515-22)<sup>37</sup>: come confermano le carte nautiche ancora oggi le correnti di Capo Malea sono un passaggio difficile, nonostante la tecnologia utilizzata, ed è facile perdere la rotta e deviare verso sud. La presenza di oggetti mediatori (vi), riporta al famoso otre dei venti da cui siamo partiti (9.16-23); in realtà il dono di Eolo non è utilizzato, come ci si attenderebbe, per mantenere attraverso il controllo dei venti la rotta verso casa, ma assolve piuttosto ad altre funzioni narrative: rende possibile, come per l'episodio delle vacche del sole (12.260-419), l'infrazione di un comando esplicito e suscita la curiosità (e l'invidia) dei compagni di Odisseo facendo così precipitare tutti nella rovina proprio quando si era in vista di Itaca (10.36-55)<sup>38</sup>.

Anche per quanto riguarda i sistemi tematici si potrebbero osservare significative corrispondenze tra il racconto di Odisseo e il modo fantastico. La presenza del tema della notte, del buio, del mondo oscuro e infero (a) insieme alla vita dei morti (b) sono l'oggetto specifico della *nekylia* nel canto 11. La follia (b) e l'intero sistema di valori che esprime è un tratto pregnante della stessa figura di Odisseo<sup>39</sup>; così il doppio (d) è un tema che ricorre più di una volta in questi canti<sup>40</sup>. Costante, infine, è

<sup>34</sup> ἔνθ' ἐμὲ μὲν πρότισθ' ἔταροι λίσσοντ' ἐπέεσσι / τυρῶν αἰνυμένους ἰέναι πάλι, αὐτὰρ ἔπειτα / καρπαλίμως ἐπὶ νῆα θοὴν ἐρίφους τε καὶ ἄρνας / σηκῶν ἐξελάσαντας ἐπιπλεῖν ἄλμυρὸν ὕδωρ.

<sup>35</sup> ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, — ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν, — / ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη / οὐδ' ἄρ' ἔμελλ' ἐτάροισι φανείς ἐρατεινὸς ἔσεσθαι. Anche questo procedimento narrativo sembra caratterizzare il fantastico: il protagonista, convinto che sia sempre possibile ottenere una soluzione razionale, procede decisamente verso l'incontro con l'abnorme, nonostante diversi segnali tentino di frenarlo.

<sup>36</sup> Cf. Heubeck 1983, 188 che sottolinea come dopo Capo Malea inizi il peregrinare di Odisseo nel territorio fiabesco, il cui primo approdo è rappresentato dall'episodio dei Lotofagi.

<sup>37</sup> Al riguardo cf. Brillante 2005 e il ricco dibattito che ne è scaturito in Aevum (n.s. 5, 2005), con interventi di A. Aloni, G. Cerri, R. Danek, L. Edmunds, F. Ferrari, J.M. Foley, G. Lentini, S. Nannini, L. Pagani, L. Sbardella e M.S. Jensen.

<sup>38</sup> Cf. Heubeck 1983, 221; su Eolo, in generale, assunto infondatamente al rango di dio dei venti nell'immaginario collettivo cf. Janni 2004, 9-35. Tra le avventure di Odisseo sono facilmente riconoscibili anche gli altri procedimenti formali propri del modo fantastico: l'ellissi (vii), la teatralità (viii) e la figuratività del racconto (ix), ancora – e lo si è già in parte visto – il dettaglio e la presenza di descrizioni fortemente particolareggiate (x).

<sup>39</sup> Al riguardo si veda Guidorizzi 2010, 125-34.

<sup>40</sup> Per l'individuazione dei numerosi 'doublets' presenti nell'*Odissea* cf. Fenik 1974; in generale sul doppio cf. Fusillo 1998.

l'apparizione improvvisa dell'alieno (e), di ciò che in quanto mostruoso risulta irri-conoscibile rispetto alla comune esperienza sensoriale

### 3.

La mappa formale e tematica del fantastico di Ceserani, ricavata da un ampio numero di racconti e romanzi, sembra quindi poter includere anche la sequenza dei canti 9-12 dell'*Odissea*, solitamente considerata propria del 'meraviglioso'<sup>41</sup>. Inoltre, l'esitazione, il limite tra realtà strana e perturbante, ma comunque possibile, e l'irrealtà del meraviglioso è in qualche modo presente in molti dei procedimenti o dei temi sopra ricordati. Ma è soprattutto un passaggio cruciale che segna la conclusione del racconto-viaggio di Odisseo a lasciare nell'uditorio e nello stesso protagonista-narratore un'impressione di ambigua incertezza e di perturbante esitazione tipica del 'fantastico'.

Nel viaggio di ritorno dalla terra dei Feaci, soglia estrema tra reale e immaginario, Odisseo si addormenta e il cantore insiste in modo particolare su questo sonno profondo, e 'simile alla morte', dell'eroe<sup>42</sup>. Odisseo continua inspiegabilmente a dormire anche quando i Feaci arrivano al famoso e misterioso 'antro delle ninfe' (13.96-112) – su cui eserciterà l'arte di interpretazione allegorica il neoplatonico Porfirio appunto nel singolare e iniziatico libro *l'Antro delle ninfe*<sup>43</sup> – ed è dunque fatto sbarcare a Itaca mentre ancora dorme<sup>44</sup>. Al risveglio Odisseo sembra sorprendentemente ignaro e inconsapevole di quanto accaduto e non riconosce la terra in cui finalmente si trova: la patria a lungo agognata<sup>45</sup>. Questo episodio è fortemente straniente e per un istante induce appunto a quell'esitazione, tipica del fantastico, che accomuna il protagonista-narratore e il destinatario. L'intero peregrinare di Odisseo, i suoi incontri con luoghi e creature meravigliose perdono consistenza: tutto potreb-

<sup>41</sup> Potrà essere utile ricordare che anche per un altro testo emblematico del 'meraviglioso' quale la *Storia vera* di Luciano, è stata suggerita da Donadi 1989, 205 ss. (cf. in partic. 205 e n. 33) la presenza di un «passaggio tra meraviglioso inverosimile e un meraviglioso almeno in parte plausibile», vale a dire, nella terminologia di Todorov, un «passaggio dal 'meraviglioso' allo stato puro al 'fantastico meraviglioso'».

<sup>42</sup> Cf. 13.73 s.: *κὰδ δ' ἄρ' Ὀδυσσῆϊ στόρεσαν ῥήγος τε λίνον τε / νηὸς ἐπ' ἰκρίοφιν γλαφυρῆς, ἵνα νήγρετον εὐδοί, / πρυμνῆς κτλ.*, 'e poi per Odisseo stesero panni e lini / sul ponte della concava nave, ché dormisse tranquillo / a poppa'; 13.79 s.: *καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπλυτε, / νήγρετος ἥδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εἰοικώς*, 'intanto a lui dolce sonno sulle ciglia cadeva / un sonno profondo simile in tutto alla morte'; 13.92: *δὴ τότε γ' ἀτρέμας εὔδε, λελασμένος ὄσσο' ἐπεπόνθει*, 'ma allora immoto dormiva scordando quanto soffersse'.

<sup>43</sup> L'enigmatico libro di Porfirio (su cui cf. Simonini 1986) è stato oggetto di una singolare messincena odissiaca di Luca Ronconi (*Odissea: doppio ritorno*, 2007) intersecata alla simultanea rappresentazione di un'altra *pièce* particolare quale *Itaca* di Botho Strauss: al riguardo cf. Iannucci 2007 e 2009.

<sup>44</sup> Cf. 13.119: *κὰδ δ' ἄρ' ἐπὶ ψαμάθῳ ἔθεσαν δεδμημένον ὕπνω*, 'e lo adagiarono sopra la rena, vinto dal sonno'.

<sup>45</sup> Cf. 13.187 s.: *ὁ δ' ἔγρετο διὸς Ὀδυσσεὺς / εὐδῶν ἐν γαίῃ πατρῴῃ, οὐδέ μιν ἔγνω*, '...e intanto si svegliava Odisseo luminoso, / addormentato sopra la terra dei padri; e non la conobbe'. Evidentemente il non riconoscere di Odisseo è funzionale alla necessità narrativa di non essere (ancora) riconosciuto (cf. 13.189); ma questo singolare e cieco risveglio risulta in ogni caso perturbante nella complessiva costruzione narrativa del personaggio.

be essere spiegato con un sogno, il lungo sogno del naufrago che arriva finalmente alla terra dei padri privo di tutto, spogliato di ogni bene. Gli stessi Feaci che lo hanno tratto in salvo fino a Itaca sono una presenza priva di consistenza. Non più personaggi reali ma solo possibili, creature di una narrazione che non è certo identificabile nella realtà dei portolani, ma nemmeno in quel meraviglioso che imporrebbe al protagonista-narratore e al suo pubblico il patto narrativo della finzione. Odisseo sbarca a Itaca dal territorio sconfinato eppure labile del fantastico, dove le percezioni sono doppie, ambigue e perturbanti: tutto può essere accaduto ma può anche essere stato solo un sogno<sup>46</sup>. Ed è proprio nel risveglio che la natura del fantastico prende corpo. Al riguardo, Todorov utilizza come esempio il personaggio Alfonso del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki. Alfonso vive un'esperienza allucinante come fosse reale, popolata da demoni femminili ed esperienze soprannaturali: esattamente come Odisseo. Anche Alfonso varca la soglia attraverso il sonno e al suo risveglio ricostruirà gli eventi nel dubbio se siano stati o meno reali. Un dubbio che si riverbera sul lettore. Al risveglio tutto appare in una luce diversa e non è più dato sapere se gli eventi appena trascorsi – o narrati – siano realmente accaduti o se si sia trattato solo di un'allucinazione<sup>47</sup>.

Questa è la cifra del fantastico; e attraverso questa stessa cifra si dipana il racconto di Odisseo. Si può inoltre notare che il sonno è una soglia che caratterizza Odisseo anche in altre significative circostanze in cui l'*étrange* e i suoi 'meravigliosi' effetti prevalgono sulla sua autorevole *leadership*. Odisseo si era addormentato anche nell'episodio di Eolo (9.31 ss.) e in quello delle vacche sacre (12.338 ss.) e in entrambi i casi il suo sonno coincide con l'irruzione di eventi soprannaturali

Collocare il racconto di Odisseo nel modo fantastico delle narrazioni mette forse al riparo i luoghi dell'*Odissea* da improprie identificazioni, ma consente anche di ripercorrere con gli occhi degli antichi il vero senso delle navigazioni e dei viaggi in un Mediterraneo non ancora determinato da mappe e itinerari standardizzati. Un mondo in cui incontrare una sirena – o un cuoio che costruiva otri adatti a contenere venti – non era probabilmente un'esperienza frequente, se non forse nei racconti dei marinai, ma comunque attesa e riconosciuta come possibile, per quanto strana, per quanto rara.

#### 4.

Occorre a questo punto trarre alcune provvisorie conclusioni sulle implicazioni di questa possibile identità fantastica del 'racconto nel racconto' dell'*Odissea*. In una cultura orale in cui il messaggio è prodotto, comunicato e conservato attraverso i modi della performance poetica<sup>48</sup>, la narrazione diventa fondamentale strumento di diffusione e conservazione dell'enciclopedia 'tribale' di saperi tecnici, etico-sociali, politici, religiosi. I saperi memorabili, vale a dire i saperi che occorre ricordare per-

<sup>46</sup> L'immagine di Odisseo dormiente è idea scenica di Emanuele Trevi che sta alla base dello spettacolo di Luca Ronconi sopra ricordato (n. 43); al riguardo cf. Iannucci 2007, 244-6.

<sup>47</sup> Cf. Todorov 2000, 30-4 e 45 s.

<sup>48</sup> Al riguardo i presupposti ermeneutici – dopo gli studi di M. Parry (cf. Parry 1971) e A.B. Lord (cf. ora Lord 2005) – si possono individuare in Nagler 1974, Nagy 1990 e 1996 nonché Aloni 1998. Sulla cultura orale cf. in particolare Havelock 1973 e Ong 1986.

ché costitutivi della società che li esprime, si fondano quindi su racconti memorabili: strutture narrative semplici, basate su unità minime discrete, facilmente riproducibili dall'emittente e riconoscibili dal destinatario<sup>49</sup>. La memorabilità diventa anche categoria e criterio di selezione nella tradizione delle *oimai* e delle *aidai*: alcuni canti si consolidano, si cristallizzano, diventano appunto esemplari nella loro reiterazione. Da questo punto di vista, la digressione 'fantastica' inserita nel contesto di un tradizionale *nostos* contribuisce a rendere il racconto dell'*Odissea* memorabile e prevalente sugli altri. Questa, almeno credo, è la cifra poetica che emerge dallo stesso proemio quando è introdotto il motivo topico dell'esigenza del pubblico di ascoltare storie nuove perché più gradite. Alla corte di Itaca, il cantore Femio ha appena iniziato una performance sul medesimo tema del *nostos* (1.325-7):

τοῖσι δ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ  
εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

Per essi il cantore famoso cantava: e in silenzio  
quelli sedevano, intenti; cantava il ritorno degli Achei  
Che penoso a loro inflisse da Troia Pallade Atena.

Penelope udendo dal suo talamo la storia del *nostos* 'doloroso' degli Achei scende nel *megaron* e, in lacrime, invita il cantore a interrompere quel canto che troppo da vicino la coinvolge e nutre il suo *pothos* – diremmo oggi, impropriamente, la nostalgia<sup>50</sup> – per Odisseo ancora lontano. A questo punto interviene Telemaco che esorta la madre a non vietare questa storia al cantore e ne sottolinea le ragioni (1.351 s.):

τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,  
ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέλητα.

perché quel canto più lodano gli uomini  
che agli uditori suoni intorno più nuovo.

Il significato di questi versi non è stato forse ancora del tutto chiarito<sup>51</sup>. Ogni dichiarazione di 'novità', infatti, contrasta in qualche modo con un elemento caratteristico dell'epos: la materia oggetto del canto o della performance, malgrado le possibili revisioni e varianti è sostanzialmente già nota all'uditorio. Sarebbe del resto eccessivamente riduttivo interpretare come 'nuovo' il modo di riaffrontare e riformulare intrecci di storie comunque già note (e che proprio per questo sono tradizionali), o ancora intenderne la novità in relazione a eventi recenti (e nel passo in questione i

<sup>49</sup> Si veda la fondamentale analisi del mito di Burkert 1983, 3-57; Havelock 1973, 54 ss. aveva del resto già mostrato – in relazione al primo canto dell'*Iliade* – come una narrazione esemplare (il racconto di una contesa) sia «un mezzo per illustrare il diritto pubblico».

<sup>50</sup> Al riguardo cf. Iannucci 2009, 85 s.

<sup>51</sup> Di recente Pizzocaro 1999 ha individuato nella novità rivendicata da Femio le origini di un'epica 'storica'; in generale, sul motivo topico della 'novità poetica' cf. Hes. fr. Hes. 265 M.-W., Alcm. 4.2 s. Calame = *PMG* 14.2 s., Eur. *Tr.* 512 s., Crit. 4,2 W., Timoth. 15, 211 s. Page = *PMG* 791, 211 s., etc.; il motivo è particolarmente frequente in Pindaro (cf. *Ol.* 9.48 s., *Nem.* 8.20, *Isthm.* 5.63 etc.).



*nostoi* lo sarebbero in quanto attuali e coincidenti rispetto al tempo interno della performance di Femio).

L'esigenza di fortissima novità (*νεωτάτη*) per il pubblico dichiarata da Telemaco potrebbe piuttosto rappresentare un segnale con cui il narratore intende enfatizzare la sua stessa particolarissima strategia narrativa, e quindi l'inserzione del lungo flashback in cui Odisseo racconta in prima persona le proprie vicende utilizzando procedimenti narrativi e sistemi tematici sostanzialmente estranei alla dizione epica tradizionale, o almeno a quella a noi nota<sup>52</sup>. Certo, la 'novità poetica' lodata da Telemaco è in prima battuta riferita proprio al canto di Femio: ma la costruzione tematica e formale di questo canto è volutamente lasciata priva di definizione. L'interruzione di Penelope è immediata e il narratore aveva potuto solo enunciare il tema come il «doloroso ritorno degli Achei». E dopo l'intervento di Telemaco il canto di Femio non riprenderà più per lasciare il posto appunto a una *nuova* narrazione: la Telemachia (canti 1-4) cui, dopo il raccordo con le parallele vicende di Odisseo a Ogiigia e all'isola dei Feaci (canti 5-8), s'innesta appunto il lungo racconto di Odisseo (canti 9-11) in cui si sono qui riconosciute sorprendenti e moderne consonanze rispetto agli elementi caratteristici della modalità narrativa del 'fantastico'.

A questo proposito si può infine osservare la suggestiva simmetria per cui le due performance aediche rappresentate nell'*Odissea* – quella di Femio a Itaca e, almeno in parte, quella di Demodoco alla corte dei Feaci – sono interrotte<sup>53</sup>. In entrambi i casi la comunicazione poetica sembra fallire<sup>54</sup>, al contrario di quella del nuovo cantore, Odisseo 'in persona che sembra eccellere e quasi superare in valore i due aedi professionisti<sup>55</sup>. Nella performance di Odisseo, d'altra parte, si realizza una decisiva innovazione rispetto alle *oimai* tradizionali relative al tema del *nostos*, in cui sono

<sup>52</sup> Già Jong 2001, 38 ha sottolineato il fatto che questi versi hanno una funzione metanarrativa e riferiscono la stessa struttura dell'*Odissea* in cui il *nostos* di Odisseo è raccontato diversamente rispetto alla tradizione.

<sup>53</sup> Dell'interruzione di Femio si è detto; Demodoco narra in prima battuta il *neikos* tra Achille e Odisseo (8.72-103) e poi l'adulterio di Ares e Afrodite (8.266-366), rallegrando nel cuore Odisseo e l'intero uditorio (cf. 8.367-9). La sua performance è interrotta, in modo del tutto simile a quella di Femio, quando su proposta dello stesso Odisseo, inizierà a raccontare lo stratagemma del cavallo e la distruzione di Ilio (8.492-5), suscitando la profonda commozione di Odisseo (cf. 8.521-31).

<sup>54</sup> Non è qui indispensabile approfondire le ragioni estetiche di tale fallimento. D'altra parte è interessante notare che in entrambi i casi non si realizza quella necessaria distanza tra eventi narrati e destinatario: i racconti di Femio e Demodoco non sono *estranei* rispetto a Penelope e Odisseo. Penelope ne è fortemente coinvolta da un punto di vista emotivo perché, come si è detto, il tema del *nostos* è per lei motivo di *pothos* per Odisseo ancora lontano (1.337-45); Odisseo è invece lo stesso protagonista delle vicende narrate da Demodoco. Al riguardo è inevitabile ricordare che Gorgia nell'*Encomio di Elena* caratterizzerà l'efficacia del messaggio poetico come la capacità di emozionare l'uditorio al punto da far percepire *come proprie* le vicende, di prosperità e sventura, appunto *di altri*: τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ' ἀλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχὴ (11.9 D.-K.). Da questo punto di vista a Penelope e Odisseo, 'pubblico' di Femio e Demodoco, sarebbe preclusa ogni possibilità di emozione estetica, in quanto ne verrebbe a cadere la condizione necessaria e sufficiente, appunto l'*estraneità* rispetto al messaggio poetico enunciato.

<sup>55</sup> Cf. Jong 2001, 192.

tendenzialmente narrati gli *algea* dell'eroe e non le sue avventure strabilianti<sup>56</sup>. In questa innovazione e nelle modalità del canto del singolare performer, protagonista del suo stesso racconto, si riflette e si identifica la complessiva strategia del narratore: il cantore o la tradizione di cantori dell'*Odissea*, probabilmente in una serie di performance finalizzate alla 'dettatura' del testo monumentale<sup>57</sup>. Sembra in ogni caso emergere una modalità narrativa nuova, efficace e memorabile appunto per la sua forte capacità di coinvolgimento emotivo del pubblico: il fantastico.

Bologna / Ravenna

Alessandro Iannucci  
alessandro.iannucci@unibo.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aloni 1998 = A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998.

Aloni 2006 = A. Aloni, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria 2006.

Arrighetti 1992 = G. Arrighetti, *Esiodo e le Muse: il dono della verità e la conquista della parola*, *Athenaeum* 80, 1992, 45-63.

Barrabini 1967 = V. Barrabini, *L'Odisea' rivelata*, Palermo 1967.

Barrabini 1980 = V. Barrabini, *L'Odisea a Trapani. Avvio allo studio ex novo del poema omerico visto nel suo vero ambiente*, Trapani 1980.

Bertolini 1989 = F. Bertolini, *Dal folclore all'epica: esempi di trasformazione e adattamento*, in Lanza – Longo 1989, 131-52.

Bertoni 2007 = F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino 2007.

Bessière 1974 = I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, Paris 1974.

Bittlestone – Diggle – Underhill 2005 = R. Bittlestone – J. Diggle – J. Underhill, *Odysseus Unbound: The Search for Homer's Ithaka*, Cambridge-New York 2005.

Boitani 1992 = P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.

Braccesi 2010 = L. Braccesi, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Roma-Bari 2010.

Brillante 1994 = C. Brillante, *Poeti e re nel proemio della Teogonia esiodea*, *Prometheus* 20, 1994, 14-26.

Brillante 2005 = C. Brillante, *Il controverso νόστος di Agamennone nell'Odisea*, *Aevum Antiquum* 5, 2005, 5-23.

Burkert 1983 = W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e Storia*, Roma-Bari 1983 (Berkeley 1979).

Butler 1897 = S. Butler, *The Authoress of the 'Odyssey'*, London 1897 (trad. it. Roma 1998).

<sup>56</sup> Al cui riguardo si veda ora Camerotto 2009, 169-93.

<sup>57</sup> Sulla 'scrittura' di Omero, cf. Jensen 2011.

- Camerotto 2009 = A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese e le virtù: composizione e racconto nell'epica arcaica*, Padova 2009.
- Cerri 2007 = G. Cerri, *L'oceano di Omero*, in Atti del convegno Atene e l'occidente. I grandi temi, Atene 2007, 13-51.
- Ceserani 1996 = R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna 1996.
- Chiarini 1991 = G. Chiarini, *Odisseo, il labirinto marino*, Roma 1991.
- Cuisenier 2010 = J. Cuisenier, *Le avventure di Ulisse*, Palermo 2010 (Paris 2007).
- D'Ippolito 1976-77 = G. D'Ippolito, *Considerazioni sulla Geografia omerica*, Kokalos 22-23, 1976-77, 400-19.
- Dällenbach 1994 = L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla 'mise en abyme'*, Parma 1994 (Paris 1977).
- Daugherty 2001 = C. Daugherty, *The Raft of Odysseus*, Oxford 2001.
- Debiasi 2008 = A. Debiasi, *Esiòdo e l'occidente*, Roma 2008.
- Detienne 1977 = M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977 (Paris 1967).
- Detienne – Vernant 1978 = M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1978 (Paris 1976).
- Dickie 1955 = M. Dickie, *Geography of the Homeric World*, in *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*, Bergen 1995.
- Donadi 1989 = F. Donadi, *Sul meraviglioso in Luciano*, in Lanza – Longo 1989, 195-209.
- Dougher 2001 = S. Dougher, *An Epic for the Ladies: Contextualizing Samuel Butler's Theory of 'Odyssey' Authorship*, *Arethusa* 34, 2001, 173-84.
- Edmiston 1989 = W.F. Edmiston, *Focalization and the First Person Narrator: A Revision of the Theory*, *Poetics Today* 10, 1989, 729-44.
- Ercolani 2006 = A. Ercolani, *Omero*, Roma 2006.
- Fenik 1974 = B. Fenik, *Studies in the 'Odyssey'*, Wiesbaden 1974.
- Farnetti 1995 = M. Farnetti (a c. di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze 1995.
- Ferrari 1968 = L. Ferrari, *Realtà e fantasia nella geografia dell' 'Odissea'*, Palermo 1968.
- Fusillo 1998 = M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998.
- Gastaldi 1989 = S. Gastaldi, *Eikos e thaumaston nella Poetica di Aristotele*, in Lanza – Longo 1989, 85-101.
- Genette 1972 = G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino 1972 (Paris 1969).
- Genette 1990 = Genette 1990 *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino 1990 (Paris 1972).
- Germain 1954 = G. Germain, *Genèse de l' 'Odyssée'*, Paris 1954.
- Guidorizzi 2010 = G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
- Hainsworth 1970 = B. Hainsworth, rec. a Ferrari 1968, CR, 20, 1970, 396 s.
- Hansen 1997 = W.W. Hansen, *Homer and the Folktale*, in I. Morris – B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden 1997, 442-62.
- Havelock 1973 = E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1973 (Oxford 1963).

- Heiden 2007 = B. Heiden, *The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, Theogony 27 and Its Translators*, *AJPh* 128, 2007, 153-75.
- Heubeck 1983 = Omero, 'Odissea', II, *Libri IX-XII*, introd., testo e comm. a cura di A. Heubeck., trad. di A. Privitera, Milano 1983.
- Hölscher 1991 = U. Hölscher, *L' 'Odissea' tra fiaba e romanzo*, Firenze 1991.
- Iannucci 2006 = A. Iannucci, *Achille nella terra di mezzo: Da Tolkien a Omero*, in *Omero mediatico*, Atti delle giornate di studio, Ravenna 18-19 Gennaio 2006, a c. di E. Cavallini, Bologna 2006, 209-25.
- Iannucci 2007 = A. Iannucci, *L'antro dei classici. A proposito di Odissea doppio ritorno di Luca Ronconi*, *AOFL* 2, 2007, 240-55.
- Iannucci 2009 = A. Iannucci, *Iperesti omerici. Nostoi antichi e moderni tra Botho Strauss, Porfirio e Omero*, *Stratagemmi* 12, 2009, 85-110.
- Jackson 1998 = R. Jackson *Fantasy. The Literature of Subversion*, London 1998.
- Janni 2004 = P. Janni, *Miti e falsi miti. Luoghi comuni, leggende, errori sui Greci e sui Romani*, Roma-Bari 2004.
- Jensen 2011 = M. S. Jensen, *Writing Homer. A Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen 2011.
- Jong 2001 = I. de Jong, *A Narratological Commentary on the 'Odyssey'*, Cambridge-New York 2001.
- Jong 2002 = I. de Jong, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the 'Iliad'*, Bristol 2002<sup>2</sup>.
- Kirchhoff 1879 = A. Kirchhoff, *Die homerische 'Odyssee'*, Berlin 1879<sup>2</sup>.
- Klaus 2002 = G. Klaus, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, München 2002.
- Lamberton – Keaney 1992 = R. Lamberton – J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton NJ 1992.
- Lanza – Longo 1989 = D. Lanza – O. Longo (a c. di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989.
- Lazzarini 2000 = S. Lazzarini, *Il modo fantastico*, Roma-Bari 2000.
- Lo Schiavo 2003 = R. Lo Schiavo, *La teoria dell'origine siciliana dell'Odissea. Il cieco, la giovinetta, il malconsiglio*, Trapani, 2003.
- Longo 1989 = O. Longo, *Il verosimile e il simile*, in Lanza – Longo 1989, 11-9.
- Lord 2005 = A.B. Lord *Il cantore di storie*, a c. di S. Mitchell – G. Nagy, Lecce 2005 (Harvard 2000<sup>2</sup>).
- Lugnani 1983 = L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in R. Ceserani et Al., *La narrazione fantastica*, Pisa 1983, 37-73.
- Luther 1935 = W. Luther, "Wahrheit" und "Lüge" im ältesten Griechentum, Leipzig 1935.
- Malkin 2004 = I. Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma 2004 (Regents 2001).
- Mangini 2007 = A.M. Mangini, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna 2007.

- Mangini – Weber 2004 = A.M. Mangini – L. Weber (a c. di), *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Ravenna 2004.
- Montanari 1979-94 = F. Montanari, *Studi di filologia omerica antica*, 2 vols., Pisa 1979-94.
- Montanari 1994 = F. Montanari (éd.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* (Entretiens sur l'antiquité classique 40), Vandœuvres-Genève 1994.
- Montanari 2004 = F. Montanari, *La filologia omerica antica e la storia del testo omerico*, in A.F. Harald Bierl et Al. (hrsgg.), *Antike Literatur in neuer Deutung*, München 2004, 127-43.
- Mosino 2007 = F. Mosino, *L' 'Odissea' scritta a Reggio : prove testuali, topografiche, epigrafiche, filologiche, iconografiche, antropiche*, Reggio Calabria 2007.
- Murray 1988-89 = O. Murray, *Omero e l'etnografia*, Kokalos 34-35, 1988-89, 1-14.
- Nagler 1974 = M.N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles 1974.
- Nagy 1990 = G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.
- Nagy 1996 = G. Nagy *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996.
- Ong 1986 = W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986 (London-New York 1985).
- Page 1971 = D.L. Page, *Folktales in Homer's 'Odyssey'*, Cambridge MA 1971.
- Parry 1971 = M. Parry, *The making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford 1971.
- Pellini 2001 = P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001.
- Peradotto 1990 = J. Peradotto, *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the 'Odyssey'*, Princeton NJ 1990.
- Pizzocaro 1999 = M. Pizzocaro, *Il canto nuovo di Femio: le origini dell'«epos» storico*, QUCC 61, 1999, 7-33.
- Pocock 1957 = L.G. Pocock, *The Sicilian Origin of the 'Odyssey'*, Wellington 1957 (trad. it. di N. Scammacca, Trapani 1986).
- Pittau 2004 = M. Pittau, *Ulisse e Nausica in Sardegna e altri saggi*, Nuoro 1994.
- Privitera 2005 = G.A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell' 'Odissea'*, Torino 2005.
- Prontera 1987 = F. Prontera, *Lo stretto di Messina nella tradizione geografica antica*, in *Lo stretto crocevia di culture*, Atti del convegno di Taranto 1986, Taranto 1987, 107-27.
- Prontera 1991 = F. Prontera, *L'estremo Occidente nella concezione geografica dei Greci*, in *La Magna Grecia e il lontano occidente*, Atti del Convegno di Taranto 1989, Napoli 1991, 55-82.
- Romberg 1962 = B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Lund 1962.
- Riu 2002 = X. Riu, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, AUFL 3, 2002, 71-91.
- Simonini 1986 = L. Simonini (a c. di), *Porfirio. L'antro delle ninfe*, Milano 1986.
- Todorov 2000 = Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 2000 (Paris 1970).

Alessandro Iannucci

Tosi 1998 = R. Tosi, *Appunti sulla filologia di Eratostene di Cirene*, Eikasmos 9, 1998, 327-46.

Varotti 2006 = C. Varotti, *Manzoni. Profilo e antologia critica*, Milano 2006.

Vernant 1998 = J.P. Vernant, *Ulisse in persona*, in Id. – F. Frontisi-Ducroux, *Ulisse e lo specchio*, Roma 1998 (Paris 1997).

Vinci 2008 = F. Vinci, *Omero nel baltico. Le origini nordiche dell'Odissea e dell'Iliade*, Roma 2008<sup>5</sup>.

Wolf – Wolf 1968 = H.H. Wolf – A. Wolf, *Der Weg des Odysseus*, Tübingen 1968.

**Abstract:** The long-stressed question on the identification of voyages of Odysseus in *Odyssey* 9-12 is analyzed in the perspective of poetic and narrative geography in epic with a particular emphasis on the point of view of the receivers. The narratological structure of the poem and the literary category of the 'fantastic' can be an useful tool for interpreting the books from nine to twelve of *Odyssey*.

**Keywords:** Epic, Homer, *Odyssey*, literary theory, fantastic literature.

## **Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della *parodos* dei *Persiani* di Eschilo**

Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. [...] Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.

Cesare Pavese, *Prima che il gallo canti. La casa in collina*  
(1948)

Il brano che apre i *Persiani* di Eschilo è composto di una parte lirica, articolata stroficamente, chiusa in apertura e in coda fra due brani anapestici, secondo questo schema:

vv. 1-64 anapesti  
vv. 65-139 sezione lirica  
vv. 140-53 anapesti<sup>1</sup>.

Gli anapesti d'entrata segnano il passo del coro che entra e prende posto nell'orchestra, seguendo il ritmo grave e austero del metro di marcia. L'esecuzione del lungo preludio anapestico è stata oggetto di diverse ipotesi: considerando insieme le ragioni di ordine registico (il tempo necessario all'entrata e alla postazione dei coreuti) e il contenuto del brano si può ipotizzare che i primi versi (*Pers.* 1-15) accompagnino il vero e proprio ingresso del coro. Dopo l'autopresentazione dei vecchi

<sup>1</sup> Per il testo critico questo lavoro fa riferimento all'edizione teubneriana delle tragedie eschilee di West 1998. A partire dalla riconsiderazione della colometria antica conservata nel Laur. 32.9 = M (sul punto: Fleming [1973] 2007), propongo uno schema di lettura metrica che tiene conto del contributo di Schröder 1916, a stretto confronto con i *Canticorum metra* pubblicati in appendice nella edizione West 1998. Diversa la colometria proposta nel recente commento di Garvie 2009. Più in generale, per la lettura strutturale e per l'esecuzione drammaturgica, si è tenuto conto delle notazioni sulla *parodos* eschilea contenute nei contributi di Nestle 1930, Kranz 1933, Kranz 1949, Kraus 1957, Rode 1965, Korzeniewski 1966, Rode 1971, Dale 1983, Taplin 1989, Irigoin 1992-93. Il punto sulla questione della colometria della sezione anapestica della *parodos* di *Persiani* è in Pace 2008 (con un confronto delle diverse proposte degli editori, da Weil 1907 a West 1998). Mentre stavo chiudendo il presente lavoro, è stato pubblicato un contributo della stessa studiosa, dedicato proprio alla sezione lirica della *parodos* «con particolare attenzione al rapporto tra il livello metrico e quello sintattico-semantic» (Pace 2010b [re vera: 2012], 37). Il testo adottato da Pace 2010b per la sua ricostruzione è quello stabilito da West 1998, il che rende possibile un dialogo puntuale con l'analisi da me proposta. Pace ripropone la colometria del Laurenziano (ma con riscontro accurato e puntuale sugli altri testimoni e con un confronto fra le diverse soluzioni adottate dagli editori), in base alla considerazione generale secondo cui: «i casi di deviazione dei manoscritti dalla colometria tradita da M non sembrano dimostrare l'esistenza di disposizioni colometriche alternative, ma appaiono riconducibili a forme di corruzione, più o meno rilevanti, nei diversi codici» (Pace 2010b, 36).

Persiani e la proposizione del contesto drammaturgico – il luogo: ‘la reggia d’oro splendente’; la motivazione: la lunga, preoccupante, assenza di Serse – si può ipotizzare che la seconda sezione del preludio anapestico (*Pers.* 16-64) fosse eseguita in un recitativo dai toni più angosciati da parte dei coreuti già postati nell’orchestra: il coro enumera la lunga lista di condottieri partiti da tutto l’Oriente al seguito di Serse, il Re dei Re, e propone il primo catalogo del dramma in cui la composta formazione della armata è restituita con forte evidenza evocativa.

Un altro brano anapestico chiude la sezione lirica: anche i vv. 140-53, come gli anapesti di apertura, accompagnano un movimento dei coreuti<sup>2</sup>: concludendo il canto di ingresso, i vecchi dignitari – i Fedeli – che compongono il coro sciogliono la formazione in cui avevano eseguito le evoluzioni orchestriche di strofe e antistrofe e si dispongono in un ordine sparso (e meno ‘coreografico’) ad attendere l’attore e ad accoglierlo. Il metro anapestico ritma il tempo di questa redistribuzione dei coreuti: l’accenno esplicito alla presenza di una struttura scenica (τόδ’ ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον, al v. 141: forse l’antico palazzo regale che il fondale scenografico rappresenta<sup>3</sup>) ha la funzione di semantizzare più precisamente lo spazio scenico. La segnalazione dell’ingresso della Regina inizia al v. 150<sup>4</sup>; il saluto, direttamente rivolto a lei, al v. 155<sup>5</sup>; la ricorrenza negli ultimi tre versi di ben tre composti formati con il prefisso πρὸς (προσπίτνω al v. 152; προσφθόγοις, al v. 153; προσσαυδᾶν, al v. 154) consente di ricostruire un tropismo dei coreuti verso la direzione da cui proviene l’attore.

La sezione lirica della *parodos*, racchiusa in una composizione ad anello tra i due brani anapestici<sup>6</sup>, è strutturata su uno schema di cinque coppie di strofe e antistrofe, inframmezzate da una mesodo. Le prime coppie strofiche sono omogeneamente articolate su sequenze di *metra* ionici che modulano la melodia su un registro lento e molto regolare: la cellula ritmica<sup>7</sup> riproducendosi ripetitivamente dà luogo a una sorta di monotona cantilena<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Aesch. *Pers.* 140: ἀλλ’ ἄγε, Πέρσαι: sulla costruzione drammaturgica dell’inizio della tragedia vd. Taplin 1989, 61-74, e Di Donato 2011.

<sup>3</sup> Per la interpretazione dello στέγος ἀρχαῖον vd. Murray 1940, 55; Taplin 1989, 453 s.; le diverse, e controverse, ipotesi sull’allestimento scenografico dei *Persiani* sono riassunte e argomentate in Belloni 1988, 104-106 e, di recente, da Garvie 2009, XLVI-LIII.

<sup>4</sup> Aesch., *Pers.*, 150 s.: ἀλλ’ ἦδε [...] μήτηρ βασιλέως.

<sup>5</sup> Aesch., *Pers.*, 155 s.: ὦ βαθυζάνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη, / μήτηρ ἢ Ξέρξου γεραία, χαῖρε, Δαρείου γύναυ.

<sup>6</sup> Di «Ring-» e di «Parallelkomposition» della *parodos* di *Persiani* parla Rode 1965, 58.

<sup>7</sup> Adotto al proposito la locuzione ‘cellula ritmica’ nella accezione proposta da Roberto Pretagostini in riferimento alla scrittura metrica eschilea: «Una delle caratteristiche fondamentali della metrica eschilea è quello che chiamerei l’‘atomismo’ metrico: il fatto cioè che in Eschilo le unità metriche maggiori, periodi o strofi, sembrano costituite, più che da *cola* o da versi, da semplici ‘cellule ritmiche’» (Pretagostini [1972], 2011, 4); sul concetto Roberto Pretagostini torna, a proposito della presenza di ‘cellule metriche’ in alcune sezioni liriche eschilee (*Sept.* 734-41 = 742-9; *Ag.* 238-47 = 248-57; *Ag.* 218-27 = 228-37; *Pers.* 1038-45 = 1046-53; *Ch.* 423-8 = 444-50; *Suppl.* 792-9 = 800-7; *Ch.* 22-31 = 32-41) nei quali lo studioso riconosce «una tipologia di versi costruiti da singoli elementi metrici di base fra loro non omogenei che si aggregavano in una costruzione per così dire atomistica del verso» (Pretagostini [2004] 2011, 300).

<sup>8</sup> La sequenza compatta di ionici puri è interrotta dalla minima variazione dell’inserzione di reiziani di natura ionica, una formula già sperimentata da Corinna (*PMG* fr. 654 III) che sarà ripresa da



**a a' I coppia strofica (65-72 = 75-80)**

65.73	k k     k k     k k     3 ion
66.74	k k     k k     2 ion
67.75	k k     k k     2 ion
68.76	k k     k k     2 ion
69.77	k k     ion
70.78	k k   k k     ion^ ion (= reiz)
71.79	k k   k k     ion^ ion (= reiz)
72.80	k k   k k     k k     ion^ ion (= reiz) ion

Nella prima coppia strofica il vanto dei vecchi Persiani per le gesta sovrumane di Serse ‘uomo, <eppur> pari agli dei’ (ἰσόθεος φώς, al v. 80), e in particolare per l’impresa straordinaria del re che ha unito l’Asia all’Europa, ‘gettando un giogo sul collo del mare’ (*Pers.* 73 s.), si accorda sull’andatura dello ionico, ma la relazione tra la scrittura metrica e il contenuto semantico del canto produce un effetto stranante<sup>9</sup>: già nella prima immagine del fulgore dell’esercito persiano dietro al suo divino sovrano – il Re semidivino; l’armata splendente d’oro che neppure il mare può arrestare – le espressioni orgogliose dei Fedeli del Gran Re non sono scandite da un ritmo sostenuto e trionfale, ma su un metro che, incoerentemente rispetto al contenuto testuale, impronta il canto del suo carattere molle e allentato<sup>10</sup>.

Nel passo del libro 3 della *Repubblica* in cui tratta della relazione tra *logos*, *harmonía* e *rhythmós*, – ovvero della necessaria congruenza tra il significato testuale, l’accompagnamento musicale e la cadenza ritmica – Platone condanna in particolare l’armonia ionica come ‘molle’, ‘rilassata’, adatta ai piaceri raffinati del convivio ma del tutto incongrua rispetto all’ethos dei guerrieri:

L’armonia e il ritmo devono accompagnare il testo [...]. E quali sono le armonie molli e conviviali? – Quel certo tipo di armonia ionica, e la lidia, che sono dette ‘rilassate’ – E possono queste, amico mio, essere utili a dei guerrieri? – Certo che no...<sup>11</sup>

Euripide nel secondo stasimo di *Ba.* 519-36: Gentili [1958] 1982, 134-6 che conclude: «È chiara dunque in Corinna, Eschilo ed Euripide la ionizzazione del reiziano»; cf. Gentili – Lomiento 2008, 179 ss., in part. 179, ove si sottolinea la singolarità della sequenza di *Pers.* 70-2 = 78-80.

<sup>9</sup> Una lettura della prima coppia strofica, con corredo argomentato delle scelte testuali e colometriche dei diversi editori, è in Pace 2010b, 42 s.

<sup>10</sup> οἱ δὲ ἰωνικοὶ μαλθακὸν τε καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ὄρθμον, Anonymus Ambrosianus (= *Anecd. Var.*, 228 Studemund) cfr. Gentili [1958] 1982, 129. La *vexata quaestio* sull’ethos dei metri e dei ritmi, rispetto alla ben più accreditata, fin dall’esegesi antica, caratterizzazione degli *ethe* musicali, è così riassunta da Pretagostini [1990] 2011, 194: «Se è vero che le forme metriche non hanno un loro *ethos*, nel senso che non esiste una corrispondenza univoca fra determinati versi o *cola* e i sentimenti rivelati dal testo verbale, è anche vero che in singoli casi specifici il metro coopera in funzione di significante distinto dal significante verbale ad una più completa comprensione del testo nella sua globalità». Sul rapporto metro, ritmo e armonia musicale nella prassi esecutiva del V secolo resta fondamentale la notazione di Gentili 1988: «La musica consisteva in armonie semplici che trovavano il loro appoggio sulla struttura ritmica del verso».

<sup>11</sup> Platone, *Resp.* 398d-9a: καὶ μὴν τὴν γε ἄρμονίαν καὶ ὄρθμον ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. [...] τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἄρμονιῶν; – ἰαστί, ἧ δ’ ὄς, καὶ λυδιστὶ αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται. – ταῦταις οὖν, ὧ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ’ ὅτι χρήσι; –

L'armonia ionica (insieme alla armonia 'lidia') andranno quindi bandite dalla *polis*: nella città ideale, purificata dall'eccesso delle passioni, troveranno posto soltanto i ritmi e le armonie, come la dorica o la frigia, che siano utilizzabili, in sintonia con i contenuti testuali, per poemi edificanti e didascalici che educino un cittadino equilibrato, forte e coraggioso<sup>12</sup>.

**b b' II coppia strofica (vv. 81-6= 87-92)**

81.87	k k     k k     2 ion
82.88	k k     k k     2 ion
83.89	k k     k k     2 ion
84.90	k k     k k     2 ion
85.91	k k     k k     2 ion
86.92	k k   k   k     anacI

Nella seconda coppia strofica sono evocati lo sguardo formidabile che saetta dallo 'sguardo di drago omicida' di Serse (*Pers.* 81 s.: κνάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων / φονίου δέργμα δράκοντος) e la forza dell'esercito che guida, la cui violenza è una fiumana, è la furia incontenibile di un'ondata marina (*Pers.* 89 s.).

Nel testo si affastellano metafore icastiche e mirabolanti, che sembrano non lasciare margine ad alcuna incertezza sull'esito trionfale della spedizione persiana, i cui eserciti si sono adunati da tutte le contrade dell'Asia e dell'Africa per muovere verso Occidente. Ma l'insistenza ritmica sulla cadenza estenuata del metro ionico proietta ancora un'ombra di dubbio su cotanta prestanza e potenza<sup>13</sup>. La sensazione di una incongruenza tra il registro semantico, improntato su toni retorici orgogliosi e trionfalistici, e la nenia enervata del metro, prende ulteriore consistenza se riconosciamo nella scrittura metrica di questa frase un'eco ritmica del lugubre frammento 30 Gent (= *PMG* 411a) di Anacreonte, in cui il poeta invoca la morte come unica possibile liberazione dalle sue pene<sup>14</sup>.

οὐδαμῶς, ἔφη [...]: il passo è discusso anche in Gentili 1988, 6 s.; sulla censura 'politica' della musica cf. *Leggi* 801c-d.

<sup>12</sup> *Resp.* 399a ss.: più oltre nello stesso brano (*Resp.* 399d), Platone prescrive anche il bando degli artigiani che producono strumenti πολύχορδα καὶ πολυαζμόνια e il bando dell'*aulós* 'del quale tutti gli strumenti a molte corde e a molte tonalità sono imitazioni'. Una volta eliminati i conturbanti strumenti, nella città purificata saranno ammessi soltanto la *lyra*, la *kythara*, e per i canti pastorali, la *syrix*. Per una approfondita analisi delle considerazioni di Platone sul valore paideutico delle *harmoniai*, con riferimento a Damone di Oa ed alla prima dottrina 'politica' dei diversi generi metrico-ritmici, vd. recentemente (anche per il punto sulla bibliografia sul tema) Gostoli 2007. Sull'ibridazione dei generi poetici, in particolare nelle opere teatrali, come causa di corruzione etica e di degenerazione della *polis* e sulla 'teatrocrazia' connessa alla nascita della democrazia (Platone, *Leg.* 700a-1b) rimando a Centanni 2003, XLII-XLV.

<sup>13</sup> Una lettura semantica della colometria della seconda coppia strofica in Pace 2010b, 43 s.

<sup>14</sup> Così Gentili [1958] 1982, 134: «Nella parodo dei *Persiani* (65-72 = 73-80) [...] più abbondano gli ionici lugubri che, nel tono, ricordano da vicino il fr. 42 D [30 Gent= *PMG* 411a] di Anacreonte»; cf. Gentili e Lomiento 2008, 179.

**c c' III coppia strofica (102-7 = 108-13)<sup>15</sup>**

102.108	k k     k k   ion ion^
103.109	k k     k k   ion ion^
104.110	k k     k k     2 ion
105.111	k k     k k     2 ion
106.112	k k     k k     2 ion
107.113	k k   k k   k   k   ion^ anacl^

Il testo di questa coppia strofica racconta a contrasto i due ‘tempi’ del destino dell’impero Persiano: l’epoca antica rievocata nella strofe si contrappone alla nuova era di Serse presentata nell’antistrofe, e il passaggio tra le due epoche è contrassegnato dalla particella δέ, in senso fortemente avversativo (al v. 108)<sup>16</sup>. In antico il ‘destino assegnato dagli dei’ (θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ’ ἐκράτησεν / τὸ παλαιόν, ai vv. 102 s.) imponeva ai Persiani una strategia bellica di egemonia continentale ancorata alla terra (ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις / πολέμους πυργοδαίκτους / διέπειν ἵπποχάρμας / τε κλόνους πόλεων τ’ ἀναστάσεις, ai vv. 104-7). In una fase successiva lo sguardo, perduto e incantato sulla paradisiaca distesa del mare (ἔσορᾶν πόντιον ἄλσος, al v. 111), spinse altrove l’impulso all’espansione e i Persiani impararono (ἔμαθον δ’, al v. 108) una diversa via al loro desiderio di conquista.

In continuità ritmica rispetto alle coppie strofiche precedenti, il tempo di questo terzo movimento è scandito dagli ionici. La clausola delle due strofe – al v. 107, l’evocazione delle distruzioni delle città conquistate dai Persiani; al v. 113, i macchinari e i ponteggi che trasportano l’esercito oltre l’Ellesponto – è siglata dalla variazione dello ionico anaclastico<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Müller 1837, 369 n. 11, propose per primo di posporre la mesodo tra la terza e la quarta coppia strofica riscrivendo lo schema compositivo del brano. L’ipotesi di Müller fu accolta da Wilamowitz 1914, 137: «Huc revocavit O. Müller quippe in eo Persas fefellit mala deorum suada, quod classem armare, pontem construere temptaverunt»; poi da Schröder 1916 e quindi dalla maggioranza degli editori e commentatori del testo eschileo (Murray 1955; Broadhead 1960; West 1998; Garvie 1999 e poi Garvie 2009, in part. 46-9, 83 s.; Sommerstein 2008). Sulla trasposizione dell’intermezzo astrofico importanti osservazioni (che coinvolgono anche la discussa interpretazione della locuzione νεὸν δ’ ἄνδρα βιάζει, *Pers.* 13) di Vittorio Citti, Roger D. Dawe, Pierre Judet de la Combe, Martin West, sono nel dibattito pubblicato in coda a Garvie 1999. Altri editori del testo – fra i quali Mazon 1920 (che riconosce nel brano la quarta coppia strofica), Groeneboom 1960, Page 1972 – difendono l’ordine attestato dai codici, anche sulla base di contributi critici puntuali (Scott 1968, Irigoien 1982): una trattazione della questione è in Belloni 1988, 93-8, che è fra i sostenitori del non intervento sulla sintassi del corale. Di recente, nuovamente a favore della conservazione della successione trādita, Pace 2010b, 39 n. 10 e 44 ss., Di Donato 2011, 18-9 che definisce la fortunata congettura di Müller 1837 «il dono avvelenato di K. O. Müller alla comprensione dei *Persiani*». Una convincente ricapitolazione degli argomenti che danno fondatezza della trasposizione, con un appropriato richiamo allo scolio triclino ad v. 108, già richiamato da Broadhead, è in Dawe [1999] 2007, 252-4.

<sup>16</sup> Diversamente interpreta il δέ in senso «connettivo e non avversativo» Giovanna Pace, comunicazione orale citata in Di Donato 2011, 21; così già Garvie 2009, 48 s. e 81.

<sup>17</sup> Su questa coppia strofica si confronti la lettura di Pace 2010b, 45 s.

**mesodo (93-101)<sup>18</sup>**

93	k k     k k     2 ion
94	k k     k k     2 ion
95	k k     k k     2 ion
96	k k   † k     anacl
97	k k     k k     2 ion
98	k k     k k   ion ion^
99	k k     k k     2 ion
100	k k     k k     2 ion
101	k k     k k   ion ion^

Nella scrittura della *parodos* l'intermezzo astrofico ha la funzione di introdurre una importante svolta semantica: dopo le espressioni di vanto per la potenza dell'armata e per il superbo progetto di Serse, con uno scarto retorico netto, il coro si sintonizza su un, tutto diverso, registro gnomico. Lo scarto semantico, a cui corrisponde il netto scarto ritmico che caratterizza il passo delle due sizigie successive (a iniziare dal lezizio, al v. 114), è il motivo della coraggiosa e fortunata proposta di *translatio* della mesodo dopo la terza coppia strofica, rispetto alla successione attestata concordemente da tutti i codici<sup>19</sup>. La mesodo si apre con l'asserzione dell'inadeguatezza della capacità umana a superare l'inganno doloso del dio (*Pers.* 93-6) e segue l'immagine crudele e fraudolenta di Ate, il cieco errore, che irretisce il mortale nelle panie del suo gioco inevitabile (*Pers.* 97-101). In continuità con le prime coppie strofiche del canto il ritmo è modulato sulla base del metro ionico, ancora con l'inserzione di un anacreontico, in coincidenza con il doloroso interrogativo 'chi mai [...] potrà saltare l'ostacolo e mettersi in salvo?' (*Pers.* 96). Il *colon* di chiusura del brano (*Pers.* 101), è un dimetro ionico catalettico, una struttura che si ritrova anche nell'encomio di Bacchilide (fr. 20A, 3 Maehl.), dopo una *periodos* di tre dimetri ionici<sup>20</sup>.

**d d' IV coppia strofica (114-9 = 120-5)**

114.120	k   k   k   lecyth
115.121	k   k   k   lecyth
116.122	òã (extra metrum)
117.123	k   k   k   lecyth
118.124	k   k   k   lecyth
119.125	k     k   k   k   cr lecyth

Allo scarto avvertibile nel contenuto testuale corrisponde una recisa svolta nell'andatura ritmica: dopo le note delle prime tre coppie strofiche e il passaggio, nell'intermezzo astrofico della mesodo, per la dolorosa consapevolezza della mali-

<sup>18</sup> La lettura del brano, che Mazon legge come coppia strofica e che West e Garvie denominano *giusta* Efestione come 'epodo' (la denominazione 'mesodo' è invece preferita anche da Dawe [1999] 2007, 253 s.), è complicata anche da alcuni seri problemi testuali su cui si veda Pace 2010a.

<sup>19</sup> Vd. *supra* n. 13; coerentemente con la sua premessa metodologica Pace 2010b, 38, 41, 44 s. riordina la successione secondo l'ordine tradizionale, contro la sua edizione di riferimento West 1998.

<sup>20</sup> La forma catalettica del dimetro ionico *a minore* veniva chiamata dagli antichi 'parteneo': cfr. P. Oxy. 220 XII, p. 407, 8 Consbr., Gentili – Lomiento 2008, 179 s.

gnità subdola e rovinosa di Ate, il coro canta ora la sua dolente angoscia per la sorte dei guerrieri lontani: il terrore che ‘nero ammanta il cuore’ (*Pers.* 114) si materializza nella sonorità lugubre dell’urlo di angoscia – òã, isolato nella posizione *extra metrum* – che si alza dalle voci dei Fedeli (*Pers.* 116) e poi dalla torma delle donne orbate dei loro cari (*Pers.* 122), e proietta la figure da incubo della città vuota di uomini (*Pers.* 118) e il dettaglio, visivo e sonoro, degli squarci inflitti alle vesti nello strazio della disperazione (*Pers.* 123)<sup>21</sup>.

All’andatura lenta degli ionici su cui sono omogenamente modulate le prime tre coppie strofiche succede l’alternarsi affannoso delle lunghe e delle brevi, il passo sussultante del cretico e del lecizio<sup>22</sup> che batte il tempo dell’ansia e dei presagi che cupi incalzano. L’accenno isolato al cretico nell’ultimo verso (*Pers.* 118 e 123) anticipa una cellula ritmica che sarà dominante nella coppia strofica successiva e ultima: come in una sinfonia, è ora appena una nota, una movenza destinata ad essere ripresa e amplificata nel finale del corale.

#### e e’ V coppia strofica (126-32 = 133-9)

126.133	I k I I k I 2 cr
127.134	I k I k I k I lecyth
128.135	I k I I k I 2 cr
129.136	I k I I k I k I k I cr lecyth
130.137	k I I I k I k I I ba ith
131.138	I k k I k k I hem
132. 139	I k I k I I ith

Il testo della strofe propone l’immagine della partenza di tutti i guerrieri dalle loro case ‘come uno sciame d’api’ (*Pers.* 128/129), dispersi lontano per passare in Occidente attraverso il ‘giogo stretto su mare’ (*Pers.* 130/131). Nell’antistrofe è evocata in contrappunto l’immagine delle spose abbandonate al pianto nel letto solitario: in perfetta corrispondenza tra le metafore, al giogo sul mare della strofe si oppone nell’antistrofe il giogo coniugale ‘spaiato’ (*Pers.* 132 = 139).

Quanto alla composizione ritmica, come nella coppia strofica precedente, il *mood* è dato dal ritmo agitato del lecizio e del cretico<sup>23</sup>, che si distende un poco nel movimento dell’ultima frase (*Pers.* 130 s. = 137 s.), ma che si impenna nel brusco e isolato itifallico finale (*Pers.* 132 =139)<sup>24</sup>.

Nella sintassi complessiva della composizione abbiamo seguito l’ordine proposto per primo da Müller<sup>25</sup> che modifica la sequenza concordemente attestata nella tradizione manoscritta, secondo questo schema:

<sup>21</sup> Pace 2010b, 46 sottolinea la struttura chiastica dello sviluppo tematico e ritmico della sizigia.

<sup>22</sup> Sulla forma ‘pura’ I k I k I k I da interpretare nel contesto come lecizio, e in particolare sul trattamento e la funzione di questa sequenza in Eschilo, vd. Pretagostini [1972] 2011, 3 ss.

<sup>23</sup> Di «ritmo spezzato» parla anche Pace 2010b, 47.

<sup>24</sup> Sull’itifallico in questa clausola della *parodos* di *Persiani* e in altri corali dei *Sette*, si veda la notazione di Gentili [1958] 1982, 100 s.; e Gentili – Lomiento 2008, 139 n. 7.

<sup>25</sup> Müller 1837, 369 n. 11; vd. *supra*, n. 13.

a a' (65-80) – b b' (81-92) – c c' (102-13) – mes (93-101) – d d' (114-25) e e' (126-39).

La terza coppia strofica è anticipata prima della mesodo la quale, nella successione tradita dai manoscritti, si trova dopo c c': accogliendo la proposta di traslazione della mesodo dopo la terza coppia strofica, Wilamowitz leggeva il primo verso del brano sulla rete dolosa di Ate come uno πνίγος della composizione del corale, una strozzatura ritmica e testuale che serve a chiudere la serie di *metra* ionici che caratterizzano la prima sezione del canto<sup>26</sup>: lo spostamento della mesodo ha insomma il vantaggio di restituire una struttura ritmica e una interpretazione testuale più coerente dell'intero periodo interessato dalla traslazione, accentuando significativamente lo stacco sia semantico sia ritmico tra la prima parte del canto modulata rigorosamente e uniformemente su base ionica, e la seconda parte che presenta un'andatura metrica più mossa e agitata. Leggendolo come astrofico (mesodo o epodo) e anticipando la posizione del brano ai vv. 93-101, l'inserito viene ad assumere un ruolo strategico nella composizione della *parodos*, come brano di passaggio e insieme di sutura tra le due porzioni, metricamente e testualmente differenti, del corale: se nelle prime tre coppie strofiche, il molle ritmo ionico, pausato dal 'lugubre' anacreontico, suona incoerente rispetto agli accenti trionfalistici del Coro, dopo la svolta semantica e ritmica dell'intermezzo astrofico, l'andatura agitata delle sequenze di cretici e di lecizi corrisponde perfettamente al crescendo di ansie per i guerrieri lontani, che, trapelate già nei primi anapesti di apertura (*Pers.* 8-13) e subito fuggate dalla rievocazione dell'invincibile potenza dell'armata, alla fine del corale dilagano nel canto<sup>27</sup>. Presto le angosce e gli oscuri presagi che 'ammantano di nero e straziano di terrore' il cuore dei vecchi Fedeli (*Pers.* 114 s.) saranno alimentate dal sogno allegorico e dalle visioni profetiche della Regina (*Pers.* 176-210) e troveranno poi certa conferma nell'annuncio della catastrofe portato dal Messaggero (*Pers.* 249 ss.). Ma già la *parodos* riassume la trama del dramma, disegnata come una curva iperbolica che dalla orgogliosa fiducia sull'invincibile forza persiana si impenna nella disperazione per la paventata distruzione dell'intera armata: il canto di ingresso del coro è una sinfonia che anticipa, tematicamente e ritmicamente, l'intera tragedia, riassumendone *in nuce* la parabola drammaturgica e le tonalità ritmico-musicali<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Wilamowitz 1921, 337: «In der dritten Strophe ist ein Hiatus, der zwei Perioden [...] absetzt; Schluß umgebogen. Die Epode bringt 18 [Metra] die sich in 2, 2, 4, 4, 2, 4 gliedern lassen: da ist also ähnlich den Hiketiden der Abschluß durch ein Pnigos wahrnehmbar»; così anche Michelini 1982, 78: «This crucial verse <v. 93> has often been transported at the end of the ionics, where it marks a change of meter and makes a rather conventional coda to what preceded».

<sup>27</sup> Pace 2010b, 48 mette in evidenza come la restituzione da lei proposta della colometria di M permetta «di rappresentare con maggior chiarezza ed evidenza la struttura metrica della parodo» e consenta di percepire più facilmente «le simmetrie esistenti tra piano metrico e piano testuale», anche se ammette prudentemente, in particolare a proposito dell'isolamento di segmenti testuali non autonomi semanticamente, che: «non è [...] da escludere che le mancate coincidenze tra il piano semantico e quello metrico abbiano valore espressivo». Sull'ambivalenza estetico-emotiva dei sentimenti del coro, si vedano le osservazioni di Gruber 2009, 111-8.

<sup>28</sup> Rode, 1965, 63: «Die Parodos enthält gedanklich gefaßte die ganze Tragödie [...]; das Lied [...] steht selbständig, die ganze Tragödie *in nuce* enthaltend»; e così anche Rosenbloom 2006, 46: «The structure of the parodos is that of the tragedy: *hybris* (65-107), *ate* (93-101, 108-113), and lament (114-125)».

L'incrocio fra la lettura della struttura metrico-ritmica e la lettura del testo della *parodos* dei Persiani apporta una ulteriore luce di senso all'interpretazione del brano di apertura della tragedia<sup>29</sup> e ci fornisce una chiave per apprezzare più compiutamente la reazione estetica degli spettatori antichi che nel 472 a.C. convennero nel teatro di Dioniso per assistere alla rappresentazione del dramma. I cittadini ateniesi conoscono bene il *mythos* drammatico: alle loro spalle, in alto sull'Acropoli, i resti dei templi distrutti e bruciati dalla violenza dell'esercito di Serse che, appena otto anni prima, aveva devastato e profanato persino il tempio della dea poliadica e aveva occupato Atene, costringendo tutti gli abitanti all'evacuazione della città. L'immenso, potentissimo, esercito persiano che sembrava invincibile era stato sconfitto a Maratona, a Platea, e, nella fase cruciale della guerra, nell'incredibile vittoria navale – vittoria ateniese – di Salamina. Eschilo, che era fra i combattenti di quella battaglia, mette in scena per i suoi concittadini i *Persiani*: il fondale scenografico è, secondo una suggestiva ipotesi di recente rivalutata, la *skené* di Serse, il trofeo simbolicamente più importante preso al nemico sul campo a Platea<sup>30</sup>.

A dare la prima intonazione alla tragedia che mette in scena il dramma dei Persiani non stupisce di trovare la cadenza dello ionico, il ritmo lento e regolare della melodia orientale, di cui è immediatamente avvertibile la caratteristica coloritura esotica<sup>31</sup>. La prima intonazione melodica del dramma prodotta dal metro ionico (e probabilmente dall'arrangiamento musicale del brano) si propone come un invito ad entrare nelle atmosfere esotiche che il poeta rievoca in scena; induce gli spettatori-cittadini di Atene a entrare nel clima di quel dramma di cui gli Ateniesi stessi sono stati eroici protagonisti, ma che ora il poeta disloca nella lontana reggia di Susa, in casa del nemico. I vecchi Fedeli che si presentano in scena cantano sul ritmo molle e rilassato consonante al loro *ethos* ma, mentre a parole riaffermano la tronfia arroganza e il furore marziale del divino Re dei Re e della sua invincibile armata, il ritmo ionico suona come una smentita del testo. La distonia tra la mollezza del ritmo, incongruo rispetto al registro trionfalistico del preludio anapestico e delle prime strofe del canto, avrà indotto negli Ateniesi una ironica soddisfazione per la vana ar-

<sup>29</sup> «Il ruolo della metrica come accrescimento del significato diventa in alcune monodie addirittura fondamentale per una corretta ed esaustiva 'lettura' del testo»: così Pretagostini [1990] 2011, 195 formulava la sua indicazione teorica e metodologica, applicata specificamente alla monodia dell'Upupa negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 227-62). Un importante contributo alla considerazione della relazione tra metrica e semantica nel testo eschileo è negli studi di Liana Lomiento, fra cui segnalo i recenti Lomiento 2008 (che evidenzia valenze celebrative e gnomiche nell'utilizzo, da parte di Eschilo, degli ionici tra altri metri di ritmo pari), Lomiento 2010, Lomiento 2011.

<sup>30</sup> Sul fondale scenico, e più in generale sulla scenografia dei *Persiani* vd. Bees 1995 e Willink 1998. L'ipotesi che il fondale scenico dei *Persiani* fosse la tenda-reggia portatile di Serse predata a Mardonio sul campo a Platea (Herodot. 9.70 e 82), avanzata per la prima volta da Brooner 1944, si fonda su motivazioni di ordine archeologico in relazione ai modelli architettonici palaziali della 'scena' teatrale, e di ordine lessicale, dato che il termine *skéné* designa esclusivamente, fino a questa data, la 'tenda' persiana: nel 472 a.C. gli spettatori ateniesi del dramma eschileo avrebbero avuto davanti agli occhi come 'scena' che figurava la reggia di Susa il prezioso trofeo della vittoria panellenica che mise fine alle guerre persiane: sulla questione rimando a Centanni 2003, 1143 s.

<sup>31</sup> Wilamowitz 1921, 336; Gentili e Lomiento 2008, 173; Gentili [1958] 1982, 129 riporta per esteso *Schol.* B Hephaest. 302.26: ἰωνικὸς μὲν ὅτι οἱ Ἴωνες αὐτῷ ἐκέκρηοντο. Il carattere orientale ed esotico che lo ionico conferisce alla sezione lirica della *parodos* di Persiani è sottolineato anche da Pretagostini [1990] 2011, 190, e nuovamente, di recente, da Di Donato 2011, 17.

roganza del potente nemico. Ma subito, con il variare del ritmo in corrispondenza della quarta coppia strofica, il poeta provoca i suoi concittadini con un'altra suggestione: il ritmo angoscioso suscita ansia, induce pietà per i caduti nelle file nemiche, per quelle case private dei loro uomini, per quelle donne che bagnano di pianto il letto nuziale. Lo spettatore ateniese assistendo alla *parodos* dei *Persiani* sarà stato colpito e turbato da una mescolanza di diversi sentimenti: il terrore per la forza mostruosa di quell'armata, rievocata in scena in tutta la sua immane potenza; il sollievo per lo scampato pericolo; la soddisfazione per la propria vittoria; ma insieme, anche, la pietà per le ansie che ogni combattente in guerra ha imparato a conoscere per sé e per i suoi cari. Subito, dalle prime note, tragicamente stonate tra il ritmo-melodia e il contenuto testuale del vanaglorioso corale di apertura del dramma, lo spettatore è pervaso da questa tempesta di intense, diverse, passioni.

Il tragediografo chiama lo spettatore ad allertare tutte le sue sensibilità e a mettere in gioco tutti i suoi organi estetici: la *kátharsis* tragica non passa per univoche, confortanti, rassicurazioni identitarie, ma ha un effetto liberatorio proprio in quanto induce lo sfogo di sentimenti intensi e contraddittori, che prevedono anche la dolorosa *sympátheia* per il feroce nemico che gli Ateniesi avevano gloriosamente sconfitto a Salamina<sup>32</sup>.

Venezia

Monica Centanni

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bees 1995 = R. Bees, *Die Szene in Aischylos 'Persern', 'Sieben gegen Theben' und 'Hiketiden'*, in E. Pöhlmann (hrsg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt 1995, 73-106.
- Belloni 1988 = L. Belloni, *Eschilo, I 'Persiani'*, Milano 1988.
- Broadhead 1960 = H.D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.
- Bronner 1944 = O. Bronner, *The Tent of Xerxes and the Greek Theater*, UCPA I 12, 1944, 277-320.
- Centanni 1991 = M. Centanni, *Eschilo, I 'Persiani'*, Milano 1991.
- Centanni 2003 = M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie e i frammenti delle tetralogie*, Milano 2003.
- Dale 1983 = A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, fasc. 3, *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic* (BICS Suppl. no. 21.3), London 1983, 303-5.
- Dawe [1999] 2007 = R.D. Dawe, *Strophic Displacement in Greek Tragedy*, in R.D. Dawe, *Corruption and Correction*, Amsterdam 2007, 245-66.
- Di Donato 2011 = R. Di Donato, *La parodo dei 'Persiani': forme espressive e strutture interpretative*, in M. Tauber (a c. di), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 15-29.
- Fleming [1973] 2007 = Th. J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, diss. Ph.D. 1973 (Supplementi di Lexis 45), a c. di G. Galvani, con prefazione di B. Gentili e L. Lomiento, Amsterdam 2007.
- Garvie 1999 = A.F. Garvie, *Text and Dramatic Interpretation in 'Persae'*, Lexis 17, 1999, 21-34.
- Garvie 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Persae', with Introduction and Commentary*, Oxford 2009.

<sup>32</sup> In questo senso, di una stigmatizzazione della *sympátheia* per il nemico eccitata negli Ateniesi dalla tragedia di Eschilo, credo vada intesa la discussa battuta di 'Dioniso' in Aristoph. *Ran.* v. 1029 – come argomentato in Centanni 1991, 25-8.



- Gentili [1958] 1982 = B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1958 (rist. 1982).
- Gentili 1988 = B. Gentili, *Metro e ritmo nella teoria degli antichi e nella prassi della performance*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 5-16.
- Gentili – Lomiento 2008 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrics and Rhythmics, History of the Poetic Forms in Ancient Greece*, transl. by E.C. Kopff, Pisa-Roma 2008.
- Gostoli 2007 = A. Gostoli, *L'armonia frigiana nei progetti politico-pedagogici di Platone e di Aristotele, II: coribantismo e dionisismo*, in P. Volpe Cacciatore (a c. di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Napoli 2007, 23-36.
- Groeneboom 1960 = P. Groeneboom, *Aischylos' 'Perser'*, I-II, Göttingen 1960.
- Gruber 2009 = M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009.
- Irigoin 1982 = J. Irigoin, *Le 'parodos' des 'Perses' d'Eschyle. Analyse métrique et établissement du texte*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 173-81.
- Irigoin 1992-93 = J. Irigoin, *Construction métrique et jeux de sonorité dans la parodos des 'Perses'*, *Cahiers du GITA* 7, *Les 'Perses' d'Eschyle*, 1992-93.
- Korzeniewski 1966 = D. Korzeniewski, *Studien zu den 'Persern' des Aischylos*, *Helikon* 6, 1966, 548-96.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Kranz 1949 = W. Kranz, s.v. *Parodos*, in *RE* XVIII 4 (1949), 1684-94.
- Kraus 1957 = W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragöde. I. Aischylos und Sophokles*, Wien 1957.
- Lomiento 2008 = L. Lomiento, *Il canto d'ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, *Lexis* 26, 2008, 47-77.
- Lomiento 2010 = L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia. Considerazioni sul rapporto parola/musica in Aesch. 'Suppl.'* 524-99, *Lexis* 28, 2010, 67-91.
- Lomiento 2011 = L. Lomiento, *Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch. 'Suppl.'* 630-709, in M. Tauffer (a c. di), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 97-112.
- Mazon 1920 = P. Mazon, *Eschyle I. 'Les Suppliants', 'Les Perses', 'Les Sept contre Thèbes', 'Prométhée enchaîné'*, Paris 1920.
- Michelini 1982 = A. M. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the 'Persians' of Aeschylus*, Leiden 1982.
- Müller 1837 = K.O. Müller, *Scholien zu den in diesem Museum Jahrg. IV H. III S. 393 ff. von Herrn Dr. Dübner herausgegebenen Versen des Tzetzes über die verschiedenen Dichtungsgattungen*, *RhM* 5, 1837, 337-80 (= Id., *Kleine deutsche Schriften über Religion, Kunst, Sprache und Literatur, Leben und Geschichte des Alterthums*, I, Breslau 1848, 488-524).
- Murray 1940 = O. Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.
- Murray 1955 = G. Murray, *Aeschylus quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1955<sup>2</sup>.
- Nestle 1930 = W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930.
- Pace 2008 = G. Pace, *Aesch. 'Pers.' 1-64: colometria antica e edizioni moderne*, *QUCC* n.s. 90, n. 3 (2008), 167-176.
- Pace 2010a = G. Pace, *Aesch. 'Pers.' 97-9: problemi testuali, metrici ed esegetici*, *Lexis* 28, 2010, 3-19.

Pace 2010b = G. Pace, *La colometria della sezione lirica della parodo dei 'Persiani'* (vv. 65-139), *BollClass* 31, 2010, 35-51.

Page 1972 = D. Page, *Aeschlyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1972.

Pretagostini [1972] 2011 = R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, *RFIC* 100.3, s. III, 1972, 257-74 (= in Pretagostini 2011, 1-15).

Pretagostini [1990] 2011 = R. Pretagostini, *Metro significante, significato: l'esperienza greca*, in *Mettrica classica e linguistica*, Atti del Colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988, a cura di R. M. Danese – F. Gori – C. Questa, Urbino 1990, 107-19 (= in Pretagostini 2011, 189-99).

Pretagostini [2004] 2011 = R. Pretagostini, *Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*, *Lexis* 22, 2004, 17-28 (= in Pretagostini 2011, 1-15).

Pretagostini 2011 = R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a c. di M.S. Celentano, Roma 2011.

Rode 1965 = J. Rode, *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorliedes*, Diss. Tübingen 1965.

Rode 1971 = J. Rode, *Das Chorlied*, in W. Jens (hrsg.), *Die Bauformen des griechischen Tragödie*, München 1971, 85-115.

Rosenbloom 2006 = D. Rosenbloom, *Aeschylus, 'Persians'*, London 2006.

Sommerstein 2008 = *Aeschylus. 'Persians', 'Seven against Thebes', 'Suppliants', 'Prometheus Bound'*, edited and translated by A.H. Sommerstein, London 2008.

Taplin 1989 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989<sup>2</sup>.

Scott 1968 = W.C. Scott, *The Mesode at 'Persae' 93-100*, *GRBS* 9, 1968, 259-66.

Schröder 1916 = O. Schröder, *Aeschlyli Cantica*, Leipzig 1916<sup>2</sup>.

Weil 1907 = H. Weil, *Aeschlyli tragoediae*, Lipsiae 1907<sup>2</sup>.

West 1998 = M. West, *Aeschlyli. Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stutgardiae et Lipsiae, 1998<sup>2</sup> (editio prior 1990).

Wilamowitz 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschlyli Tragoediae*, Berlin 1914.

Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

Willink 2008 = C.W. Willink, *Entrances, Exits and Locations in Aeschylus' 'Persae'*, *QUCC* 89, 2008, 23-8.

**Abstract:** The lyrical section of the Aeschylus' *Persae parodos* (at ll. 65-139) is very expressive both in a thematic and in a rhythmical sense, but the meanings and rhythms of the choral song are not congruent. An astrophic passage (ll. 93-101), displaced by many editors in a different order in respect to the manuscript tradition, divides the choral song in two parts. The theme is the earth- and sea-power of the Persian army, represented as an impressive parade, but semantic and rhythmical-metrical levels don't interweave each other in a coherent form. The analysis of the rhythmical mood within the choral song, in connection with the expressions of Persian glory the Chorus states, detects the actual dramaturgical strategy of Aeschylus, in order to reveal the contradiction between the accents of pride and the expressions of anxiety, foreseeing the tragic ending of the drama.

**Keywords:** Aeschylus' *Persae, parodos*, semantics, rhythmic, dramaturgical strategy.

## Aesch. *Pers.* 256-9 = 262-5: colometria e problemi testuali

Nei *Persiani* dopo l'annuncio della sconfitta portato dal Messaggero (249-55) ha inizio un amebeo lirico-epirrematico (256-89), articolato in tre brevi coppie strofiche cantate dal coro e in sequenze di due trimetri giambici del Messaggero posposte a ciascuna sezione strofica (ad eccezione dell'ultima, alla quale fa seguito un intervento della regina, che avvia il successivo dialogo tra quest'ultima e il Messaggero). Nella prima strofe il Coro, dopo aver constatato il carattere terribile dei mali appena uditi, esorta i Persiani al pianto; nella corrispondente antistrofe lamenta che la sua lunga vita lo abbia condotto ad ascoltare la notizia di una tale sventura.

Il testo e la colometria tràditi per questa coppia strofica sono i seguenti<sup>1</sup>:

256	ἄνι' ἄνια κακά νεόκοτα καὶ δάϊ'· αἰαῖ, διαίνεσθε Πέρσαι τόδ' ἄχος κλύοντες.	str. 1
262	ἦ μακροβίωτος ὄδε γέ τις αἰὼν ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκούειν	ant. 1
265	τόδε πῆμ' ἄελλπτον.	

**256** ἄνια ἄνια YAVNLPd, semel D: αἴν' αἰνὰ Pauw | κακά: καὶ H: del. Prien, Hermann | λυπηρὰ λυπηρὰ post κακά VN

Codd.: ΜΙΔΗΒΟΥΑΩΔVΝQKLPd

**256 s.** con. ΔΗΒΑΩDL δάϊ' / Y (αἶ αἶ add. ante 258) **257-9** con. Q **258 s.** con. ΔΗΒΥΑΔVΝLPd **262 s.** con. ΔΗΒΥΩΔVΝKLPd **264 s.** con. ΔΗΒ (punctum post 264 B) YΩΔVΝKLPd **265** πῆ / Q

a y r k a ll k r k l l k l l k l l k l l k k l k l l l	do ia tr 2 'ba' reiz <sup>b</sup> (penth <sup>ia</sup> vel Zion <sup>min,ss</sup> ) <sup>2</sup>
---	---

Presso gli editori moderni grande fortuna ha avuto invece la disposizione colometrica che si trova in Schroeder<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Il testo è accompagnato da un apparato critico relativo al solo v. 256 (l'unico il cui testo è controverso e su cui gli studiosi sono variamente intervenuti) e da un apparato colometrico. I sigla adottati sono quelli di West 1998.

<sup>2</sup> Adotto la classificazione dei reiziani di Gentili – Lomiento 2003, 199.

<sup>3</sup> Schroeder 1907, 25. Tale disposizione colometrica (che è già in Kirchhoff 1880) è accolta da Mazon 1931; Italie 1953; Murray 1955; Kraus 1957, 52; Groeneboom 1960; Koster 1966, 95; per il primo verso è recepita anche da Burzacchini 1980, 153. Per altri studiosi che adottano questa colometria, tranne che per lo spostamento della sillaba iniziale del secondo *colon* alla fine del primo, cf. *infra*. Già Blomfield 1823; Dindorf 1832 individuavano come primo *colon* ἄνι' ἄνια κακά νεόκοτα; Blomfield inoltre isolava anche l'aristofaneo in clausola.

ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα  
καὶ δάϊ'· αἰαῖ, διαίνεσθε Πέ-  
σαι τόδ' ἄχος κλύοντες.

ἧ μακροβίτος ὄδε γέ τις  
αἰὼν ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκού-  
ειν τόδε πῆμ' ἄελλπον.

a y k r k r k a l l	2ia
l l k l l k l l k l	ia 2cr
l k k l k l l l	cho ba (aristoph) <sup>4</sup> .

Come osserva Wilamowitz<sup>5</sup>, si ottiene in tal modo una successione di giambi (ad eccezione del penultimo metro coriambico), molti dei quali ‘concisi’<sup>6</sup>.

Nell’ambito di questa sistemazione colometrica, il primo *colon* (nel quale Schroeder postula l’allungamento di α in μακροβίτος) è apparso problematico a molti studiosi successivi. Dale<sup>7</sup> obietta infatti contro l’individuazione di *brevis in longo* (e quindi fine di verso) all’interno del sintagma ὄδε γέ τις αἰὼν. Benché τις sia una propositiva e quindi a rigore possa essere collocata in fine di verso, l’obiezione di Dale non è priva di fondamento: nelle sezioni liriche dei *Persiani* fine di verso in assenza di pausa retorica, pur ricorrendo in vari passi<sup>8</sup>, non risulta mai attestata nell’ambito del nesso aggettivo/i-sostantivo, che nel caso di τις (indipendentemente dalla sua collocazione) è senz’altro molto forte.

Dale<sup>9</sup> (come Korzeniewski<sup>10</sup>) preferisce quindi spostare il confine del primo *colon* di una sillaba<sup>11</sup>:

ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα καὶ = ἧ μακροβίτος ὄδε γέ τις αἰ y r k r k r k l l 2ia (senza allungamento di α in μακροβίτος).

La studiosa stessa<sup>12</sup> riconosce però giustamente l’eccezionalità del proceleusmatico con il quale si aprirebbe il *colon* nella strofe<sup>13</sup>. Per eliminarlo sono state adottate in seguito due soluzioni che comportano interventi congetturali sul testo:

1) αἴν' αἰνὰ κακὰ νεόκοτα καὶ = ἧ μακροβίτος ὄδε γέ τις αἰ l t k r k r k l.

È il testo stampato da Broadhead, che accoglie la congettura αἴν' αἰνὰ di Pauw<sup>14</sup>. Broadhead osserva inoltre che una responsione esatta si otterrebbe con l’espunzione

<sup>4</sup> Schroeder 1916, 18 separa il giambo dai due cretici successivi.

<sup>5</sup> Wilamowitz 1914, *ad l.*

<sup>6</sup> Wilamowitz 1921, 292 considera ἄνι' ἄνι(α) un proceleusmatico, giustificato dalla ripetizione (*contra* cf. Koster 1966, 95 n. 1), evidentemente interpretando il *colon* come un dimetro giambico catalettico, senz’allungamento di α in μακροβίτος.

<sup>7</sup> Dale 1983, 155; cfr. anche Garvie 2009, 149 *ad* 256-9.

<sup>8</sup> Cf. Pace 2012.

<sup>9</sup> Dale 1983, 155.

<sup>10</sup> Korzeniewski 1966, 589; così anche Page 1972 (che pone tra *crucis* ἄνι' ἄνια κακὰ); Belloni 1994.

<sup>11</sup> Con tale spostamento il secondo *colon* risulta formato da tre cretici; il terzo *colon* resta identico a quello identificato da Schroeder.

<sup>12</sup> Dale 1983, 155.

<sup>13</sup> Cf. anche Dale 1968, 82 n. 1; Fleming 2007, 6.

<sup>14</sup> Pauw 1745, II, 944 *ad* 256, il quale però colizzava αἴν' αἰνὰ κακὰ νεό l y k k k k k interpretando come 2ia<sup>aa</sup> o 2antisp<sup>a</sup> (*sic!*).

di γέ e l'allungamento di α in μακροβίωτος, che darebbe nell'antistrofe la sequenza **l l k r k r k l**<sup>15</sup>. In alternativa per eliminare il proceleusmatico propone di scrivere nella strofe κακ' ἄνι' ἄνια<sup>16</sup>, che formerebbe un regolare metro giambico **k r k r**.

2) ἄνια ἄνια [κακὰ] νεόκοτα καὶ = ἦ μακροβίωτος ὄδε γέ τις αἰ a r k r k r **k l**.

Così West<sup>17</sup>, che accoglie l'espunzione di κακὰ proposta indipendentemente da Prien<sup>18</sup> e da Hermann<sup>19</sup>.

Sia la congettura αἴν' αἴνὰ sia l'espunzione di κακὰ non si giustificano sul piano testuale. Benché l'aggettivo ἄνιος sia attestato altrove solo in Esichio<sup>20</sup>, la lezione tràdita è sostenuta dal confronto con il v. 1055 = 1061 ἄνια ἄνια, dove il Coro, nel corso del *kommós* finale con Serse, esprime nuovamente il suo dolore per la rovina dei Persiani. In entrambi i casi sembra quindi opportuno conservare il testo tràdito. κακὰ costituisce una patetica ripresa da parte del Coro del lessico utilizzato dal Messaggero nell'annuncio della sconfitta persiana (cf. v. 253 κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακὰ). Inoltre l'inserzione di κακὰ dopo ἄνια ἄνια al v. 1055 nei codici Iγ si deve verosimilmente proprio al confronto con questo passo<sup>21</sup>.

L'adozione della colometria dei manoscritti permette di restituire una sequenza metrica regolare e di evitare interventi sul testo. Il primo *colon*, qualora si accolga la lezione più ampiamente testimoniata ἄνι' ἄνια e si ammetta l'allungamento di α in μακροβίωτος, è infatti un docmio con *brevis in longo* sia nella strofe sia nell'antistrofe<sup>22</sup> e con una libertà di responsione nei primi due elementi, ben attestata e assolutamente non problematica<sup>23</sup>. L'attacco docmiaco, che caratterizza anche la seconda coppia strofica (268 = 274), è adeguato a evidenziare il tono luttuoso e patetico dell'amebeo. L'allungamento davanti a *muta cum liquida* nei docmi eschilei si verifica in Ag. 1128 (= 1117) τύπτει· πίπτει δ' ἐνύδρω (<ἐν> ἐνύδρω Bothe) τεύχει **l l k l k l l l l** *ia do*<sup>24</sup>; PV 593 (= 574) πόθεν ἐμοῦ σὺ πατρὸς ὄνομα' ἀπύεις; **k**

<sup>15</sup> Broadhead 1960, 98 *ad* 256-8.

<sup>16</sup> Broadhead 1960, 288.

<sup>17</sup> West 1998 (1990), seguito da Hall 1996; Sommerstein 2008; Garvie 2009.

<sup>18</sup> Prien 1850, 228

<sup>19</sup> Hermann 1852. In Prien e in Hermann l'espunzione di κακὰ era contestuale alla scelta della forma elisa ἄνι' ἄνια e all'unione dei due primi *cola* della tradizione manoscritta in un'unica sequenza ἄνι' ἄνια νεόκοτα καὶ δάϊ· αἰαῖ **k r r k r k l l k l l**, interpretata come *do do hypercat*; nell'antistrofe Prien espungeva ἦ, Hermann γέ.

<sup>20</sup> Hesych. α 5203 Latte ἄνιος· ἀνατεπεῖς: la glossa è giudicata spuria da Latte, mentre Burzacchini 1980, 152 s. propone la correzione ἀνατραπεῖς. Lo studioso osserva inoltre giustamente che la frequenza del suono α contribuisce «ad accentuare il tono d'esotica trenodia».

<sup>21</sup> Cf. Garvie 2009, 149 *ad* 256-9, il quale d'altra parte osserva che a favore dell'espunzione di κακὰ potrebbe essere l'ipotesi che la parola sia una glossa di ἄνια penetrata nel testo (l'espunzione era così motivata già da Hermann 1852, II, 185 *ad l.*).

<sup>22</sup> La colometria tràdita per il primo *colon* è conservata da Murray 1937, che accoglie la forma elisa ἄνι' ἄνια e attribuisce in essa valore consonantico a ι, evidentemente interpretando la sequenza come monometro giambico. Per *brevis in longo* alla fine dei docmi secondo la colometria tràdita cf. Gentili – Lomiento 2003, 240.

<sup>23</sup> Cf. Tessier 1995, 671; Gentili-Lomiento 2003, 240, che citano tra l'altro il caso analogo di Eur. Or. 322b πάλλεσθ', αἵματος = 338b κατολοφύρομαι **u t l k l**.

<sup>24</sup> Il testo tràdito è difeso da Medda 2011, 141-3.

**r l k l k r l k l** *2do*<sup>25</sup>; dubbi i casi segnalati da Fleming<sup>26</sup> di *Sept.* 899 («οὐ» Wecklein) διχόφρονι πότιμω **k l r l l** = 910 οὐδ' ἐπίχαρις ἸΑρης **l r r l l** *do*<sup>27</sup>; *PV* 582 (= 601) πυγὴ (<με> Elmsley) φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυψον, ἢ **k l l k l k r l k l** *2do*. La fine di verso dopo 256 = 262 cade in corrispondenza di cambiamento di metro, anche se in assenza di pausa retorica<sup>28</sup>; essa potrebbe avere la funzione di isolare le parole esprimenti i concetti centrali della coppia strofica, rispettivamente i mali che hanno colpito i Persiani (ἄνι' ἄνια κακὰ) e la lunghezza della vita dei vecchi del coro (μακροβίωτος)<sup>29</sup>.

La lezione ἄνια ἄνια (minoritaria nella tradizione manoscritta) restituirebbe invece la sequenza **k r r k r**, che comporterebbe una responsione tra un docmio con l'ultimo elemento soluto nella strofe e uno con *brevis in longo* nell'antistrofe e quindi porrebbe il problema di una fine di verso dopo una doppia breve. Maas escludeva rigidamente la possibilità di fine di verso dopo *biceps* bisillabico<sup>30</sup>; studiosi successivi hanno precisato che tale divieto varrebbe anche per i *longa* finali soluti<sup>31</sup> (e quindi anche per l'ultimo elemento del docmio)<sup>32</sup>, ma Tessier<sup>33</sup> ha recentemente mostrato la problematicità di questo interdetto. Nei docmi la responsione **r** = *brevis in longo* sembra essere attestata solo in *Soph. El.* 1246 ἀνέφελον ἐνέβαλες οὐποτε καταλύσιμον **k r r k r l r r k r ll** = 1266 τᾶς πάρος ἔτι χάριτος εἶ σε θεὸς ἐπῶρσεν **l r r k r l r r l k ll** *2do*, dove è eliminata dagli editori per via congetturale (ἐπόρσεν Dindorf; ἐπῶρσ' Kamerbeek)<sup>34</sup>; un caso di fine di verso

<sup>25</sup> Cf. Conomis 1964, 38 s., che cita anche *Sept.* 205, dove i manoscritti presentano però una differente colometria; ved. Fleming 2007, 36. Per una difesa dell'allungamento davanti a *muta cum liquida* in *PV* 593 cf. Pattoni 1987.

<sup>26</sup> Fleming 2007, 6.

<sup>27</sup> Con l'integrazione di Wecklein e senza ammettere l'allungamento si ottiene una sequenza identica all'antistrofe **l k r k l l**, interpretabile come itifallico.

<sup>28</sup> Conomis 1964, 43-5 ha sostenuto che *brevis in longo* nei docmi si accompagna sempre a cambiamento di interlocutore, di metro o a pausa retorica o a una combinazione di questi elementi. In seguito Stinton 1977, 46 s. ha osservato che nella lirica della tragedia la percentuale di casi in cui fine di verso ricorre in coincidenza di cambio di metro ma senza pausa retorica non è significativa e che quindi il cambio di metro (in generale e in particolare nei docmi) non può essere considerato come una condizione che rende ammissibile la *brevis in longo*; Medda 2000, 130-9 ha mostrato che *brevis in longo* nei docmi ricorre in vari passi anche senza pausa retorica. Per l'ipotesi di West che nei docmi non sempre iato e *brevis in longo* indichino fine di verso cf. *infra* n. 35.

<sup>29</sup> Si tratterebbe di uno di quei casi in cui la fine di verso, non cadendo in corrispondenza di pausa retorica, avrebbe la funzione di conferire 'enfasi' a una parola o a un gruppo di parole; cf. Stinton 1977, 61-3.

<sup>30</sup> Maas 1979, 38; che tale esclusione per Maas fosse (implicitamente) valida anche nel caso di *longa* soluti è mostrato dal successivo riferimento (39) a *Aristoph. Ran.* 1203 (trimetro giambico terminante con tribraco, su cui cf. però la precisazione di Korzeniewski 1968, 20, che interpreta l'ultimo 'piede' come anapesto).

<sup>31</sup> Cf. ad es. Korzeniewski 1968, 20; Rossi 1978, 806-8; Devine – Stephens 1994, 106.

<sup>32</sup> Cf. Rossi 1978, 808 (secondo il quale un docmio di forma **x l l k k k** «per restare di forma 'attica'... avrebbe bisogno di sinafia successiva (sc. prosodica); ...se lo si dovesse isolare a verso, non cesserebbe di essere un docmio (a 'coriambos' finale...)»); West 1982, 110; sulla questione ved. ora la messa a punto di Andreatta 2012, con esame della bibliografia precedente.

<sup>33</sup> Tessier 2011, 97-117, che prende in esame in particolare la posizione di quegli studiosi che escludono la possibilità di fine di verso dopo sequenze dattiliche terminanti in doppia breve.

<sup>34</sup> Cf. Andreatta 1995, 81 s.

individuata dallo iato nella strofe cui corrisponde una doppia breve nell'antistrofe è in un prosodiaco docmiaco in Eur. *Ion* 688 ἐφ' ὅ (κτι Fix) ποτε βάσεται (ποτ' ἐκβάσεται Owen) **k r k l k l** = 707 καλλίφλογα πέλανον ἐπὶ (ἐπὶ del. Biehl) **l r k r k r**<sup>35</sup>. Il confronto con il v. 1055 = 1061 (cit. *supra*) non è comunque determinante in favore della forma non soluta al v. 256: lo iato tra ἄνια ἄνια a 1055 = 1061 può essere stato ricercato in un'espressione che, per l'assenza di un sostantivo, è assimilabile a un'esclamazione<sup>36</sup>, mentre sarebbe forse più difficilmente tollerabile in questo contesto, dove ἄνια si accompagna all'aggettivo sostantivato κακά. Benché la possibilità di adottare la lezione ἄνια ἄνια non sia del tutto da escludere, sembra dunque preferibile accogliere ἄνι' ἄνια.

Anche per il seguito della strofe la colometria dei manoscritti non necessita di modifiche. Il dimetro giambico-trocaico (257 = 263) è infatti attestato, secondo la colometria trādita, in Aesch. *Pers.* 638 = 645<sup>37</sup>; *Suppl.* 72 = 81; 97 = 105<sup>38</sup> (nonché in Pind. *Ol.* 2, str. 1; 4, ep. 8; *thr.* fr. 59, 5; 60 Cannatà Fera = 131a, b; 134 Sn. – M.)<sup>39</sup>: sembra quindi trattarsi di un *colon* particolarmente caro ad Eschilo e in quanto tale da conservare. I bacchei (258 = 264), con il loro ritmo spezzato, pongono in risalto la disperazione del Coro per la notizia appena ricevuta. In quanto preceduti da una sequenza giambico-trocaica, essi presentavano qui probabilmente una realizzazione esasema<sup>40</sup>; si noti nell'antistrofe l'enfasi prodotta dalla coincidenza di ciascun baccheo con una parola (γεραιοῖς ἀκούειν)<sup>41</sup>. Come è noto, sia i giambi sia i bacchei sono frequentemente associati ai docmi<sup>42</sup>.

Il reiziano **k k l k l l** compare come clausola anche in Aesch. *Suppl.* 95 κατιδεῖν ἄφραστοι = 90 μερόπεσσι λαοῖς; 103 ἐδράνων ἀφ' ἀγνῶν = 111 †δ' ἀπάτῃ μεταγνοῦς†<sup>43</sup>: nel primo passo esso è preceduto dalle sequenze **l k l / k l l l k l** *cr / ba cr*; nel secondo chiude una strofe in cui coriambi, giambi e trochei si alternano a cretici e bacchei; nell'uso clausolare di tale reiziano si osserva quindi

<sup>35</sup> West 1982, 110 lo segnala come un caso in cui a fine di verso nella strofe (individuata in base allo iato) potrebbe non corrispondere fine di verso nell'antistrofe (proprio a motivo della soluzione dell'ultimo *longum*). In alternativa ipotizza che nei docmi iato e *brevis in longo* non comportino sempre fine di verso, ma piuttosto (in questo e in casi simili) una sorta di 'staccato' (su questa ipotesi ved. Martinelli 1997, 271; Medda 2000, 139 e le riserve di Tessier 2011, 84-92).

<sup>36</sup> Sull'ammissibilità dello iato nel dramma in presenza di esclamazioni o di espressioni analoghe cf. Maas 1979, 122; Pohlsander 1964, 258; Korzeniewski 1968, 33; Stinton 1977, 37; West 1982, 15 n. 24; Gentili – Lomiento 2003, 20 s.; in particolare per Eschilo cf. anche Murray 1937, ix; West 1998, xxxv.

<sup>37</sup> Cf. Pace 2012.

<sup>38</sup> Cf. Lomiento 2008, 50 s.

<sup>39</sup> Cf. Lomiento 1999, 76 s. Si veda inoltre Eur. *Or.* 1012 **k l k k k l k l l**, che Dale 1968, 95 s.; 1983, 256 s. interpreta come forma soluta di un dimetro trocaico con una sorta di anaclassi iniziale, ma che potrebbe forse essere analizzato anche come *ia tr* (con soluzione del secondo *longum* del giambo).

<sup>40</sup> Per questo fenomeno cf. Gentili – Lomiento 2003, 4 s., 229.

<sup>41</sup> Per la dieresi tra bacchei in tragedia e l'effetto che essa produce cf. Dale 1968, 101; Martinelli 1997, 214.

<sup>42</sup> Cf. ad es. Conomis 1964, 47 s.; Dale 1968, 107-10; West 1982, 111; Martinelli 1997, 214, 271 s.; Gentili – Lomiento 2003, 241; per i bacchei cf. Medda 1993, 154-9, 189-93.

<sup>43</sup> Secondo la colometria dei manoscritti; cf. Fleming 2007, 79 s.; Lomiento 2008, 57 s., 66 s.. Gli editori accolgono generalmente la trasposizione dei vv. 93-5 e 88-90 proposta da Westphal 1869, 158.

una evidente analogia tra i due passi delle *Supplici* e la coppia strofica che siamo esaminando. In questi casi la sequenza **κ κ | κ | |**, che altrove ricorre frequentemente come clausola in contesti ionici<sup>44</sup>, andrà verosimilmente interpretata in senso giambico piuttosto che ionico.

La colometria dei manoscritti appare quindi del tutto coerente sul piano metrico. Inoltre, diversamente da quella adottata dagli editori moderni, che comporta sinafia verbale sia nella strofe sia nell'antistrofe tra il secondo e il terzo *colon* e, nel caso si adotti la sistemazione di Dale – Korzeniewski (cf. *supra*), anche tra primo e secondo *colon*<sup>45</sup>, la colometria tràdita presenta una significativa armonizzazione tra *cola* metrici e partizioni retoriche<sup>46</sup>; si noti in particolare la collocazione enfatica delle espressioni parallele τόδ' ἄχος e τόδε πῆμ' (indicanti il concetto centrale della coppia strofica) all'inizio del *colon* clausolare.

Università di Salerno

Giovanna Pace

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andreatta 1994-95 = L. Andreatta, *Responsione tra sequenze docmiache in Sofocle*, Tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 1994-95.

Andreatta 2012 = L. Andreatta, *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*, Roma 2012 (c.d.s.).

Belloni 1994 = L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1994<sup>2</sup>.

Blomfield 1823 = C.J. Blomfield, *Aeschyli Persae*, Lipsiae 1823.

Broadhead 1960 = H.D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.

Burzacchini 1980 = G. Burzacchini, *Note sui 'Persiani' di Eschilo*, *Dioniso* 51, 1980, 133-55.

Conomis 1964 = N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, *Hermes* 92, 1964, 23-50.

Dale 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>.

Dale 1983 = A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, III, *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic* (BICS Suppl. 21.3), London 1983.

Devine – Stephens 1994 = A.M. Devine – L.D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York-Oxford 1994.

Dindorf 1832 = G. Dindorf, *Aeschyli tragoediae superstites*, I, Oxonii 1832.

Fleming 2007 = Th. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a c. di G. Galvani, Amsterdam 2007.

Garvie 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.

Gentili – Lomiento 2003 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

Groeneboom 1960 = P. Groeneboom, *Aischylos' 'Perser'*, I-II, Göttingen 1960.

<sup>44</sup> Cf. Dale 1968, 163; Pace 2001, 31 (con bibliografia precedente).

<sup>45</sup> Nella strofe si avrebbe non sinafia verbale, ma sintattica per la presenza di καὶ in fine di verso.

<sup>46</sup> Anche Luisa Andreatta, nella sua tesi di dottorato inedita sulla versificazione docmiaca in Eschilo (discussa presso l'Università di Trento e di cui ho potuto leggere la sezione relativa a *Pers.* 256 = 262 per gentile concessione dell'autrice), osserva nella colometria dei codici per questo passo «il concorrere dei distinti livelli, semantico-sintattico e metrico, a una complessiva coerenza tematica».



- Hall 1996 = E. Hall, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1996.
- Hermann 185 = G. Hermann, *Aeschyli tragoediae*, Lipsiae et Berolini 1852.
- Italiae 1953 = G. Italiae, *Aeschylus, 'Perzen'*, Leiden 1953.
- Kirchhoff 1880 = A. Kirchhoff, *Aeschyli tragoediae*, Berolini 1880.
- Korzeniewski 1966 = D. Korzeniewski, *Studien zu den 'Persern' des Aischylos. I*, Helikon 6, 1966, 548-96.
- Korzeniewski 1968 = D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968 (trad. it. *Metrica greca*, a c. di O. Imperio, Palermo 1998, da cui si cita).
- Koster 1966 = W.J.W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde 1966<sup>4</sup>.
- Kraus 1957 = W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, I, Aischylos und Sophokles*, Wien 1957.
- Lomiento 1999 = L. Lomiento, *Analisi metrica di Pindaro, 'Ol.' 4 e 5: codici e Scholia vetera*, in B. Gentili – F. Perusino (a c. di), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma 1999, 63-84.
- Lomiento 2008 = L. Lomiento, *Il canto d'ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo. Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, Lexis 26, 2008, 47-77.
- Maas 1979 = P. Maas, *Metrica greca*, traduzione italiana e aggiornamenti di A. Ghiselli, Firenze 1979<sup>2</sup>.
- Martinelli 1997 = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1997<sup>2</sup>.
- Mazon 1931 = P. Mazon, *Eschyle. I Les Suppliants – Les Perses – Les Septes contre Thèbes – Prométhée enchaîné*, Paris 1931<sup>2</sup>.
- Medda 1993 = E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambò)*, SCO 43, 1993, 101-234.
- Medda 2000 = E. Medda, *Osservazioni su iato e brevis in lungo nei docmi*, SemRom 3.1, 2000, 115-42.
- Medda 2011 = E. Medda, *Aeschylus correctus? Metrica e testo in due versi dell' 'Agamennone' (1117/1128, 1143/1153)*, in M. Tauber (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegetica*, Tübingen 2011, 135-47.
- Murray 1937 = G. Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1937, 1955<sup>2</sup>.
- Pace 2001 = G. Pace, *Euripide, 'Reso', I canti*, Roma 2001.
- Pace 2012 = G. Pace, *Il verso 'lirico' nei 'Persiani' di Eschilo*, QUCC n.s. 100 (129), 2012, c.d.s.
- Page 1972 = D. Page, *Aeschyli quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1972.
- Pattoni 1987 = M.P. Pattoni, *L'autenticità del 'Prometeo incatenato' di Eschilo*, Pisa 1987.
- Pauw 1745 = J.C. de Pauw, *Aeschyli tragoediae, I-II*, Hae Comitum 1745.
- Pohlsander 1964 = H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964.
- Prien 1850 = C. Prien, *Ueber die 'Perser' des Aeschylos*, RhM 7, 1850, 208-45.
- Rossi 1978 = L.E. Rossi, *La sinafia*, in E. Livrea – G.A. Privitera (a c. di), *Studi in onore di A. Ardigoni*, Roma 1978, 791-821.
- Schroeder 1907, 1916 = O. Schroeder, *Aeschyli cantica*, Lipsiae 1907, 1916<sup>2</sup>.

Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Persians Seven against Thebes Suppliants Prometheus Bound*, Cambridge MA-London 2008

Stinton 1977 = T.C.W. Stinton, *Pause and Period in the Lyrics of Greek Tragedy*, CQ n.s. 27, 1977, 27-66.

Tessier 1993 = A. Tessier, *La responsione tra sequenze dochmiache*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, II, Roma 1993, 667-74.

Tessier 2011 = A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste 2011.

West 1982 = M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.

West 1998 = M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stutgardiae et Lipsiae 1998<sup>2</sup>.

Westphal 1869 = R. Westphal, *Prolegomena zu Aeschylus' Tragoedien*, Leipzig 1869.

Wilamowitz 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914.

Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

**Abstract:** The transmitted colometry at Aesch. *Pers.* 256-9 = 262-5 is defended against modern proposals of modification. It is metrically coherent, makes metrical and rhetorical level match each other (whereas modern colometries involve word-breaks both in strophe and in antistrophe) and allows to avoid textual alteration in 256 = 262.

**Keywords:** Aeschylus, *Persians*, Greek metrics, colometry, dochmiacs.

## **The Inheritance of Violence in the Lyric Imagery of Sophocles' *Electra***

While Sophocles' *Electra* immediately and continually signals its relationship to the *Choephoroi*, Sophocles reworks not only Aeschylus' plot but also his language and imagery in order to focus on the experience and role of Electra<sup>1</sup>. In the choral lyrics of the *Electra*, Sophocles develops the Aeschylean theme of the resemblance between mother and child that the act of matricide demands. Two images through which these lyrics present Electra – of the lamenting nightingale and of murderous ἔρος – respond to models from the *Oresteia* in order to convey the complexity of Electra's character and motivations. This adaptation of key images is one device Sophocles uses to compress the themes of Aeschylus' monumental treatment of the story into a single tragedy focused on a character who takes, in a strict sense, no action. Furthermore, although Sophocles follows Aeschylus in leaving Electra's situation unresolved, he characterizes her through images that lend thematic value to this lack of resolution<sup>2</sup>.

The imagery of birds that Electra uses to describe herself in the parodos signals its thematic power by its surface incongruity. Appealing to mythical precedents for her grief, she compares herself first to the 'child-destroying nightingale':

οὐ μὲν δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων,  
ἔστ' ἂν παμφεργεῖς ἄστρων  
ρίπας, λεύσσω δὲ τόδ' ἥμαρ,  
μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὣς τις ἀηδῶν  
ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶων  
πρὸ θυρῶν ἠγῶ πάσι προφωνεῖν.

(104-9)

Indeed I shall not cease from lamentations and hateful wailing, as long as I look on these shining beams of the stars and on the day I see here – like a child-destroying

<sup>1</sup> Sophocles' *Electra* signals immediately that it is deliberately recalling Aeschylus' treatment of Electra's story and the Aeschylean theme of divinely sent madness. Where Orestes, in the opening speech of the *Choephoroi*, offered a lock dedicated to Inachus at his father's tomb (πλόκαμον Ἰνάχῳ θερπητήριον, *Ch.* 6), in the opening speech of the *Electra* the Paedagogus identifies the setting to Orestes by reference to Io, the maddened daughter of Inachus: τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε, / τῆς οἰστροπλήγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης (*El.* 4 f.). The myth of a mortal who was hounded through the world by divinely sent torment ('stung by the gadfly') hints thematically at the legend of Orestes' madness and exile after the matricide, crucial to the development of Aeschylus' treatment of the myth. The reference Sophocles introduces to Inachus' daughter hints too at the shift of focus in this play from Orestes to the tormented heroine, Agamemnon's daughter, who will appear at the end of the scene lamenting and bloodied by self-inflicted blows (ἀντήρεις... / στέρνων πλιγὰς αἰμασσομένων, 89 f.). Her grief plagues her as unrelentingly as the gadfly pursued Io.

<sup>2</sup> This paper was presented at CorHaLi XXI, Lille, 9-11 June 2011. I would like to thank the organizers of the colloquium for their kind invitation and the participants for their comments. I am especially grateful to Professor David Elmer for his valuable comments on a draft of this paper and to the two anonymous *Lexis* readers for their remarks.

nightingale I shall not cease to sound forth to all a cry in lamentation before these doors of my father's.<sup>3</sup>

The nightingale's song is a familiar *topos* in Greek poetry, and it is an archetype to which the laments of women (as well as mere beautiful songs) are likened in tragedy and elsewhere, as far back as the *Odyssey*<sup>4</sup>. Yet Electra's choice of the epithet *τεκνολέτειρα* – which scholars have noted is oddly inappropriate for this heroine who dwells on her childlessness – offers the play's first hint of the moral complexity of her character. Although she is an innocent collateral victim of her mother's crime, she identifies herself with a guilty mother. Procne, who became the nightingale, had been ensnared in myth in a tangle of family crime and vengeance as intricate as the Pelopids'. She had bereaved herself by killing her own son, Itys. Electra alludes to this aspect of her situation when she expresses her admiration for the nightingale:

ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ σπονόεσσ' ἄραρον φρένας,  
ἃ Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,  
ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.

(147-9)

But as for me, my mind is fixed on the mournful one, on her who always grieves for Itys, Itys, the distraught bird, messenger of Zeus.

Procne had, however, killed Itys in order to avenge her husband's brutal rape and mutilation of her sister Philomela. Procne's role as guilty mother and as victim turned killer suggests that her real counterpart in the tragedy, at least at this stage, is Clytemnestra. Yet it is Electra, not her mother, who shares the nightingale's perpetual grief, and the exemplum first suggests what will become a crucial theme of the play: that Electra, who has committed no crime as yet, is already enmeshed in guilt through belonging to her family. As the tragedy progresses, Electra proves to be fully aware that her inheritance and 'training' alike have involved her in evil<sup>5</sup>. She will prove to mirror both the nature and the actions of the mother she abominates.

The example of the nightingale colors the Chorus's representation of the familial relationships of birds in the second stasimon. The first strophe sets up birds' care for their parents as an ideal and wonders why human beings fail to live up to it:

τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνοὺς  
ἔσορῶμενοι τροφᾶς κη-  
δομένους ἀφ' ὧν τε βλάστω-  
σιν ἀφ' ὧν τ' ὄνησιν εὖρω-  
σι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;

(1058-62)

<sup>3</sup> All translations are my own.

<sup>4</sup> Kannicht 1969, II 281-3, on Eur. *Hel.* 1107-12; cf. Aesch. *Ag.* 1142-5, *Suppl.* 58-62, *Soph. Ai.* 628-34, Eur. *Phoen.* 1514-8, *Phaeth.* 67-70 Diggle, etc.; beyond tragedy, cf. Hom. *Od.* 19.518-23, Hes. *Op.* 568 f., Aristoph. *Av.* 212-4, etc. On the nightingale as a model of the singer/poet, cf. Nagy 1996, 7-86.

<sup>5</sup> Friis Johansen 1964, 13, 17.

Why, when we see the most sagacious birds above caring for the nurture of those from whom they were born and from whom they gain benefit, do we not accomplish these things on equal terms?

In the immediate context, the Chorus seem to be moralizing on Chrysothemis' failure to take action to avenge her father's murder, thus showing the 'care' for him that the Chorus commend in Electra. On the other hand, Electra is by no means following the example of a bird towards its mother. In fact it seems likeliest that the Chorus are showing the total and reciprocal disruption of familial relationships in the house of the Pelopids<sup>6</sup>. The care of storks for their parents was a Greek *topos*<sup>7</sup>, but Sophocles' Chorus generalize about 'birds' – only to go on to liken Electra in the antistrophe to the nightingale, ἅ πάνδυκτος ἀηδών (1077). The specter of Procne and Itys, here raised again, warns the audience that the Chorus are setting up an ideal that is compromised in ways they do not realize.

Moreover, it is not just Clytemnestra's violence that Electra mirrors. The father she laments was the first of her parents to kill a member of her family: his daughter Iphigenia, in the sacrifice recalled by the chorus of Aeschylus' *Agamemnon* in a disquietingly vivid ode (*Ag.* 160-257). This killing haunted the *Oresteia* and would have been in the minds of an audience watching Sophocles' treatment of the myth. In the same lyric in the parodos in which Electra expresses her admiration for the nightingale's grief, she also venerates the perpetual weeping of Niobe.

ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν,  
ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ,  
αἰαῖ, δακρύεις.

(150-2)

O Niobe all wretched, I for my part hold you divine, you who always, in the tomb of rock, alas, are weeping.

Niobe, like the nightingale, is grieving for her children – and like Procne brought her grief upon herself and destruction on her children. She had boasted of having seven times as many children as the goddess Leto, and so had goaded Leto's two, Apollo and Artemis, to avenge the slight to their mother by killing all Niobe's fourteen. Still more than Procne's act of revenge, the case of Niobe recalls Agamemnon's killing of his child to placate Artemis. (Later, in the *agon* between Clytemnestra and Electra, it becomes clear how closely parallel Agamemnon's guilt was to Niobe's. Electra offers what she considers a vindication of her father by recalling that it was a boast he uttered while hunting that brought Artemis' wrath upon him [568 f.]).

Thus Electra's choice of mythical models is incongruous not only because she lacks children of her own and because she is herself guiltless but also because in her evocations of grief she identifies with the sufferings of a mother – however guilty –

<sup>6</sup> Winnington-Ingram 1980, 244 f., n. 89, defends a dual reading in which the two symmetrical clauses ἅφ' ὧν τε βλάστωσιν and ἅφ' ὧν τ' ὀνησιν εὐρῶσι refer to the mutual care of parents and children for each other.

<sup>7</sup> Cf. Aristoph. *Av.* 1355 f.

who has lost a child. She shows no sympathy at all, however, for her mother's loss of her child Iphigenia and the extreme vengeance she took for her loss – a vengeance, surely, far less outrageous than Procne's for her sister's rape. Why Electra refuses sympathy to her mother despite identifying herself with a bereaved mother emerges from a lyric insight that the Chorus offer into her character and motivations.

In the third strophe of the parodos, the Chorus recall the murder of Agamemnon in terms that set up a parallel between the quasi-supernatural forces that drove it and those that drive Orestes and Electra.

δόλος ἦν ὁ φράσας, ἕρος ὁ κτείνας,  
δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες  
μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἶτε βροτῶν  
ἦν ὁ ταῦτα πράσσων.

(197-200)<sup>8</sup>

Deceit was the one who did the telling, desire the killing, the two of them having brought forth terribly a terrible form, whether it was a god or one of mortals who did these things.

Already δόλος has been linked both with Clytemnestra and with Orestes. The Chorus immediately acknowledge the guile and treachery by which Electra's mother, whom they call δολερά, killed her father (τὸν πάλαι ἐκ δολεράς ἀθεώτατα / ματρὸς ἄλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα, 124 f.). Moreover, the audience already knows that Orestes plans to reciprocate by using similar δόλος to kill Clytemnestra: in the opening scene he has told the Paedagogus that Apollo's oracle bade him 'conceal by deceit (δόλοισι κλέψαι) the slaughter performed by a just hand' (37), and he has outlined his deceptive plan. Though the Chorus do not yet know this themselves, δόλος here summons the thought of Orestes as well as his father's killers. As a counterpart to δόλος, the device used to kill Agamemnon, ἕρος is cited as the driving force. By the time the Chorus attribute the killing to ἕρος, Electra has hinted at this motivation: she first speaks of the murderers as 'my mother and her bedfellow Aegisthus' (97 f.), and in her prayer to the Erinyes she speaks of the violation of the marriage bed as an outrage that particularly concerns them, in parallel with unjust death itself (113 f.). Although Clytemnestra will later allege that she killed Agamemnon to avenge her daughter's death, Electra associates the murder only with the adultery and claims that not justice but 'persuasion from a bad man' (πειθὴ κακοῦ πρὸς ἀνδρός, 526) drove her mother.

In the context of the guilt that she and the Chorus attribute to ἕρος, it is arresting that after comparing herself to the bereaved mothers Procne and Niobe Electra goes on to lament her own lack of husband and children in terms that suggest frustrated ἕρος. As a woman who is ἄτεκνος and ἀνύμφευτος (164-5) she can only wait perpetually for her brother, who claims that he 'longs' to come home (ποθεῖ, 171) but does not do so (164-70). Her complaint about Orestes' 'deception' (ἀπατόμενον, 170), with its ironic repetition ποθεῖ / ποθῶν, strikes a note of unrequited love. The Chorus' attempt to encourage her by invoking time, 'an easy god' (179), fails be-

<sup>8</sup> I follow the text and spellings of Finglass 2007.

cause she is aware that time is not on her side if she hopes for marriage and reproduction. Childless and unprotected by any male φίλος, at a time of life when she should have her own home and share her husband's bedchambers, she still dwells in her dead father's.

ἄτις ἄνευ τεκέων κατατάκομαι,  
ἄς φίλος οὔτις ἀνήρ ὑπερίσταται,  
ἀλλ' ἀπερεί τις ἔποικος ἀναξία  
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός

(187-90).

[I] who waste away without children, on whose behalf no friendly man stands as champion, but as if I were some unworthy outsider dwell in the chambers of my father.

In response to this lament, the destructive ἔρος that the Chorus pairs with δόλος suggests to the audience not only Clytemnestra's fulfilled lust for Aegisthus but Electra's unfulfilled desires.

This ἔρος gives Electra two reasons to deny her mother any pity or understanding: Clytemnestra is complicit with Aegisthus in depriving Electra of husband and children, and she has thrown away a husband and children of her own. This tension between them is pinpointed in the first stasimon by the paired adjectives ἄλεκτρο' ἄνυμφα (492), which the Chorus use to characterize the marriage of Clytemnestra and Aegisthus as a travesty without a properly sanctified bed or wedding. These adjectives strongly recall those with which Electra has described herself – ἄτεκνος and ἀνύμφευτος (164 f.). Still more striking is the echo of the name Ἡλέκτρα, which was sometimes derived in ancient sources from ἄλεκτρος<sup>9</sup>. This association is confirmed later when Electra tries to win over Chrysothemis to help kill Aegisthus by reminding her that she shares one of Electra's fundamental grievances, that she is 'growing old without marriage bed or wedding song' (ἄλεκτρα... ἀνυμέναιά τε) (962). The use of the same words to describe the opposite conditions of mother and daughter calls attention to the incongruity and so to the difference between their situations: Electra has been denied legitimate marriage, while Clytemnestra has violated and devalued it.

The verbs that the Chorus use to express the function of δόλος and ἔρος further suggest that Orestes and Electra will assume the roles of their parents' generation. Lines 197-200 do not just recall the 'terrible form' of the killing that δόλος and ἔρος 'terribly brought forth' but also anticipate a new 'terrible form' that their new incarnations in Orestes and Electra will bring forth. The participle προφυτεύσαντες – especially as associated with the actions of a mother and a pair of lovers – evokes a natural process of begetting and birth. This process and the relationships it creates are unnaturally perverted both by mother and by children. After Electra responds by expressing a wish for the killers to be punished in turn (201-12), the Chorus admonishes her to be silent and endure with a new metaphor of perverted childbirth, warning her, 'You have brought many troubles on yourself by constantly giving birth to

<sup>9</sup> Thus the lyric poet Xanthus, fr. 700 *PMG*, *ap.* Aelian *VH* 4.26 (vd. Finglass 2007, 402, who also cites further parallels in tragedy).

(τίκτουσ') battles by/for your own downhearted soul' (218 f.). Electra retorts to their admonition by echoing their doubling of the adjective δεινός (198) in her protest: δειν' ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην (221). In terrible circumstances she has been compelled to utterance they have characterized as terrible, a travesty of childbirth. Even as she is a victim of the 'terrible circumstances' that δόλος and ἔρος produced, the echo affirms her resemblance to these forces that 'brought forth a terrible shape terribly'.

The Chorus repeat a similar admonition 'do not give birth to (τίκτειν) ruin by ruin' (233-5), taking the role of μάτηρ... τις πιστά – a good, 'trusty' mother who is opposed to Electra's own and might take the place of the bad mother Electra rejects. Yet Electra refuses this surrogate mother's advice. She appeals to inborn nature, asking ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων; ('In whom of mankind is this disposition inborn?', 238). If she did not behave thus and seek the murderers' punishment, she protests, ἔρροι τὰν Αἰδῶς / ἀπάντων τ' Εὐσέβεια θνατῶν ('the shame and reverence of all mortals would disappear', 248-50). Clearly, however, most people (including her own sister) lack the disposition she claims as universal. In fact she is reaffirming her own peculiar heritage. Electra's interactions with the Chorus set her apart as inheriting her nature from her own vengeful, far from 'trusty' mother.

The second stasimon, after recalling the parodos in its bird imagery, goes on to judge Electra positively in terms of the value – εὐσέβεια – that she set up in the parodos (1096 f.; cf. 250). Yet even as the Chorus now endorse her extreme behavior as a model of virtue, they still emphasize the extreme singularity of her nature, asking, τίς ἂν εὐπατρις ὧδε βλάστοι; ('Who could be born so noble?', 1081). This echoes not only the previous βλάστωσιν (of birds, 1060 f.; cf. also 1095 f.) but also the question that Electra posed in her earlier debate over the demands of εὐσέβεια with the Chorus (238). The implicit answer to her earlier question was either *someone evil* or *no one*. The implicit answer to the Chorus' question in the second stasimon may well, though they do not realize it, be the same. Their choice of εὐπατρις in this context suggests that her extraordinary nature is derived from her father as opposed to her mother, and so must be the antithesis of her mother's – which is in itself the antithesis of εὐσέβεια. The Chorus' interpretation of the situation is, however, incomplete. Their choice of the nightingale to represent her implicitly undermines their attempt to characterize her as a paragon of familial εὐσέβεια. They celebrate her as being willing to die 'after killing the twin Erinys' (1080), but they do not consider that she and Orestes will take on the role of Erinys from their mother and Aegisthus – the role that made Agamemnon's killers in turn vulnerable to reproach and punishment.

Sophocles thus develops a theme inherited from Aeschylus' treatment of the myth in the *Oresteia*: that Agamemnon's children must become like their mother in order to avenge him. Sophocles' lyric use of birds as exempla for relationships between parents and children responds to bird imagery in Aeschylus' *Choephoroi*, where Orestes and Electra appeal to Zeus as orphaned nestlings of the eagle who was slain by a terrible serpent (247-9; cf. νεοσσούς, 501). In the imagery of the *Choephoroi* Clytemnestra takes the form of the snake, the natural enemy of birds, and Orestes – who recognizes the baby snake of her nightmare as himself – accepts that he too must become a snake (ἐκδρακοντωθεῖς) to kill her (*Ch.* 549 f.). In Sophocles' *Electra*, however,



there is no such clear line between noble birds and evil snakes: the helpless nightingale, the type of Electra's eternal grieving, has killed her own child.

As Sophocles derives from Aeschylus the theme of the children's resemblance to their mother, so he may have found in Aeschylus the inspiration to use bird imagery to signal the complexity of Electra's motivations. Although the *Choephoroi* sets up the bird and the snake as polar extremes, the comparison of Agamemnon to an eagle recalls the portent of the eagles that devour a pregnant hare in an early chorus of the *Agamemnon*. Calchas interprets the omen as portending victory for the sons of Atreus – the eagles – but at the same time recognizes with dread that their 'feasting' implicates them in guilt that Artemis, goddess of young creatures, will punish.

οἴκτω γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἄγνᾶ  
πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς  
αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν·  
στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.

(Ag. 134-7)<sup>10</sup>

For in pity holy Artemis holds a grudge against her father's winged hounds who slay the toiling hare, young and all, before childbirth; and she hates the feast of the eagles.

Though Aeschylus' Electra and Orestes ignore the eagle's guilty associations in the *Choephoroi*, for Sophocles their allusions to the eagle would naturally recall those in the first play of the trilogy. His choice to develop the theme of birds as models for the family relationships of the Pelopids through the nightingale reflects his play's focus on Electra, who is female and distinguished by her songs of lamentation: the nightingale's traditional associations are appropriate for her condition. Like the nightingale, moreover, she is at once helpless to prevent her victimization and powerful to avenge it at great moral cost to herself. The nightingale's tragic and murderous history enables Sophocles to develop the full potential complexity of Aeschylus' birds – violent, noble, vulnerable – within the compass of a single play.

The eagles, moreover, are not the only ones who might be considered 'guilty' in the Aeschylean simile. Artemis herself is enraged by the eagles' violence against a helpless creature – yet she responds with the outrageous demand that Agamemnon violate the most sacrosanct bonds by killing his own helpless child. Aeschylus is not suggesting here that his audience judge 'holy Artemis' herself on moral grounds, but it is hard to avoid the impression that Sophocles invites us to judge Apollo's parallel command to kill a family member when Orestes tells Electra that τὰν δόμοισι μὲν ἢ καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν (1424 f.). As Friis Johansen argues, the play establishes a contrast between what is *just* (δίκαιον) and what is *good* (καλόν): a distinction that Electra has earlier drawn to dismiss her mother's self-justifications (558-60), without reflecting that she is thereby categorically condemning the killing she herself will undertake<sup>11</sup>. The divine command that backs Orestes up does not cut

<sup>10</sup> The description of the eagles as πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς is echoed by the description of the Eri-nyes as μήτρος ἐγκότους κύνας (Aesch. *Ch.* 924) – an echo that tends to reinforce its sinister connotations.

<sup>11</sup> Friis Johansen 1964, 18 f., 27.

the moral knot of the matricide – nor does it make his δόλος more palatable. Clytemnestra's relief, mixed with a reluctant grief, at the news of her son's supposed death bears no comparison with Orestes' grim satisfaction in unrolling the bands that wrap his mother's newly murdered body. This tableau could hardly be called καλόν. Nor, in turn, does Apollo's command reduce the role of Electra's ἔρως in motivating and coloring the play's action.

Sophocles' identification of Electra with the destructive force of ἔρως takes up a suggestion from Aeschylus' Clytemnestra herself. After killing Agamemnon she tells the Chorus that they are right to blame a δαίμων of the house:

ἐκ τοῦ γὰρ ἔρως αἵματολοιχός  
νεῖρα τρέφεται· πρὶν καταλῆξαι  
τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ.  
(Ag. 1478-80)

For from it desire that licks blood is nursed in the entrails: before the old pain stops, new blood oozes.

This ἔρως is the unchanging, self-renewing force that perpetuates the cycle of bloodshed and pain. In the choral lyrics of the *Electra* Sophocles suggests that the heroine – associated with the nature and guilt of both her mother and her father, identified with 'ἔρως that killed' – is an embodiment of this self-regenerating, destructive desire: he has put her not only at the formal center of his tragedy but at the heart of an interpretation of the myth.

While Clytemnestra's murderous desire may seem more horrifically full-blown than her daughter's (after all, Electra is a virgin famished for love from any male relative or surrogate, while Clytemnestra is an adulteress who would gladly see her own son dead rather than alive as a threat to her lover), the lust for bloody revenge that love has engendered in Electra bears a clear family resemblance to her mother's perverted desire. The transferred identification of ἔρως from Clytemnestra to Electra suggests the problem of where the cycle can end. Although Electra's longing for Orestes' return is fulfilled, Sophocles (unlike Euripides) does not indicate whether her ἔρως for marriage and children will be satisfied. To the extent, moreover, that her ἔρως takes revenge as its object, she demonstrates a disturbing insatiability when she tells Orestes, 'strike a second blow if you have the strength' (1415)<sup>12</sup>. Likewise, the recurring image of the nightingale's perpetual grief and longing for a lost child raises the question of how Electra's grief and loss can be resolved once she has her revenge on her mother. For Procne revenge did not bring resolution: indeed, there was no possibility for her of resolution in human life. Her transformation was irreversible. We do not know what happens to Electra after the *Choephoroi* either. Sophocles, however, responds to Aeschylus by raising this lack of resolution as a prob-

<sup>12</sup> Cf. Aesch. Ag. 1343-5 and Friis Johansen 1964, 26, on Electra's role in the murder and the pointed echo of Agamemnon's dying words.

lem in Electra's nature that contributes to our understanding of the story that he makes hers<sup>13</sup>.

Department of the Classics, Harvard University  
Cambridge MA, USA

Julia Scarborough

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Burton 1980 = R.W.B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.  
Blundell 1989 = M.W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge 1989.  
Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.  
Forbes Irving 1990 = P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990.  
Friis Johansen 1964 = H. Friis Johansen, *Die 'Elektra' des Sophokles – Versuch einer neuen Deutung*, C&M 25, 1964, 8-32.  
Kannicht 1969 = R. Kannicht, *Euripides, 'Helena'*, Heidelberg 1969.  
Kells 1973 = J.H. Kells, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 1973.  
Nagy 1996 = G. Nagy, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge 1996.  
Segal 1966 = C.P. Segal, *The 'Electra' of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.  
Segal 1981 = C.P. Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge MA 1981.  
Winnington-Ingram 1980 = R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980.

**Abstract:** Sophocles' *Electra* develops a paradox inherited from Aeschylus: Electra and Orestes must resemble their murderous mother in order to kill her. Both the Chorus and Electra herself signal that she is implicated in her family's history of violence and guilt by drawing a lyric comparison between Electra and the nightingale, who in myth killed her child and therefore seems a more appropriate comparandum for one of Electra's parents than for herself. The Chorus suggest a parallel between the ἔρως that drove Clytemnestra to kill Agamemnon and Electra's own motivations for wanting her mother dead. While Electra blames her mother's crime on adulterous desire, she also dwells on her own unfulfilled desire for a lawful marriage and children – in fact, for exactly what her mother threw away when she killed her husband and rejected their children. Clytemnestra's travesty of a marriage to her partner in crime and Electra's deprivation of marriage are described in arrestingly similar language that focuses attention on the incongruity and so on the contrast between their situations. Moreover, the Chorus use the vocabulary of childbirth to characterize both Clytemnestra's murderous desire and Electra's own desire for vengeance. These echoes underscore Electra's inheritance from her mother. Sophocles' identification of Electra with the destructive force of desire takes up an image from Aeschylus' Clytemnestra, who blames the cycle of bloodshed in the family on a demonic, constantly self-renewing desire. The choral lyrics of Sophocles' *Electra* suggest that its heroine is an embodiment of this desire. Where Electra simply drops out of the *Oresteia* after helping Orestes commit matricide, her identification with self-perpetuating desire in Sophocles' *Electra* problematizes this lack of resolution.

**Keywords:** Sophocles, *Electra*, lyric, ἔρως, nightingale.

<sup>13</sup> In this I agree with, and wish to take further, Friis Johansen's conclusion that it fundamentally matters little what happens to Electra after the end of Sophocles' play: «Denn am Ende dieser düsteren Tragödie, als letzte Folge des göttlichen Auftrags, sehen wir nur einen unsicher gewordenen Jungen und eine innerlich gebrochene Frau» (Friis Johansen 1964, 32).

## Siblings in the *Choephoroi*: A Psychoanalytic Approach\*

Thanks to Freud's own interests and, perhaps, a romantic perception of Classical Greek civilisation as in some way closer to nature than our own, psychoanalysis has long taken an interest in Greek tragedy and, since the 1950s, has been absorbed into the tragic scholar's toolkit<sup>1</sup>.

The *Oresteia*, in particular, has had its share of explicitly psychoanalytic readings, from, for example, the psychoanalyst Green, who, in his 1969 book 'Un oeil en trop' reads the play as dominated by Orestes' Oedipal relationship with his parents. The classicist Caldwell, in 1970, summarises the action of the trilogy as follows: 'Orestes reveres his father but kills him in the form of a substitute; he repudiates his mother, but the act in which he kills her is symbolic incest. The meaning of the repressed is revealed in the mechanism of repression, and the conscious act contains its opposite'<sup>2</sup>.

Since the 1970s, psychoanalysis has moved on. Feminist psychoanalysts have questioned whether a psychoanalytic orthodoxy which relies upon the stern authority of the father to induce normal psychological development and characterises women as neurotics tormented by a perpetual lack reflects more the prejudices of practitioners than clinical reality<sup>3</sup>.

\* This is a version of a paper entitled *Les relations fraternelles dans l'Orestie*, presented at the 21<sup>st</sup> CorHaLi colloquium, held in Lille on the 9<sup>th</sup> to the 11<sup>th</sup> of June, 2011. I would like to thank the organisers of the conference for the invitation, and the participants in the discussion for their comments and suggestions. In particular, the astute remarks of M. Pierre Judet de la Combe in the discussion following my presentation of this paper helped me to reformulate my thinking on the paper's conclusion. My fellow graduate student at Princeton, Sam Galson, discussed the paper with me with characteristic insight; again, his remarks helped me especially in the conclusion. And Professor Froma Zeitlin read versions of this paper and offered substantial and penetrating comments which helped me sharpen up my thinking and expression throughout. The comments and bibliographic suggestions of Lexis' anonymous readers were also extremely useful. All shortcomings which remain are my responsibility alone.

<sup>1</sup> Reinhard Lupton 2005 is a useful short introduction to psychoanalytic engagements with tragedy. Leonard's comprehensive and astute account of the dialectic between ancient Greece and modern French thought is an indispensable guide to the subject (Leonard 2005). The essays in Wilmer – Zukauskaitė 2010 give an excellent impression of the vibrancy of contemporary approaches to Sophocles' *Antigone*, one play which has been particularly fruitful not only for psychoanalytic thinkers (thanks largely to its treatment in Lacan 1998) but also in modern thought more broadly from Hegel on. (Butler 2000 has been an extremely influential as a reading of Antigone, and an example of how to do modern psychoanalytic criticism, but see Seery 2006 for the suggestion that Butler's approach is not so new to classicists, and had in fact been foreshadowed by Steiner 1996). Loraux 1987 is the reflection of a classicist steeped in psychoanalysis on psychoanalysis' place in the classics.

<sup>2</sup> As well as those explicitly psychoanalytic readings mentioned, Goldhill 1985, Segal 1974, 1985, and Loraux 1996 are notable commentators on the play whose work engages with psychoanalysis.

<sup>3</sup> Although some feminists have rejected psychoanalysis as hostile to women (this position is staked out by Millett 1970), from the 1970s onward, feminists have reappropriated psychoanalysis in various ways, to give non-biological, non-essentialist explanations for gender differences. The

Similarly, Deleuze and Guattari, two Frenchmen on the fringes of the psychoanalytic establishment, have problematised the notion that the single developmental model, of father-mother-infant, can dominate everyone's psyches, and lambasted orthodox psychoanalysts for reducing the full spectrum of psychic conditions to the same old Oedipal neurosis<sup>4</sup>.

These new approaches to psychoanalysis constitute a move away from a 'vertical' model (whereby a person's psyche is formed by paternal authority, and preserves a position in itself for this authority – the very position into which the analyst himself steps), towards a model under which the mind is constituted of relations of a non-hierarchical, 'horizontal' nature<sup>5</sup>.

In fact, since the 1970s, there has been a critical search for new ways to apply new psychoanalytic theories to tragedies. Going 'beyond Freud' has become the catchword for critics. Within classics, Jean-Pierre Vernant wrote his essay 'Oedipus without the complex,' demolishing the legitimacy of a Freudian approach through the close textual analysis which he points out is lacking from most psychoanalytic readings<sup>6</sup>. The great instigator of the 'return to [a barely recognisable] Freud', Jacques Lacan marked his difference from the master by declaring that Oedipus' analysis could only be considered complete at Colonus<sup>7</sup> and then focusing his attentions on Sophocles' Antigone instead<sup>8</sup>. Michel Foucault turned to (a Deleuzo-Guattarian, as Leonard points out) Oedipus in a neglected lecture in 1973<sup>9</sup>.

This paper takes as its starting point the supposition that since psychoanalytic analysis has proved useful to previous critics of the *Oresteia*, it will be pertinent for contemporary readers of the trilogy to ask whether the most recent trends in analysis can provide any further insight.

In 2003 the psychoanalyst Mitchell suggested a way out of the 'vertical' preoccupations of psychoanalysis which could stand up in clinical as well as ideological terms. In her book, 'Siblings: sex and violence', Mitchell suggests that 'horizontal' (here, inter-sibling) relationships could play a far greater role in psychic develop-

best general work on feminism and psychoanalysis remains Mitchell 1974 (which reevaluates the Freudian analytic tradition from a feminist perspective), though since that volume's publication Kristeva, Cixous, and Irigaray have emerged as important figures in the mainstream of both feminist and psychoanalytic theory.

<sup>4</sup> Deleuze – Guattari 1972.

<sup>5</sup> Diverse theoretical positions can be read as falling in line with this broad trend. Kristeva's 'semiotic' is a theory of the mind's generation of meaning according to which concepts are linked associatively in a network which is continually under construction, thus allowing for the heterogeneity of meaning; it is a direct reaction to Lacan's 'symbolic', which conceives of signifiers attached to static signifieds (see Kristeva 1977). For Deleuze – Guattari 1972, the principal mental disorder is not neurosis but psychosis, which they argue covers a multiplicity of mental experiences which cannot be expressed by a traditional psychoanalysis preoccupied with Oedipal neurosis, or even in conventional language, which presupposes a single, static speaking subject.

<sup>6</sup> Leonard's critique of the essay and its intellectual context points out the extent of Vernant's dependence upon the equally anachronistic framework of anthropology (Leonard 2005, 38-47).

<sup>7</sup> Lacan 1988, 210.

<sup>8</sup> Lacan 1997.

<sup>9</sup> Foucault 1994. Again, Leonard's reading, which brought this work to my attention, is extremely useful (Leonard 2005, 70-95).

ment than previously suspected, with siblings (or even, in the case of only children, a child's suspicion that his parents might have another child) inspiring identification, hatred, affection, desire, jealousy, and (with the child's imagining that a new baby is a 'replacement' for himself) the first intimations of mortality.

In the light of these developments this paper will explore what a psychoanalytic approach Aeschylus' *Oresteia* can do for the 'horizontal' relationships between the siblings of the plays. This is not to deny the importance of those 'vertical' relationships between parents and children (something which is evident throughout, and particularly in the *Choephoroi*, dominated as it is by matricide in the father's name), but it is an attempt to draw attention to a relatively neglected but nevertheless important aspect of the plays<sup>10</sup>.

According to Mitchell, an infant's psychic development is governed by both identification with the sibling and by a formation of a sense of self in distinction to the sibling. I will argue that the relationship between siblings in the *Oresteia* is characterised by an alternation of identification and differentiation which makes sense both in the light of Mitchell's ideas and in terms of the wider themes of the play.

One need not have recourse to theory to justify the interest in siblings in the trilogy. There is hardly a character in the trilogy without a brother or sister who will also have a role to play. Orestes and Electra are the most obvious examples, though Iphigeneia, despite being dead before the action begins, provides the impetus behind the entire trilogy; Agamemnon is first mentioned alongside his brother Menelaus (and the third line of the *Agamemnon* makes clear the palace belongs to both brothers, not only the title character); the sisters Clytemnestra and Helen are twin exemplars of female depravity in the first play, though only one is present onstage; the *Erinyes* themselves are sisters, the daughters of Night; and the crime of Atreus was committed against his brother Thyestes.

## 1. Recognition.

The second play in the *Oresteia* opens, famously, with the recognition and reconciliation of two siblings who have long been separated: Orestes and Electra, the two surviving children of Agamemnon and Clytemnestra. The placing of such explicit treatment of the sibling relation at the centre of the trilogy itself suggests the importance of the theme, and the episode is revealing of how siblinghood is constructed in the trilogy. The play begins with Electra entering along with the Chorus, and Orestes watching their entrance.

Orestes asks, 'what may this gathering of women be that comes here, so conspicuous in their black garments?' (τί χροῖμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουριστείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχμίωισιπρόπουσα; *Ch.* 10-2). And then, amongst this

<sup>10</sup> In fact, the critical turn to 'horizontalising' readings is not limited to psychoanalytic approaches. Griffith 1995 offers an acute reading of the *Oresteia* which is not psychoanalytic but does explicitly set out to examine both vertical and horizontal relationships (in this case respectively between the rulers and the ruled, and between elite ruling families of different communities) in an attempt to qualify the prevailing view of the trilogy as a triumph of legal process, divine justice, or male domination (that is, a thoroughly 'vertical' vision of the plays).

'conspicuous' crowd, he sees Electra herself, his sister, 'conspicuous in her bitter grief' (καὶ γὰρ Ἥλέκτραν δοκῶ / στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγρῶ / πρέπουσαν 16-8).

The play thus represents Electra first as a member of a crowd, from which her brother picks her out. Orestes terms the chorus ὀμήγουρις, an assembly; the word is not etymologically related to the prefix ὀμό-, but in the context the association is suggested – naturally enough, since the tragic chorus is a group acting as a unified entity, from which no member emerges as a distinctive personality. Her appearance amongst such a group makes Electra's emergence as an individual all the more conspicuous. It as if acknowledgement by her brother were what made her an individual, or as if the sibling relation were itself what distinguished her.

Interestingly, though, Orestes uses the same word, πρέπουσα, to describe the chorus of slave women and to differentiate Electra from them; the word appears both times in the same metrical position.

This use of the same word both to assimilate Electra to the group and elevate her from it suggests that she is not distinct from the group because of any special features (her distinguishing feature is precisely shared with the collective) but in herself. Orestes sees his sister first as a member of a series. She is differentiated because he differentiates her, and by virtue of this recognition he sets her apart.

This first glimpse of Electra sets the tone for the strange condition of the sibling in this play. The lifting of Electra out of a group suggests that a sibling is someone who can be slipped in and out of a series. We will see that in the course of the play, siblings will be substituted for others, and that their identification with others will lead to their discreet elimination.

Electra's recognition of Orestes is famously preceded by her identification of signs left by her brother: the lock of hair, the footprint, and finally the weaving he shows her himself. There are two salient points about these tokens from our perspective. Firstly they introduce the idea that a person can be represented (synecdochically) by something else – a lock of hair or a footprint can signify Orestes. Secondly, the fact that Electra recognises Orestes because the traces he has left are similar to her own introduces the possibility that siblings themselves could be subject to this logic of identification and substitution.

When Electra is looking at the lock of hair left by Orestes, her first inclination is that, οὐκ ἔστιν ὅστις πλὴν ἐμοῦ κείρατό νιν (172, 'there is nobody who could have cut it except myself'). Immediately, though, she modifies her opinion: καὶ μὴν ὄδ' ἐστὶ κάρατ' ἰδεῖν ὀμόπτερος (174, 'and further, in appearance it is very much like') and then αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρατα προσφεροῆς ἰδεῖν (176, 'It is very much like my own in appearance'). The slip from identifying her hair *as* her own to identifying it as *like* her own is easily made.

Electra's reaction to the footprints suggests the synthesis of these positions: she notes that they 'correspond precisely' to hers – and concludes from this that they belong to another. Electra has no problem with the idea that she and her brother be represented by the same signs. But that an identical trace can lead to a similar individual suggests that that individual might be experienced as identical; certainly, according to a certain signifying system, they are treated as such. Somehow this logic

works only with a sibling: the lock, Electra says, couldn't be her *mother's* hair. This sort of strong identification with a sibling makes sense, since two siblings occupy the same structural position in relation to their parents.

In Mitchell's analysis, the same slippage happens easily amongst infants, who are able to move easily between identifying their sibling as a second self, to a related other. She claims that the sibling is first of all a hated rival to an infant for the affections and attentions of the mother, but its presence also demonstrates to the infant that his own existence can be repeated: another can arrive from the same place, in the same way, as he did. According to Mitchell, a young child experiences the birth of a sibling as if he were watching his own birth and infancy replayed: the child not only fears he is being replaced, but also feels that his own existence is blotted out by the birth of his 'second self'. The birth of a sibling thus demonstrates to the infant his own mortality. At the same time, the infant harbours murderous fantasies towards his sibling, whose disappearance would not only mean he would enjoy the sole attention of his parents, but also would also represent the vanquishing of his own mortality. These theories provide a useful context for considering the relationship between Orestes and Electra, and the treatment of siblings throughout the play<sup>11</sup>.

## 2. Identification.

In the above-mentioned scene in the *Choephoroi*, the identity of the situations, and hence of the interests of the two siblings, is expressed in language which suggests the blurring of the distinctions between them: Orestes tells Electra, when she still cannot believe that he is who he claims to be, that if he is tricking her, he is tricking himself (221), if he is laughing at her suffering, he is also laughing at his own (223). A little later (253-5) Orestes declares that he and Electra have both (ἄμφω) been exiled from their home; in fact, he alone is exiled, but he assimilates her condition to his own.

It seems, then, that Orestes identifies so strongly with Electra that he does not distinguish the boundary between their persons. This is not where the potential for slippage of the sibling ends. At 239-45, Electra joyfully heralds her brother:

ὃ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον	
ἐμοί· προσσυνδᾶν δ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον	240
πατέρα τε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει	
στέργηθρον· ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται·	
καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·	
πιστὸς δ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρον	
μόνος·	245

O joyful light, you fill four roles for me. I must needs address you as father, and the af-

<sup>11</sup> In Lacan's reading of *Antigone*, by contrast, Antigone acts through *sexual desire* for her dead brother (Lacan 1997). This is not the place to comment on that particular analysis, but here I detect no such erotic yearnings.



fection I owe to a mother falls to you – for *her* I hate, with every justification – and also that of the sister who was pitilessly sacrificed; and you were a faithful brother, the only person who has shown me respect...

Electra does not merely identify her brother with herself, but sees him as someone who can be shifted from role to role, and occupy different roles simultaneously.

Read alongside Electra's readiness to elide the difference between her brother's lock and footprint and her own, and Orestes' strong identification with his sister, these lines suggest that siblings are characterised as persons who can be substituted to fulfill different roles. We will see that this exchangeability also makes it possible for siblings to be eliminated entirely.

### **3. Elimination.**

The overshadowing and eventual eclipse of Electra by her brother over the course of *Choephoroi* has long been noted by critics (after Orestes orders her offstage at 579 f. she is not seen again). Electra's disappearance from the scene is often taken to indicate a lack of interest in her character by the playwright<sup>12</sup>. But an engagement with the other slippages, substitutions, and, most pertinently in this regard, *removals* of siblings in the trilogy, allows us to find a positive valence in this quirk of the drama, rather than merely a negative explanation.

A move forward in this search can be found by taking a step back, and considering the role of the *other* sister, Iphigeneia, in the trilogy. In the long first choral ode of the *Agamemnon*, which gives a dizzying account of the start of the Trojan war, from 40 to 257, the death of Iphigeneia is one of the most potent images conjured up. As she is carried to the altar, her saffron robe slips to the floor, and her mouth is gagged by the men for whom she had sung in her father's hall: the snapshot is vivid, disturbing, and memorable.

This is the act which sparks the rest of the action of the play: we understand when Agamemnon accepts the yoke of necessity that it is by the sacrifice which he willingly commits that he fulfils his ineluctable fate, brought about by the guilt he has inherited from the crimes of Tantalus and Atreus, and by this act renews the curse upon his house.

And yet, by the end of the *Choephoroi*, when Clytemnestra has killed Agamemnon, and Orestes Clytemnestra, when the chorus sum up the 'three tempests' which have befallen the house, the impious sacrifice of Iphigeneia is forgotten. The chain of events is summarised as follows (*Ch.* 1068-76):

παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν  
μόχθοι τάλανές [τε Θυέστου]

<sup>12</sup> Auer 2006 summarises scholarly attitudes towards the character of Electra and refutes scholarly contentions that she is a mere cipher, illustrative mainly of Aeschylus' lack of interest in character. I am not concerned to weigh in on the discussion of Electra's weakness of character or otherwise, but wish merely to point out that a shift of attention away from her may have grounds other than her characterisation or the playwright's level of interest in her.

δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεία πάθη·  
λουτροδάικτος δ' ὄλετ' Ἀχαιῶν  
πολέμαρχος ἀνὴρ·  
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ,  
ἢ μόνον εἶπω;  
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει  
μετακομισθὲν μένος ἄτης;

What first began it were the sad sufferings of him who devoured his children; the second time the victim was a man, a king, as slain in his bath, there perished the man who led that Achaeans in war, and now again, thirdly, there has come from somewhere a saviour – or should I say, death?

The significant events are identified as Thyestes' cannibalisation of his children, Clytemnestra's murder of Agamemnon, and finally Orestes' matricide. The impious sacrifice of Iphigeneia is nowhere in this chain. We see that it is not only Electra who fades into the background: her sister too is forgotten.

Suppressing the murder of Iphigeneia casts Clytemnestra's murder of her husband as an isolated crime, and the selection of Orestes as the subject of the *Eumenides* does justify a shift of focus onto him. Nevertheless, in a passage where Orestes' action is being cast as an impiety that came about as part of a larger series of fated profanities, the elision of a crime instrumental in this series seems bizarre.

Interestingly, a similar phenomenon occurs in the first choral ode of *Agamemnon*, with another set of siblings. At the start of the ode, Menelaus and Agamemnon are described as 'the Atreidae, a pair firmly yoked in the honour of their twin thrones and twin sceptres given by Zeus' (Ag. 44 f.). By the time the ode is over, Agamemnon is shouldering the yoke alone, persuaded not by his brother, but by private deliberation, blown by the wind of his mind towards impiety (Ag. 218-20). Menelaus is not mentioned again for the rest of the trilogy. Again, this is understandable – it is not his story – but in the context of these other disappearing siblings, it is tempting to read it as part of a wider strategy.

On an orthodox psychoanalytic reading, the shift away from Iphigeneia and Electra could be read as another strategy in the trilogy's exploration of Orestes' Oedipal coming of age: not only does he, as Caldwell suggested, achieve independence by the sexualised murder of his mother, and the avenging of his father (for Caldwell this vengeance is also a symbolic murder of his father) but the removal of his siblings from the scene allows him to uphold the fantasy of uniqueness required by his ego.

There may be some truth to this, but it cannot be the whole story. For Mitchell, the infant so strongly identifies with the sibling (who has exactly the same relationship to his parents as he himself does, and who furthermore explains the mystery of the infant's own birth) that he sees his brother or sister (gender, for once in psychoanalysis, is not important) as a second self. Benefits and injuries conferred on the sibling are thus psychically identified as pertaining to the infant himself. This complicates the sibling relationship, so it cannot be one of pure animosity, but rather also involves a degree of narcissistic love (and enmity with a sibling is also experienced as self-directed even at the same time as being self-interested).

The relief that comes with Orestes' and Electra's reunion in the *Choephoroi* clearly betokens fraternal affection, and loyalty to kin. Electra prays for the return of Orestes, 'the person dearest to her of all mortals' (193 f.). As I tried to show in my examination of the treatment of the recognition tokens, the affectionate feelings of the siblings' reunion are bound up in a strong identification on both sides.

But this strong identification is troubling in the particular circumstances of Electra and Orestes: if they are so able to see the identity of their interests, even to the point of blurring the boundaries between their persons, at least in the language they employ, then how is it that they do not identify themselves in the same way with their other sibling, Iphigeneia, murdered by their father (who is acting on behalf of – and so, perhaps, identifying with – *his* brother), and avenged by their mother?

Iphigeneia is mentioned by her siblings just once, in the passage already quoted, when Electra recognises Orestes and tells him that he fills four roles for her: as well as father, mother, and brother, Orestes takes on the role 'of the sister who was pitilessly sacrificed' (243).

This brief reference to τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου, shows that Iphigeneia has not been – and is not to be – forgotten: Electra is able to identify her with Orestes. And yet, neither of the siblings act on this identification, and this half line is all either of them have to say about her, even though each experiences violence against the other as if directed against him or herself. Nowhere else do they even acknowledge her killing, even to affirm that Agamemnon was right to act as he did, in the name of a greater good.

That the children should forget the violence against their sister – or rather, not forget it, but act as if they have – suggests another layer of complexity in the psychology of the play. Perhaps the father's murder of the sister, who is a rival for the affection of the mother, is experienced as a heroic gesture – it allows the surviving infant's access to the parental attentions which the other child was dominating. (Is it too fanciful to imagine a domestic scene with Orestes and Electra filled with resentment towards Iphigeneia when she is 'taken along' to Aulis and they are left behind? Certainly Clytemnestra's furious vengeance at Iphigeneia's murder, combined with her conspicuous neglect of her other two children, is reminiscent of the sort of favouritism imputed to a parent by a child's most resentful and self-pitying imaginings.) But it is inescapable that Agamemnon's killing of the sibling, even if subconsciously perceived as a favour, is also a threat.

In fact, identification with the sibling, and the rivalrous desire to eliminate him are not as opposite as it might at first appear. The end point of identification is to be unable to distinguish between the self and the object with which one identifies – to become the object, or to experience becoming it. And at the point of becoming it, it is eliminated as an object, an other. The strong affinity between siblings that has its roots, in psychoanalysis as in Aeschylus' portrayal of the relation, in identification, achieves the same end as hostile rivalry.

The closeness between sibling identification and sibling elimination is seen in Orestes' reaction to Clytemnestra's terrible dream – in which she bears a snake which draws blood at her breast (540-51) – and subsequent dismissal of Electra.

Orestes notes that the snake came out from the same place he did was swaddled in the same clothes as he, and opened its mouth around the breast that nurtured him – Clytemnestra’s fear at the dream, means, Orestes says, that she is destined to deny by violence, and that he is to become the snake.

Orestes does not identify the snake as a symbol or metaphor for himself, but as something sharing characteristics with him: that is, he first of all acknowledges the snake to exist alongside himself, though coming from the same mother. Orestes, in short, recognises the snake as a sibling – a sibling whom he must become<sup>13</sup>.

The chorus approve his interpretation and exhort him to action. Orestes’ first act following this is to order his sister, Electra, to go inside. The parallel between the snake-sibling whom Orestes is determined to replace and Electra, whose role as defender of the paternal name he is now to subsume, is underscored by a simple verbal contrast. That Electra is told to go *inside*, *στέλλειν ἔσω* (554), would not be at all striking, were it not that the snake has just been described as coming out of, *ἐκλιπὼν* (543), the same place as he, that is Clytemnestra’s womb. The subtle suggestion is that Electra’s going offstage represents the negation of her birth, of her existence. In practise, since she is no longer vested with the defence of the family, this is so; and after Athena declares, as she establishes a new justice at the end of *Eumenides*, that she is for the male in all things, it is hard to see a role for an Electra again. But there is an undertone of sibling rivalry, the spiteful substitution of like for like, behind the abstract ideals: in getting rid of Electra, Orestes is enacting a fantasy that she was never born, or that he is now becoming her, or absorbing her into himself.

#### 4. *Lex Talionis*.

Ultimately, of course, the *Oresteia* is not simply about dysfunctional family relations, but about the complex workings of fate, and the difficulties and contradictions inherent in justice. Lebeck observes, ‘in the *Oresteia*, fate is determined by two principles: first, like for like, second, the belief that an impious father begets a son destined to commit a kindred impiety’<sup>14</sup>.

The second principle of fate, that guilt may be inherited, is illustrated of course by the curse, and the repeated crimes of the house of Atreus – Tantalus, Atreus, Agamemnon, Orestes. Electra and Orestes’ preoccupation with their duty of loyalty to their father, too, emphasises the ties that bind across the generations. The other principle of fate that Lebeck identifies is the *lex talionis*, the principle of like for like. This, as Lebeck writes, also influences the course of actions, and furthermore, it is elevated to a moral imperative in the eyes of the characters.

<sup>13</sup> Whallon 1958 lays out most clearly the serpent dream’s resonances for the relationship between parents and children. He shows that it echoes the description of the lion cub that turns against its foster home of *Agamemnon*, and that the serpent imagery associates Orestes with Clytemnestra in a «multivalent representation of love replaced by cruelty in the relationship between a mother and her child» (217). My observation that it has implications too for the conception of siblings in the play is certainly not intended to deny the clear pertinence of the dream to the mother-child relationship.

<sup>14</sup> Lebeck 1971, 33.

The two principles cannot be kept wholly apart: the recurrence of crimes through the generations is brought about in part precisely by the avenging of previous crimes (avenging acts which serve to justify the guilt inherited), that is, a putting into practice of the *lex talionis*.

The younger generation's preoccupation with their forbears (with loyalty to their father and renunciation of their mother) expresses the importance of the principle of inherited guilt. But sibling relationships, not intergenerational ones, are what express the *lex talionis* in this play. The steeping of siblings in the imagery of symbolic representation and exchange associates them with the *lex talionis* as a pure principle of substitution.

In the field of psychoanalysis, attempts to move beyond the Oedipus complex have aimed to restore the freedom of the subject in the face of the determining influence of the parents. Influenced by the Marxism which permeated much of the French thought and 'theory' of the second half of the twentieth century, analysts have wanted to see people as able to transform their own situations. In the *Choepori*, too, sibling relationships, underwritten by both hostility and affection, represent a much looser relation than that with the wicked mother or idealised father. One sibling can identify another with himself, with others, forget her altogether, eliminate her, or absorb her into himself. This flexibility reminds us that fate in the *Oresteia* is not experienced only as an imposition on helpless human actors from above, but is also chosen by the characters (even if they could not have chosen otherwise), who make themselves guilty, by offering one criminal act as a substitute for another committed against them.

It is this association with the core principle of the trilogy which elevates the treatment of siblings to a place of central importance in an understanding of the plays.

Dept. of Classics, Princeton University  
PhD Candidate  
Princeton NJ, USA

Madeleine Jones

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Auer 2006 = J. Auer, *The Aeschylean 'Electra'*, GRBS 46, 2006, 249-73.  
Butler 2000 = J. Butler, *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, New York 2000.  
Caldwell 1970 = R. Caldwell, *The Pattern of Aeschylean Drama*, TAPhA 101, 1970, 77-94.  
Casewitz 1997 = M. Casewitz, *Échange, commerce et justice dans les 'Choéphores'*, CGITA 10, 1997, 23-30.  
Deleuze – Guattari 1972 = G. Deleuze – F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris 1972.  
Foucault 1994 = M. Foucault, *La vérité et les formes juridiques*, in *Dits et écrits: 1954-1976*, vol. 1, D. Defert – F. Ewald (eds.), Paris 1994.  
Goldhill 1984 = S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative, the 'Oresteia'*, Cambridge 1984.  
Green 1969 = A. Green, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris 1969.

- Griffith 1995 = M. Griffith, *Brilliant Dynasts: Power and Politics in the 'Oresteia'*, CA 14.1, 1995, 62-129.
- Kristeva 1977 = J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, Paris 1977.
- Lacan 1988 = J. Lacan, *The Ego in Freud's Therapy and in the Technique of Psychoanalysis*, tr. S. Tomaselli, London-New York 1988.
- Lacan 1997 = J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, tr. D. Potter, London-New York 1997.
- Lebeck 1971 = A. Lebeck, *The 'Oresteia': A Study in Language and Structure*, Cambridge MA 1971.
- Leonard 2005 = M. Leonard, *Athens in Paris: Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford 2005.
- Loraux 1987 = N. Loraux, *L'âme de la cité: réflexions sur une 'psyche' politique*, *Écrits de Temps* 14-15, 1987, 36-54.
- Loraux 1996 = N. Loraux, *Né de la terre: mythe et politique à Athènes*, Paris 1996.
- Millett 1970 = K. Millett, *Sexual Politics*, New York 1970.
- Mitchell 1974 = J. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, New York 1974.
- Mitchell 2003 = J. Mitchell, *Siblings*, Oxford 2003.
- Reinhard Lupton 2005 = J. Reinhard Lupton, *Tragedy and Psychoanalysis: Freud and Lacan*, *Blackwell Companion to Tragedy*, ed. by R.W. Bushnell, Oxford 2005, 88-106.
- Seery 2006 = J. Seery, *Acclaim for Antigone's Claim Reclaimed (or, Steiner, contra Butler)*, *Theory and Event* 9.1, 2006.
- Segal 1974 = C. Segal, *The Raw and the Cooked in Greek Literature: Structures, Values, Metaphor*, *CJ* 69, 1974, 289-308.
- Segal 1985 = C. Segal, *Tragedy, Corporeality and the Texture of Language: Matricide in the Three 'Electra' Plays*, *CW* 79, 1985, 7-23.
- Steiner 1996 = G. Steiner, *Antigones*, New Haven 1996.
- Vernant 1972 = J.-P. Vernant, *Oedipe sans complexe*, in Vernant – Vidal-Naquet 1972, 75-98.
- Vernant – Vidal-Naquet 1972 = J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972.
- Whallon 1958 = W. Whallon, *The Serpent at the Breast*, *TAPhA* 89, 1958, 271-5.
- Wilmer – A. Zukauskaitė 2010 = S.E. Wilmer – A. Zukauskaitė (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, 2010.

**Abstract:** Psychoanalysis has traditionally focused on the relationship between child and parents to explain the mind, but increasingly, and in different ways, theorists are questioning this top-down approach and developing 'horizontalising' methodologies. This article looks at one model of 'horizontal' relations in the *Choephoroi*, those between siblings, through a psychoanalytic lens, and finds traces of affection, rivalry, identification, and intimations of mortality in the language and action of the play.

**Keywords:** Aeschylus, *Choephoroi*, 'horizontal' relations, siblings, psychoanalysis.

## Les *Choéphores* de l'anomalie

Les liens que j'ai établis avec l'école de Lille m'ont permis d'enrichir mes perspectives de recherche et de méthode, et ainsi d'entreprendre une nouvelle édition d'Eschyle<sup>1</sup>, plus proche du texte des manuscrits et fidèle au principe de l'anomalie, une édition dans laquelle sont engagées plusieurs personnes qui travaillent à Lille ou qui y ont travaillé<sup>2</sup>. Il y a quelques années, j'ai essayé d'exposer les principes et certains résultats de cette recherche dans un livre, *Studi sul testo delle Coefore*<sup>3</sup>, qui a reçu un seul compte-rendu assez critique<sup>4</sup>, d'autre part très intéressant, mais qui a par ailleurs été passé sous silence.

Ce livre-là avait un caractère expérimental, et il contient peut-être des propositions quelque peu audacieuses : en effet, il avait pour objet de récupérer le texte transmis par le(s) manuscrit(s) (dans mon cas le Mediceus 32.9) contre les tentatives de normalisation opérées par les élèves d'une tradition philologique, qui, pour glorieuse qu'elle fût, était parfois très strictement liée à une conception un peu rigide de la métrique et de la langue grecque, du point de vue syntaxique mais aussi des conventions linguistiques du théâtre grec.

Or pour un nombre remarquable de passages, porter quelque peu d'attention à la tradition manuscrite pourrait permettre de mettre au jour un texte plus riche et même quelquefois plus expressif et efficace du point de vue de la dramaturgie que ceux qui ont été publiés par Page ou par West, ou récemment par Sommerstein. Je me propose ici de revenir en ce sens sur quelques passages des *Choéphores*.

Au v. 48 de cette tragédie les femmes du chœur se posent la question de savoir ce qu'il arrive quand le sang tombe sur le sol, τί γὰρ λυγρόν πεσόντος αἵματος πέδω; (M). Ici, Canter a proposé une correction facile, λύτρον, pour la faute de lecture de majuscule λυγρόν, tandis que le datif de direction πέδω a été corrigé par Dindorf dans le locatif attique πέδοι, ce que presque tous les éditeurs modernes ont suivi<sup>5</sup>. Il est évident qu'Eschyle au quotidien disait πέδοι, même si nous ne l'avons pas entendu, de même que, pour proposer une analogie, Giacomo Leopardi quand il parlait de la colline de l'*Infinito* avec ses familiers, disait sans doute qu'elle était solitaire, tandis que dans le langage littéraire du chant il a choisi l'adjectif « ermo », un mot absolument obsolète en italien même dans les documents littéraires du commence-

<sup>1</sup> Celle-ci devrait paraître dans la collection de l'Accademia Nazionale dei Lincei.

<sup>2</sup> Je suis en particulier redevable à la méthode suivie dans l'édition d'*Agamemnon* commencée par Jean Bollack et Pierre Judet de La Combe, et achevée par ce dernier avec la publication des parties dialoguées (Judet de La Combe 2001), mais cf. aussi le dernier passage analysé dans cet article. Sur cette édition, voir mes réflexions dans l'introduction à notre première rencontre, maintenant publiée (Citti 2008).

<sup>3</sup> Citti 2006.

<sup>4</sup> Sier 2006.

<sup>5</sup> Dindorf 1841, 99 s.; cf. Verrall 1893 et Tucker 1901. Dindorf ne s'est pas limité à ce passage, mais il a éliminé πέδω dans toutes les occurrences éschyléennes, ce qui explique ainsi que l'on ne trouve pas πέδω dans le *TLG*, qui cite seulement le texte de l'édition qu'il reproduit, sans prendre en compte l'apparat critique. Certains projets visent bien sûr à reproduire les textes avec les variantes des mss. et les conjectures des éditeurs, mais ils ne sont pour l'instant pas aboutis.

ment du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi dans le sonnet qu'il adresse à son frère Giovanni, qui venait de se tuer, Ugo Foscolo l'appelle de la formule solennelle « o fratel mio », qu'il n'aurait jamais employée même dans une communication épistolaire, encore moins en parlant. On peut alors admettre qu'Eschyle ait employé dans un texte lyrique le datif homérique de direction πέδω, de même qu'on lit chez Hom. *Il.* 5.82 πεδίω πέσε et 19.22 χθονί [...] ἔχευεν, et dans les manuscrits éschyléens πέδω ici et à *Eum.* 263, 479 et 653, et *PV* 749. Dans *PV* 272 on a au contraire πέδοι, et Dindorf fondait sa correction sur l'argument raisonnable qu'un écrivain doit garder constamment le même usage orthographique, un argument partagé aussi par West dans *Textual Criticism and Editorial Technique*. Or cet argument est raisonnable, mais peut-être faux: Vittore Branca, dans son édition du *Décameron* pour l'Accademia della Crusca, a remarqué que Boccace dans le manuscrit autographe Hamilton 30 avait modifié l'orthographe des mêmes mots à différentes périodes de sa vie<sup>6</sup>.

Il est vrai pourtant qu'Eschyle employait l'ancien alphabet attique à vingt lettres, et qu'il devait avoir écrit ΠΕΔΟ, ou ΠΕΔΟΙ (il y a quelques oscillations dans l'usage des inscriptions attiques<sup>7</sup>), mais ceux qui ont fait la transcription dans l'alphabet ionien à peu près cinquante ans après la mort du poète pourraient avoir choisi entre les deux possibilités la plus précieuse, en tenant compte de l'importance chez Eschyle de l'usage d'Homère et de la richesse que l'homérisme comportait. Pour les lecteurs modernes d'Eschyle aussi, l'homérisme du datif de direction πέδω peut être à mon avis plus riche de signification, et le locatif attique πέδοι produit une expression plus plate, qui ne doit pas être choisie. Sommerstein a cependant imprimé πέδω dans sa nouvelle édition.

Aux vers 68 ss. on lit dans le *Mediceus*:

διαλήης ἄτη  
 διαφέρει τὸν αἴτιον  
 παναρκέτας νόσου βρούειν  
 τοὺς δὲ ἄκραντος ἔχει νύξ.

La scholie 68a dit: διαλήης ἄτη] ἢ διαωνίζουσα ἄτη, τουτέστι ὁ φόνος, et se fondant sur l'interprétation διαωνίζουσα, Ahrens corrigea en αἰανής. Garvie remarque qu'on n'a pas d'occurrences de διαλήης avant Plutarque (deux occurrences) et accepte pour cette raison la correction d'Ahrens; West l'introduit dans son texte, Sommerstein aussi. Mais l'interprétation de la scholie est une paraphrase, qui n'est pas nécessairement contraignante, et l'on a remarqué que quelques mots rares d'Eschyle, peut-être des néologismes, ont été repris seulement des siècles après: πολυθρέμων de *Sept.* 33 revient dans les *Hymnes Orphiques*, dans les *Oracles Sybillins* et chez Eustace; χρυσογόνοϛ de *Sept.* 80, dans les *Lithika* orphiques, μελαγχίτων, de *Perses* 70, dans les scholies à Hésiode, pour citer les premiers exemples que j'ai trouvés<sup>8</sup>. Je doute que l'exemple de la scholie 68a soit dû au goût précieux du scholiaste: il l'a de toute évidence trouvé dans un texte littéraire

<sup>6</sup> Branca 1974.

<sup>7</sup> Threatte 1980, 323.

<sup>8</sup> Citti 2006, 43 et n. 63.



qui s'inspirait d'Eschyle. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici que la plus grande part de la littérature grecque ne nous a été pas transmise, peut-être pourrait-il être opportun d'en tirer les justes conclusions. Mais il faut réfléchir aussi au fait que les deux passages de Plutarque sont en rapport avec la tragédie: Plutarque *Alex.* 75.5 blâme les gens qui à propos de la mort d'Alexandre ont imaginé ὅσπερ δράματος μεγάλου τραγικὸν ἐξόδιον καὶ περιπαθὲς en disant que le roi fut pris d'une fièvre ἄφνω διαλγῆς γενόμενος τὸ μετὰφρονον ὅσπερ λόγγη πεπληγῶς, tandis que dans *de amore proliis* 496 d 8, il raconte de quelle manière l'accouchée ἔτι θερμὴ καὶ διαλγῆς καὶ κραδαίνουσαν τοῖς πόνοις sourit à son enfant; au commencement du paragraphe Plutarque cite Hom. *Il.* 9.269-71, en ajoutant un écho à Xen. *Mem.* 2.2.3-6 sur l'amour maternel, et immédiatement après deux trimètres et demi d'un auteur tragique, que certains ont voulu identifier à Eschyle (fr. trag. adesp. 7 K.-Sn. = Aesch. 274 M.). Mais surtout, l'homéarque δι' αἵματ' (α)... διαρρῦδαν... διαλγῆς... διαφέρει mérite l'attention. Eschyle a en effet employé des structures de ce type dans des moments de tension, comme en *Ag.* 42 διθρόνου καὶ δισκήπτρου, en évoquant la glorieuse expédition que le puissant couple de souverains a menée contre Troie<sup>9</sup>. Ici une série semblable commence avec δι(α)- (qui devra être gardé contre Bamberger – West<sup>10</sup>: διαρρῦδαν, διαλγῆς (pour la souffrance qui transperce le coupable: αἰανῆς s'aligne avec la scholie plutôt qu'avec l'allitération du texte), διαφέρει, qui dans cette allitération devra être entendu étymologiquement dans le sens d'entraîner d'un côté et de l'autre, comme le fait le chat avec le souris<sup>11</sup>. Mais dans le livre de Stefano Novelli sur les anacoluthes je trouve, dans les mêmes vers que j'ai pris en considération, 66 s. δι' αἵμαθ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ / τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρῦδαν, une structure de la période marquée au niveau phonique par la répétition de π, avec un effet de parophonie: ἐκποθένθ' ὑπὸ... πέπηγεν<sup>12</sup>.

Ce travail de S. Novelli est d'un certains poids, et sera un document important sur l'anomalie dans la diction eschyléenne. Un des aspects les plus intéressants en est le nominativus pendens, c'est à dire une structure composée d'un nom et d'un participe et qui n'a pas de concordance avec un autre nom – comme il arrive avec le participe explicatif – mais qui reste à part, absolue comme le génitif, ce qui pourrait compléter le cadre des anomalies eschyléennes. Je vais en tirer un exemple très net, qui a la limite de ne pas modifier les textes des derniers éditeurs, mais il s'agit d'une structure syntaxique très rare en prose, et très chère à Eschyle.

Aux vv. 520 s. des *Choéphores*, Oreste demande au Choeur pourquoi Clytemnestre vient d'offrir à son mari des libations en son honneur:

<sup>9</sup> Pour l'allitération et l'homéarque chez Eschyle voir surtout Garvie 2002.

<sup>10</sup> Et Sommerstein aussi.

<sup>11</sup> Et on pourrait y ajouter διαίνοντες de Lachmann au vers 73, où Garvie accepte φοιβαίνοντες de Tucker, refusant διαίνοντες car « is scarcerly tolerable when combined with καθαίροντες » et Sommerstein 2010, 108 aussi le suit, tandis que West a ξυμβάλλοντες pour συμβάλλοντες de Ridberg. Mais juxtaposer διαίνοντες ('qui mouillent') à καθαίροντες ('qui purifient') ne pose pas de problème, car chez Eschyle la *variatio synonymica* est un procédé assez normal, et ici on pourrait indiquer aussi une climax assez marquée.

<sup>12</sup> Je suis redevable à Stefano Novelli pour cette suggestion. Je ne peux pour l'instant en indiquer les références bibliographiques, car son livre n'est pas encore paru, quoique sa composition soit presque achevée; pour la métrique, je suis également redevable à Liana Lomiento.

τὰ πάντα γὰρ τις ἐγγέας ἄνθ' αἵματος  
ένός - μάτην ὁ μόχθος ὄδ' ἔχει λόγος

Pour payer une goutte de sang, tu peux d'un seul coup  
verser tous tes biens: tu perdras la peine<sup>13</sup>.

Mazon a traduit, et peut-être à raison, en éliminant l'anacoluthie, mais en grec le participe ἐγγέας demeure suspendu, car le texte du manuscrit ne se poursuit pas, comme on pourrait s'y attendre, avec quelque chose comme μάτην πόνει, mais avec la construction nominale μάτην ὁ μόχθος, avec l'adverbe en fonction de prédicatif.

Je citerai pour terminer *Cho.* 152 s., ἴετε δάκρυ κανακὲς ὀλόμενον / ὀλομένῳ δεσπότη. Après bien des conjectures pour ὀλόμενον, la larme qui périssait, sollicitées par la valeur de l'aoriste, et une suggestion de Bamberger, *lacrimam perditam, h.e. miseram*, Garvie dans son commentaire a conclu « the tear, like the libations themselves, is to perish and be drunk by the earth [...] as earlier the blood of Agamemnon has been drunk [...]. The polyptoton [...] rather than logic, has determined the aorist tense »<sup>14</sup>. Je résume ici un peu cette analyse qui, à mon avis, aurait dû clore le débat sur ce passage. Pourtant West, dans ses *Studies*, a rappelé la difficulté lexicale<sup>15</sup> et encore l'anomalie de l'aoriste: « the aorist participle is strange in relation to tears called for with a present imperative », en ajoutant aussi le fait que 152 paraît être un dimètre iambique résolu, tandis que 153 serait un crétique résolu, et qu'Eschyle n'admet jamais pareilles résolutions pour des dimètres et trimètres catalectiques. Sommerstein accepte de supprimer ὀλόμενον.

Je ne sais pas si cette règle ne pourrait pas admettre une exception, mais je m'étonne qu'elle ait été employée pour exclure un élément d'ornatus comme le polyptote, qu'Eschyle introduit plus d'une fois, comme βρύει... βρύειν (*Cho.* 64, 69), πόνον... πόνος (*Eum.* 132 s.), δεινόν... δειμαίνεις (*PV* 39, 41), πόνων... πόνῳ... πόνων (*PV* 66, 75, 84). P. Judet de La Combe fait par ailleurs une remarque d'un certain intérêt: « Eschyle semble avoir construit sa phrase en s'appuyant sur deux traits de la diction poétique traditionnelle », c'est-à-dire: « il est habituel en poésie qu'un mot dénotant la lamentation soit accompagné d'une épithète appliquée ailleurs à l'objet négatif dont on se lamente »: dans le cas d'ὀλόμενον / ὀλομένῳ il note: « la juxtaposition [...] d'un emploi clairement passif (ὀλομένῳ δεσπότη) et d'une forme de sens non passif<sup>16</sup>, indique que les larmes, dans cette phrase, sont chargées de la mort qu'elles pleurent, doublement, 'funestes', car la lamentation devient menace, et 'maudites', parce que résultant du meurtre »<sup>17</sup>. Il faut donc peut-être distinguer entre l'interprétation littérale, où le polyptote renforce le sens propre

<sup>13</sup> Trad. Par P. Mazon.

<sup>14</sup> Bamberger 1840, 24 s. ; Garvie 1986, 82 s.

<sup>15</sup> « The idea of the tear 'perishing' in a way appropriate to the perishing of the deceased hero is extremely artificial » (West 1990, 236).

<sup>16</sup> Les exemples de polyptotes que j'ai indiqués plus haut sont tous polysémiques, comme celui des *Choéphores* justement.

<sup>17</sup> Judet de La Combe 1997. Sur ce point, j'ai changé d'opinion envers ce que j'ai écrit dans Citti 2006, 78 s.

d'ὄλομενος, pour le roi qui a péri, ὄλομένῳ δεσπότη, et l'impression que donne l'idée des larmes qui meurent en pénétrant dans le sol, où l'écho d'ὄλομενος suggère au subconscient des personnes qui entendent ces mots l'idée que quelqu'un d'autre devra périr quand viendra l'heure de la vengeance, qui ne peut pas manquer<sup>18</sup>. Ce sont évidemment deux niveaux de communication: le premier est évident et nécessaire, l'autre est une perspective qui naît de l'empathie du théâtre et n'est pas si immédiatement évidente, mais ne peut pas être repoussée, car elle a ses fondements aussi. C'est quelque chose comme les différents niveaux d'interprétation dont parle Dante dans le deuxième livre du *Convivio*, vrais, mais vrais d'une façon différente. On pourrait dire que la lecture de Garvie et la mienne portent sur le plan dénotatif, celle de P. Judet de La Combe sur le connotatif.

En tout cas, ce passage aussi peut être compris dans sa richesse seulement si l'on garde le texte transmis par le manuscrit.

Vittorio Citti

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bamberger 1840 = *Aeschyli Choephoris*, rec. F. Bamberger, Gottingae 1840.
- Branca 1974 = V. Branca, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Firenze 1974.
- Citti 2006 = V. Citti, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam 2006.
- Citti 2008 = V. Citti, *Introduzione*, QUCC 90, 2008, 11-6.
- Dindorf 1841 = W. Dindorf, *Aeschyli Tragoediae*, Oxford 1841.
- Garvie 1986 = *Aeschylus, 'Choephoris'*, with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986.
- Garvie 2002 = A.F. Garvie, *Alliteration in Aeschylus*, *Lexis* 20, 2002, 3-12.
- Judet de La Combe 1997 = P. Judet de La Combe, *Sur le péan d'Agamemnon (Choéphores, 151-158)*, *CGITA* 10, 1997, 31-40.
- Judet de La Combe 2001 = P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle : commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq 2001.
- Sier 2006 = K. Sier, rec. à Citti 2006, *AAHG* 59, 2006, 184-9.
- Sommerstein 2010 = A.H. Sommerstein, *Textual and Other Notes on Aeschylus* 2, *Prometheus* 36.2, 2010, 97-122.
- Threatte 1980 = L. Threatte, *The Grammar of Attic Inscriptions*, I, *Phonology*, Berlin-New York 1980.
- Tucker 1901 = *The 'Choephoris' of Aeschylus*, with Critical Notes, Commentary, Translation and a Recension of the Scholia by T.G. Tucker, Cambridge 1901.
- Verrall 1893 = *The 'Choephoris' of Aeschylus*, with an Introduction, Commentary and Translation by A.W. Verrall, Londo 1893.

<sup>18</sup> La sonorité du polyptoton est annoncée par l'adjectif *κανακῆς*, qui indique un son marqué, comme celui d'une cascade d'eau, et serait impropre à propos des larmes qui tombent sur le sable.

West 1990 = M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.

**Abstract:** As for the text of the tragedies of Aeschylus, we are much indebted to the admirable work of generations of philologues from Porson to West, not only for their skillness in the study of the manuscripts, but also in their effort for the critical constitution of the text, which frequently has arrived to us in very deplorable conditions. But perhaps in some passages it may be possible to keep the manuscript text, where the characteristics of Aeschylus' style have deceived the critics. That is perhaps the case of *Cho.* 48.68 ff., 120 ff., 520 ff.: it is possible that the strength of Aeschylean diction consists in the anomaly in lexical and syntactical usage.

**Keywords:** Aeschylus, Greek tragedy, textual critics, manuscript text, anomaly.

## Le prologue des *Choéphores* est-il composé en anneau ?\*

Du prologue des *Choéphores*, qui figurait au sein de feuillets perdus du manuscrit Laurentianus, les éditeurs modernes<sup>1</sup> parviennent à reconstituer des fragments, et ce surtout à partir d'indications contenues dans les *Grenouilles* d'Aristophane<sup>2</sup>, mais également à partir de scholies à d'autres oeuvres poétiques<sup>3</sup>. L'attribution de quelques vers ou fragments de vers tirés des *Grenouilles* fait pourtant encore difficulté, malgré le consensus portant sur la majeure partie des vers. Je voudrais ici défendre l'idée que le prologue des *Choéphores* était construit sur un mode annulaire, forme héritée de la composition poétique orale qui caractérise la période archaïque. Ma thèse est que le poète tragique a adapté au théâtre ces techniques de composition propres à la littérature de tradition orale, afin de produire des effets particuliers que je mettrai en évidence. La reconnaissance de cette composition annulaire du prologue permettra, en même temps, de discuter l'appartenance au prologue de certains vers ou fragments de vers dont l'attribution au prologue a pu faire l'objet de discussion.

Dans le cadre de la présente discussion ayant pour but de montrer que le prologue des *Choéphores* est construit en anneau, on peut dégager, pour la clarté de l'analyse et de la discussion, deux niveaux de construction annulaire : le niveau plus restreint, formant le coeur de la composition annulaire d'ensemble, est constitué par la partie du prologue conservée dans le manuscrit Laurentianus – à partir du vers 10, jusqu'à la première partie du vers 18 incluse ; un niveau plus large englobe la totalité du prologue, à l'exception des deux derniers vers, qui jouent un rôle de transition. Les vers 20 et 21 ont en effet pour fonction d'assurer la transition avec la parodos, et ils sortent donc du système d'écho caractéristique de la construction annulaire.

Au sein du premier niveau, dans les vers 10 à 18a, les actions suivantes ont lieu : Oreste voit la procession des femmes s'approcher du tombeau d'Agamemnon, puis s'interroge sur le motif de leur venue, et reconnaît finalement Electre. Ce premier niveau est composé d'un anneau, comprenant le fait qu'Oreste aperçoit la procession, et sa reconnaissance d'Electre, et d'un noyau, serti par cet anneau, dans

\* Ce texte a été présenté au XXI<sup>e</sup> CorHaLi, qui s'est déroulé à Lille du 9 au 11 juin 2011. Je remercie les organisateurs du colloque pour leur invitation. Je remercie également les intervenants dans le débat pour leurs remarques et leurs suggestions, nombreuses et fructueuses, Jean Bollack, Vittorio Citti, Alex Garvie, Pierre Judet de La Combe, Pietro Pucci, Philippe Rousseau et Anna Uhlig. Enfin, je voudrais remercier particulièrement Fabienne Blaise, Anne de Crémoux, Daria Francobandiera et Julie Journeau pour l'aide qu'elles m'ont apportée aux différentes phases d'élaboration de ce texte.

<sup>1</sup> Les principales éditions modernes sont celles de Murray 1955 et Page 1972 pour les éditions d'Oxford, celle de West 1990 pour Teubner et celle de Mazon 1935 pour Les Belles Lettres.

<sup>2</sup> On tire ainsi les vers 1-3 et les vers 4-5 du prologue de deux passages des *Grenouilles* d'Aristophane, respectivement 1126-1128 et 1172-1173. Cette reconstruction était déjà acceptée par Hermann 1852.

<sup>3</sup> Les vers 6-7 du prologue nous sont ainsi connus par une scholie au vers 145 de la *Pythique* 4 de Pindare (la scholie cite explicitement Eschyle, et prête la citation à Oreste s'adressant à Agamemnon), et les vers 8-9 de ce même prologue par une scholie au vers 768 de l'*Alceste* d'Euripide (le scholiaste indique ici le titre de la pièce d'Eschyle, et l'identité du locuteur).

lequel Oreste s'interroge sur la raison qui motive la venue de cette procession. L'enjeu interprétatif de la discussion que je mènerai sur la possibilité de cette construction annulaire restreinte aux vers 10 à 18a peut être résumé de la façon suivante : penser que ces vers sont construits de façon annulaire permet d'expliquer comment Oreste reconnaît immédiatement Electre dans la procession.

Je proposerai ensuite d'élargir cette première construction, plus restreinte, en une structure plus large, qui englobe elle la totalité du prologue, hormis donc les deux derniers vers de celui-ci. Au sein de ce niveau plus vaste, l'anneau externe serait constitué par les deux adresses aux dieux, à Hermès (Ἑρμῆ, ... σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω<sup>4</sup>), puis à Zeus (Ζεῦ, ... γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί<sup>5</sup>), divinités auxquelles Oreste demande leur assistance. Après la succession de plusieurs éléments que l'on étudiera, le centre de cette construction est formé par le noyau et l'anneau qui le sertit précédemment dégagés, qui permettent d'expliquer la reconnaissance d'Electre. L'enjeu majeur de cette seconde partie de ma réflexion sera de trouver un élément d'explication à la variation dans l'adresse à la divinité – Oreste s'adresse à Hermès puis Zeus – que l'on observe des vers 1-2 aux vers 18b-19.

La répétition de cette adresse, avec la variation de destinataire qu'elle comporte, peut faire l'objet de deux hypothèses interprétatives : soit cette répétition (a) constitue l'anneau externe d'une construction annulaire qui engloberait le prologue entier, et qui comprendrait la structure plus petite des vers 10 à 18a – ce qui est l'hypothèse que je défendrai ici – soit (b) elle constitue un écho de vers comme on en trouve parfois dans les prologues d'Eschyle – par exemple, dans celui de l'*Agamemnon* – sans qu'il faille supposer un recours à une construction annulaire de plus grande ampleur que celle qu'on peut lire dans les vers 10 à 18a. Cette seconde hypothèse de lecture, qui est l'hypothèse traditionnelle<sup>6</sup>, ne permet pas à mon avis d'expliquer la variation dans l'adresse à la divinité, passant d'Hermès à Zeus.

Les deux enjeux interprétatifs principaux de la discussion que je propose de mener ici sont donc d'expliquer 1) comment Oreste reconnaît Electre et 2) pourquoi l'adresse se déplace d'Hermès à Zeus.

A un niveau plus général, les questions qui me paraissent soulevées par cette enquête tiennent à la possibilité de reconstituer l'organisation sous-jacente d'une littérature qui nous est parvenue de façon fragmentaire, et consistent à interroger les motifs qui peuvent nous pousser à reconstruire le mode d'organisation de textes dont une partie non négligeable est perdue.

La tentative que je défendrai ici présuppose plusieurs points :

1) la composition en anneau est un mode de composition archaïque encore utilisé à l'époque d'Eschyle, en-dehors donc de pratiques relevant de la poésie orale, et elle n'est pas une projection des interprètes modernes<sup>7</sup>. La composition annulaire est donc l'une des techniques auxquelles le poète tragique *peut* recourir dans la

<sup>4</sup> 'Hermès ... deviens un sauveur et un allié pour moi qui te le demande' (vers 1 s.).

<sup>5</sup> 'Zeus, ... deviens, pour moi, un allié bienveillant' (vers 18 s.).

<sup>6</sup> Elle fut défendue notamment par Garvie 1986, 53 n. 19.

<sup>7</sup> Pour un aperçu très détaillé des différentes étapes de l'élaboration de l'hypothèse de la construction annulaire dans les interprétations modernes, ainsi que pour quelques exemples très frappants de son emploi dans les poèmes archaïques, cf. Rousseau 2011.

construction de ses pièces<sup>8</sup>.

- 2) la composition en anneau était perceptible par l'auditoire d'Eschyle, ou du moins par une partie non négligeable de celui-ci<sup>9</sup>.
- 3) on peut imaginer des variations introduites par rapport à la structure canonique de la composition en anneau, par l'insertion d'éléments qui n'appartiennent pas à la répétition proprement dite, par exemple un énoncé a b e c b' a' où l'élément 'e' ne réapparaît pas comme tel au sein du schéma de répétition. Face à ce type de construction, le problème n'est pas à mon avis de savoir si la composition en anneau est pure ou complètement typique, c'est-à-dire si le texte que l'on a sous les yeux correspond précisément au modèle théorique que l'on s'est donné, mais le propos est plutôt d'analyser la fonction de cet ajout d'un élément du point de vue de la construction du sens<sup>10</sup>.

Pour mener à bien cette tentative de reconstruction, nous étudierons d'abord l'anneau interne (vers 10-18a), qui construit les conditions de la reconnaissance d'Electre par Oreste, pour arriver jusqu'à l'anneau externe – dont les bornes sont formées par les deux adresses aux divinités. On examinera alors successivement les deux hypothèses précédemment dégagées (soit le prologue est construit de façon annulaire, soit la répétition des vers 1 s. aux vers 18 s. constitue un phénomène d'écho indépendant de toute construction en anneau).

Il est à peu près impossible d'estimer avec certitude l'étendue de la partie perdue du prologue. Le manuscrit Laurentianus Mediceus 32.9 ne comportait plus, vraisemblablement avant même son arrivée en Italie, la fin de l'*Agamemnon* (après le vers 1160), ni l'argument – ou les arguments – des *Choéphores*, ni le catalogue des *dramatis personae*, ni les premiers vers du prologue de la pièce. Puisqu'on ne peut estimer avec certitude la longueur de l'argument – ou des arguments – qui précédait la pièce, on ne peut pas déduire du volume de feuillets perdu le nombre de vers qui précédaient le début de la partie du prologue qui nous est parvenue grâce au manuscrit en question<sup>11</sup>. Dix vers du prologue ont été conservés grâce au manuscrit Laurentianus, et les interprètes et éditeurs ont reconstitué 12 vers ou fragments de vers, ce qui porte le total à 22. Parmi les autres prologues conservés, la tirade inaugurale des *Sept contre Thèbes*, prononcée par le roi seul sur scène, compte 38 vers – mais c'est sans compter le récit du messager qui précède la parodos – et la tirade du veilleur dans l'*Agamemnon* en compte 39. Il nous manquerait donc en

<sup>8</sup> C'est justement dans une dissertation de Müller (soutenue à Halle en 1908) qui portait sur une tragédie d'Eschyle, les *Suppliantes*, que fut élaborée pour la première fois la thèse de la *Ringkomposition*. Müller avait décelé dans les discours de cette tragédie cette disposition récurrente, qu'il interprétait comme une marque d'archaïsme (cf. Müller 1908, 56 notamment).

<sup>9</sup> La discussion la plus récente de cette question de la perceptibilité par l'auditoire se trouve chez Steinrück 1997, 88.

<sup>10</sup> Aucun des auteurs modernes que j'ai consultés n'admet explicitement la possibilité de vers ne faisant pas l'objet d'une reprise, mais il ne fait nul doute qu'ils acceptent tacitement cette possibilité. Ainsi l'analyse du mythe de Pandore aux vers 42-105 des *Travaux et les Jours* proposée par Thalmann 1984, 19 ne prend pas en compte le vers 93 de l'oeuvre susdite, sans que cette omission délibérée ne soit même justifiée par ailleurs.

<sup>11</sup> Pour l'histoire du manuscrit Laurentianus Mediceus 32.9 et ses caractéristiques, cf. notamment Garvie 1986 dans son introduction pp. LIV-LX, ainsi que West 1990, 321-3.

moyenne une petite vingtaine de vers du prologue des *Choéphores*, à condition d'accepter de prendre les prologues des *Sept* et de l'*Agamemnon* comme exemples de norme de longueur pour la composition du prologue – ce qui ne va pas de soi. Par conséquent, nous ne disposons pas de données absolument fiables pour estimer la longueur de la partie perdue du prologue des *Choéphores*.

### 1. L'anneau interne (vers 10 à 18a) et la reconnaissance d'Electre.

On peut résumer le complexe de répétition et de variation au sein du schéma suivant, où j'ai indiqué en gras les éléments de variation, souligné simplement les répétitions grammaticales et/ou métriques, et souligné doublement les répétitions sémantiques et/ou phonétiques. Dans la colonne de droite, j'indique à quel passage de la reconstruction le passage appartient, la lettre 'e' notant le noyau, et la lettre 'd' l'anneau qui le sertit.

10.	Τί χρῆμα λεύσσω ; τίς ποθ' ἦδ' <b>ὀμήγουις</b>	<b>d</b>
11.	<u>στείχει</u> γυναικῶν <b>φάρεσιν μελαγχίμοις</b>	<b>d</b>
12.	<u>πρέπουσα</u> ; ποία ξυμφορᾷ προσεικάσω ;	<b>d – e</b>
13.	πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον ;	<b>e</b>
14.	ἦ πατρὶ τῶμῳ τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ	<b>e</b>
15.	χοᾶς φερούσας, νεοτέρους μειλίγματα ;	<b>e</b>
16.	Οὐδέν ποτ' ἄλλο· καὶ γὰρ <b>Ἡλέκτρον</b> δοκῶ	<b>d'</b>
17.	<u>στείχειν</u> ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν <b>πένθει λυγοῶ</b>	<b>d'</b>
18.	<u>πρέπουσαν</u> .	<b>d'</b>

Que vois-je ? Quelle assemblée de femmes, ici, s'avance, remarquable par ses manteaux noirs ? A quel malheur dois-je les associer ? Est-ce que c'est sur le palais qu'un fléau nouveau s'abat ? Ou dois-je deviner, avec justesse, que c'est pour mon père que ces femmes portent des libations, offrandes qui apaisent ceux du monde d'en-bas ? Oui, ce n'est rien d'autre que cela ; car il me semble qu'Electre, ma soeur, s'avance, remarquable par son deuil lugubre.

Dans les vers 10 à 18a, Oreste se trouve près du tombeau d'Agamemnon et, de façon successive : il voit approcher une procession (vers 10-3), s'interroge sur la raison de sa venue (vers 13-6), et reconnaît enfin Electre (vers 16-8). Les deux mentions de la procession, respectivement aux vers 10-2a et 16b-8, encadrent en effet la question centrale.

Le texte paraît comporter des marqueurs de répétition qui rendent explicite l'organisation annulaire de cette partie du discours : les vers 16 à 18 sont construits comme un écho aux vers 10 à 12. Cet écho est à la fois sémantique, phonétique, et métrique<sup>12</sup>. Le retour des mêmes verbes *στείχει* et *πρέπουσα*, et ce dans la même position métrique<sup>13</sup>, montre en effet que la facture de ces huit vers invitait l'auditoire

<sup>12</sup> Pour les différents types d'échos entrant en jeu dans la composition annulaire, cf. Steinrück 1997, 87 s., et notamment la n. 163.

<sup>13</sup> Les deux formes de *στείχειν*, l'indicatif et le participe, forment le spondée initial du trimètre iambique constituant les vers 11 et 17 ; les deux formes du participe de *πρέπω* présentent toutes deux, aux vers 12 et 18, la succession u – u.



à percevoir un phénomène d'écho. Le second vers de chacun de ces groupes comporte de surcroît un datif complément de *πρέπουσα* (respectivement *φάρεσιν μελαγχίμοις* au vers 11 et *πένθει λυγρῶ* au vers 17). La facture de deux groupes de vers, dans lesquels Oreste, respectivement, aperçoit la procession puis reconnaît Electre, présente donc des similarités importantes, qui n'avaient pu échapper à l'auditoire, habitué à reconnaître de telles constructions dans les compositions archaïques : ces vers présentent un système d'échos sémantiques, phonétiques, grammaticaux et métriques dont le nombre montre qu'ils étaient perceptibles par l'auditoire. Garvie avait d'ailleurs repéré cette construction, qu'il caractérisait de structure encadrante, sans toutefois en commenter les implications<sup>14</sup>.

Or, au sein même de cet anneau, le poète introduit deux variations majeures entre les vers 10-2a et 16b-8a. La première variation est celle du sujet des deux occurrences du verbe *στείχειν* : pour l'occurrence du vers 11, le sujet est la procession, *ὀμήγουρις*, exprimé à la fin du vers 10, alors que pour la seconde occurrence de *στείχειν*, au vers 17, le sujet à l'accusatif est Electre, exprimé là encore à la fin du vers qui précède. Le second élément de variation est le datif de moyen qui vient compléter chacune des deux occurrences du verbe *πρέπω*, en exprimant ce qui rend respectivement la procession et Electre remarquables : la première, au vers 11, est remarquable par ses manteaux noirs, *φάρεσιν μελαγχίμοις* (vers 11), et la seconde l'est par la douleur manifeste de son deuil, *πένθει λυγρῶ* (vers 17). Ces deux séries de datifs, on l'a vu, constituaient un écho par leur cas, leur fonction, et leur position métrique, mais leur répétition comprend un élément de variation sémantique dans la mesure où sont d'abord évoqués les manteaux des femmes, puis le deuil d'Electre.

L'anneau formé par les vers 10-2a et 16b-8a comprend donc des répétitions sémantiques, phonétiques, métriques et grammaticales qui rendent évidentes les similitudes entre les deux situations décrites – l'arrivée de la procession et celle d'Electre. Or, les éléments de variation introduits au sein même de cette structure de répétition sont significatifs, et sont déterminés par ce qui se trouve au centre de cet anneau.

Ce qui se trouve au centre de cette structure est l'interrogation d'Oreste, qui porte sur la raison de la venue de cette procession, et il se trouve que cette question est immédiatement suivie de la reconnaissance d'Electre par Oreste au vers 16. Certains commentateurs ont noté le caractère apparemment improbable de cette reconnaissance de la soeur par son frère ; Bowen<sup>15</sup>, par exemple, avance le jeune âge des deux jeunes gens au moment de leur séparation pour souligner l'invraisemblance de cette reconnaissance pratiquement immédiate, et ajoute que le texte n'en précise pas les facteurs ou le processus.

Je pense au contraire que la reconnaissance d'Electre par Oreste est précisément l'élément qui se trouve construit – et justifié – par cette organisation annulaire. C'est en effet le deuil, aussi manifeste que les manteaux noirs des femmes, qui permet la reconnaissance d'Electre. La construction annulaire permet ce mouvement de reconnaissance. L'interrogation portant sur la raison de la venue de ces femmes est

<sup>14</sup> « Here the repetition may not be entirely pointless, in that the two couplets frame Orestes' speculation » (Garvie 1986, 53, s.v. *πρέπουσαν*).

<sup>15</sup> Bowen 1986, 30, s.v. *οὐδὲν ποτ' ἄλλο*.

ainsi exprimée dans le texte au moyen d'un schème d'association, par le verbe *προσεικάσω*. Cette interrogation a en fait pour fonction d'ouvrir la possibilité d'une procession rendant hommage au tombeau d'Agamemnon : Oreste cherche alors à quel événement associer la procession qu'il voit, et formule deux hypothèses successives dont il validera la seconde.

Examinons à présent le fonctionnement logique du raisonnement d'Oreste, avant d'en venir à la manière dont Eschyle stylise ce raisonnement au sein de la réplique.

Dans la procession que voit Oreste, une figure se distingue, par son *πένθει λυγρῶ*. L'écho des deux datifs *φάρεσιν μελαγχίμοις* (vers 11) et *πένθει λυγρῶ* (vers 17) exprime le trait saillant respectif de la procession et de la figure qui s'y distingue : cet écho a pour fonction de montrer que le deuil, chez la figure isolée, est aussi frappant que les manteaux noirs des femmes composant la procession. Or, entre les deux groupes de vers, Oreste formule deux hypothèses quant à la raison la venue de cette procession, sur un mode interrogatif : soit un nouveau malheur frappe le palais, *πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον* ; (vers 13), soit il s'agit d'une procession venue porter des libations à Agamemnon, *ἢ πατρὶ τῶμῳ τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ / χοᾶς φερούσας, νεοτέροις μελίγματα* ; (vers 14 s.). Or, l'une des personnes appartenant à la procession se distingue par la douleur de son deuil aussi clairement que les manteaux noirs des femmes se découpent sur la scène. Ainsi, la prééminence de cette femme sur les autres, par l'expression de son deuil, valide en fait la seconde hypothèse formulée par Oreste, et elle permet du même coup la reconnaissance, puisque celle des jeunes femmes qui est le plus frappée par le deuil d'Agamemnon ne saurait être qu'Electre. En effet, si la procession avait pour cause un nouveau malheur frappant le palais entier, il n'y aurait pas de raison qu'une des jeunes femmes ait une expression de deuil à ce point supérieure à celle des autres. Mais le deuil d'Electre est aussi manifeste que les manteaux noirs des autres femmes – similitude mise en relief précisément par le phénomène d'écho que j'ai dégagé.

On pourrait répliquer à cette analyse l'argument suivant : le fait qu'une femme soit frappée d'un deuil manifestement supérieur à celui des autres prouve simplement que la procession vient en raison d'un malheur particulier, qui touche un individu plus que les autres, mais rien n'indique que l'objet de cette procession soit précisément Agamemnon. Cet argument serait valable si Oreste n'avait pas formulé les deux hypothèses qu'il formule aux vers 13 et 14 s. Oreste isole en effet deux possibilités d'interprétation définies : un malheur général, ou une libation pour Agamemnon. Il n'y a pas de troisième terme, qui aurait pu être la mort d'un autre individu par exemple : au sein de la structure interprétative duelle qu'il se donne, la prééminence du deuil d'une des femmes pointe vers l'hypothèse particulière concernant Agamemnon, et non vers le malheur frappant le palais en général. Il n'y a pas la place, dans l'économie de la pièce et de son action, pour un malheur concernant autre chose que le palais tout entier ou Agamemnon en particulier : aussi Oreste ne le formule-t-il pas.

Si j'ai raison, la structure logique de ces huit vers – qui ne correspond pas à l'ordre de présentation dans le texte mais qui rend compte du raisonnement prêté à Oreste par Eschyle – peut alors être reformulée comme suit :

- 1) il y a une procession qui frappe par ses manteaux noirs, signe de deuil ;

2) sa venue peut avoir pour cause un nouveau malheur arrivé au palais en général, ou elle peut être une procession venue verser des libations à Agamemnon ;

3) la prééminence du deuil de l'une de ces femmes est aussi frappante que les manteaux noirs de la procession ;

4) donc il s'agit d'un malheur particulier qui a particulièrement frappé cette jeune femme, donc ce malheur est la mort d'Agamemnon ;

5) c'est une procession pour le tombeau d'Agamemnon, et cette jeune femme est Electre.

Ce raisonnement se trouverait *stylisé dans le prologue* au moyen de l'enchaînement suivant, dont la structure est annulaire :

**d** anneau externe = vision de la procession dont le deuil est manifeste.

**e** noyau = formulation par Oreste de deux hypothèses interprétatives, portant sur la nature du malheur cause de la procession.

**d'** retour de l'anneau externe = reconnaissance d'Electre, dont le deuil et le chagrin supplantent ceux des autres.

Au sein de ce schéma, les répétitions ont pour fonction de révéler l'organisation annulaire du propos d'Oreste, et de mettre en évidence la correspondance entre la procession et Electre, signalée au moyen de variations significatives.

Comprendre le mécanisme de cette reconnaissance d'Electre par Oreste est donc à mon avis possible si l'on prête attention à la structure annulaire de ces vers 10 à 18a du prologue des *Choéphores*. La première partie du discours d'Oreste se présente comme une série organisée de conjectures – leur modalité est interrogative –, dont il finit par tirer la conclusion : Electre mène une procession venant verser une libation au tombeau d'Agamemnon. De cette façon, on comprend alors le γάρ qui introduit au vers 16 la reconnaissance d'Electre : cette reconnaissance de la jeune femme du fait de son deuil manifestement supérieur à celui des autres femmes implique que ce ne peut être qu'une procession venue verser des libations à Agamemnon. Le γάρ exprime le fait que le choix interprétatif d'Oreste a pour cause la vision d'une femme dont le deuil est supérieur à celui des autres, dans la procession : il ne porte pas simplement sur Ἠλέκτραν, mais sur Ἠλέκτραν πρόπουσαν. Ce connecteur est ainsi un indice du fait que la construction annulaire permet d'expliquer la reconnaissance. La conclusion d'Oreste est exprimée par οὐδὲν ποτ' ἄλλο, au début du vers 16, et elle se trouve expliquée par le γάρ, que l'on ne peut comprendre qu'à condition de prêter attention au mode de composition annulaire de ce groupe de vers.

Ce passage du prologue qui nous présente la reconnaissance d'Electre est donc, contrairement à ce qu'avancait Bowen, l'objet d'une construction subtile qui, lorsqu'on analyse, permet de mettre en lumière le processus de ce moment dramatique nécessaire à la poursuite de l'action des *Choéphores* que constitue la reconnaissance d'Electre par son frère.

Cette reconnaissance est cependant d'ordre logique, pourrait-on dire, et relève encore de la conjecture – ou de la certitude intime – dans la mesure où Oreste présente la cause qui sous-tend conclusion grâce à un verbe d'opinion à la première personne (δοκῶ). Il manque encore, à ce stade, une confirmation qu'on pourrait appeler externe, par Electre même : cela justifie le fait qu'Oreste et Pylade s'écartent pour écouter le discours du chœur et d'Electre.

## 2. L'anneau externe et l'adresse aux divinités.

Je voudrais à présent examiner l'hypothèse selon laquelle cet anneau permettant la reconnaissance d'Electre est un élément d'une structure annulaire plus large, dont les bornes sont formées par la demande, formulée par Oreste à Hermès puis à Zeus, que ces deux divinités deviennent ses alliés (respectivement aux vers 1 et 2 puis aux vers 18b et 19).

Le texte présente en effet une répétition lexicale repérée par tous les commentateurs, dans la mesure où une partie de ce que l'on reconstruit comme le vers 2 (à partir d'un passage des *Grenouilles* d'Aristophane<sup>16</sup>) paraît repris au vers 19 : on a respectivement Ἐρμῆ... σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω, et Ζεῦ... γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.

Cette répétition, là encore, comprend des éléments de variation, dans la mesure où la syntaxe des deux adresses n'est pas exactement identique : au vers 2 l'impératif γενοῦ introduit deux attributs, σωτήρ et ζύμμαχος, coordonnés par τε, alors même qu'un participe αἰτουμένω se trouve apposé au datif μοι ; en revanche, au vers 19, l'impératif γενοῦ ne comporte qu'un des deux attributs précédents, σύμμαχος, sans par ailleurs qu'un participe au datif ne soit apposé au μοι. Le vers 19 comporte de surcroît un ajout par rapport au vers 2 : le participe θέλων. Dans les deux cas, ces vers 2 et 19 sont précédés d'une adresse à deux divinités différentes, Hermès et Zeus. Il s'agit d'une répétition qui comporte des éléments de variation signifiante ; et parmi ces variations, celle qui porte sur le nom de divinités est sans doute la plus significative. C'est ce complexe de répétition et de variation qui va à présent faire l'objet de mon analyse, et je m'attacherai plus expressément à étudier la signification du changement d'adresse, qui constitue l'élément de variation le plus significatif entre ces deux passages.

Il y a deux façons d'interpréter la fonction de la répétition des vers 1-2 aux vers 18b-9 : on peut l'envisager soit comme un simple phénomène de répétition indépendant de toute construction annulaire, soit – ce qui est mon hypothèse – comme formant un anneau externe d'une composition en anneau.

La première lecture s'appuie sur une pratique que l'on peut observer dans d'autres prologues d'Eschyle, dont notamment celui de l'*Agamemnon*. Ce parallèle a été signalé par Garvie<sup>17</sup>.

Dans ce prologue de l'*Agamemnon*, le veilleur demande aux dieux de lui accorder la fin de ses peines (τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων<sup>18</sup>). Cette expression fait l'objet d'une reprise dans un contexte de souhait au vers 20 (γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων). Il y a donc répétition lexicale, sans apparemment que cette répétition relève d'une construction de type annulaire, puisque l'unité qui se trouve encadrée contient successivement, sans retour lexical ou sémantique apparent : une évocation de la victoire à Troie guettée par le veilleur, puis une description de la difficulté de ce guet, suivie par une mention du fait que le malheur s'est abattu sur le palais des Atrides. Le thème de la disparition des peines aurait donc une simple fonction encadrante, sans constituer un anneau au sein d'une construction en couronne.

<sup>16</sup> Aristoph. *Ran.* 1126-8.

<sup>17</sup> Garvie 1986, 53 n. 19.

<sup>18</sup> Il s'agit du premier vers de la pièce.

On pourrait avancer qu'entre le vers 2 et le vers 19 des *Choéphores* il y a une répétition de ce genre, qui aurait seulement pour fonction d'encadrer ici non plus une partie, mais la totalité du prologue : de ce point de vue, et c'est la proposition de Garvie<sup>19</sup>, la structure encadrante indiquerait les raisons qui rendent légitime le fait qu'Oreste reçoive l'aide divine dans sa vengeance. Dès lors, l'encadrement et son contenu forment un dispositif que je qualifierais de descriptif : Oreste exposerait les raisons pour lesquelles son appel à la vengeance est juste.

Selon Garvie, ce changement d'adresse constituait un déplacement au sein d'une structure qu'il définit, en l'empruntant à Peretti<sup>20</sup>, comme fondée sur la succession suivante : exhortation – raison ou motif pour exhorter – conclusion, au sein de laquelle l'exhortation est souvent répétée. Ce schéma, indépendamment de sa pertinence structurelle, ne suffit pourtant pas à expliquer comment ce changement de destinataire divin est construit dans le texte, et quelle en est la signification.

Le parallèle proposé par Garvie avec le prologue de l'*Agamemnon* n'est ainsi pas entièrement probant, d'autant plus qu'il y a une différence majeure entre les deux prologues : c'est tout le prologue des *Choéphores* qui se trouve encadré par cette construction, alors que dans celui de l'*Agamemnon*, la seconde occurrence de ἀπαλλαγὴ πόνων a lieu au milieu du prologue, et sert à opposer la situation passée – l'absence d'Agamemnon – à la nouvelle du retour d'Agamemnon. La répétition met donc en relief, dans l'*Agamemnon*, un tournant dans la construction du prologue, en posant implicitement le retour du roi d'Argos comme une solution possible aux maux du veilleur. La situation des deux textes n'est donc pas exactement parallèle, si bien qu'il faut à mon sens ne pas se servir sans circonspection de la structure du prologue de l'*Agamemnon* pour expliquer celui des *Choéphores*.

Et en effet, penser que la répétition du vers 2 au vers 19 du prologue des *Choéphores* constitue une simple structure encadrante ne permet pas d'expliquer le principal élément de variation entre les deux vers : le changement d'adresse, qui passe d'Hermès chthonien à Zeus. S'il y a entre ces deux adresses, comme le pense Garvie, une simple énumération des éléments qui rendent la vengeance légitime, pourquoi le dieu auquel s'adresse Oreste changerait-il ? Ce changement d'adresse témoigne d'une évolution de la situation argumentative au fil du prologue, que la simple idée d'une structure encadrante me paraît impuissante à expliquer.

On peut reconstituer la construction suivante, à partir des fragments retenus dans l'édition de West. De nouveau, les éléments de variation sont indiqués en gras, les échos grammaticaux et/ou métriques sont soulignés une fois, et les répétitions sémantiques et/ou phonétiques sont soulignées deux fois. Les vers comportant uniquement des éléments non repris sont notés au moyen de la fin de l'alphabet dans le schéma qui fait suite à la traduction.

1. Ἐρμῆ γθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη
2. σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένῳ
3. ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι

...

<sup>19</sup> Garvie 1986, 53 n. 19.

<sup>20</sup> Peretti 1939, surtout 203 ss. et 227 ss.

- 3A (θέλων τιμωρῆσαι τῷ πατρί)  
...  
3B ... βιαίως ἐκ γυναικείας χειρός  
3C δόλοισι λαθραίοις ... ἀπόλετο  
...  
4. Τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρί  
5. κλύειν, ἀκοῦσαι  
...  
6. πλόκαμον Ἰνάχῳ θρεπτήριον,  
7. τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον  
...  
8. Οὐ γὰρ παρῶν ᾤμωξα σόν, πάτερο, μόρον  
9. οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ.  
...  
10. Τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις  
11. στείγει γυναικῶν φάρεσιν μελαγγίμοις  
12. πρέπουσα; ποία ξυμφορᾷ προσεικάσω;  
13. πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον;  
14. ἦ πατρί τῶμῳ τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ  
15. χοᾶς φερούσας, νερτέροις μειλίγματα;  
16. Οὐδέν ποτ' ἄλλο· καὶ γὰρ Ἡλέκτραν δοκῶ  
17. στείγειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγοῶ  
18. πρέπουσαν. ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον  
19. πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.
1. **Hermès** de la terre, toi qui veilles sur la puissance de mon père,  
2. deviens un sauveur et un allié pour moi qui te le demande.  
3. En effet je rentre en ce pays, et je reviens...  
...  
3A (désirant obtenir vengeance pour mon père)  
...  
3B avec violence, de la main d'une femme,  
3C dans une embuscade secrète, ... il périt ...  
...  
4. Sur le tertre de ce tombeau, je proclame à mon père  
5. d'entendre, d'écouter ...  
...  
6. Pour l'Inachos, une boucle de cheveux en remerciement du fait de m'avoir nourri ;  
7. Cette seconde boucle, ici, en signe de deuil ...  
...  
8. Car je ne fus pas présent pour me lamenter, père, sur ta mort,  
9. ni pour tendre la main sur la procession qui emporta ton cadavre.  
...  
10. Que vois-je ? Quelle **assemblée** de femmes, ici,  
11. s'avance, remarquable par ses manteaux  
12. noirs ? A quel malheur dois-je les associer ?  
13. Est-ce que c'est sur le palais qu'un fléau nouveau s'abat ?  
14. Ou dois-je deviner, avec justesse, que c'est pour mon père que ces femmes  
15. portent des libations, offrandes qui apaisent ceux du monde d'en-bas ?  
16. Oui, ce n'est rien d'autre que cela ; car il me semble qu'**Electre**, ma soeur,

17. s'avance, remarquable par son deuil
18. lugubre, Zeus, donne-moi de venger la mort
19. de mon père, et deviens, pour moi, un allié bienveillant.

La construction annulaire que je propose de dégager peut être résumée au sein du schéma suivant :

- a – Oreste prie **Hermès** d'être sauveur et allié (1-2)
- z – En effet Oreste revient d'exil (3)
  - (b) Oreste revient pour se venger... (3A)
- y – ... de la mort de son père, tué par la ruse de Clytemnestre (3B-C)
- x – Oreste sur le tombeau invoque son père, et pose une boucle de cheveux en hommage (4-5 + 6-7)
  - c – Oreste n'était en effet pas présent pour rendre hommage à son père lors de sa mort (8-9)
  - d – Oreste voit s'avancer la **procession**, reconnaissable à ses **manteaux noirs** (10-3)
    - e – question double portant sur les raisons de la procession (14-15)
  - d' – Oreste reconnaît **Electre** qui s'avance, reconnaissable à **son deuil** (16-8a)
- a' + b' + c' – Oreste prie **Zeus** d'être un allié pour venger la mort de son père (18b-19)

On aboutit donc à un schéma de ce type lorsque l'on tente de reconstituer une construction annulaire dans ce qui nous reste du prologue des *Choéphores*. Trois points suscitent l'étonnement : le fait que les trois premiers niveaux a-b-c sont réunis en une seule phrase lors de leur seconde occurrence aux vers 18 s. ; le fait qu'un certain nombre d'éléments (notés avec la fin de l'alphabet) ne font pas l'objet d'une reprise ; et la variation de la divinité destinataire du propos d'Oreste, qui est extrêmement significative comme on va le voir.

La réunion des trois premiers niveaux a-b-c s'explique sans doute par des considérations de rythme et par une volonté d'éviter une redondance flagrante au sein de cette structure qui se développe sur un nombre de vers relativement restreint.

Avant d'en venir à l'explication du second point, c'est-à-dire aux éléments qui ne font pas l'objet d'une reprise, il est nécessaire de préciser les raisons qui me poussent à inclure dans le schéma ci-dessus les vers 3A-B-C, selon une proposition notamment défendue par West<sup>21</sup>, et les implications de ce choix dans la présente discussion. L'un des enjeux de cet ajout des vers 3A-B-C est de savoir à quel moment est formulé exactement le thème de la vengeance. Si l'on accepte l'ajout de West, ce thème apparaît dès le vers 3A ; dans le cas contraire, il faut attendre la clôture de l'anneau au vers 18 (avec *τείσασθαι*).

Dans tous les cas, l'idée de vengeance est présente implicitement dans le premier vers, puisque l'adjectif *σύμμαχος* implique nécessairement l'idée d'un combat, chez Eschyle. Le terme *ξύμμαχος* se trouve en effet repris aux vers 2 et 19, et ce mot est

<sup>21</sup> cf. West 1990, 230-3.

toujours employé<sup>22</sup>, dans les pièces d'Eschyle, dans un contexte guerrier, conformément d'ailleurs à l'étymologie du terme : il n'y a pas d'emploi où *σύμμαχος* signifierait 'allié' dans un autre contexte que celui du combat, et pour cette raison il semble que la vengeance est déjà contenue dans la première occurrence de l'appel à une divinité. Le texte du prologue indique donc clairement que le descendant d'Atrée a déjà accepté de venger son père par le sang, dès les premiers instants de la pièce.

Il faut noter que West ne considère vraisemblablement pas le vers 3A comme un vers à proprement parler. Les vers 3B et 3C proviennent d'une réplique d'Euripide dans les *Grenouilles*, juste après la citation par Eschyle des trois premiers vers des *Choéphores*<sup>23</sup> ; les vers 3B et 3C évoquent la mort d'Agamemnon, et le dialogue des *Grenouilles* invite à les placer juste après les trois premiers vers. Or, si on place ces vers ici, on a besoin, selon West, d'expliquer la transition entre le thème du retour d'Oreste et celui de la mort du roi ; la façon la plus facile d'y parvenir serait d'introduire le thème de la vengeance. Pour cette raison, West introduit entre parenthèses une indication tirée des scholies aux *Grenouilles* d'Aristophane<sup>24</sup>, *θέλων τιμωρήσαι πατρί* (= 3A), dont je ne crois pas qu'il affirme nulle part qu'il s'agisse en tant que tel d'un fragment de vers d'Eschyle, mais dont il utilise le thème pour justifier sa reconstruction du mouvement qui serait celui du prologue. On peut résumer le mouvement défini par West de la façon suivante : Oreste en appelle à Hermès pour se venger ; en effet il est revenu pour faire payer le meurtre de son père ; il en appelle donc, sur le tombeau, à l'esprit d'Agamemnon. Si l'on choisit de ne pas restituer ces vers, le début du prologue se développerait au contraire de la façon suivante : Oreste en appelle à Hermès dont il demande l'alliance ; il est en effet revenu sur sa terre, et se trouve sur le tombeau d'Agamemnon, qu'il invoque, etc.

Si l'on accepte de restituer ces vers, le thème de la vengeance est alors déjà formulé comme tel, de façon explicite, au début du prologue ; la proposition *δός με τείσασθαι μόνον* du vers 18 constitue donc un écho thématique. Si l'on refuse de les restituer, on est alors conduit à penser que la première formulation explicite de la vengeance a lieu au vers 18 (*δός με τείσασθαι μόνον*), au terme de la construction du prologue. Evidemment, Oreste a pourtant déjà reçu l'oracle d'Apollon à ce moment, et le premier niveau de motivation – celle reçue de la divinité – est déjà fonctionnel dans le hors-scène qui précède le prologue. Le terme de *σύμμαχος* en atteste, comme j'ai tenté de le montrer. Ainsi, la construction définie ci-dessus peut-être modulée selon que l'on ajoute les vers 3A-B-C ou non. Accepter ou rejeter cet ajout a donc pour corollaire le moment où le thème de la vengeance se trouve explicitement mentionné.

Un autre fragment se trouve ajouté par West<sup>25</sup> dans son édition : il s'agit du fragment constituant le vers 7a, *ἐν κραταιλέῳ πέδῳ*, que le savant tire du vers 534 de l'*Electre* d'Euripide. L'argument de West consiste à lire dans le passage

<sup>22</sup> Aesch. *Ag.* 213, *Ch.* 497, *Eum.* 291, 671 et 773, *Pers.* 733, 792 et 793, *PV* 221, *Sept.* 266 et 586, *Suppl.* 343 et 395.

<sup>23</sup> Aristoph. *Ran.* 1141-3 ; cf. West 1990. 230 pour son argumentation.

<sup>24</sup> Il s'agit d'une scholie au vers 1157 des *Grenouilles* d'Aristophane.

<sup>25</sup> West 1990, 232, et West 1998, 278.



d'Euripide une critique de la scène de reconnaissance telle qu'on la trouvait dans une pièce antérieure : selon West, Euripide qualifierait le sol entourant le tombeau de *pierreux* pour éliminer la possibilité qu'Oreste y ait laissé une empreinte – le poète critiquerait donc par ce biais les scènes de reconnaissance antérieures. West remarque alors que la critique ne porte que si un poète antérieur a qualifié ce sol de pierreux. Nous savons que ce n'est pas le cas de Sophocle, et le prologue des *Choéphores* semble donc à West le meilleur candidat pour placer une mention du sol pierreux entourant le tombeau<sup>26</sup>. West restitue donc ce vers sur le fondement d'une interprétation hypothétique du vers 534 de la pièce d'Euripide qui se trouverait être dirigé contre un passage d'Eschyle qu'on ne trouve nulle part, et dont il suppose par conséquent qu'il devait appartenir à la partie perdue du prologue. La proposition de restitution de ce vers repose donc sur des bases très fragiles, et j'ai choisi de ne pas reprendre dans la présente étude ce fragment dont l'attribution au prologue des *Choéphores* est discutée.

Sur le fondement de cet aperçu des passages dont l'inclusion dans le prologue (et donc dans la reconstruction annulaire que j'en ai proposée) est objet de discussion de la part des éditeurs, je voudrais à présent interroger la signification du fait que certains éléments ne sont pas repris.

Plusieurs éléments ne sont pas repris au sein de cette construction annulaire : il y a des éléments typiques du prologue, et des mentions qui serviront simplement de jalons à la suite de l'action. Les éléments typiques du prologue, d'abord, qui ne sont pas repris sont la situation spatiale de la scène près du tombeau, la situation temporelle et la mise en contexte général (Oreste est de retour d'exil, son père a été tué par Clytemnestre et Egisthe). Il est logique que ces éléments ne soient pas repris, car leur finalité est d'expliquer les caractéristiques du début de l'action. Ne pas reprendre les éléments de présentation et de mise en contexte de l'action participe de la technique par laquelle Eschyle adapte la construction annulaire à cette partie précise du genre tragique que constitue le prologue : le dramaturge se sert d'une potentialité inhérente à la composition annulaire. La mise en situation temporelle, spatiale, dramatique de l'action renvoie à des événements antérieurs à cette seconde pièce de la trilogie, et il n'y a pas besoin *a priori*, pour la construction du sens, qu'ils soient inclus au sein du processus, dynamique et créateur de sens, de répétition, puisqu'ils consistent simplement en un rappel de données déjà connues.

La boucle de cheveux est l'autre élément ne faisant pas l'objet d'une répétition. Il ne s'agit plus ici du rappel d'une action antérieure à la pièce, mais d'un élément permettant la construction de l'intrigue, vu le rôle joué par cette boucle dans la scène de reconnaissance : on ne peut donc pas expliquer cette absence de répétition par le même argument que précédemment. La mention de cette boucle crée un effet d'attente dont la réalisation est différée au-delà du prologue, puisque c'est elle qui permettra la reconnaissance d'Oreste par sa soeur. Ici, le dramaturge crée un effet d'attente, attente qui ne trouvera une réponse qu'en-dehors de la reprise annulaire<sup>27</sup> ;

<sup>26</sup> West 1990, 232 : « this (sc. la remarque d'Electre au vers 534 de la pièce d'Euripide) is only effective as a criticism of Aeschylus' recognition scene if Aeschylus himself had said the ground was stony ».

<sup>27</sup> D'autres phénomènes de répétition, comme l'adresse d'Electre à Hermès dans les vers 124 et suivants, relèvent aussi de ce principe de reprise ; ces répétitions, et leur interprétation, sortent du

c'est un autre élément d'adaptation du mode de composition en anneau aux particularités de la tragédie.

Les éléments non répétés (qui nous sont parvenus) sont donc soit des rappels et des mises en situation se référant à un processus antérieur (Oreste est sur le tombeau, de retour d'exil, Clytemnestre et Egisthe ont tué son père), soit préparent la suite de l'action, comme cette boucle de cheveu qui constituera l'un des éléments-clefs de la scène de reconnaissance d'Oreste par Electre.

Dans le cadre du schéma présenté plus haut, l'anneau extérieur a pour fonction de demander l'aide d'une divinité – Hermès puis Zeus – afin de réaliser la vengeance. La question que je voudrais poser à présent est celle de l'apport des anneaux intermédiaires dans la formulation de la vengeance : en quoi l'appel à l'aide pour exaucer la vengeance à la fin du prologue est-il différent de celui du début du passage, et comment peut-on expliquer les éléments de variation ? Quel est le rôle des anneaux intermédiaires et du noyau de la construction annulaire dans la construction de l'appel à la vengeance qui encadre le prologue ?

La construction des vers 10 à 18a contribue à fournir un élément de réponse à cette question. Ce qu'il me semble important de remarquer est que, à un moment, le discours d'Oreste, tourné d'abord vers le monde des morts, passe à une observation du monde des hommes. En effet, dans toute la première partie du prologue, pour autant qu'on puisse le reconstituer, il s'agit de venger le meurtre du père, d'en appeler à ses mânes, et de regretter de n'avoir pas pu lui rendre hommage plus tôt, raison pour laquelle Oreste dépose une boucle de cheveux sur la tombe. A partir du vers 10 en revanche, dont il n'est pas anodin qu'il apparaisse en asyndète, l'attention se centre sur les vivants, et notamment sur Electre, qui est celle des femmes de la procession qui éclipse toutes les autres. Le discours d'Oreste mentionne ici les premiers humains vivants qui ne sont pas l'objet de la vengeance. Or juste après, la demande d'alliance du premier vers est reprise, mais cette fois-ci adressée à Zeus.

Au cours du prologue, on passe d'un système de justification de la vengeance qui fait sens du point de vue des morts – venger le père défunt sur lequel Hermès veille aux Enfers – à un système de justification qui, lui, prend sens du point de vue des vivants – Electre est encore au palais, et vit certes, mais dépossédée du rang et des prérogatives qui auraient dû être les siens. La vengeance permettra de les recouvrer, et il n'est pas neutre que, en faveur de cet objectif, celle-ci soit placée sous le patronage de Zeus. Le lien entre Zeus et la royauté est en effet bien connu : dans la *Théogonie* par exemple, les rois recevant la faveur de Calliope sont qualifiés de 'nourrissons de Zeus'<sup>28</sup>, et Hécate a reçu de Zeus des τιμαί lui permettant de siéger à côté des rois vénérés au tribunal<sup>29</sup>.

Il y a donc concaténation, dans le discours d'Oreste, de deux justifications différentes, quoique complémentaires, de la vengeance : apaiser les morts, améliorer le sort des vivants spoliés par ce meurtre de leur autorité royale, ainsi que de leurs prérogatives. Ces justifications sont complémentaires au sens où la formulation de la

cadre de notre propos actuel, mais il faut noter qu'elles constituent un complexe d'échos et de variations dont l'étude est significative pour comprendre la façon dont Eschyle tire profit des mécanismes qui sous-tendent la composition annulaire.

<sup>28</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 82 : διοτρεφέων βασιλῆων.

<sup>29</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 434.

seconde n'annule pas la validité de la première : au terme du prologue, la vengeance est présentée comme nécessaire à la fois du point de vue des morts et de celui des vivants. Le même acte est présenté comme juste de deux points de vue différents, mais qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre.

Zeus représente la totalité du monde : l'Hermès chthonien n'est, en ce sens, qu'un aspect de la puissance de Zeus. On passe d'une justification de la vengeance du point de vue du monde des morts, représenté par Hermès, à une justification de celle-ci des deux points de vue à la fois. On pourrait presque dire, en ce sens, qu'Hermès recouvre ici un aspect de la puissance de Zeus, qui n'est pleinement déployée qu'à la fin du prologue, lorsque la vengeance s'effectue du point de vue des vivants et du retour d'Oreste et d'Electre dans leurs prérogatives royales perdues.

Je ne crois donc pas qu'on puisse dire que la répétition de l'adresse à la divinité ait la seule fonction d'encadrer les éléments qui rendent légitime la vengeance d'Oreste, en considérant qu'il y a une simple énumération descriptive des raisons qui poussent Oreste à venger son père. Au contraire, le prologue construit le passage d'une conception de la vengeance justifiée du point de vue des morts, à une conception de la vengeance justifiée du point de vue des vivants, qui de plus sont de sang royal – Electre et Oreste, personnages qui fonctionnent sur le mode du double, et qui ont été spoliés de leur autorité royale par le meurtre. Ainsi, dans la prière à Zeus des vers 246 à 263<sup>30</sup>, la vengeance se trouve rendue légitime du point de vue des vivants : il s'agit de restaurer Oreste dans son autorité royale. De même, dans la prière d'Electre à Hermès à partir du vers 124, les deux dimensions sont conjointes – rendre à Electre et Oreste ce dont les meurtriers de leur père les ont spoliés, et châtier les coupables.

La place de l'anneau des vers 10-18a où Oreste reconnaît Electre est significative : c'est parce qu'Oreste voit Electre que la vengeance devient légitime également du point de vue des vivants, et donc du point de vue de Zeus. La puissance de ce dernier, comme je l'ai montré, englobe les deux mondes. Si l'on accepte que la reconnaissance d'Electre se produise juste après le centre de l'anneau, il est significatif que la majeure partie des idées précédentes – la mort du père, la vengeance, l'appel à la divinité – soit reprise, mais dans un contexte rendu différent du fait de la reconnaissance d'Electre : puisqu'elle vient, en deuil, verser une libation pour Agamemnon, la vengeance passe d'une dimension chthonienne (venger les morts) à un ordre de nécessité différent, mais complémentaire (venger Agamemnon pour rendre aux vivants leur pouvoir royal).

Le prologue des *Choéphores* est construit, j'ai tenté de le montrer, selon un mode annulaire. Des échos sémantiques, métriques, phoniques, et liés aux cas des termes en question assuraient pour l'auditoire la perception de ces reprises accompagnées de variations significatives. Cette organisation annulaire construit donc deux points : la reconnaissance d'Electre par son frère, et la légitimation de la vengeance des deux points de vue conjoints des morts et des vivants de sang royal que sont Oreste et

<sup>30</sup> Notamment *Ch.* 255-7 : καὶ τοῦ θυτῆρος καὶ σε τιμῶντος μέγα / πατρὸς νεοσσούς τοῦσδ' ἀποφθείρας, πόθεν / ἔξεις ὁμοίας χειρὸς εὐθόινον γέρας ; 'Si tu laisses mourir cette couvée d'un père qui jadis fut ton prêtre et te combla d'hommages, où trouveras-tu donc une main aussi large à t'offrir de riches festins ?' (trad. Mazon 1938).

Electre.

Eschyle emploie donc ici la construction annulaire, comme c'est le cas dans la construction d'autres passages, en adaptant un mode de construction hérité de la composition orale aux besoins de la composition du prologue d'une tragédie : les éléments qui ne font pas l'objet d'une reprise sont précisément les moments typiques du prologue, comme la mise situation de la pièce dans l'espace et le temps, ou bien des éléments indispensables à la construction de l'intrigue de la pièce, comme la boucle de cheveux d'Oreste. Autre élément d'adaptation, plus important encore du point de vue du sens et de la technique dramatique : Eschyle use de la construction en anneau comme d'un type de composition permettant une évolution de la situation dramatique, tout en fournissant une justification de cette évolution que l'on peut retrouver en analysant cette construction annulaire. En effet, on a vu que comprendre le processus même de la reconnaissance d'Electre par son frère, dont l'immédiateté avait surpris, était possible si l'on admettait que l'on a affaire ici à une structure annulaire et aux effets qu'elle produit. La forme compositionnelle particulière qu'est l'organisation en anneau signale ainsi un processus dramatique particulier, et l'un ne peut être appréhendé et apprécié que par et grâce à l'autre. La variation de l'adresse aux divinités, elle aussi, acquiert un sens particulier grâce à ce procédé compositionnel : le mode de composition recouvre un déplacement de la motivation amenant à la vengeance, comme je l'ai montré. Eschyle se sert donc de la construction annulaire, dans le prologue des *Choéphores*, comme d'un mode de composition formelle certes, mais aussi dramatique : les variations observables entre les reprises permettent l'émergence du sens. En d'autres termes, Eschyle n'a pas choisi de construire annulairement le prologue parce qu'il devait choisir entre différents modes d'organisation de la matière ; au contraire, la forme annulaire est *intrinsèquement* liée, ici, aux effets dramatiques qu'elle produit, et inversement. Ici, le texte construit deux conceptions complémentaires de la vengeance – une en faveur des morts, une en faveur des vivants – et l'apparition d'Electre et sa reconnaissance sont le point charnière de ce passage d'une justification de la vengeance à une autre. Une autre forme aurait eu d'autres effets sémantiques et dramatiques.

Comprendre le mode de structuration du prologue permet ainsi de prendre en compte des éléments de construction sémantiques et dramatiques en tant que tels. Le prologue des *Choéphores* est donc le résultat d'une adaptation à la tragédie de techniques de composition qui sont héritées de la littérature orale, en y incluant, d'une façon qui n'est pas neutre, les éléments typiques du prologue, et en conservant le principe d'une variation entre les éléments répétés dont je me suis efforcé de montrer qu'elle était constitutive du sens.

Univ. Lille Nord de France, F-59000 Lille  
UdL3, STL, F-59653 Villeneuve d'Ascq  
CNRS, UMR 8163

Xavier Gheerbrant

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bollack 2009 = J. Bollack – M. Bollack, *Les 'Choéphores' et les 'Euménides'*, Paris 2009.
- Bowen 1986 = A. Bowen, *Aeschylus, 'Choepori'*, Bristol 1986.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choepori'*, Oxford 1986.
- Hermann 1852 = G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, vol. 1, Berlin 1852.
- Mazon 1935 = P. Mazon, *Eschyle, Tragédies*, Paris 1935.
- Mnouchkine – Bollack = A. Mnouchkine – J. Bollack, *Eschyle, L' 'Orestie' - Les 'Choéphores'*, Tours 1992.
- Müller 1908 = G. Müller, *De Aeschyli Supplicum tempore atque indole*, Halis Saxonum 1908.
- Murray 1955 = G. Murray, *Aeschyli Tragodiae*, Oxford 1955.
- Page 1972 = D. Page, *Aeschyli Tragodiae*, Oxford 1972.
- Peretti 1939 = A. Peretti, *Epirrema e Tragedia*, Florence 1939.
- Rousseau 2011 = F. Rousseau, *Remarques sur quelques usages des structures concentriques dans la poésie archaïque grecque*, in *Retorica Biblica e Semitica 2*, Atti del secondo convegno RBS, a c. di R. Meynet – J. Oniszczyk, Bologna 2011, 233-54.
- Steinrück 1997 = M. Steinrück, *Kranz Und Wirbel. Ringkompositionen in Den Büchern 6-8 Der Odysse*, Hildesheim-Zürich-New York 1997.
- Thalmann 1984 = W.G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Poetry*, Baltimore-London 1984.
- van Groningen 1958 = B.A. van Groningen, *La Composition Littéraire Archaïque Grecque*, Amsterdam 1958.
- West 1990 = M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- West 1998 = M.L. West, *Aeschyli Tragodiae*, Stuttgartiae 1998.

**Abstract:** This paper is a study of the Prologue of Aeschylus' *Choepori* (lines 1 to 19). It argues that the whole prologue is shaped by ring composition, and examines the interpretative consequences of Aeschylus' adaptation of means of composition inherited from oral poetry. Grammatical, lexical, semantic and metric repetitions are analysed, as well as the significant variations that we can observe within these repetitions. An analysis of the occurrence of ring composition in lines 10 to 18a explains how Orestes recognises Electra in the procession of the women leading to Agamemnon's tomb. Recognising that ring composition shapes the whole prologue (lines 1-19) explains why Orestes' call to vengeance is successively placed under the protection of Hermes (lines 1 f.) and Zeus (lines 18 f.). This leads to the conclusion that Orestes' vengeance is made legitimate from both points of view: that of the dead – namely of his father –, and that of the living who have been deprived by their mother's crime of their regal prerogatives – namely himself and his sister. Thus, the core of this ring composition, which introduces the character of Electra, gives a new dimension to Orestes' revenge, which was at first presented as being undertaken in the interests of Agamemnon.

**Keywords:** Aeschylus, *Choepori*, Prologue, ring composition, Orestes' revenge.

## Riflessioni testuali e metrico-semantiche sul primo stasimo delle *Coefore* (vv. 585-646)\*

Scopo dell'articolo è quello di analizzare la colometria del primo stasimo delle *Coefore* così come è tramandata dal codice M, prestando particolare attenzione alla seconda coppia strofica. Questa, composta prevalentemente da docmi e gliconei, assume un significato particolare all'interno di un canto caratterizzato quasi esclusivamente da sequenze giambiche. Cercherò di mettere in luce come questa variazione sul piano metrico abbia una precisa valenza semantica e come gli interventi testuali e colometrici degli editori moderni, volti a uniformare anche i vv. 623 ss. al metro giambico, oscurino questo stretto legame tra il piano dei metri-ritmi e quello dei significati.

### 1. Inquadramento della scena.

Scesi dal tumulo che rappresenta la tomba del re, Elettra rimane silenziosa in disparte, mentre Oreste, dopo aver appreso i dettagli del terribile sogno che ha spinto Clitemestra a inviare le libagioni, mette a punto il piano di vendetta (vv. 510-84): insieme a Pilade, egli fingerà di essere uno straniero originario della Focide e, una volta entrato nel palazzo, avvolgerà Egisto «con il ferro dal piede veloce». Compito di Elettra sarà quello di entrare in casa e controllare la situazione all'interno, mentre il coro dovrà tacere quando serve e dire ciò che è opportuno (σιγᾶν θ' ὄπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια v. 582). Lasciate sole sulla scena, le schiave intonano un nuovo canto che non solo pone fine al primo episodio, ma funge anche da spartiacque tra la prima parte della tragedia, in cui centrale è la decisione di punire gli uccisori del padre, e la seconda nella quale domina l'azione di vendetta portata avanti da Oreste e Pilade. Il coro tenta di illustrare la gravità delle nefande azioni di Clitemestra e di Egisto, ricorrendo prima alla descrizione di fenomeni spaventosi tratti dal mondo naturale, poi rievocando alcuni esempi mitici. Tutto il canto presenta caratteristiche che lo rendono unico all'interno della produzione eschilea: in primo luogo l'ampio utilizzo di paradigmi mitici per illustrare i crimini avvenuti nella casa degli Atridi<sup>1</sup>; in secondo luogo la scelta di utilizzare una tecnica raffinata tipica della lirica corale come la *priamel*<sup>2</sup>. Mediante questa tecnica di amplificazione sia gli esempi tratti dal mondo naturale sia quelli mitici vengono progressivamente scartati, in quanto inadatti a descrivere la mostruosità delle azioni della regina<sup>3</sup>. Nella prima coppia

\* Questo articolo rappresenta una versione riveduta e ampliata dell'intervento tenuto alle *Journées de métrique grecque : Formes et rythmes sur la scène du drame antique*, ENS Paris, 19-22 maggio 2010. Ringrazio M.G. Fileni e L. Lomiento per il proficuo scambio di idee e per i preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> Cf. Garvie 1986, 202. Lo studioso nota giustamente come nell'ode si registri l'unico esempio eschileo di un uso illustrativo del mito, una tecnica drammaturgica più tipica di Sofocle ed Euripide.

<sup>2</sup> Sulla *priamel* cf. Bundy 1962, i.5; cf. anche Fraenkel 1962 II, 407 s.; Race 1982.

<sup>3</sup> Lebeck 1967 nota come attraverso i racconti mitici, operativi su due livelli di significato, il primo stasimo riassumerebbe tutti i delitti che si sono consumati e che si consumeranno all'interno della casa degli Atridi. Il mito di Altea non solo richiama alla mente il delitto di Agamennone, responsabile dell'uccisione di Ifigenia, ma rappresenta anche il crimine inverso a quello che Oreste si

strofica il coro propone una rassegna di terribili fenomeni naturali avversi all'uomo nella terra (v. 585), nel mare (v. 587) e nel cielo (v. 590). Un brusco passaggio, segnato dall'avversativa ἀλλά, caratterizza l'incipit della prima antistrofe (594-602): la descrizione dei prodigi presenti in natura è abbandonata e il coro si volge a descrivere gli orrori che caratterizzano il genere umano. Terribile risulta, infatti, l'arroganza sfrontata dell'uomo e, ancor di più, le passioni sfrenate delle donne (παντόλμους ἔρωτας v. 597) che portano alla rovina dei mortali: è la passione perversa che domina le femmine a distruggere le unioni coniugali.

## 2. Gli esempi mitici 'non appropriati'.

La prima stanza della seconda coppia strofica (vv. 603-12) è dedicata ad Altea, regina di Calidone e madre di Meleagro. Quando questi compì sette anni, le Moire apparvero ad Altea, annunciandole che il figlio sarebbe vissuto finché un determinato tizzone del focolare non si fosse consumato. La regina si preoccupò subito di togliere il tizzone dal fuoco e di nascondere dentro una cassa. L'uccisione degli zii materni da parte di Meleagro fece infuriare Altea, la quale, dopo aver maledetto il figlio, gettò nel fuoco il tizzone a lungo conservato, causandone la morte<sup>4</sup>. L'antistrofe (vv. 613-22) narra invece le vicende di Scilla, figlia del re di Nisa. Durante l'assedio della città da parte di Minosse, Scilla, convinta da «ornamenti cretesi»<sup>5</sup>, si introdusse nottetempo nella camera del padre recidendo il capello d'oro dal quale dipendeva sia la vita del re sia quella del regno. Con la terza strofe (vv. 623-30) la rassegna mitica si interrompe: ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμην ἀμειλίχων πόνων, ἀκαίρως δέ, «Dopo aver ricordato inesorabili sofferenze, ma inopportunamente»<sup>6</sup>. Seguono versi discussi, segnati da notevoli problemi testuali: la menzione di «una odiata unione deprecata nella casa» (δυσφιλές γαμή- / λευμ' ἀπεύχεται δόμοις vv. 624 s.) e delle «astuzie della mente escogitate da una donna contro un uomo che portava le armi»<sup>7</sup> (γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν / ἐπ' ἀνδρὶ τευχισφόρῳ vv. 626 s.), ci autorizza comunque a pensare che le schiave stiano in questo momento alludendo all'empia unione tra Egisto e Clitemestra e alle macchinazioni ordite da

accinge a compiere (ovvero, il figlio che uccide la madre). Il mito di Scilla (ovvero la figlia che uccide il genitore) richiama alla mente l'imminente uccisione della regina per mano di Oreste e, allo stesso tempo, costituisce un 'esempio alla rovescia' (*mirror image*, per usare le parole di Lebeck) dell'uccisione di Ifigenia da parte del padre. L'ultimo *exemplum* mitico rappresenta il culmine della *climax*, narrando un duplice male. Come racconta Erodoto (cf. n. 9), infatti, in un primo momento le donne di Lemno uccisero i mariti e, dopo alcune generazioni, gli uomini di Lemno (Pelasgi) uccisero le proprie spose ateniesi. Quest'ultimo esempio alluderebbe dunque «to one wrong followed by another, its mirror image».

<sup>4</sup> Sul mito di Meleagro e Altea cf. anche Bacchyl. 5.93 ss. La versione omerica nulla dice sul tizzone (cf. *Il.* 9. 524-605), la cui prima attestazione risale probabilmente alle *Pleuronie* di Frinico.

<sup>5</sup> Questa è la versione di Eschilo. Altri autori narrano, invece, che la fanciulla fosse perdutamente innamorata di Minosse e che per amore di questo tradì il padre: cf. Paus. 1.19.4; Apollod. 3.15.8; Nonn. *Dion.* 25.161 ss.; Prop. 4.4.39 ss.; Ov. *Met.* 8.90 ss.

<sup>6</sup> Per analoghe espressioni, nelle quali l'avverbio ἀκαίρως ricorre in associazione con verbi di memoria, cf., ad esempio, Ath. 3.45.12 οὐ γάρ ἄκαιρον καὶ τούτων μνησθῆναι... ; 4.53.17 οὐκ ἄκαιρον δ' ἐστὶν μνημονεῦσαι... ; 13.18.4 οὐκ ἀκαίρως δ', ὡς ἑμαυτὸν πείθω, μεμνήσομαι τῆς λέξεως;

<sup>7</sup> Trad. di L. Battezzato.

quest'ultima per uccidere Agamennone<sup>8</sup>. Solo con la terza antistrofe il coro torna alla serie mitica, narrando, molto sinteticamente, un terzo *exemplum* che supera di gran lunga (πρῶτον) quelli citati: si tratta delle tristi vicende accadute nell'isola di Lemno. Qui le donne, accusate di emanare cattivo odore – e per questo tradite dai mariti –, si vendicarono uccidendo tutti gli uomini. Il crimine fu talmente orrendo da generare l'espressione proverbiale 'i mali di Lemno' con il quale i Greci erano soliti indicare tutte le azioni più scellerate<sup>9</sup>. Il coro conclude l'antistrofe con l'espressione «quale di questi racconti non ho messo insieme con giustizia?» (v. 638). Numerose perplessità sono state avanzate a proposito della coerenza logica della terza coppia strofica: se si conserva la disposizione di M, la *climax* costituita dalla successione dei tre esempi mitici (A. Altea [str. 2, vv. 602-12]; B. Scilla [ant. 2, vv. 613-22]; C. Lemno [ant. 3, vv. 631-8]) è, di fatto, interrotta dal velato riferimento alla vicenda di Clitemestra nella terza strofe (str. 3, vv. 623-30). Numerosi studiosi ed editori del testo eschileo<sup>10</sup> hanno pertanto accolto la proposta di Preuss di invertire l'ordine della strofe e dell'antistrofe 3, disponendo in successione, senza soluzione di continuità<sup>11</sup>, i tre esempi mitici e relegando a conclusione della serie il riferimento all'attualità. Stinton e Dawe<sup>12</sup>, in particolare, evidenziando le presunte difficoltà che scaturirebbero dal mantenimento dell'ordine strofico tramandato, hanno fornito argomenti importanti a favore della trasposizione. Entrambi gli studiosi, tuttavia, danno per scontato che l'avverbio ἀκρίτως sia corrotto e necessiti pertanto di essere emendato.

Tra le diverse argomentazioni addotte a favore della trasposizione, Dawe e Stinton concordano nell'affermare che l'espressione τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω, dovrebbe

<sup>8</sup> Mi sembra da escludere l'ipotesi di Tierney 1936, 100, secondo il quale qui «the poet plainly only means to speak of faithless wives in general», contro l'interpretazione dello scolio al v. 623 λέπει μνήσομαι Κλυταμῆστρας.

<sup>9</sup> Significativa a questo proposito risulta la testimonianza di Erodoto 6.138. Lo storico narra di un'altra sciagura legata all'isola: i Pelasgi, dopo aver rapito le donne ateniesi in processione per Artemide Brauronia, le condussero sull'isola di Lemno e ne fecero le proprie concubine. Queste generarono numerosi figli che si dimostrarono molto uniti e pronti a difendersi tra loro dai figli delle donne Pelasge. Preoccupati per il futuro gli uomini dell'isola decisero di uccidere tutti i bambini e tutte le donne ateniesi. «Da quest'azione e da quella precedente che avevano compiuto le donne, le quali uccisero Toante e i suoi compagni, che erano i loro mariti, è invalso l'uso in Grecia di chiamare Lemnie tutte le azioni scellerate» (trad. di A. Izzo d'Accini; sulle problematiche del passo e sul ruolo che tale mito può aver avuto nella scena politica ateniese tra la fine del VI e l'inizio di V secolo cf. Dorati 2005). Non è chiaro se Eschilo faccia qui riferimento a tutte e due le vicende o solamente alla prima, che maggiormente rispecchia il crimine di Clitemestra.

<sup>10</sup> Sommerstein 2008, 292.

<sup>11</sup> Si noti anche che il parallelismo tra i tre esempi mitici, e la conseguente necessità che si susseguano senza soluzione di continuità, è più apparente che reale: i primi due μῦθοι sono provvisti di un'ampia sezione narrativa, contrariamente all'ultimo, menzionato in modo quasi criptico in appena quattro versi (cf. West 1990b, 250). Non solo: nei primi due esempi non si ha menzione della punizione in cui le donne sono incorse, al contrario delle donne di Lemno, a proposito delle quali il coro dice: «per un sacrilegio di cui gli dei provarono ribrezzo privata dell'onore dai mortali scompare la stirpe» (vv. 635 s.). Proprio la menzione della punizione divina in cui incorrono quanti si macchiano di terribili crimini introduce il tema che ricorrerà nell'ultima coppia strofica; cf. Holtsmark 1966, 216 e 251; Sier 1988, 213 s.

<sup>12</sup> Cf. Stinton 1979, 252-7; Dawe 1999, 24-9.



essere collocata logicamente a conclusione della rassegna mitica. Dawe aggiunge poi che tale espressione «leads perfectly into the opening words of the third strophe 623 ss.» (ἐπει δ' ἐπεμνασάμην ἀμειλίχων πόνων, ἀκαίῳως δὲ). Si noti, tuttavia, che qualora si invertissero strofe e antistrofe, la frase «quale di questi racconti non ho messo insieme con giustizia?» risulterebbe quanto meno prematura<sup>13</sup>. L'efficacia della successione di esempi mitici narrati dal coro, infatti, è valutabile solo dopo il riferimento all'attualità, ovvero ai crimini di Clitemestra. A proposito della seconda argomentazione avanzata da Dawe si noti, poi, che lo studioso non fornisce alcuna interpretazione dei problematici vv. 623 s., limitandosi a screditare, forse troppo sommariamente, l'avverbio ἀκαίῳως ritenuto una glossa confluita nel testo<sup>14</sup>. La possibilità di conservare la lezione ἀκαίῳως ha diviso – e continua a dividere ancora oggi – gli studiosi. L'interpretazione del significato dell'avverbio – a detta di molti corrotto poiché non potrebbe legarsi logicamente né con quanto precede né con quanto segue<sup>15</sup> – è resa ancor più problematica sia a causa della corruzione che investe il v. 628 sia a causa della mancanza di un verbo reggente. In un primo momento alcuni editori tentarono di emendare ἀκαίῳως ripristinando il verbo reggente, ma congetture come ἀγείῳω (Schütz) o μεγείῳω (Hartung), alquanto improbabili anche dal punto di vista paleografico, furono presto abbandonate. Scarsa fortuna ebbero anche altri tentativi di correggere l'avverbio: dall' ἄκαίῳος δ' ὄ... σέβων, «intempestivus enim ... qui colit», di Hermann all' ἄκαίῳον δὲ di Paley<sup>16</sup>. Si deve a Stinton la congettura ἄκαίῳ' οὐδ', «But since I have called to mind cruel pains, not untimely do I mention (?) the hateful union ... »<sup>17</sup>, una congettura che, sebbene rovesci diametralmente il senso del testo esibito da M, è stata accolta nelle recenti edizioni di West e Sommerstein. Dal canto opposto, non sono mancati tentativi di conservare ἀκαίῳως<sup>18</sup>. Già Abresch suggeriva di rendere ἀκαίῳως

<sup>13</sup> Cf. West 1990b, 250.

<sup>14</sup> Meno significative appaiono le altre motivazioni che gli studiosi forniscono a favore della trasposizione. Dawe, ad esempio, nota come, posticipando la strofe, αἰχμὸν di v. 630 verrebbe immediatamente a precedere ξίφος di v. 639 in un «closely-knit opposed pair». Stinton (1979, 256 s.) evidenzia come, mediante la trasposizione, ἄτολμον di v. 630, richiamando ὑπέρολμον di v. 594, chiuderebbe con una sorta di composizione ad anello la *climax* che caratterizza le prime tre coppie strofiche.

<sup>15</sup> Cf. Garvie 1986, 214: lo studioso ritiene che, se l'avverbio si legasse con quanto precede, i versi 623 ss. indicherebbero che gli esempi mitici di Altea e Scilla non sarebbero rilevanti; se, al contrario, esso fosse connesso con quanto segue, il coro affermerebbe che l'uccisione d'Agamennone per mano di Clitemestra non sarebbe pertinente.

<sup>16</sup> Cf. Hermann 1852 II, 545; Paley 1861, 510.

<sup>17</sup> Cf. Stinton 1979, 259-61; il nesso richiamerebbe da vicino l'espressione ἐνδίκῳως ἀγείῳω (v. 638), che, con l'inversione di strofe e antistrofe accolta dallo studioso, verrebbe a trovarsi solo due righe sopra il verso in questione. Lo stesso emendamento è stato ripreso da West 1990b, 248, il quale, tuttavia, mantiene la disposizione strofica del manoscritto.

<sup>18</sup> Alcuni editori, sulla base dell'interpretazione dello scolio (λείπει μνήσομαι Κλυταιμίστρας), legano l'avverbio ad un sottinteso verbo μνήσομαι desumibile da ἐπεμνησάμην: cf. Stanley 1663, 164 («reminiscamur, inopportune vero, infelices nuptias...»); Peile 1840, 276 s. («behold! Among things that are not as they should I might mention...»). Tale interpretazione, secondo la quale il riferimento alle oscure macchinazioni di Clitemestra sarebbe 'inopportuno', appare insostenibile. Più di recente, Mazon e Lebeck conservano l'avverbio, ma entrambe le interpretazioni non convincono. Mazon traduce il passo come una interrogativa retorica negativa «Et puisque j'ai ici rappelé ces tristes forfaits, n'est ce pas l'heure pour ce palais de honnir aussi l'epouse abominable?», ma bisognerebbe chiedersi come ἀκαίῳως possa essere reso mediante l'espressione «n'est ce pas l'heure». Lebeck 1967, 185 n. 12, ritiene che l'avverbio introduca una sorta di *praeteritio*; il coro, avendo ben presente il monito di Oreste – «vi esorto ... a tacere quando è necessario a e dire cose

«quamquam loco non commodo», legando l'avverbio a quanto precede. Tale linea interpretativa è stata ripresa da Verrall<sup>19</sup> e in tempi più recenti da Citti che rende il passo: «dopo che ho ricordato le sofferenze dolorose, pur in modo inadeguato alla situazione presente».

Tornando al problema della coerenza logica dell'assetto strofico tramandato, proprio l'avverbio, potrebbe far luce sul criterio che ordina gli argomenti del coro. Sia il racconto di Altea che quello di Scilla non sono narrati «opportunamente», afferma il coro ai vv. 623 s.: questo non significa che i due miti siano rifiutati dalle Coefore in quanto «irrilevanti»<sup>20</sup>, ma semplicemente che quanto finora narrato non è capace di rendere il καιρός. Tale termine occupa una posizione preminente all'interno della tecnica compositiva pindarica: si pensi alla *Pyth.* 9 composta per Telesicrate di Cirene e in particolare ai vv. 78 s. ὁδὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν... «in pari misura tiene la cima di ogni cosa il momento opportuno»<sup>21</sup>. La frase significa che l'opportunità, la convenienza, è la migliore norma cui l'agire umano deve attenersi. A tale norma deve attenersi anche il poeta; le virtù del *laudandus* richiederebbero, infatti, molti racconti (πολύμυθοι) sia in rapporto alla vittoria celebrata sia in rapporto al mito, ma Pindaro preferisce selezionare gli argomenti più adatti alle circostanze, individuando «l'episodio esemplare che più di ogni altro illumina l'ardimento e la valenza dell'eroe»<sup>22</sup>. Anche Eschilo sta cercando di individuare gli argomenti più adatti alla situazione, attraverso un processo di progressiva approssimazione<sup>23</sup>. È stato giustamente osservato che nella parte conclusiva della prima antistrofe, quella che immediatamente precede l'esemplificazione mitica, il coro descriva «le passioni sfrenate delle donne» servendosi di termini appartenenti alla sfera semantica della dimensione sessuale (si pensi a ἔρωσ ο θηλυκρατής<sup>24</sup>) e del matrimonio (ξυζύγουσ). Gli esempi mitici di Altea e Scilla simboleggiano senza dubbio terribili crimini avvenuti in seno al nucleo familiare, ma non rappresentano la rottura del rapporto coniugale tra moglie e marito<sup>25</sup> e non sono, pertanto, adeguati

opportune» (vv. 581 s.) –, eviterebbe «un attacco aperto» ai danni di Clitemestra, preferendo introdurre un nuovo mito (quello delle donne di Lemno), capace di esemplificare la gravità delle azioni della regina: «And since I speak of cruel acts – but this is not the time for that unlovely marriage and the wiles of woman's will».

<sup>19</sup> Cf. Abresch 1832, 233; Scholefield 1828, 24; Verrall 1893, 88: «But since the ungentle feats, which I have cited, fit not the present purpose...»; Citti 2006, 150. Si considerino anche Headlam – Thomson 1966, 158 (gli studiosi tuttavia ipotizzano, in modo poco convincente, che l'avverbio sia pronunciato da un'altra voce che interromperebbe le parole del coro) e Bollack 1997, 254: «Puisque j'ai rappelé à la mémoire des peines extremes, mais sans rapport avec ce cas».

<sup>20</sup> Così intendono Stinton, Dawe e Garvie.

<sup>21</sup> Trad. di B. Gentili in Gentili 1995, 255.

<sup>22</sup> Cf. Gentili 2006, 222. Sul concetto di καιρός cf. anche Bernardini 1967, 80-100, in part. 85; Onians 1988, 343-8; Tredé 1992.

<sup>23</sup> Significative le parole di Kranz 1933, 160: «il fatto che il poeta stesso migliori le parole da lui espresse è senz'altro una proprietà del suo vivente stile arcaico; si può dire che egli non cancelli ciò che ha una volta scritto. Così la Pizia deve sempre correggersi finché ha trovato a chi assomigliano le mostruose Erinni (*Eum.* 47)»; cf. Untersteiner 2002, 365.

<sup>24</sup> Cf. Goldhill 1984, 160; lo studioso sottolinea come il termine θηλυ-, in particolare, indichi la differenza di genere sessuale.

<sup>25</sup> Si vedano a questo proposito le riflessioni di Citti 2006, 152 s. Holtsmark 1966, difendendo la disposizione tramandata da M, nota come la successione dei racconti mitici rispecchi la struttura

a raffigurare il δεινόν di Clitemestra. Il coro, più precisamente, si interrogherebbe sulla validità delle proprie argomentazioni, riconoscendo che la crudeltà delle gesta di Clitemestra non ha ancora trovato una degna rappresentazione. Sembra quasi che il coro abbia difficoltà a trovare un *exemplum* capace di figurare l'immensità dei crimini della regina e debba dunque riflettere sulla 'appropriatezza' delle proprie parole («ho ricordato... ma inopportuno»), obbedendo al monito pronunciato da Oreste ai vv. 581 s.: «vi esorto... a tacere quando è necessario e a dire cose opportune». Solo servendosi di uno dei miti più terribili, talmente terribile da essere diventato proverbiale, il coro si convince di avere davvero esaurito la serie paradigmatica e può finalmente affermare: «quale di questi racconti non ho messo insieme con giustizia?».

### 3. Il metro non appropriato.

Un'ulteriore conferma a sostegno della genuinità della lezione ἀκαίρως, potrebbe giungere dall'analisi della tessitura metrico-ritmica della seconda coppia strofica. In particolare, il coro mediante tale avverbio non si limiterebbe ad affermare che i miti sono inopportuni se paragonati ai crimini di Clitemestra, ma sottolineerebbe tale 'inadeguatezza' anche sul piano formale, attraverso l'uso di sequenze 'non opportune' rispetto alla tessitura del resto del canto. Com'è possibile evincere dall'analisi metrica del *canticum* (vedi Appendice), il primo stasimo è composto quasi interamente da sequenze appartenenti al genere ritmico doppio, con una netta prevalenza di metri giambici, ad eccezione della seconda coppia strofica. Questa esibisce un attacco chiaramente docmiaco (*do ia / hypodo / do / hypodo do*<sup>26</sup>), una brevissima sezione centrale composta probabilmente da trochei e bacchei (*2tro / 3ba*)<sup>27</sup> e una chiusa in metri gliconici (*glyc / pher / glyc / pher*), che ricorre spesso in Eschilo a mo' di *refrain*<sup>28</sup>. Gli editori moderni hanno preferito un'interpretazione prevalentemente giambica o giambo-trocaica dei primi cinque versi, uniformando la loro tessitura metrica a quella delle altre coppie strofiche. Si consideri, ad esempio, West:

<p>ἴστω δ', ὅστις, οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν, δαεὶς τὰν ἄ παιδολύ- 605     μας τάλαινα Θεοσιάς           μήσατο           πυρδαῆς γυνὰ πρόνοι-           αν κ&lt;ατα&gt;ίθουσα παιδὸς δαφινόν</p>	<p>615</p>	<p>ἄλλα&lt;ν&gt; δ' ἐστὶν ἐν λόγοις στυγεῖν, φοινίαν κόρῳ, ἅτ' ἐχθρῶν ὑπαὶ φῶτ' ἀπόλεσεν φίλον, Κρητικοῖς χρυσεοδμήτοισιν ὄρ- μοῖς πιθήσασα δώροισι Μίνω,</p>
---	------------	---

della *priamel* iniziale. Qui era evidenziata una chiara dicotomia tra le meraviglie della natura e le 'meraviglie' umane; ugualmente nella sezione dedicata ai racconti mitici si assiste ad una netta divisione tra quanti sono responsabili di avere infranto tramite omicidio relazioni di sangue (Altea e Scilla) e quanti sono responsabili di avere infranto tramite omicidio rapporti coniugali (Clitemestra e le donne di Lemno).

<sup>26</sup> Per l'associazione *hypodo doch* cf. anche 116/117 ἄλλ' ὃ ζεῦ πάτερ παντελής, πάντως Ι Ι Ι κ Ι Ι κ Ι Ι Ι. Cf. Gentili – Lomiento 2003, 241-4.

<sup>27</sup> Sarebbe forse possibile ipotizzare una prosecuzione in metro docmiaco, analizzando i due *cola* come *hypodo ba / do tro*.

<sup>28</sup> Cf., ad esempio, il primo stasimo dell'*Agamennone*. Sull'argomento vd. Lomiento 2010, 83 s.

II   Ikl kl kl	ia   lec
Ikl	ia
kl I xI kl	ia ia
Ikl kl kl	lec
Iku	ia
Ikl aI kl	lec
I  kl Ikl Ikl x	ia ia tr

La ricolometrizzazione, tuttavia, non è indolore: ai vv. 603=614 M riporta φροντίσιν· δαείξ **Ikl kl** = φοινίαν Σκύλλαν **Ikl II**. Gli studiosi che propendono per un'analisi giambica dell'*incipit* del canto rifiutano tale responsione **Ikl aI** e intervengono sia sulla colometria sia sul testo. Stinton afferma che tale libertà di responsione sarebbe ammissibile all'interno di una sequenza docmiaca, sebbene non esistano a suo avviso attestazioni certe di tale fenomeno; il contesto prevalentemente giambo-trocaico dell'ode, prosegue lo studioso, escluderebbe, tuttavia, una analisi docmiaca, indicando chiaramente che il *colon* deve essere inteso come un *syncopated trochaic dimeter Ikl II*. Stinton interviene quindi sul testo della strofe congetturando l'improbabile φρεσὶν δάοις<sup>29</sup> «hostile fiery thoughts»<sup>30</sup>. Sebbene la proposta dello studioso non abbia trovato seguito, le obiezioni alla metrica del passo sono state recepite da Garvie, Sier e West. Questi, pur proponendo colometrie diverse, intervengono sul testo dell'antistrofe, accogliendo la congettura di Merkel κόραν, in luogo del tradito Σκύλλαν, considerata una glossa esplicativa confluita nel testo<sup>31</sup>. Se ci si attiene alla colometria di M, l'*incipit* della seconda coppia strofica è chiaramente docmiaco e non sorprende, pertanto, che ai vv. 604=614 compaia un ipodocmio, una sequenza che ricorre spesso in associazione con il cosiddetto docmio attico. In merito alla cosiddetta *dragged form Ikl II*<sup>32</sup>, si noti che essa, seppure più rara

<sup>29</sup> La congettura riprende il δάοις di Franz, certamente più corretta visto che l'aggettivo δῆος presenta sempre tre uscite nelle altre attestazioni eschilee. Appare piuttosto difficile pensare che un copista abbia modificato il più comune δάοις che ricorre altrove in Eschilo – e che soprattutto concorda con il dativo φρεσὶν – per introdurre una forma epica piuttosto rara in Eschilo come δάειξ.

<sup>30</sup> Ancora meno convincente l'intervento di Blass che modifica sia la strofe, congetturando ὑπόπτρα | φροντίζει δάειξ, sia l'antistrofe, mediante l'inversione Σκύλλαν φοινίαν. I due interventi hanno la finalità metrica di ottenere una tetrapodia: **TT Ikl T**. Cf. Blass 1906, 146 s.

<sup>31</sup> Alle argomentazioni metriche Garvie aggiunge che Eschilo qui, come nella strofe, non avrebbe bisogno di menzionare direttamente la criminale, poiché il pubblico aveva certamente familiarità con la storia. Cf. Garvie 1986, 212

<sup>32</sup> La liceità di tale sequenza è ammessa da Di Benedetto 1965, 242; Dale 1968, 114; Medda 1993, 131 n. 73. West 1982, 110 n. 92 cita come possibili casi di ipodocmio con chiusa pesante solamente Eur. *H.F.* 132 (ma la colometria dei codici L e P non reca traccia di tale metro), *I.T.* 870 (anche in questo caso l'ipodocmio non è attestato dai codici) e *Or.* 170, ma sostiene che per tutti questi passi non sono da escludere interpretazioni alternative. Diggle 1976, 43, prendendo in considerazione Eur. *H.F.* 899 e 908 e in *Troad.* 283 e 286, afferma che il *colon Ikl II* «serves as the clausula to a passage of varied metrical elements» e debba, dunque, essere interpretato come *cr sp*; si noti, tuttavia, che il contesto metrico dei passi euripidei è prevalentemente docmiaco.

rispetto alla forma **IkIkl**, è comunque ben documentata nei tragici (cf. Soph. *OC* 520=533 πείθου· κάγω γὰρ ὅσον σὺ; προσχρήσεις = ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδίνος **IIIIr IkIII** *do hypodo*<sup>33</sup>; *OT* 872 = 881 οὐδὲ γηράσκει = προστάταν ἰσχωῶν **IkIII**; 1097=1109 Ἴηιε Φοῖβε, σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἶη = Νυμφῶν Ἑλικωνίδων αἴς πλείστα συμπαίζει **alkklka IkIII** *pros*<sup>al</sup> *hypodo*; Eur. *H.F.* 899 Λύσσα βακχεύσει **IkIII**; 908 ἐς δόμους πέμπεις **IkIII**; *Or.* 1247 = 1268 τὰ πρῶτα κατὰ Πελασγὸν ἕδος Ἀργείων = κόραισι δίδοτε διὰ βοστρύχων πάντα **klkr kt yklIu ||** *do*<sup>kaibel</sup> *hypodo*<sup>34</sup>; *Tr.* 283 φωτὶ δουλεύειν **IkIII**; 286 διπτύχῳ γλώσσα<sup>35</sup> **IkIII**; *Phoen.* 309b πλόκαμον σκιάζων δέραν ἄμάν **r IkI IkIII** *ia hypodo*<sup>36</sup>; Aristoph. *Lys.* 1309 πὰρ τὸν Εὐρώταν **IkIII**; 1311 ἀγκονίωαι **IkIII**) e ricorre probabilmente in responsione con la forma per così dire regolare in Eur. *Or.* 170=191 οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων **IkIII kII** = ἐξέθυσ' ὁ Φοῖβος ἡμᾶς **IkIkl kII**<sup>37</sup>. Accertato che la colometria trasmessa da M è del tutto sostenibile, è possibile analizzare l'interazione tra il piano ritmico-metrico e quello dei significati.

#### 4. Metrica e semantica.

È indubbio che l'analisi della tessitura metrico-ritmica, e delle modalità attraverso le quali essa interagisce con il livello verbale, collabori all'individuazione dei significati del discorso poetico. Nella Grecia di V secolo, in particolare, l'abitudine alla ricezione aurale doveva sicuramente aver sviluppato un'acuta sensibilità dell'uditorio nei confronti dell'espressione ritmica ed è, pertanto, lecito supporre che quest'ultima fosse portatrice di precisi valori semantici<sup>38</sup>. Sugli studi che analizzano il rapporto tra la componente metrica da un lato e quella semantica dall'altro grava un forte pregiudizio, nato a causa di alcuni discutibili approcci che hanno tentato di associare a ciascu-

<sup>33</sup> Dawe 1985, 223 analizza la sequenza come *mol+chor. dim. A*.

<sup>34</sup> Così il testo dei codici ABP (L ha πάντα): «attraverso i riccioli guardate ogni cosa» (lit. «date alle pupille ogni cosa»); non sembra necessario, dunque, accogliere la trasposizione triclinaiana πάντα διὰ βοστρύχων. La presenza della forma 'pesante' dell'ipodocmio non scompare neppure se si accoglie la congettura di Canter κόρας δάδοτε πάντη; cf. Di Benedetto 1965, 242.

<sup>35</sup> Secondo la colometria del codice P; il codice V presenta, invece, λέλογχα φωτὶ δουλεύειν **klklklIII** *2ia ataktos?*

<sup>36</sup> Così la colometria dei codici BLVMFOA; P pone nell'*incipit* del verso χαίτας di v. 309a. Si noti che ἄμάν è congettura di Wecklein (ma ἄμάν con spirito dolce è già attestata nei codici MO) in luogo di ἐμάν esibito dalla maggioranza dei mss. e dal *P. Rain.* 3.21 (Pack<sup>2</sup> 418). Mastronarde 1994, 235 s. modifica la colometria del passo e per il verso in questione suggerisce -τας πλόκαμον σκιάζων δέραν ἄμάν **r IkI IkIII** *do cr sp.*

<sup>37</sup> Non è da escludere l'interpretazione trocaica (così Willink 1986, 112 s.), ma il contesto prevalentemente docmiaco del canto sembrerebbe suggerire un'analisi docmiaca. Alcuni studiosi (si considerino, ad esempio, Conomis 1964, 32; Garzya 1978, 33; Lourenço 2012, 63) citano a sostegno di tale tipologia di responsione anche Eur. *Andr.* 835=839 -δράκαμεν πόσιν **IkIkl** = -ραθος ἀνθρώποις **IkIII**. Si noti, tuttavia, che i codici ABDLMV non recano traccia di tale sequenza. A ciò si aggiunga che l'analisi dell'intero passo, a meno di non intervenire sul testo (Diggle, ad esempio, modifica il v. 833; Lourenço 2012, 179 si limita a scandire il testo della *OCT* senza dar conto del problema) è tutt'altro che pacifica (cf. Dale 1983, 55-7). Sulle varie interpretazioni metriche del passo cf. anche Medda 1993, 216-8.

<sup>38</sup> Per questa riflessione cf. Tartaglini 1983, 303.

na tipologia metrica, a prescindere dal contesto in cui essa ricorre, un ‘carattere’ peculiare<sup>39</sup>. Se, tuttavia, si abbandona tale speculazione ‘impressionista’ sull’*ethos* dei metri, e si applica a ogni singola tragedia un’analisi sistematica della distribuzione dei ritmi<sup>40</sup> in relazione ai nuclei tematici, è possibile individuare tra i due livelli (quello ritmico e quello dei significati per l’appunto) un rapporto non casuale<sup>41</sup>. Tale approccio non si limita all’analisi della distribuzione dei tre generi ritmici principali, ma si estende anche al livello metrico, cercando di stabilire se l’utilizzo di determinati metri in associazione a temi precisi abbia una funzione realmente semantico-espressiva. Non ci si può naturalmente aspettare una corrispondenza puntuale tra metro e parola, ma piuttosto un accordo nella distribuzione dei nuclei tematici e delle tipologie metriche e ritmiche.

Tutta l’ode ha come fine quello di mostrare la gravità del delitto commesso da Clitemestra e riaffermare ancora una volta il principio che chi calpesta la Giustizia incorrerà nella punizione divina: «col tempo Erinni, inclita, dalla mente profonda, fa scontare la macchia di sangue antico, dopo aver riportato a casa il figlio»<sup>42</sup>. Questa tematica, che ricorre assiduamente nella tragedia, è sempre accompagnata da sequenze appartenenti al genere ritmico doppio e, in particolare, da metri giambici. Basti pensare alla parodo, dove il coro si domanda se sia possibile espiare con libagioni il sangue versato con l’uccisione di Agamennone (v. 48), o alla sezione conclusiva del *kommos* dove si narrano ancora una volta le terribili azioni di Clitemestra (sia l’oltraggio del cadavere di Agamennone mutilato e sepolto senza esequie sia le sofferenze causate ad Elettra; cf. vv. 429 ss.) e la punizione che giungerà per mano di Oreste. Non solo; anche nella prima tragedia della trilogia è possibile constatare la frequente ricorrenza di sequenze giambiche utilizzate per sostenere il tema della colpa e della vendetta. Si pensi alla parte conclusiva della parodo, dove sia la descrizione del sacrificio di Ifigenia sia la preoccupazione dei vecchi Argivi per la punizione divina che attende Agamennone sono sostenute da *metra* giambici. Non stupisce, pertanto, che anche nel primo stasimo delle *Coefore* la tipologia metrica dominante sia quella giambica, che per usare le parole di Scott «is the metre of sin and retribution»<sup>43</sup>. Com’è possibile evincere dalla tabella, l’unica eccezione è rappresentata dalla seconda coppia strofica.

<sup>39</sup> Cf. Thomson 1929; Kitto 1955, 36-41; Korzeniewski 1968.

<sup>40</sup> È utile ricordare che per gli antichi Greci esistevano tre generi ritmici, a cui erano riconducibili le nove misure elementari (*metra prototypa*), mediante le quali l’antica dottrina metrica spiegava tutte le forme della versificazione: 1) il genere pari, con rapporto di 1:1; 2:2; 3:3 tra *arsis* e *thesis* (dattili, anapesti, ionici *a maggiore*, ionici *a minore*; *metra kat’ enoplion*); 2) il genere doppio, con rapporto ritmico di 1:2 o 2:1 tra *arsis* e *thesis* (giambi, trochei, antispasti e coriambi); 3) genere *emiolio*, con rapporto temporale sesquialtero, di 3:2 o 2:3 tra battere e levare, cui si può ricondurre il solo cretico, con le sue forme varianti del peone I (I k kk) e del peone III (kk k I).

<sup>41</sup> Sull’interazione tra il livello metrico-ritmico e quello dei significati cf., ad esempio, Lomiento 2008a, 2008b, 2010.

<sup>42</sup> Vv. 648-52; trad. di L. Battezzato.

<sup>43</sup> Cf. Scott 1984, 98. Il rapporto individuato da Scott tra la tipologia metrica giambica e il tema della colpa-punizione è da intendersi naturalmente operante solo all’interno delle sezioni liriche dell’*Oresteia*. Le analisi proposte dallo studioso, basate spesso sulle colometrie moderne, non appaiono, tuttavia, sempre condivisibili. Nel primo stasimo, infatti, egli individua, una cospicua serie di lecizi, ma la presenza di *metra* chiaramente giambici sembrerebbe suggerire un’interpretazione delle sequenze **I k I k I k I** come *cr ia*. Cf. Chiasson 1988, 1-21, in particolare 12 n. 42; Pretagostini 2011, 4-6.

Distinta dalle altre anche sotto il profilo metrico, in quanto costituita prevalentemente da docmi e gliconi, essa contiene i due miti di Altea e Scilla, che il coro avverte come non perfettamente calzanti (cf. v. 624) nel rendere la gravità del crimine.

composizione metrica	composizione tematica
<b>str. / ant. A</b> cola totali 9 <u>ia 7 (77,8%)</u> hemiepes 1 (11,1%) reiz <sup>d</sup> 1 (11,1%)	strofe: prodigi della natura antistrofe: eccessi della natura umana
<b>str. / ant. B</b> cola totali 10 do 4 (40%) glyc 4 (40%) ia/tr 1/1 (20%)	strofe: Altea antistrofe: Scilla
<b>str. / ant. C</b> cola totali 8 <u>ia 8 (100%)</u>	strofe: crimini di Clitemestra. antistrofe: crimini di Lemno.
<b>str. / ant. D</b> cola totali 7 <u>ia 7 (100%)</u>	strofe: la Giustizia punisce chi ha trasgredito il diritto antistrofe: inevitabilità della pena per chi si è macchiato di crimini

Appare, dunque, possibile affermare che l'inadeguatezza dei due racconti nel descrivere la violenza di Clitemestra sia stata sottolineata anche mediante l'utilizzo di due tipologie metriche differenti da quella giambica e dunque, a loro volta, 'non appropriate'. Si noti che il poeta non cambia tipologia ritmica: le sequenze utilizzate nella narrazione delle vicende di Altea e Scilla appartengono anch'esse al genere ritmico doppio. Non c'è, dunque, una frattura netta tra la seconda coppia strofica e il resto del canto, poiché i due miti sono pertinenti ai fini del discorso del coro, anche se non del tutto centrati. Anche i *logoi* di Altea e Scilla rappresentano, infatti, casi di passioni femminili perverse, ma non paragonabili al *deinon* della regina. L'inadeguatezza delle parole del coro troverebbe, in definitiva, il suo corrispettivo metrico nell'utilizzo di sequenze diverse dai giambi e quindi non del tutto adatte a rappresentare pienamente le colpe di Clitemestra e la necessità che questa sia punita. Alla luce di queste considerazioni appare evidente come la variazione metrica utilizzata dal poeta, strettamente connessa con il piano dei significati, sia oscurata dagli interventi degli editori moderni.

## Appendice

## Testo e colometria del primo stasimo

str. A	<sup>1</sup> πολλὰ μὲν γὰ τρέφει δεινά {καὶ} δειμάτων ἄχη, πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων ἀνταίων βροτοῖσι	585
	<sup>5</sup> πλήθουσι. βλαστοῦσι <sup>44</sup> καὶ πεδαίχμοι λαμπάδες πεδάοροι πτανά τε καὶ πεδοβά- μονα κἀνεμοέντ' ἄν αἰγίδων φράσαι κόντον.	590
ant. A	<sup>1</sup> ἀλλ' ὑπέρολμον ἀν- δρὸς φρόνημα τίς λέγει καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων {καὶ} παντόλμους <κ <del>Ι</del> <del>Ι</del> > <sup>45</sup>	595
	<sup>5</sup> ἔρωτας, ἄταισι συννόμους βροτῶν; ξυζύγους δ' ὀμαυλίας θηλυκρατῆς ἀπέρω- τος ἔρωτος παρανικᾶ κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.	600
str. B	<sup>1</sup> ἴστω δ', ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν· δαεῖς τάν ἄ παιδολύ- μας τάλαινα Θεστιάς μήσατο	605
	<sup>5</sup> πυρδαῖ τινα πρόνοιαν <sup>46</sup> ,	

<sup>44</sup> Conservo, con Sier e Garvie, il testo di M con l'unica eccezione di πλάθουσι, (probabilmente un iperdorismo) che non dà senso in questo passo. West interviene pesantemente sul testo: 1) accoglie βρύουσι di Hermann; 2) espunge πλάθουσι (sc. πλήθουσι), considerando il verbo una glossa per il restituito βρύουσι; 3) ripropone la congettura βλάπτουσι, di Butler, in luogo di βλαστοῦσι. A proposito di quest'ultimo intervento si noti che un termine di uso comune come βλάπτουσι difficilmente avrebbe potuto corrompersi nel più raro βλαστοῦσι.

<sup>45</sup> La responsione indica la caduta di tre sillabe alla fine di v. 597. Garvie preferisce anticipare ἔρωτας ἄ-, al fine di ottenere la sequenza *mol ia*, e postulare la lacuna di un palimbaccheo subito prima di συννόμου. Lo stesso intervento di ricolomettrizzazione è accolto da Sier, il quale, tuttavia, modifica ἄταισι in ἄταις ipotizzando una lacuna di quattro sillabe, che egli colma con la congettura ἐν αἰναῖσι. Tali interventi non sono necessari: in primo luogo i due *cola* esibiti da M possono essere analizzati come *mol cr* (o itifallico con attacco spondaico: cf., ad esempio, Eur. *Phoen.* 1039 s.=1063 s.) e *ia cr ia*. In secondo luogo la responsione ἔρωτας ἄ- = πλήθουσι βλα-**al kl**, con realizzazione *alogos* del primo elemento nell'antistrofe, non è un motivo sufficiente per ipotizzare che il termine ἔρωτας sia erroneamente scivolato nell'*explicit* del verso precedente.

<sup>46</sup> Conservo il testo di M πυρδαῖ τινα πρόνοιαν. Sulla base del commento antico al verso (οὕτω τὸ ἐξῆς ἦντινα μήσατο πρόνοιαν τάλαινα Θεστιάς ἢ παιδολύμας καὶ πυρδαῖς) l'accusativo



- κ<ατα>ίθουσα παιδός δαφινόν  
 δαλόν ἤλικ', ἐπεὶ μολών  
 ματρόθεν κελάδησε, 610  
 ξύμμετρον τε δια<ι> βίου  
<sup>10</sup>μοιρόκραντον ἐς ἤμαρ.
- ant. B <sup>1</sup> ἄλλα<ν> δ' ἦν τιν' ἐν λόγοις στυγεῖν,  
 φοινίαν Σκύλλαν,  
 ἄτ' ἐχθρῶν ὑπαί 615  
 φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον, Κρητικοῖς  
<sup>5</sup> χρυσεοδηήτοισιν ὄρμοις  
 πιθήσασα δώροισι Μίνω,  
 Νῆσον ἀθανάτας τριχός  
 νοσφίσασα προβούλως<sup>47</sup> 620  
 πνέονθ' ἄ κυνόφρων ὕπνω·  
<sup>10</sup>κιγχάνει δέ νιν Ἑρμᾶς.
- str. C <sup>1</sup> ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμην ἀμειλίχων  
 πόνων, ἀκαίρως δέ, δυσφιλῆς γαμή-  
 λευμ' ἀπεύχετον<sup>48</sup> δόμοις 625

πυρδαῆ è stato trasformato in πυρδαῆς, un nominativo concordato con ἅ τάλαινα Θεοστιάς. Sebbene tale ricostruzione non sia da escludere, il testo tradito funziona ed è forse superiore: Altea ha già due attributi che la caratterizzano, mentre πρόνοιαν appare generico, privo di un aggettivo che lo qualifichi (Cf. Brown 1976, 218 n. 39 «πυρδαῆ τινα πρόνοιαν, as a sinister riddling reference to her plan of burning a brand, is much more appropriate. And πρόνοιαν needs an epithet.»). Il testo tradito mostra anche una particolarità metrica, poiché il nesso biconsonantico -πρ- di πρόνοιαν rappresenterebbe uno dei rari casi in cui la successione *muta cum liquida* non ammette *correptio*. Per evitare tale fenomeno Page ha suggerito di sostituire il tradito τινά con la congettura γυνά, che, oltre ad essere facilmente spiegabile dal punto di vista di vista paleografico, è attestata in riferimento ad Altea anche in Bacchyl. 5.139 (Ταῦτ' οὐκ ἐπιλεξαμένα | Θεοστίου κούρα δαίφρων | μάτηρ κακότομος ἐμοὶ | βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά, | καίε τε δαιδαλέας ἐκ | λάρνακος ὠκύμορον | φιτρὸν ἐξάύσασα). Il testo tradito, tuttavia, non presenta problemi sul piano del significato. La possibilità di ammettere τινά πρόνοιαν – che è quanto dire allungamento della sillaba che precede il nesso *muta cum liquida* – è stata oggetto di vivaci discussioni (Fraenkel 1962 III, 826 s. nega tale possibilità; per le occorrenze sofoclee ed euripidee cf. Barrett 1964, 309 s.; 435; per le occorrenze all'interno di docmi Seidler 1811-12 I, 21). La conclusione più ragionevole alla quale si può giungere è che, sebbene raro, il fenomeno non può comunque essere negato in Eschilo, come sembrerebbero indicare *Pers.* 665; *Sept.* 1056 (anapesti); *Eum.* 378 (per quest'ultimo passo, che ricorre all'interno di una sezione la cui tessitura è prevalentemente dattilica, Fraenkel *loc. cit.* parla di imitazione epica, ma cf. Barrett 1964, 435 «... if the precedent for this scansion is epic, dactylic instances (A. *Eu.* 378, S. *Tr.* 1012) might be thought easier than others; but is not the precedent rather choral lyric?»).

<sup>47</sup> Accolgo la congettura di Porson νοσφίσασα προβούλως in luogo di νοσφίσασ' ἀπροβούλως. Il testo tradito ha certamente il merito di qualificare πνέονθ' («Niso dormendo inconsapevolmente») e appare migliore sotto l'aspetto dell'*ordo verborum* (l'avverbio sembra legarsi naturalmente con quanto segue); la congettura di Porson ha, tuttavia, il merito di porre l'accento sul concetto della premeditazione, parallelamente a quanto accade nella strofe (cf. πρόνοιαν). Non convince l'interpretazione dello scolio che attribuisce ἀπροβούλως a Scilla, sostenendo che questa avrebbe strappato il capello senza considerare in anticipo quello che sarebbe accaduto. (cf. Garvie 1986, 213; Sier 1988, 211 s.).

γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν  
<sup>5</sup> ἐπ' ἀνδρὶ τευχεςφόρῳ<sup>49</sup>  
 †ἐπ' ἀνδρὶ δηΐοις ἐπικότῳ σέβας†<sup>50</sup>  
 τίων δ' ἀθέρμαντον ἐστίαν δόμων  
 γυναικείαν <τ'> ἄπολμιον αἰχμάν. 630

ant. C <sup>1</sup> κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον  
 λόγῳ †γοᾶται δὴ πόθει†<sup>51</sup> κατά-  
 πτυστον, ἦκασεν δέ τις  
 τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν.  
<sup>5</sup> θεοστυγήτῳ δ' ἄγει 635  
 βροτῶν ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος·  
 σέβει γὰρ οὔτις τὸ δυσφιλὲς θεοῖς.

<sup>48</sup> Ἄπεύχeton ricorre anche al v. 155, ma non è da escludere che l'aggettivo nasconda in realtà il verbo reggente. Firnhaber ha suggerito ἀπεύχομαι, ma la congettura appare difficilmente spiegabile da un punto di vista paleografico, mentre Ἄπεύχεται di Weil richiederebbe di intervenire ulteriormente sul testo individuando un nuovo soggetto, indicato in δόμος, correzione del tradito δόμοις.

<sup>49</sup> Il v. 627 è omissso nel testo di M e riscritto nel margine dal correttore. Non è da escludere, come sottolinea West 1990b, 248 n. 18, che ἐπ' ἀνδρὶ di v. 628 sia da attribuire ad un *lapsus oculi* del copista. Questo, dopo aver iniziato a trascrivere il v. 627, sarebbe erroneamente scivolato al v. 628 che iniziava in maniera differente nel suo esemplare. Il correttore, notando la mancanza di un verso avrebbe reintrodotta a margine il testo mancante senza preoccuparsi di sanare il v. 628.

<sup>50</sup> Il verso potrebbe essere inteso «contro un guerriero oggetto di rancore da parte dei suoi nemici per la sua venerabile dignità» (Citti 2006, 149 s.). Le difficoltà di responsione su cui si sono appuntate le critiche degli editori sono più apparenti che reali: si avrebbe, infatti, *ia ia cr ~ ia cr ia* (Per tali tipologie di responsioni, sistematicamente emendate nelle edizioni moderne, si considerino: *Pe.* 1006=1012 ἔθετ' ἄελπτον κακόν **kkkl lkl** 2 cr ~ κύρσαντες οὐκ εὐτυχῶς **lkl lkl** cr ia; *Sept.* 876=882 πατρώους δόμους ἑλόν- **kl lkl ba ia** ~ ἰδόντες, ἦδη διήλ- **klkl lkl** ia cr; *Suppl.* 798=806 πρὶν δαίκτηρος βίῳ **lkl lkl cr ia** ~ τίν' ἀμφ' αὐτᾶς ἔτι πόρον **kl lkl lkl ba ia**; *Ag.* 404=421 κλόνοους λογχίμοους τε καὶ **kl lkl kl ba ia** ~ πάρεισι δόξαι φέρου- **klkl lkl** ia cr; *Eum.* 492=501 -σει δίκαι καὶ βλάβαι **lkl lkl** 2cr ~ -ψει κότος τις ἐργμάτων **lkl klkl** cr ia; *Eum.* 526=538 μήτ' ἀναρκτον βίον **lkl lkl** 2cr ~ εἰς τὸ πᾶν δὲ σοι λέγω **lkl klkl** cr ia). Wilamowitz (1914b, 254 n. 2), tra i pochi editori a non crocifiggere il passo, accoglie δήμοισιν, una congettura *metri causa* suggerita da D'Arnaud (si avrebbe una corrispondenza **kk = l**, all'interno di una sequenza giambica, fenomeno raro, ma che difficilmente può essere negato nei cantica dell'*Oresteia*, a meno di non eliminare ancora una volta per congettura tutte le occorrenze). Rimane, tuttavia, aperta la possibilità che proprio in questo verso si nasconda quel verbo reggente, la cui mancanza rende ardua la comprensione di tutto il periodo. Tentativi in questa direzione sono stati effettuati da Verrall (ἔβας) e Murray (ἔβα), ma entrambe le congetture eliminano l'idea del rispetto, che appare centrale nell'antistrofe. Migliore sembra il tentativo di rivolgere l'attenzione verso il nesso ἐπ' ἀνδρὶ, la cui ripetizione nell'*incipit* del v. 627 e 628 risulta quanto meno sospetta. In questa direzione si muove Stinton, ma le sue proposte *exempli gratia* (ἀπέπτυσ', ἦδ' ὄλετ' ἐπὶ κότῳ σέβας / στύγησα, κοὐκ ἔστιν ἐπὶ κότῳ σέβας) «are unattractive»; cf. West 1990b, 248

<sup>51</sup> Γοᾶται è generalmente rifiutato dagli editori perché il valore passivo di «essere lamentato» non troverebbe altre attestazioni. Gli editori preferiscono pertanto ricorrere alla congettura βοᾶται di Hartung. In merito a δὴ πόθει, una lezione priva di significato in questo contesto, gli editori sono divisi tra quanti accolgono la facile congettura di Hartung δημόθεν, «è gridato dal popolo», (dubbi sulla possibilità di tale interpretazione sono stati espressi da Sier 1988, 220 s.) e quanti pongono il nesso tra *crucis*.

τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω;

str. D <sup>1</sup> τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος  
 διανταίαν ὄξυπενκῆς †<I I> 640  
 σοῦται διαὶ Δίκας,  
 τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ †  
<sup>5</sup> λάξ πέδον πατούμενον  
 τὸ πᾶν Διός  
 σέβας, παρεκβάντες οὐ θεμιστῶς<sup>52</sup>. 645

<sup>52</sup> Il testo trasmesso è corrotto. Ho preferito riprodurre fedelmente il testo e la colometria di M senza accogliere nel testo gli interventi degli editori moderni. Al v. 641 non è da escludere la congettura di Hermann οὐτᾶ, 'ferisce', che renderebbe più comprensibile l'aggettivo femminile διανταίαν, un accusativo dell'oggetto interno concordato con un sottinteso πλαγάν: cf. Soph. *El.* 1415 παῖσον εἰ σθένεις διπλῆν (*scil.* πληγήν); *OC* 544 δευτέραν ἔπαισας (*scil.* πληγήν). A sostegno di tale interpretazione Garvie (1986, 220) cita anche *Eum.* 638 ταύτην τοιαύτην εἶπον e *Eur. HF.* 681 τᾶν ... καλλίνικον ἀείσω (per entrambi i passi cf. Wilamowitz 1889, 156 s.). Meno adeguati appaiono gli altri esempi elencati dallo studioso: Aesch. *Sept.* 895 διανταίαν λέγεις {πλαγάν} δόμοισι καὶ σώμασιν πεπληγμένους {έννέπω} (il testo e, soprattutto, la colometria del passo sono frutto di numerosi interventi da parte degli editori cf. Fleming 2007, 54 s.); *Ag.* 219 τροπαίαν πνέων (non è da escludere che τροπαίαν sia da intendere qui come un vero e proprio sostantivo cf. Fraenkel 1960 II, 127); 916 μακρὰν ἐξέτεινας (il sostantivo sottinteso è un vero complemento oggetto, non un complemento dell'oggetto interno); Soph. *Ant.* 1307 τί μ' οὐκ ἀνταίαν ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτω ξίφει (il passo è peraltro registrato tra i casi di ellissi del sostantivo anche da Schwyzer II, 77 e K.-G. II, 558). Si noti, tuttavia, che in quest'ultimo caso il verbo παῖω, diversamente dai casi sofoclei sopra menzionati, presenterebbe un doppio accusativo (della persona e dell'oggetto interno). Non è da escludere, pertanto, che l'aggettivo ἀνταίαν sia concordato per i-pallage all'accusativo με. Tenendo fermi il testo e la colometria dell'antistrofe, che non presentano problemi, è necessario postulare la caduta di un bisillabo (forse proprio πλαγάν) alla fine di v. 640 o, in alternativa, anticipare οὐτᾶ / σοῦται di v. 641; si noti, tuttavia, che quest'ultima soluzione richiederebbe di intervenire anche sulla colometria dell'antistrofe, tagliando la parola ἐπεισ- al v. 648. Le perplessità maggiori sono comunque legate all'espressione τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ oggetto di numerosi tentativi di emendamento da parte degli editori degli ultimi due secoli. Di recente Novelli ha suggerito di espungere οὐ: «non è infatti lecito che la maestà di Zeus sia calpestata a terra con il calcagno, dacché non giustamente l'hanno offesa». La metrica è ripristinata ipotizzando una responsione tra due reiziani: τὸ μὴ θέμις γὰρ **kl kl I** = φέρει δόμοισιν (quest'ultima congettura di Hermann in luogo del corrotto δίμασε dell'antistrofe) **kl kl I**. La ricostruzione non è da escludere, ma rimane qualche perplessità sul valore di τό, che non viene considerato nella traduzione. Numerosi editori preferiscono eliminare γὰρ οὐ, secondo la proposta di Ahrens. Thomson ha tentato di spiegare l'inserimento dei due termini pensando a un originale γρ. οὐ(τᾶ), scritto a margine di σοῦτα e successivamente confluito nel testo. Attribuendo a τό un valore prolettico, il testo così ottenuto potrebbe essere forse inteso: «questo non è lecito, che la maestà di Zeus sia calpestata del tutto a terra con il calcagno, poiché non giustamente l'hanno offesa» (è un'ulteriore ipotesi contemplata da Novelli 2006, 60), oppure «poiché costoro – cosa che non è lecita – hanno violato contro Giustizia la dignità di Zeus calpestata del tutto a terra con il calcagno» (Citti 2006, 160). Rimangono comunque forti dubbi in merito alla accidentata sintassi del passo e, in particolare, alla possibilità di accogliere il *nominativus pendens* παρεκβάντες collocato in fondo alla frase (a favore di tale anacoluto Novelli 2004, 61; dubbi in proposito sono espressi da Battezzato 1992, 78). Se si conserva γὰρ οὐ non è da escludere la possibilità di espungere τὸ μὴ (deriverebbe da un originario τομήν, una glossa che tentava di spiegare l'aggettivo διανταίαν), come suggerito da Wilamowitz 1914a, 270. Da ultimo, Garvie interpreta τὸ μὴ θέμις come un inciso e interviene sul testo accogliendo παρεκβάντας di Müller, un accusativo retto da οὐτᾶ, in luogo del tradito

ant. D <sup>1</sup> Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμὴν,  
 προχαλκεύει δ' αἴσα φασγανουργός·  
 τέκνον δ' ἐπεισφέρει  
 δώμασιν<sup>53</sup>  
<sup>5</sup> αἰμάτων παλαιτέρων 650  
 τίνειν μύσος  
 χρόνῳ κλυτὰ βυσσόφρων Ἴρινύς.

#### apparato critico<sup>54</sup>

586 καὶ del. Heath 589 πλάθουσι M: corr. Portus, Scal. 596 καὶ del. Klausen 607  
 πυρδαῆς Σ 608 κ' αἰθοῦσα M: corr. Canter 611 διὰ M: corr. Canter 612 δ' ἐς M: corr.  
 Turn. 613 ἀλλά M: corr. Portus, Canter 616 ἀπόλεσεν M: corr. Rob. 618 πεῖθ-: corr.  
 Abresch δόροισι M: corr. Asul. 622 κἰ[γ]χάνει M 623 ἐπεμνήσαμεν (sed α supra η M<sup>s</sup>)  
 M: corr. Heat 627 om. M, marg. rest. M<sup>s</sup> 630 <τ'> Hermann 642 τὸ μὴ del. Wilamowitz,  
 γὰρ οὐ del. Ahrens 645 ἀθεμίστος M<sup>ac</sup>: οὐ θεμίστος M<sup>pc</sup>, accentum corr. Dind. 647  
 προσχαλκεύει M: corr. Jacob 649 δίμασε M: corr. Ahrens ex Σ 650 δωμάτων M: corr.  
 Steph. ex Σ 651 τίνει M: corr. Lachmann

#### apparato colometrico

codici [M]

str. b 605 s. (c. 3 s.) παιδολύμας | M: scripsi coll. ant.

str. / ant. A

585=594	<sup>1</sup>   kl   kl	2 cr
586=595	kl   kl kl	cr ia
587=596	kl   kl   kl	3cr
588=597	kl	mol ba
589=598	<sup>5</sup> ul kl   kl   kl kl	ia cr ia
590=599	kl   kl kl	cr ia
591=600	kkl kkl	hem <sup>m</sup>
592=601	kkl kkl a	reiz <sup>d</sup>
593=602	kl   kl kl	cr ia

str. / ant. B

603=613	<sup>1</sup>     kl   kl kl	do ia
604=614	kl al	hypodo
605=615	kl	do
606=616	kl kl   kl   ka    <sup>u</sup>	hypodo do
607=617	<sup>5</sup>   kl al kl	2tro (vel hypodo ba)
608=618	kl   kl   kl	3ba (vel do tro)
609=619	kl kkl kl	glyc

παρεκβάντες, e πατουμένας di Ahrens, un genitivo concordato con Δίκας. Il passo andrebbe inteso «because of justice trampled underfoot on the ground the sword strikes those who have transgressed». La sintassi è certamente più lineare, ma l'elevato numero di interventi testuali rende alquanto incerta la ricostruzione.

<sup>53</sup> È congettura di Vettori per il corrotto δίμασε di M.

<sup>54</sup> L'apparato critico registra solo le lezioni che hanno una ricaduta sull'assetto metrico.

Riflessioni testuali e metrico-semantiche sul primo stasimo delle 'Coefore' (vv. 585-646)

610=620		I kl kkl I	pher
611=621		ual kkl kl	glyc
612=622	<sup>10</sup>	I kl kkl I	pher
str. /ant. C			
623=631	<sup>1</sup>	kl kl I kl kl kl	ia cr ia
624=632		kl kl I kl kl kl	ia cr ia
625=633		I kl kl kl	cr ia
626=634		kl kl I kl kl kl	ia cr ia
627=635	<sup>5</sup>	kl kl I kl	ia cr
628=636		kl kl I kl kl kl	ia cr ia
629=637		kl kl I kl kl kl	ia cr ia
630=638		kl I I kl kl I	ba cr ba
str. /ant. D			
639=646	<sup>1</sup>	kl kl kl kl	2ia
640=647		kl I I I kl kl I	ba ia ba
641=648		kl kl kl	2ia^^
642=649		I ku <sup>55</sup>	ia^
643=650	<sup>5</sup>	I kl kl kl	cr ia
644=651		kl kl	ia
645=652		kl kl I kl kl I	ia cr ba

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abresch 1832 = F.L. Abresch, *Animadversionum ad Aeschylum*, Halis Saxonum 1832.
- Bamberger 1840 = F. Bamberger, *Aeschyli 'Choephoroi'*, Gottingae 1840.
- Barrett 1964 = W.S. Barrett, *Euripides 'Hippolytos'*, Oxford-Toronto 1964.
- Battezzato 1992 = L. Battezzato, *Note critico-testuali alle 'Coefore'*, SCO 42, 1992, 63-94.
- Bernardini 1967 = P. Angeli Bernardini, *Linguaggio e programma poetico in Pindaro*, QUCC 4, 1967, 80-100.
- Blass 1906 = F. Blass, *Aischylos' 'Choephoren'*, Halle 1906.
- Bollack 1997 = J. Bollack, *Notes sur le premier et le troisième stasimon des 'Choephores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997, 253-62.
- Brown 1976 = A.L. Brown, *The End of the 'Seven against Thebes'*, CQ 26, 1976, 206-19.
- Bundy 1962 = E.L. Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles 1962.
- Chiasson 1988 = C.C. Chiasson, *Lecythia and the justice of Zeus in Aeschylus' 'Oresteia'*, Phoenix 42, 1928, 1-21.
- Citti 2006 = V. Citti, *Studi sul testo delle 'Coefore'*, Amsterdam 2006.
- Conacher 1987 = D. Conacher, *Aeschylus' 'Oresteia'. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987.
- Conington 1857 = J. Conington, *'Choephoroe' of Aeschylus*, London 1857.
- Conomis 1964 = N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, Hermes 92, 1964, 23-50.
- Dale 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>.

<sup>55</sup> Ai cola 2, 3 e 4 la colometria si basa sul testo dell'antistrofe, meglio conservato rispetto a quello della strofe.

- Dale 1983 = A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, III, *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, London 1983 (BICS. suppl. 21/3).
- Dawe 1985 = R. Dawe, *Sophoclis Tragoediae*, II, Leipzig 1985<sup>2</sup>.
- Dawe 1999 = R.D. Dawe, *Strophic Displacement in Greek Tragedy*, *Eranos* 97, 1999, 24-44.
- Di Benedetto 1965 = V. Di Benedetto, *Euripide, 'Oreste'*, Firenze 1965.
- Di Benedetto 1995 = V. Di Benedetto – E. Medda – L. Battezzato – M.P. Pattoni, *Eschilo, 'Oresteia'*, Milano 1995.
- Diggle 1976 = J. Diggle, *Notes on the 'Iphigenia in Tauris' of Euripides*, PCPhS 202, 1976, 42-5.
- Dorati 2005 = M. Dorati, *Lemnon kakon*, in R. Raffaelli – R.M. Danese – M.R. Falivene – L. Lomiento, *Vicende di Ipsipile da Erodoto a Metastasio*, Urbino 2005, 23-54.
- Fleming 2007 = T.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a c. di G. Galvani, Amsterdam 2007.
- Fraenkel 1962 = E. Fraenkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, I-III, 1962<sup>2</sup>.
- Garvie 1986 = A. F. Garvie, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Oxford 1986.
- Garzya 1978 = A. Garzya, *Euripides, 'Andromacha'*, Leipzig 1978.
- Gentili 1995 = B. Gentili – P.A. Bernardini – E. Cingano – P. Giannini, *Pindaro, 'Le Pitiche'*, Milano 1995.
- Gentili 2006 = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Milano 2006<sup>6</sup>.
- Gentili – Lomiento 2003 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
- Goldhill 1984 = S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: in the 'Oresteia'*, Cambridge 1984.
- Groeneboom 1949 = P. Groeneboom, *Aeschylus' 'Choephoroi'*, Groningen 1949.
- Headlam – Thomson 1966 = W. Headlam – G. Thomson, *The 'Oresteia' of Aeschylus*, Amsterdam 1966.
- Hermann 1852 = G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, I-II, Lipsiae 1852.
- Holtzmark 1966 = E.B. Holtzmark, *On 'Choephoroi' 585-681*, CW 59, 1966, 215; 251.
- Kitto 1955 = H.D.F. Kitto, *The Dance in Greek Tragedy*, JHS 75, 1955, 36-41.
- Klausen 1835 = R.H. Klausen, *Aeschyli quae supersunt*, I.2, 'Choephoroe', Gothae 1835.
- Korzeniewski 1968 = D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstad 1968.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.
- Lebeck 1967 = A. Lebeck, *The First Stasimon of Aeschylus' 'Choephoroi': Myth and Mirror Images*, CPh 62, 1967, 182-5.
- Lomiento 2008a = L. Lomiento, *Il canto di ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo. Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei semantici*, Lexis 26, 2008, 47-77.
- Lomiento 2008b = L. Lomiento, *Aesch. 'Suppl.' 335-467. Studio sulla struttura lirica e drammaturgica*, Boll. Class. 29, 2008, 35-57.
- Lomiento 2010 = L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia in Aesch. 'Suppl.' 524-99*, Lexis 28, 2010, 67-92.
- Lourenço 2012 = F. Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra 2012.

- Martinelli 1997 = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Roma 1997<sup>2</sup>.
- Mastronarde 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides 'Phoenissae'*, Cambridge 1994.
- Mazon 1920 = P. Mazon, *Eschyle, II, 'Oresteia'*, Paris 1920.
- Medda 1993 = E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri membri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)*, SCO 43, 1993, 101-234.
- Morani 1987 = G. Morani – M. Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Torino 1987.
- Murray 1940 = G. Murray, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii 1940.
- Novelli 2004 = S. Novelli, *Normalizzazione metrica e sintattica in Aesch. 'Cho.' 639 ss.*, QUCC 77, 2004, 55-63.
- Onians 1988 = R.B. Onians, *The Origin of European Thought*, New York 1988<sup>2</sup>.
- Page 1972 = D. Page, *Aeschylus, Septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.
- Paley 1861 = F.A. Paley, *The Tragedies of Aeschylus*, London 1861<sup>2</sup>.
- Pauw 1745 = J.C. de Pauw, *Aeschylus tragoediae*, Hagae Comitum 1745.
- Peile 1840 = T.W. Peile, *Aeschylus 'Choephoroe'*, London 1840.
- Pretagostini 2011 = R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, in R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a c. di M.S. Celentano, Roma 2011, 1-15. (= in RFIC 100, 1972, 257-73)
- Race 1982 = W.H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Mnemosyne Suppl. 74, 1982.
- Rose 1958 = H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958.
- Schroeder 1907 = O. Schroeder, *Aeschylus Cantica*, Leipzig 1907.
- Scholefield 1828 = J. Scholefield, *Aeschylus*, Cantabrigiae 1828.
- Schütz 1794 = C.D. Schütz, *Aeschylus tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, III, Ha-lae 1794.
- Scott 1984 = W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hannover-London, 1984.
- Seidler 1811-12 = A. Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, I-II, Lipsiae 1811-12.
- Sidgwick 1884 = A. Sidgwick, *Aeschylus 'Choephoroi'*, Oxford 1884.
- Sier 1988 = K. Sier, *Die lyrischen Partien der 'Choephoroi' des Aeschylus*, Stuttgart 1988.
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus, II. 'Oresteia'*, Cambridge MA-London 2008.
- Stanley 1663 = Th. Stanley, *Aeschylus tragoediae cum versione et commentario*, Londini 1663.
- Stinton 1979 = T.C.W. Stinton, *The first Stasimon of Aeschylus 'Choephoroi'*, CQ 29, 1979, 252-62.
- Tartaglini 1983 = C. Tartaglini, *Situazione drammatica e semantica dei ritmi. I dattili in Soph. 'Trach.' 1004-1042*, MD 10-11, 1983, 295-303.
- Thomson 1929 = G. Thomson, *Greek Lyric Metres*, Cambridge 1929.
- Tierney 1936 = M. Tierney, *Three Notes on the 'Choephoroi'*, CQ 30, 1936, 100-4.
- Tredé 1992 = M. Tredé, *KAIROS. L' à propos et l' occasion*, Paris 1992.
- Tucker 1901 = T.G. Tucker, *The 'Choephoroi' of Aeschylus*, Cambridge 1901.
- Untersteiner 2002 = M. Untersteiner, *Eschilo. 'Le Coefore'*, a c. di V. Citti – W. Lapini, Amsterdam 2002.
- Verrall 1893 = A.W. Verrall, *The 'Choephoroi' of Aeschylus*, London 1893.

- Wecklein 1888 = N. Wecklein, *Aeschylus 'Orestie'*, Lipsiae 1888.
- Weil 1860 = H. Weil, *Aeschyli 'Choephoroi'*, Gissae 1860.
- Wellauer 1824 = A. Wellauer, *Aeschyli tragoediae*, I-II, Lipsiae 1824.
- West 1982 = M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1990a = M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometeo*, Stuttgartiae 1990.
- West 1990b = M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- Wilamowitz 1889 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, Berlin 1889.
- Wilamowitz 1914a = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli tragoediae*, Berlin 1914.
- Wilamowitz 1914b = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.
- Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Willink 1986 = C.W. Willink, *Euripides Orestes*, Oxford 1986.
- Young 1971 = D.C.C. Young, *Readings in Aeschylus' 'Choephoroe' and 'Eumenides'*, GRBS 12, 1971, 303-30.

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze the colometry of the first *stasimon* of Aeschylus' *Choephoroi*, as it was transmitted by the manuscript M (Laurenziano 32.9). The metrical texture of the entire song is almost entirely iambic with one exception, the second strophic pair, where there occur dochmiacs and glyconics. I will try to pick out how this metrical variation has a clear connection with the semantic level of the text and how the emendations of modern editors, who would analyze the second strophic pair as iambic, obscure this connection between metrical-rhythmical typologies and thematic cores.

**Keywords:** Aeschylus, *Choephoroi*, colometry, thematic cores, textual criticism.



**Un problème de traduction :  
la première occurrence du mot ‘mère’  
dans le *kommos* des *Choéphores* (vv. 418-22)\***

La confrontation de plusieurs traductions d’un même texte rencontre, lorsqu’il s’agit d’une œuvre aussi complexe que l’*Orestie*, une pluralité d’interprétations. Le texte n’est pas donné, il est le produit d’une science philologique qui, à partir de choix raisonnés, le reconstitue. Malgré l’abondance des commentaires et des traductions réalisés depuis l’Antiquité, l’*Orestie* demeure pour le traducteur, un objet de recherche toujours ouvert à une multiplicité de lectures. Contrairement à l’œuvre originale qui, malgré ses variantes, conserve une certaine fixité, la traduction est vouée à être sans cesse recommencée du fait, d’une part, de sa partialité, de cette impossible transposition d’une synthèse parfaite entre forme et contenu et, d’autre part, de la nature historique de la langue dans laquelle le texte est transposé. À l’étude personnelle effectuée par le traducteur se mêle l’héritage scientifique et culturel porté par la réception. Le statut du traducteur – professeur, poète, dramaturge – influe nécessairement sur sa lecture du texte et sa réécriture. Création artistique – quand le texte est traduit pour la scène – et production scientifique constituent ainsi deux modes d’appréhension de l’acte de traduire. À cette diversité de pratiques se superposent également différentes conceptions du poème tragique comme ‘genre’, selon que le traducteur privilégie sa dimension rituelle, politique, mythique, sa forme musicale et poétique.

Au delà des différentes traditions d’interprétation, chaque traduction crée, à travers sa recherche d’une écriture, une expérience unique du texte original et par là même, historique. Lorsque le traducteur est soucieux de restituer l’originalité du langage d’Eschyle, son texte témoigne d’une pratique dynamique et réflexive sur sa propre langue. Il conviendra alors d’interroger la valeur de l’écart entre le texte et ses traductions, sa capacité à faire sens. La transposition d’un texte dans un autre système linguistique donne-t-elle à voir une autre réalité de l’œuvre ?

Une étude philologique des traductions permettra, grâce à une constante confrontation avec le texte original, de pénétrer au cœur même de l’« atelier du traducteur » selon l’expression de Claire Lechevalier<sup>1</sup>, pour retrouver méthodiquement le processus mis en œuvre dans l’acte de traduire. Afin d’identifier clairement les choix effectués par les traducteurs – consciemment ou non – quant à l’interprétation du texte, à travers ses différentes possibilités de sens, l’étude philologique du texte original à travers ses résistances, son opacité et ses différentes traditions d’interprétation s’avère indispensable. La traduction devra également être recontextualisée par sa confrontation avec le débat théorique sous-jacent à sa pratique.

\* Ce texte a été présenté lors du XXI<sup>ème</sup> colloque CorHaLi, Lille 9-11 juin 2011. Je remercie les organisateurs du colloque pour l’invitation et les intervenants dans le débat pour leurs remarques et leurs suggestions.

<sup>1</sup> Lechevalier 2007, 28.

Le *kommos* des *Choéphores* (vv. 306-478), la longue déploration lyrique alternée entre le chœur, Électre et Oreste, adressée à Agamemnon sur son tombeau, constitue un moment unique dans l'*Orestie*. L'ensemble de la famille des Atrides, vivants et morts, y est réuni. Eschyle crée une tension ambiguë entre un usage à caractère général des liens familiaux et la référence précise aux personnages. Par leur attachement à une norme sociale définie, cet usage joue sur l'horizon d'attente que les termes de parenté suggèrent habituellement, révélant ainsi la dimension transgressive que prend la filiation.

Tout au long de la première partie du *kommos* (vv. 306-422), les termes de parenté (vv. 329, 385, 419) sont employés dans un pluriel qui réunit l'ensemble des Atrides, parents et ancêtres. Cette apparente unité contraste avec l'appel répété du père (vv. 315, 332, 346, 364). À travers cette association du père et de la mère transparaît le rappel de la culpabilité d'Agamemnon, le sacrifice d'Iphigénie. Les parents sont unis dans la malédiction. Mais cette construction d'une unité est artificielle et trompeuse. Le mot 'mère', qui apparaît pour la première fois dans le *kommos* au vers 422, fait voler en éclat cette unité de manière irrévocable. La famille se disloque alors et le récit des atrocités commises par la mère sur le père peut enfin avoir lieu. L'énonciation des liens familiaux et leur agencement dans le langage poétique semblent relever d'une stratégie discursive qui donne au *kommos* son mouvement.

L'antistrophe chantée par Électre (vv. 418-22) clôt la première partie du *kommos* et détermine le moment crucial où la famille éclate dans un déchaînement de la parole et du geste. L'opacité de ces paroles, l'indétermination du discours et la dimension analytique du langage qui cherche à définir cette filiation constituent une difficulté majeure pour les traducteurs.

Il s'agit donc de comprendre à travers une étude philologique du texte et de ses traductions, comment s'articulent l'interprétation qui, dans un souci de clarification, développe et explicite le texte, et sa restitution dans un langage synthétique et singulier ? Quel rapport nouveau le traducteur instaure-t-il entre la langue et l'œuvre ? S'agit-il de produire un discours clair, univoque et cohérent, conforme aux attentes et qui fasse sens avec la trame de l'*Orestie* ? Comment recréer un langage qui, à travers différentes polarités antithétiques telles que naissance/mort, liberté/soumission ou encore humanité/animalité, élabore une poétique complexe de la contradiction dans laquelle la filiation se définit exclusivement par son caractère transgressif ?

{Ηλ.}		
τί δ' ἂν φάντες τύχομεν; ἢ τάπερ	{ἀντ. ζ.}	
πάθομεν ἄγεα πρὸς γε τῶν τεκομένων;		
πάρεστι σαίνειν, τὰ δ' οὐτι θέλγεται.		420
λύκος γὰρ ὄστ' ὀμόφρων		
ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστι θυμός.		

Le texte suit ici la colométrie antique telle qu'elle nous a été transmise par le Laurentianus Mediceus 32.9 (M)<sup>2</sup>, et non la colométrie choisie par certains éditeurs mo-

<sup>2</sup> Fleming 2007, 133.

dernes<sup>3</sup>, qui isole dans le dernier vers, ματρός ἐστι θυμός. Le mètre iambique est prépondérant dans cette antistrophe, à l'exception du vers 419, composé de deux dochmiacques.

Je propose une traduction littérale et je discuterai ensuite les choix interprétatifs qu'elle suppose :

Que dire pour atteindre notre cible ? Les souffrances  
Que nous avons subies de nos parents ?  
On peut caresser, mais ces souffrances-là ne se charment pas  
Car comme un loup carnassier  
Mon cœur hérité de ma mère ne se caresse pas.

Électre commence par poser une question : τί δ' ἂν φάντες τύχοιμεν;<sup>4</sup> Cette question reprend celle posée par Oreste au début du *kommos* (v. 315 ss.) : τί σοι / φάμενος ἢ τί ῥέξας / τύχοιμ' ἂν ('que te dire ou que faire pour atteindre'). La reprise de ce motif donne à cette première partie du *kommos* une construction annulaire. Ainsi se dessine une rhétorique rituelle qui, à travers une mise en scène de la parole, vise à trouver les mots justes pour atteindre Agamemnon et réveiller sa colère. À cette question, Électre propose aussitôt une réponse sous la forme interrogative : ἢ τάπερ πάθομεν ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων;<sup>5</sup> Afin de renforcer la probabilité de cette réponse, qui annonce le récit des souffrances qui suit, la conjonction interrogative ἢ a été corrigée en ἦ par Blomfield et éditée par Page, West et Sommerstein. La particule ἦ introduit a « suggested answer, couched in interrogative form, to a question just asked »<sup>6</sup>. La forme insistante du relatif τάπερ renforce encore la valeur de cette suggestion. Mais l'interprétation du participe substantivé τῶν τεκομένων pose un problème. S'agit-il d'un véritable pluriel à valeur générale ? Ou doit-il être interprété comme un singulier se référant à une personne précise ? La forme moyenne de τίπτω à l'aoriste désigne généralement le père<sup>7</sup>, mais elle peut parfois qualifier la mère<sup>8</sup> ; au pluriel, elle signifie souvent les parents<sup>9</sup>. Face à cette indétermination du langage, de nombreux commentateurs, par souci d'une cohérence avec l'intrigue tragique, optent pour le sens de 'mère'. A. Garvie<sup>10</sup>, notamment, justifie cette interprétation par d'autres exemples<sup>11</sup>, où l'usage du pluriel masculin<sup>12</sup> est

<sup>3</sup> Page 1972, 218 ; Sommerstein 2008, 264.

<sup>4</sup> La correction proposée par Bothe 1831, II, 181, φάντες, tirée de la scholie εἰπόντες, à la place de πάντες donné par le Mediceus est certaine.

<sup>5</sup> La correction proposée par Schwenk 1819, 90, ἄχρα, qui désigne la souffrance morale, reprise de la scholie τὰ ἄχη, au lieu de ἄχθεα donné par le Mediceus, est reprise par tous les éditeurs modernes.

<sup>6</sup> Garvie 1986, 155 (cf. Denniston 1934, 283 et *Ag.* 1115, 1542).

<sup>7</sup> *LSJ*, τίπτω, II. 2.741 ; 6.154.

<sup>8</sup> II. 2.742 ; 15.187 ; 22.48 ; *Hes. Fr.* 46.

<sup>9</sup> *Od.* 23.61 ; 24.293.

<sup>10</sup> Garvie 1986, 156.

<sup>11</sup> *Aesch. Ch.* 689, 716-8.

attesté pour qualifier une femme. Mais ces usages divisent également les interprètes et il est donc difficile de s’y référer avec certitude. Cet emploi problématique du pluriel fait écho à la déroutante sentence d’Oreste (v. 384) : τοκεῦσι δ’ ὄμως τελεῖται (‘il [le châtement] s’accomplit même contre les parents’). Si τοκεύς désigne le plus souvent au singulier ‘le père’, au pluriel il évoque généralement ‘les parents’, comme τῶν τεκομένων. Dans son commentaire de l’*Orestie*, A. Lebeck commente abondamment cette difficulté et conclut que τοκεῦσι se rapporte aux deux parents, mais dans un sens antithétique : « fulfillment of revenge for the father, for the mother penalty paid in full »<sup>13</sup>. Cette association de la mère et du père crée une étrange contradiction entre le discours et la situation scénique qui trouble le spectateur. Elle assimile implicitement le crime d’Iphigénie commis par Agamemnon à celui commis par Clytemnestre.

Le vers 419 crée une tension singulière entre le décalage par rapport à la norme de la structure familiale comme espace privilégié et son adéquation avec la situation scénique, révélant ainsi l’aspect paradoxal de cette famille. La particule γε insiste sur le lien entre ἄχρα et τῶν τεκομένων. Cette accentuation peut être interprétée comme une touche pathétique, comme le suggère A. Garvie, ou dans un sens ironique selon l’interprétation de M. Untersteiner<sup>14</sup>. En réalité, ces deux interprétations se complètent et se renforcent l’une et l’autre. La préposition πρὸς, construite avec le verbe πάσχω désigne clairement l’origine des souffrances éprouvées. A. Lebeck interprète ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων comme la nécessité de la vengeance : c’est le crime qui se transmet de génération en génération. Mais cette lecture anticipe l’intrigue tragique car ce n’est pas la vengeance qui est évoquée ici, mais la souffrance.

Le vers suivant, πάρεστι σαίνειν, τὰ δ’ οὔτι θέλγεται est difficile à interpréter, tant du point de vue de sa cohérence avec la question qui précède que par son caractère indéterminé. Car si le sens de la seconde proposition se laisse clairement deviner puisque le pronom τὰ fait référence aux souffrances énoncées, la première pose plus de problèmes. Quel est le sujet de πάρεστι et quel est l’objet de σαίνειν ? Πάρεστι doit-il être interprété comme un impersonnel énonçant une suggestion à valeur générale comme le suppose Untersteiner ou, comme le suggèrent les scholies, doit-on sous-entendre Clytemnestre en datif d’intérêt de πάρεστι et Agamemnon comme objet de σαίνειν ? Le caractère général de la forme impersonnelle semble être davantage en accord avec le développement du discours. De plus, l’identification de Clytemnestre dans ce vers anticipe les vers suivants et rompt la brutalité de l’évocation de la ‘mère’ au vers 422.

Le verbe σαίνειν désigne en premier lieu, le geste du chien qui remue la queue pour marquer son contentement, plus généralement, il signifie ‘flatter’, ‘caresser’, ‘adoucir’. Si l’on se fie à l’interprétation des scholies<sup>15</sup>, σαίνειν désigne les libations que le chœur et Électre ont portées à Agamemnon de la part de Clytemnestre pour l’apaiser et τὰ δ’ οὔτι θέλγεται signifie alors l’intransigeance d’Agamemnon.

<sup>12</sup> Sur le plan grammatical, ce pluriel n’est pas nécessairement masculin mais l’emploi d’un féminin n’aurait aucun sens dans ce passage.

<sup>13</sup> Lebeck 1971, 118.

<sup>14</sup> Untersteiner 2002, 296.

<sup>15</sup> Σ πάρεστι] τῇ μητρὶ τὸν Ἀγαμέμνονα.

L'image du chien, fourbe et impudent, sied parfaitement à la personnalité de Clytemnestre et cette association revient à plusieurs reprises dans l'*Orestie*<sup>16</sup>. Si la majorité des commentateurs s'accorde pour faire de Clytemnestre le sujet de σαίνειν, ils identifient Électre et Oreste comme objet de ce verbe, sujet de πάθομεν, et non Agamemnon, conservant ainsi la progression analytique du discours. Il serait en effet étrange de considérer que le pronom τὰ se rapporte aux souffrances d'Agamemnon et non à celles de ses enfants mentionnées précédemment. Ce pronom rompt brusquement le caractère impersonnel du discours, recentrant ainsi la parole sur la situation présente. La dimension analytique du texte s'intensifie et ce qui était énoncé sur un mode indéterminé se personnalise. La nature inéluctable de ces souffrances fait probablement écho aux paroles précédentes du chœur qui, selon l'interprétation commune, décrit ses souffrances qui s'éloignent.

Selon une dimension progressive et réflexive de sa parole, Électre justifie ensuite l'insensibilité de ses douleurs face au charme par sa comparaison avec le loup : λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων. Pour la plupart des commentateurs, le terme θυμός qui désigne dans un sens physiologique, l' 'esprit', le 'cœur', l' 'ardeur', se rapporte à Électre. Mais, avec l'usage du pluriel πάθομεν, il n'est pas impossible de penser qu'il s'agit à la fois du cœur d'Électre et de celui d'Oreste. Contrairement à ces interprétations, les scholies<sup>17</sup> considèrent que l'image du loup désigne Agamemnon, insensible aux caresses de Clytemnestre, recentrant ainsi le conflit sur le couple. Mais cette interprétation pose de nouveau un problème, puisqu'il ne s'agit pas des souffrances d'Agamemnon, mais bien de celles éprouvées par Électre et Oreste. Cette image d'un loup ὠμόφρων<sup>18</sup> cruel et sanguinaire, s'oppose clairement à l'image du chien contenue dans le verbe σαίνειν. Ce passage du chien au loup rappelle alors la signification de la parabole du lion racontée par le chœur dans l'*Agamemnon* (vv. 717-36), dans laquelle le lionceau affectueux (σαίνων) devient un lion cruel, symbolisant ainsi l'accomplissement de la filiation naturelle de la violence<sup>19</sup>. Mais cette image du loup carnassier contraste avec celle esquissée au vers 1259 de l'*Agamemnon*, où désignant Egisthe, le loup symbolisait la lâcheté<sup>20</sup>. Ce changement de signification trouve un écho dans la deuxième *Pythique* de Pindare<sup>21</sup>, où le loup s'oppose justement au fourbe puisqu'il préfère l'affrontement aux caresses. Comme le loup, le cœur d'Électre et selon les interprétations, celui d'Oreste également, est ἄσαντος, 'qui ne se caresse pas'. En accord avec l'interprétation commune, je considère ἄσαντος dans un sens passif, contrairement au sens actif

<sup>16</sup> Dans l'*Agamemnon*, au vers 798, σαίνειν désigne les regards hypocrites de Clytemnestre adressés à Agamemnon. Au vers 607 de l'*Agamemnon*, Clytemnestre fait son propre éloge et se nomme elle-même, δωμάτων κύνα 'chienne de garde'. Le 'chien' a dans ce passage une valeur positive. Cette appellation, sans le génitif et dans un sens strictement négatif, sera reprise par Cassandre au vers 1228.

<sup>17</sup> Σ < θυμός >] ὁ τοῦ Ἀγαμέμνονος.

<sup>18</sup> Littéralement « qui pense cru ».

<sup>19</sup> Judet de La Combe 1982, 60-86.

<sup>20</sup> Dumortier 1975, 151-4.

<sup>21</sup> Pind. *Pyth.* 2.82-4 : ὄμως μὰν σαίνων ποτὶ πάντα ἄταν πάγχυ διαπ' λέκει / οὐ οἱ μετέχω θράσσεος, φίλον εἶη φιλεῖν / ποτὶ δ' ἐχθρὸν ἄτ' ἐχθρὸς ἐὼν λύκοιο.

donné par la glose d'Hésychius qui le définit par οὐ σαίνων, 'qui ne caresse pas', interprétation reprise par Wilamowitz<sup>22</sup>.

Dans le dernier vers, à la fin de la première partie du *kommos*, le mot 'mère' apparaît pour la première fois dans cette prière. L'expression ἐκ μητρός constitue le pendant symétrique de πρὸς γε τῶν τεκομένων. Son interprétation est l'objet d'un grand nombre de commentaires. Certains interprètes (Bamberger, Lloyd-Jones) font dépendre ἐκ μητρός d'ἄσαντος, 'qui ne peut être caressé par ma mère'. Le caractère implacable d'Oreste (Bamberger) ou d'Agamemnon (Lloyd-Jones) est insensible aux caresses de Clytemnestre. L'usage du ἐκ instrumental est attesté chez Eschyle<sup>23</sup> et cette construction est possible. Mais une autre interprétation, plus plausible à mon sens et beaucoup plus répandue, consiste à faire dépendre ἐκ μητρός de θυμός. La question est alors de savoir comment interpréter ἐκ, dans le sens d'origine<sup>24</sup>, 'venu de ma mère, hérité de ma mère' ou simplement causal<sup>25</sup>. Le sens causal impliquerait que par son crime, Clytemnestre a rendu sa fille sauvage et cruelle comme un loup. Bien que cette interprétation soit tout à fait envisageable, il paraît plus probable sur le plan grammatical<sup>26</sup> et surtout, plus riche de sens, compte tenu de l'importance de la thématique de l'hérédité du crime dans l'*Orestie*, d'interpréter ἐκ dans le sens d'origine. En outre la nature réflexive et introspective du langage d'Électre fait pencher l'interprétation vers ce sens. Cette justification de la violence comme accomplissement de la filiation maternelle est également reprise par l'Électre de Sophocle (vv. 608 s.).

Ces paroles d'Électre s'opposent nettement aux propos tenus par Apollon sur la parenté dans les *Euménides* (vv. 658 ss.). Mais la nature distincte de ces discours justifie cette opposition. Contrairement à Apollon, Électre ne cherche pas à exprimer une vérité physiologique. La filiation par laquelle elle se définit repose davantage sur les souffrances endurées et le caractère implacable qui en découle, que sur un principe naturel. Cette antistrophe marque un changement radical des aspirations d'Électre. Elle ne souhaite plus comme aux vers 140 et 141, être 'plus sage' et 'plus pieuse' que sa mère. Elle revendique dorénavant cette filiation du crime et de la souffrance. Ces vers témoignent d'une réflexion progressive et argumentée qui aboutit à une définition du principe de reproduction héréditaire dans la famille des Atrides. Cette hérédité transgressive prend un caractère animal, sauvage qui s'accomplit dans la souffrance et la mort.

Après avoir reconstruit les différents réseaux de significations possibles du texte et l'histoire de son interprétation, nous sommes alors en mesure de retracer le cheminement herméneutique de chaque traducteur. Ce cheminement comporte aussi une part de subjectivité individuelle, que la connaissance des débats critiques permet

<sup>22</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1914, 206.

<sup>23</sup> *Pers.* 707.

<sup>24</sup> Cette hypothèse est soutenue par Lebeck 1971, 202 n. 26 ; Wilamowitz 1914, 206 et Groeneboom 1949, 174.

<sup>25</sup> Lesky 1943, 89 ; Garvie 1986, 156 s.

<sup>26</sup> La construction de la préposition ἐκ au génitif avec un terme de parenté marque très souvent l'origine.

aisément d'identifier. La traduction constitue le point de convergence entre le déchiffrement du texte et sa réécriture. Elle pose le problème de l'interprétation, mais contrairement au commentaire, elle synthétise cette étape préalable qu'est la compréhension du texte dans une écriture.

Pour le passage du *kommos* évoqué précédemment, j'ai retenu cinq traductions, trois en langue française et deux en langue anglaise, publiées au cours du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, afin d'esquisser différentes pistes pour l'analyse et la confrontation des traductions d'Eschyle. Ces cinq traductions sont le fruit d'une analyse précise du texte original. Elles bénéficient de l'essor de la critique philologique et des progrès scientifiques réalisés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Elles sont particulièrement significatives car chacune témoigne d'une relation singulière et affirmée au langage poétique d'Eschyle et à sa réécriture. Leur confrontation permet ainsi d'esquisser un éventail des options possibles, des différents enjeux et des 'partis pris', scientifiques, dramaturgiques, poétiques et culturels qui sous-tendent la pratique de la traduction.

Pour confronter les traductions choisies, il convient de distinguer chaque langue d'accueil, le français et l'anglais, comme des systèmes linguistiques et culturels dotés d'un fonctionnement et d'une histoire propres. Car les aptitudes d'une langue à la traduction, ses ressources linguistiques, ses capacités à s'élargir pour accueillir ce qui lui est étranger ne sont pas identiques d'un idiome à un autre. Un traducteur peut utiliser des outils herméneutiques (éditions, commentaires, traductions) en langue étrangère, comme nous l'avons fait pour l'explication philologique ; mais, du fait de cette interdépendance entre individu et langue<sup>27</sup>, la compréhension d'un texte et sa transposition constituent des processus intellectuels indissociables de la langue dans laquelle ils s'inscrivent et sur laquelle ils agissent. En outre, la pratique de la traduction s'inscrit dans une tradition très fortement marquée par les méthodes d'enseignement des classiques et par les normes littéraires en vigueur. Lorsqu'il s'agit d'une retraduction, comme c'est le cas pour l'*Orestie*, le traducteur se positionne par rapport à un héritage donné, constitué par les traductions antérieures produites dans sa langue.

J'étudierai dans un premier temps, la traduction du poète et dramaturge Paul Claudel, publiée en 1920. Il décida de traduire l'*Orestie* en réaction contre les traductions de Leconte de Lisle (1872) qu'il considérait comme « de loin les plus mauvaises »<sup>28</sup>, en raison de leur aspect archaïque et de leur style ampoulé<sup>29</sup>. Dès le début de son travail de traduction, Claudel appréhenda sa confrontation avec le langage eschyléen comme un exercice poétique à travers lequel il entendait élaborer sa propre poétique, pour ainsi rompre avec les canons de la tradition classique. Il était essentiel pour lui de connaître avec précision le texte de l'*Orestie*, dans le but de s'appropriier les pro-

<sup>27</sup> Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les théories du *linguistic turn*, notamment celles de Wilhem Von Humboldt, permirent de repenser le rapport entre pensée et langue. Ainsi toute pensée est tributaire de la langue, elle s'exerce toujours dans une langue et s'exprime également comme un acte réflexif sur la langue elle-même.

<sup>28</sup> Claudel – Gide 1949, 198.

<sup>29</sup> Alexandre 1997, 31 s.

cédés de composition d'Eschyle. Il utilisa l'édition commentée de A.W. Verrall<sup>30</sup> pour son étude philologique. Cette édition défend un point de vue résolument « conservateur »<sup>31</sup> sur le texte d'Eschyle, rejetant un grand nombre de corrections modernes et Claudel s'en écarte parfois. Mais son commentaire philologique détaillé fut une aide précieuse. Très influencé par les théories de Saint Victor<sup>32</sup> sur la dimension primitive des tragédies d'Eschyle et la prépondérance du lyrisme, Claudel considérait que « l'élément essentiel [de la traduction était] moins le sens que l'intonation, la violence ou la rémission ou l'élargissement du débit, et tous les éléments du rythme, – moins le sens des mots que le train de la pensée et l'expression des sentiments »<sup>33</sup>. Comme sa traduction en témoigne, le mouvement et la musicalité du texte occupent une place déterminante dans la composition de Claudel<sup>34</sup> :

*Électre*<sup>35</sup>. – Que dire de plus ? de quelle souffrance  
Sommes-nous redevables à nos parents !  
Elle n'oublie pas, lors même  
Qu'on lui fait faire le chien couchant !  
C'est la louve qui de sa mère même  
A pris l'humeur féroce<sup>36</sup>.

Claudiel transforme la première question d'Électre en une expression courante, 'que dire de plus'. 'De plus', repris de la traduction de Leconte de Lisle<sup>37</sup> suggère l'idée d'une succession de propositions sans notion d'objectif (exprimée dans le texte d'Eschyle par le verbe τύχοιμεν) et traduit l'ampleur du désœuvrement d'Électre, dans une sorte d'épuisement de la parole, qui contraste avec la dynamique de cette question dans le texte original. Ainsi transparait la relation ambiguë que Claudel entretient avec la traduction de Leconte de Lisle, qui joue à la fois, le rôle de modèle et de repoussoir. Claudel traduit ἄχρεα par un singulier qui renforce l'intensité de sa personnification, mais il ne traduit pas le verbe πάσχω contenu dans l'idée de souffrance. Par sa connotation positive et donc ironique, l'expression 'être redevable' qui traduit πρὸς γε, restitue de manière implicite toute l'anomalie de la situation familiale. L'adjectif 'redevable' contient également l'idée de souffrance comme dette, dans laquelle on retrouve le principe de transmission tel que l'a esquissé Anne Lebeck.

Claudiel inverse les deux propositions du vers 420. Il ne traduit pas θέλγεται, mais interprète le principe qui le sous-tend, la mémoire infaillible de cette souff-

<sup>30</sup> Verrall 1893.

<sup>31</sup> Fraenkel 1950, 58.

<sup>32</sup> Saint-Victor 1880.

<sup>33</sup> Claudel 1967, 1322 n. 12.

<sup>34</sup> Cette traduction était destinée à une mise en scène de l'*Orestie*, mise en musique par Darius Milhaud avec lequel Claudel collabora pour plusieurs pièces.

<sup>35</sup> Je conserve la typographie dans laquelle la traduction est éditée et il en est de même pour les traductions suivantes.

<sup>36</sup> Claudel [1920] 1967, 927.

<sup>37</sup> 'Que dirons-nous de plus ? Faut-il rappeler les maux dont nous avons été accablés par notre mère ? Il est des haines qui s'apaisent, mais non celles-ci. Ma colère contre ma mère est implacable comme un loup affamé'.



france, celle de la vengeance, faisant ainsi écho aux paroles du chœur dans la *parodos* (61-5), sur le délai avec lequel s'exerce la justice. Claudel transforme l'inutilité de toute tentative de charme en principe distinctif, donnant ainsi à cette souffrance une valeur absolue, intemporelle. Mais ce caractère intemporel se rompt sur la locution 'lors même', en contre-rejet, mimant ainsi la brutalité de la soumission qu'on lui impose. C'est la souffrance qui est sujet de *σαίνειν*, mais cette posture du chien est contrainte par le pronom 'on' qui conserve le caractère indéterminé du discours. Il ne s'agit plus d'une possibilité comme le suggérait le verbe *πάρεστι*, mais d'une réalité effective. L'expression idiomatique 'faire le chien couchant', à la place du verbe *σαίνειν*, renvoie à l'image du chien de chasse, couché sur le ventre pour attraper sa proie, et signifie plus généralement 'faire en sorte d'amadouer quelqu'un en le servant basement'. Cette pesante soumission est accentuée par la répétition du verbe 'faire' et la juxtaposition de monosyllabes. Claudel ne respecte pas la colométrie d'Eschyle et développe le vers 420 sur deux vers, qu'il réagence afin de créer une tension violente entre liberté morale et soumission physique.

Cette évocation du 'chien couchant' rappelle la posture d'Argos, le chien d'Ulysse (*Od.* 17) dont les prétendants se servaient pour la chasse, tout en le laissant à l'abandon. Au vers 291, le chien Argos apparaît comme *κύων κείμενος* et cette posture est de nouveau rappelée au vers 300, *ἔνθα κύων κείτ' Ἄργος*. Le verbe *σαίνειν* est également employé dans ce passage, mais dans un sens contraire : lorsqu'Argos reconnaît Ulysse, il remue la queue pour marquer sa joie (v. 302 *οὐρῆ μὲν ῥ' ὁ γ' ἔσηνε*). Claudel n'est pas le premier à déplacer l'image joyeuse contenue dans *σαίνειν* vers celle du chien soumis ; il répond au jeu produit par l'association des Argiens au verbe *σαίνειν*, évoquée par le chœur à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1665) : *οὐκ ἄν Ἀργείων τόδ' εἶη, φῶτα προσσαίνειν κακόν*. En développant cette référence homérique en écho avec le texte d'Eschyle, Claudel reproduit l'un des procédés de composition privilégiés par Eschyle. Il s'éloigne considérablement du texte pour recréer, par sa traduction, un dialogue avec l'écriture poétique grecque.

Claudel restitue l'image du loup par le présentatif 'c'est' qui donne à cette phrase une valeur générale. Conformément au texte, l'image du loup forme le parallèle antithétique de celle du chien couchant. Juxtaposée à celle du chien soumis, cette image rappelle la fable de La Fontaine, *Le loup et le chien*<sup>38</sup>. Pour renforcer cette intertextualité en lui donnant une résonance linguistique, Claudel traduit *ἄσαντος θυμός* par l'expression 'humeur féroce', issue de la langue classique. Il atténue la comparaison d'Eschyle pour transposer l'énonciation exclusivement dans le monde animal. L'emploi du féminin définit le principe d'une filiation mère-fille par laquelle la sauvagerie se transmet. La répétition de 'même' en fin de vers insiste sur le processus de la transformation animale et le précise, créant un lien entre le chien et le loup. L'emploi du verbe 'prendre', emprunté à la traduction de Verrall<sup>39</sup>, renvoie à l'idée de dette exprimée au début de l'antistrophe et renforce le principe de transmission.

<sup>38</sup> La Fontaine 1668 : dans cette fable, le chien vante au loup les mérites de la captivité par le confort qu'elle apporte ; le loup tout d'abord intéressé par ce propos, prend soudain la fuite en voyant la trace laissée par le collier sur le cou du chien.

<sup>39</sup> Verrall 1893, 221 : « Implacable, as the cruellest wolf, is the temper they took from the dam ». (« They » se rapporte à ἄρχα.)

Mais la verbalisation dans un sens actif, de la préposition ἐκ donne à cette transmission un caractère volontaire. À travers le présentatif à valeur générale, la référence à l'image animale et l'usage de la langue classique, l'écriture claudélienne donne à cette phrase une valeur de maxime qui rappelle de nouveau le principe de la fable.

Claudiel transforme le caractère indéterminé et réflexif du texte pour lui donner une résonance à la fois universelle et intemporelle, symbolisée par la synthèse de différentes traditions culturelles et linguistiques. Il considère la traduction comme un 'acte' poétique autonome, un dialogue entre auteurs, anciens et modernes.

La traduction du philologue Paul Mazon se veut beaucoup plus précise que celle de Claudel. Elle témoigne d'un souci de clarté et d'harmonisation du texte d'Eschyle, que Claudel refusait au profit d'une compréhension non rationnelle du texte, dominée par l'intuition et l'émotion. Contre les lectures d'une écriture eschyléenne obscure et chaotique qui dominaient au XIX<sup>e</sup> siècle, Mazon entend restituer un texte cohérent et intelligible<sup>40</sup>. Cette traduction fut publiée par la société d'édition Les Belles Lettres créée en 1919, par l'Association Guillaume Budé, pour concurrencer les éditions allemandes des textes classiques, omniprésentes sur le marché éditorial français. Maurice Croiset, président de l'Association Guillaume Budé nomma son élève Paul Mazon à la tête des Belles Lettres, que ce dernier dirigea jusqu'en 1940. Ces éditions, les seules en France à publier le texte grec avec un appareil critique, en regard de sa traduction, entendaient promouvoir la culture classique afin d'en affermir la tradition, et faisaient ainsi autorité dans l'enseignement scolaire. L'enjeu des traductions réside dans l'équilibre entre exactitude philologique et écriture littéraire. L'édition de Mazon, désormais canonique, sert de référence pour la grande majorité des traductions ultérieures de l'*Orestie*. Une des raisons de ce succès tient peut-être à l'essai particulièrement maîtrisé et réussi de démonstration du sens, de sa transposition d'une langue vers une autre, qui guide l'écriture de Mazon :

*Électre*<sup>41</sup>. – Par quels mots pourrais-je agir ? Dirai-je les souffrances que nous devons à une mère ? On peut essayer de les apaiser : pour elles, il n'est point de calmant ! Ma mère elle-même a fait de mon cœur un loup carnassier que rien jamais n'apaisera<sup>42</sup>.

Dans une apparente contradiction entre langage ('mots') et action ('agir'), Mazon donne à la parole rituelle, une puissance d'action. Mais le verbe 'agir' est ajouté, il ne traduit pas τύχομεν qui désigne l'objectif que la parole cherche à atteindre, sans idée d'un acte effectif. Reprenant la traduction de Claudel, il traduit le verbe πάθομεν par la notion de dette, 'les souffrances que nous devons' ; on retrouve alors l'image d'une transmission intergénérationnelle transgressive. Mais Mazon, conformément à l'interprétation de U. von Wilamowitz-Moellendorff sur laquelle il se fonde, choisit de traduire par 'une mère' ; il conserve à travers l'article indéfini la

<sup>40</sup> Lechevalier 2007, 463.

<sup>41</sup> Afin de mettre en évidence la dimension lyrique du texte, P. Mazon édite les parties chorales en italique et indique dans les didascalies, la teneur du rythme et sa progression. Dans cette antistrophe, le rythme est qualifié de « modéré ».

<sup>42</sup> Mazon [1925] 2002, 96.

valeur générale du participe pluriel. Par souci de clarté, il anticipe les vers suivants en identifiant précisément lequel des deux parents est responsable des souffrances des enfants. Les rôles sont immédiatement distribués. Mazon ne restitue pas la gestuelle du chien exprimée par *σαίνειν* et modifie l'image du charme au profit d'une image médicale à travers le mot 'calmant', par souci de cohérence et d'harmonisation avec la traduction du verbe *σαίνειν* par 'apaiser', qui peut se dire également d'une souffrance due à la maladie. Il crée donc un lien sémantique entre les termes ἄγχα, *σαίνειν* et *θέλγεται* produisant ainsi un discours clair et fluide. La filiation s'accomplit dans la transmission de cette maladie incurable qu'est la malédiction.

Si la symétrie de l'usage des prépositions *πρός* et *ἐκ* disparaît, elle est remplacée par l'usage symétrique, mais distinct, du mot 'mère', puisqu'on passe d'un dire qui se veut général, 'une mère' soulignant implicitement l'anomalie de la situation familiale, à une énonciation désormais ancrée dans la situation présente, 'ma mère elle-même'. Contrairement à Wilamowitz, Paul Mazon interprète *ἐκ* dans un sens causal et restitue cette préposition à travers le verbe 'faire'. Cette verbalisation joue sur l'image de l'enfantement, mais il s'agit d'une conception monstrueuse. Il supprime ensuite le terme de comparaison pour renforcer l'animalité d'Électre et transforme l'adjectif ἄσσαντος en relative : 'que rien jamais n'apaisera' respectant ainsi l'emploi chez Eschyle, de l'adjectif négatif dérivé de *σαίνειν*, comme le veut la pratique de la version scolaire. Il insiste sur l'impossibilité de tout apaisement par l'ajout de 'rien' et 'jamais'. Par cette opposition entre le passé composé 'a fait' qui marque un événement précis et l'adverbe 'jamais' construit avec le futur, Paul Mazon dramatise ce caractère animal en l'inscrivant dans une éternité qui le définit.

Par souci de conformité de la parole à l'action scénique, il lève toute ambiguïté sur la mention des responsabilités familiales. Dans le respect de la progression analytique du texte, Mazon entend recréer une parole rationnelle et unifiée, qui fasse sens de manière immédiate. Cette exigence de clarté dans la composition poétique, héritée de la tradition classique française, impose une réécriture du texte soumise à la recherche d'un sens univoque.

Les traductions de Mayotte et Jean Bollack marquent un renouvellement de la traduction des Tragiques en France. Car ils allient, dans une dialectique dynamique, le souci d'une reconstitution philologique du texte, en tant qu'expérience singulière du langage poétique et l'écriture d'un texte dramaturgique. Dès 1985, dans le cadre de l'École philologique de Lille, ils s'attachèrent à la traduction des poèmes tragiques, le plus souvent en collaboration étroite avec des metteurs en scène. La traduction des *Choéphores* et des *Euménides* fait exception car elle n'est pas effectuée suite à la commande d'un metteur en scène. Ce texte succède à une première traduction commandée par Serge Tranvouez pour sa représentation de l'*Orestie*<sup>43</sup> au Théâtre des Amandiers (1996-97). Mais cette collaboration n'a pas abouti car Tranvouez choisit finalement la traduction de Claudel. Indépendamment de toute commande scénique, l'enjeu, la finalité de la traduction demeure la représentation théâtrale dont les Bol-

<sup>43</sup> Pierre Judet de La Combe était alors chargé de la traduction de l'*Agamemnon*.

lack revendiquent la primauté<sup>44</sup>. Contre les préjugés scientifiques et idéologiques qui dominant la réception des textes antiques, le texte est soumis à une interrogation permanente. Dans ce travail sur le langage, la syntaxe est considérée comme l'« ossature »<sup>45</sup> du texte :

*Électre*

Quoi dire pour frapper juste ? Dire les souffrances  
Que nous avons subies de nos parents ?  
Elle peut cajoler, mais ces souffrances-là ne se laissent pas amadouer !  
Comme un loup carnassier,  
Mon cœur inapaisé se nourrit de ma mère<sup>46</sup>.

La première interrogation reprend la traduction d'Ariane Mnouchkine<sup>47</sup>, réalisée d'après Mayotte et Jean, notes de Jean Bollack, 'que dire pour frapper juste'. L'emploi prédicatif de 'quoi' et la concision de cette interrogation donnent à ce premier vers une dimension à la fois dynamique et émotionnelle. Cette construction crée un effet de surprise par son décalage avec la norme linguistique, dans une tension entre un langage familier, marqué par 'quoi' à la place de 'que' et un langage recherché qui découle de l'emploi du prédicatif. Le verbe 'cajoler' reprend à la fois l'idée de caresse et l'idée de flatterie, sens ancien de cajoler. 'Elle' désigne Clytemnestre et ses cajoleries s'adressent à ses enfants. L'utilisation d'un terme charnel, tel que le verbe 'cajoler', joue sur les gestes maternels et anticipe probablement la scène qui précède le meurtre, lorsque Clytemnestre se découvre au vers 896, pour attendrir Oreste en lui montrant le sein qui l'a nourri. On glisse ensuite vers le verbe 'amadouer' dont la connotation péjorative donne aux 'cajoleries' de Clytemnestre un caractère hypocrite et manipulateur. Le verbe 'amadouer' peut avoir le sens d'appriivoiser un animal, ce qui se rapproche de l'idée contenue dans *σαίνειν*, mais la gestuelle du chien n'est pas transposée. L'emploi de la périphrase passive 'se laisser + infinitif' et l'exclamation qui intensifie la forme négative restituent pleinement la négation renforcée οὔτι. Le caractère volontaire de ces souffrances accentue l'inutilité des tentatives d'apaisement de Clytemnestre.

La violence du langage dans laquelle est restitué le dernier vers, est tout à fait surprenante : 'mon cœur inapaisé se nourrit de ma mère'. Le verbe 'se nourrir' est déduit de la construction ἐκ μητρὸς ἐστὶ. Par le détournement de l'image de l'enfant qui se nourrit au sein de sa mère et la mention du loup carnassier qui donne au verbe « se nourrir » son sens plein, ce vers accentue l'aspect transgressif de cette filiation. L'adjectif 'carnassier' restitue pleinement la matérialité de l'évocation de la chair crue contenue dans l'adjectif ὀμόφρων. Cette traduction fait également écho au cauchemar de Clytemnestre (vv. 523-51) dans lequel elle donne le sein à un serpent qui la mord, mêlant ainsi le lait au sang. La traduction crée un lien entre l'image du loup qui qualifie Électre et celle du serpent à laquelle s'identifie Oreste ; le frère et

<sup>44</sup> Bollack 1999, 9.

<sup>45</sup> Bollack 2000, 81.

<sup>46</sup> Bollack 2009, 32.

<sup>47</sup> Mnouchkine 1992. Traduction effectuée pour son spectacle *Les Atrides* (1989-91).

la sœur sont unis dans l'animalité. L'adjectif 'inapaisé' ne reprend pas le verbe 'cajoler', mais renvoie davantage à l'idée d'une faim insatiable, selon l'expression consacrée, 'une faim de loup'. 'De ma mère' reprend dans une symétrie exacte, à la même place dans le vers, 'de nos parents', mais dans un mouvement inversé, car c'est désormais à la mère de subir. Dans cette dernière phrase, ce n'est plus la dimension analytique du discours d'Eschyle qui est visée, mais la réciprocité de la violence subie. À la monstruosité du traitement infligé aux enfants répond leur propre cruauté sanguinaire. En revendiquant avec fureur cet héritage maternel, Électre redéfinit sa propre nature. La dimension charnelle de la langue donne un caractère cru aux propos d'Électre qui accentue sa dénaturation, son animalité. À travers les liens, les associations que le langage crée avec les autres moments du drame, ce passage restitue tout le déroulement de l'intrigue tragique et donne une structure à l'ensemble. Comme l'a fortement affirmé Jean Bollack<sup>48</sup>, l'écriture doit se libérer de l'analyse philologique qu'elle suppose pour recréer un texte dramaturgique singulier. « L'innovation trouve alors sa voie propre, même si elle reste dans les limites du sens établi »<sup>49</sup>. Mais, dans ce passage, l'écriture dépasse ces limites. L'exigence philologique s'efface au profit de l'événement théâtral que constitue l'évocation de Clytemnestre à travers sa relation à Électre.

Parmi les nombreuses traductions de langue anglaise des *Choéphores*, je retiendrai celles de Richmond Lattimore et de Hugh Lloyd-Jones. Tous deux professeurs, ils occupèrent une place déterminante dans la réception et la diffusion des textes classiques au XX<sup>e</sup> siècle. Mais ils se distinguent fortement par leur différente appréhension de l'acte de traduire, entre création poétique et production scientifique. Cependant il serait quelque peu réducteur d'opposer à l'approche poétique de Lattimore, la démarche philologique et critique de Lloyd-Jones. Car si Lattimore n'est pas ignorant de la construction du texte d'Eschyle, ni de l'histoire de ses interprétations, l'écriture de Lloyd-Jones n'est pas sans prétention littéraire non plus. Ces deux traductions illustrent différentes articulations des rapports du traducteur avec la réception du texte et sa transposition.

Celle de Richmond Lattimore publiée en 1953, est désormais considérée comme l'une des plus belles restitutions en langue anglaise de l'*Orestie*. Elle connut un succès éditorial remarquable, tant auprès des universitaires que du grand public. Poète renommé, Lattimore mena conjointement ses activités universitaires et sa pratique littéraire. Directeur avec D. Grene de la collection *The Complete Greek Tragedies* (University of Chicago Press), il a traduit un grand nombre d'auteurs grecs, notamment Homère, Eschyle, Pindare, Euripide. Ces traductions ne sont accompagnées ni du texte original, ni de notes philologiques. Pour les *Choéphores*, Lattimore utilisa l'édition de Smyth<sup>50</sup>, tout en prenant parfois la liberté de ne pas suivre ses corrections. Dans ce passage, l'écriture est soumise à la recherche d'une syntaxe expressive qui mime à travers son agencement la filiation des Atrides :

<sup>48</sup> Lors de la discussion qui a suivie la présentation de ce texte au XXI<sup>ème</sup> colloque CorHaLi (Lille 9-11 juin 2011).

<sup>49</sup> Bollack 2010, 26.

<sup>50</sup> Smyth 1926, 198.

*Electra*

Of what thing can we speak, and strike more close,  
Than of the sorrows they who bore us have given?  
So let her fawn if she likes. It softens not.  
For we are bloody like the wolf  
And savage born from the savage mother<sup>51</sup>.

Contrairement au texte grec, le verbe de parole est mis sur le même plan que celui qui marque l'objectif du discours, spatialisé par l'adverbe 'close'. Le mot 'sorrows' qui traduit ἄλγεα désigne en premier lieu, le chagrin causé par la mort d'une personne et précise donc, conformément à la situation scénique, la nature du chagrin éprouvé. Le participe substantivé est traduit par une relative au pluriel 'they who bore us'. Le verbe 'to bear' signifie ici 'donner naissance', mais il peut également être employé dans le sens de 'supporter', 'endurer' en parlant de douleur, dans une signification proche de πάσχω. Bien que le pronom 'us' clarifie l'emploi de 'to bear', la polysémie de ce verbe constitue un lien sémantique entre ἄλγεα et τῶν τεκομένων. De même, le verbe 'to give', au lieu du verbe πάσχω, contraste avec le terme 'sorrow', jouant ainsi sur la dualité ambiguë de ce que l'enfant reçoit de ses parents, à la fois la vie et la souffrance. L'expression 'give sorrows' est probablement une réminiscence des vers de Malcom dans *Macbeth*<sup>52</sup> : « Give sorrow words<sup>53</sup>. » Mais cette référence prend une valeur négative puisque la souffrance d'Électre ne peut s'atténuer par des mots. Avec la mention de Clytemnestre à travers le pronom personnel 'her', sujet de σάινειν, l'énonciation se rapporte directement à la situation scénique et la langue devient soudain plus courante. Pour atténuer la rupture du discours – passage d'un discours précis à un langage indéterminé – Lattimore ajoute un 'so' explicatif. Le verbe 'to fawn' traduit exactement le verbe σαίνω. Utilisé spécifiquement pour désigner le chien, il signifie 'faire la fête à quelqu'un', 'montrer son affection'. L'ajout ironique de l'expression courante 'if she likes' anticipe sur l'inutilité de cette tentative qui sera réaffirmée de manière absolue dans la seconde proposition : 'it softens not'. L'aspect général de la première proposition est alors transposée dans la seconde, avec une grande concision, pour renforcer le caractère implacable de cette souffrance.

La répétition du terme 'savage' mime la répétition des crimes, d'une génération à l'autre, au sein de la famille des Atrides. Son association contradictoire avec les termes de parenté 'born' et 'mother' restitue toute la brutalité et la monstruosité de cette hérédité. Mais la symétrie due à cette répétition crée une harmonie qui brise le caractère brutal de l'évocation de la mère, perdant ainsi la valeur d'événement que prend ἐκ μητρὸς dans le texte d'Eschyle. Dans la traduction, le vers spatialise la filiation de cette violence : la préposition 'from' qui marque l'origine, est placée au centre, séparant les deux générations qui occupent chacune six pieds. L'agencement

<sup>51</sup> Lattimore – Grene 1953, 107.

<sup>52</sup> La référence à Shakespeare est constante dans la réflexion de Lattimore sur la tragédie eschyléenne (Lattimore – Grene 1953, 4 et 27).

<sup>53</sup> Shakespeare 1606, *Macbeth*, IV.3, 210 s.

du vers constitue ainsi une donnée métatextuelle. Lattimore joue sur la mise en espace des mots et leur agencement dans une syntaxe réflexive, à travers les liens d'assimilation ou d'opposition qu'ils entretiennent entre eux.

Loin des ambitions littéraires et poétiques de Richmond Lattimore, la traduction de Hugh Lloyd-Jones, publiée en 1970, est davantage destinée au monde universitaire. Titulaire de la chaire royale de grec à l'université d'Oxford, Lloyd-Jones contribua à plusieurs éditions pour l'Oxford Classical Texts (*Dyscolos* de Ménandre en 1960, Sophocle en 1990 avec Nigel Wilson), ainsi qu'à des éditions accompagnées de leur traduction, des fragments d'Eschyle (1960) et des tragédies de Sophocle pour la Loeb Classical Library (2000). En parallèle de son travail d'éditeur et de traducteur, il publia plusieurs recueils d'articles critiques<sup>54</sup>. Célèbre polémiste, il n'hésitait pas à fustiger certaines interprétations modernes des textes anciens qu'il jugeait erronées. Ses partis pris interprétatifs se retrouvent affirmés avec force dans ses traductions :

*Electra*

What must we say to find the target? Must we recount  
the agonies we have suffered, yes, from our begetters?  
She may try to fawn upon him, but there is no appeasement;  
for like a savage wolf, not to be cajoled  
by my mother, is his wrath<sup>55</sup>.

Cette traduction littérale propose une interprétation différente de celles présentées jusqu'alors. Le verbe 'to recount' qui se rapporte au récit, anticipe la narration des atrocités qui va suivre. Comparé au terme 'sorrow', 'agony' est à la fois plus littéraire et plus expressif. Attesté à plusieurs reprises dans les drames shakespeariens, il rappelle le moment qui précède la mort, contrastant ainsi avec la mention des parents en fin de vers. Il est important de noter que le terme 'begetter', littéralement, 'ceux qui engendrent', se rapporte communément au père, en accord avec l'usage courant de l'aoriste moyen de τίκτω. Le pluriel renverrait alors aux ancêtres, comme le participe actif substantivé τῶν τεκόντων au vers 329, traduit lui aussi par 'begetters'. L'origine des souffrances est donc externe au drame. Conformément à l'interprétation des scholies, c'est Agamemnon que Clytemnestre tente d'attendrir en faisant le chien. Mais le lien entre les souffrances et les caresses supposées les apaiser, est alors rompu.

De même, c'est Agamemnon dont la fureur, 'wrath', est comparable à celle d'un loup. Et ἐκ ματρὸς ne se rapporte pas à θυμός, mais à ἄσαντος, 'not to be cajoled by my mother'. Les verbes σαίνω et θέλγω renvoient alors au même événement : lorsque Clytemnestre envoie le chœur et Électre porter des libations sur la tombe d'Agamemnon en son nom pour apaiser sa colère. Mais l'inutilité des tentatives d'apaisement de Clytemnestre suppose implicitement la possibilité d'apaisement par

<sup>54</sup> Je citerai notamment : *Classical Survivals : The Classics in the Modern World* (London 1982) ; *Blood for the Ghosts : Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (London 1982) ; *Greek in a Cold Climate* (London 1991).

<sup>55</sup> Lloyd-Jones 1970, 33.

ses enfants. Au-delà de la conformité de la traduction avec les scholies, Lloyd-Jones restitue un texte qui fait sens avec le développement de l'action scénique des *Choéphores*. Le conflit est centré sur le couple Agamemnon/Clytemnestre et les enfants ne font qu'en rendre compte. Comme Lloyd Jones l'affirme dans son introduction, « Aeschylus has no interest in character for its own sake, and this fact is especially easy to perceive here. Electra, who in Sophocles and Euripides will be a dominating figure, has the conventional qualities of a princess in the heroic age »<sup>56</sup>. Ainsi la complexité de l'identité d'Électre définie à travers sa filiation maternelle n'est pas envisagée. Lloyd-Jones réfute le caractère analytique du langage et lui substitue une dimension exclusivement dénotative. Contre les lectures psychologisantes du *kommos*<sup>57</sup>, qu'il juge erronées, car dominées par la dramaturgie moderne et donc impropres à la compréhension des tragédies antiques, Lloyd-Jones considère l'évocation d'Agamemnon comme l'objet central de ce rituel autour duquel se déploie tout le discours<sup>58</sup>. Conformément à la lecture aristotélicienne de la tragédie, l'intrigue est essentielle. C'est l'action qui détermine le personnage et non l'inverse.

La complexité philologique de ces cinq vers produit au regard des traductions étudiées, une multiplicité de discours. À travers cette réception individuelle se dessinent différentes traditions scientifiques et culturelles qui s'entremêlent. Face à la difficulté de ce passage, la confrontation des interprétations qui sous-tendent ces traductions révèle des intérêts contradictoires à l'égard du texte original. La comparaison de ces traductions permet de discerner une polarité autour de la définition de la tragédie d'Eschyle, à travers la hiérarchie entre intrigue et protagoniste qui oppose l'interprétation de Lloyd-Jones à celle des autres traducteurs mais également, à travers l'appréciation de la cohérence du langage avec l'intrigue tragique comme le montre l'usage anticipé du mot 'mère'. Dans la traduction, cette polarité se matérialise par une tension entre langage dénotatif et langage réflexif. L'analyse approfondie de ces traductions explicite le rapport du traducteur à son œuvre et plus généralement, au langage poétique, en regard avec la tradition linguistique et culturelle dans laquelle il s'inscrit. Une opposition apparaît alors entre la volonté du traducteur de s'appropriier le texte, de le restituer dans un langage qui abolisse sa singularité et sa distance, et au contraire, la recherche d'innovations linguistiques, de nouveaux procédés de composition, afin de créer un écart avec les canons imposés. La contradiction entre ces positions critiques quant à la réception du texte original et son rapport au langage nourrit et vivifie l'œuvre. Elle témoigne de la vivacité des débats et des convictions qu'elle suscite.

EHESS, Paris

Bénédicte Barillé

<sup>56</sup> Lloyd-Jones 1970, 5.

<sup>57</sup> Je fais référence au débat des critiques au XX<sup>e</sup> siècle, sur la signification du *kommos* quant à son rôle dans la prise de décision d'Oreste (cf. Garvie 1986, 122-5).

<sup>58</sup> Lloyd-Jones 1970, 26: « The great conjuration is directed not at the living but at the dead ».



REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alexandre 1997 = P. Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel : l'‘Orestie’*, Paris 1997.
- Blomfield 1824 = C. J. Blomfield, *Aeschyli, ‘Choephorae’*, Leipzig 1824.
- Bollack 1999 = J. & M. Bollack, *Antigone*, Paris 1999.
- Bollack 2000 = J. Bollack, *Sens Contre Sens, Comment lit-on ?*, Entretiens avec Patrick Llored, Genouilleux 2000.
- Bollack 2009 = J. & M. Bollack, *Les ‘Choéphores’ et les ‘Euménides’*, Paris 2009.
- Bollack 2010 = J. Bollack, *Ouverture : écriture et retraduction*, in *La Retraduction*, sous la direction de R. Kahn – C. Seth, Rouen 2010, 21-30.
- Bothe 1831 = F.H. Bothe *Aeschyli tragoediae* (Poetae Scenici Graec. XI-XII), Leipzig 1831.
- Claudé 1967 = P. Claudé, *Théâtre* vol. 1, Paris 1967.
- Claudé – Gide 1949 = P. Claudé – A. Gide, *Correspondance*, Paris 1949.
- Denniston 1934 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1934.
- Dumortier 1975 = J. Dumortier, *Les images dans la poésie d’Eschyle*, Paris 1975.
- Fleming 2007 = T.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a c. di G. Galvani, Amsterdam 2007.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus, ‘Agamemnon’*, I, Oxford 1950.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, ‘Choephoroi’*, Oxford 1986.
- Groeneboom 1949 = P. Groeneboom, *Aeschylus, ‘Choephoroi’*, Groningen 1949.
- Judet de La Combe 1982 = P. Judet de La Combe, *L’‘Agamemnon’ d’Eschyle. Le texte et ses interprétations*, 2, Lille 1982.
- La Fontaine 1668 = J. de La Fontaine, *Fables*, Paris 1668.
- Lattimore – Grene 1953 = R. Lattimore – D. Grene, *The Complete Greek Tragedies. Aeschylus I, ‘Oresteia’*, Chicago 1953.
- Lebeck 1971 = A. Lebeck, *The ‘Oresteia’. A Study in Language and Structure*, Washington 1971.
- Lechevalier 2007 = C. Lechevalier, *L’Invention d’une origine. Traduire Eschyle en France de Le-franc de Pompignan à Mazon : le ‘Prométhée enchaîné’*, Paris 2007.
- Leconte de Lisle 1872 = C.M. Leconte de Lisle, *Eschyle, traduction nouvelle*, Paris 1872.
- Lesky 1943 = A. Lesky, *Der Kommos der ‘Choephoroi’*, Vienne 1943.
- Lloyd-Jones 1970 = H. Lloyd-Jones *Aeschylus, ‘The Libation Bearers’*, A Translation with Commentary, London 1970.
- Mazon 1925 = P. Mazon, *Eschyle*, 2, Paris 1925.
- Mnouchkine 1992 = A. Mnouchkine, *Les ‘Choéphores’*, *Eschyle*, notes de J. Bollack, Paris 1992.
- Page 1972 = D. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972.
- Schwenck 1819 = K. Schwenck, *Aeschylus ‘Choephoroi’*, Trajecti ad Rhenum 1819.
- Saint-Victor 1880 = P. de Saint-Victor, *Les deux masques*, 1, *Les antiques, Eschyle*, Paris 1880.
- Smyth 1926 = H.W. Smyth, *Aeschylus : ‘Agamemnon’, ‘Libation-bearers’, ‘Eumenides’, Fragments ;* Cambridge MA-London 1926.
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, 2, Cambridge 2008.

Untersteiner 2002 = M. Untersteiner, *Eschilo, Le 'Coefore'*, testo, traduzione e commento a c. di W. Lapini – V. Citti, Amsterdam 2002.

Verrall 1893 = A.W. Verrall, *The 'Choepori' of Aeschylus*, London 1893.

West 1990 = M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, Stuttgart 1990.

Wilamowitz-Moellendorff 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.

**Abstract:** The purpose of this paper is to draw through the comparative study of several significant translations of *The Libation bearers* of Aeschylus, in French and in English, the range of possible alternatives, the various issues and also the bias of the translators, that underlie their practice, through the act of understanding as well through its transposition in a personal writing. The complex language in which the word 'mother' appears for the first time in the *Commos* produces a poetic and dramatic event, focused on the definition of the filiation in the Atreidae family. This moment is particularly interesting for analysing translator's practice and in a wider approach, the modern reception of Aeschylus' drama.

**Keywords:** translation, interpretation, philology, family relationship, transgression.

## L'Oreste des *Choéphores* : histoire des interprétations\*

L'Oreste des *Choéphores* est apparemment moins problématique que le héros présenté dans l'*Électre* d'Euripide, ce qui semblerait bien s'adapter à l'idée traditionnelle selon laquelle l'ἠθοποιία eschyléenne est esquissée à grands traits 'héroïques', sans trop de raffinements psychologiques<sup>1</sup>. Ne faisant pas recours à la critique radicale d'Euripide (ni au silence inquiétant de Sophocle), l'histoire du matricide racontée par Eschyle paraît en effet mettre en scène un personnage assez linéaire. Avant d'être directement confronté à Clytemnestre, Oreste ne s'interroge jamais de manière explicite sur l'iniquité de son acte, et même l'hésitation qu'il a devant le sein dévoilé de sa mère est vite dissipée par la réplique de Pylade, lui rappelant ses devoirs vis-à-vis d'Apollon. C'est après le meurtre, dans l'*exodos* de la pièce, qu'Oreste doit subir l'assaut des Érinyes et supporter le dérèglement de son esprit, mais il retrouve ensuite la santé mentale et est définitivement acquitté grâce aux bons offices du dieu de Delphes. Que dire, alors, de ce personnage, sinon qu'il s'agit d'un héros tout d'un bloc, affrontant l'horreur du matricide au nom de sa *pietas* envers les dieux et envers son père? Et pourtant, le portrait d'Oreste qui se dessine à travers les divers commentaires des *Choéphores* est beaucoup plus complexe que cela et présente plusieurs facettes contradictoires: à côté des lectures qui voient en Oreste un personnage éclairé et modéré, confiant en la force qui lui vient d'Apollon, nous assistons aussi à l'émergence graduelle d'un héros tourmenté et mélancolique, dont la pièce mettrait en scène les doutes et les fluctuations émotives même avant la fin, même avant que la folie provoquée par l'apparition des Érinyes ne se déclare. Ce qui commence à s'ébaucher est en somme l'image d'un Oreste-Hamlet (le parallèle, comme nous le verrons plus loin, est avancé de manière explicite chez certains interprètes), tandis que la tragédie dans son ensemble est progressivement assimilée à une étude de caractère, dont l'intérêt principal résiderait précisément dans la description de l'âme de son héros.

\* Une version abrégée de ce texte a été présentée dans le cadre du XXI<sup>e</sup> Symposium International CorHaLi «Les Trois Electre» (Lille, 9-11 juin 2011), organisé par F. Blaise, A. de Cremoux et moi-même. Mes réflexions sur les Oreste des *Choéphores* se sont d'ailleurs développées à partir d'un exposé consacré aux vv. 997-1000 de la pièce et à leurs vicissitudes exégétiques, que j'ai présenté lors du colloque «Comment on édite les textes anciens», organisé par le GDR *Ars scribendi* (Lyon, ENS, 5-6 novembre 2010), et dans l'atelier de philologie «Comment lit-on un texte poétique grec ancien?», animé par P. Judet de La Combe (Paris, EHESS, 22-23 novembre 2010). Je remercie vivement ceux qui ont participé à toutes ces rencontres pour les observations et les critiques qu'ils ont bien voulu me communiquer. Que Xavier Gheerbrant soit également remercié de sa relecture.

<sup>1</sup> Voir, par exemple, les considérations de Wecklein 1888, 24: «die Charakteristik der Personen beschränkt sich im allgemeinen auf große Züge, psychologische Feinmalerei liegt Äschylos fern. Die Personen sind nicht gewöhnliche Menschen, sondern gehören auch in ihrem Wesen wie in ihrer Erscheinung der Heroenwelt an». L'appréciation de la caractérisation des personnages dans la tragédie eschyléenne a bien évidemment évolué depuis l'époque de Wecklein, comme le prouvent les analyses profondes et nuancées de Easterling 1973 et Seidensticker 2009. Les problèmes liés à l'étude du *character* dans le théâtre antique ont d'ailleurs été l'objet d'un très long débat, qu'il serait vain de vouloir résumer ici: pour la discussion de ses enjeux voir, en particulier, Easterling 1990 et Goldhill 1990.

J'analyserai la création de ces Oreste multiples dans quelques commentaires du XIX<sup>e</sup> siècle – notamment ceux de Klausen, Verrall et Wilamowitz –, pour observer de quelle manière ce que l'on pense de l'ἦθος du personnage influence et/ou se trouve influencé par le texte difficile du seul manuscrit qui nous a transmis la pièce. Mon but n'est pas de réhabiliter des interprétations sans doute dépassées, encore moins de critiquer les savants qui les ont proposées, mais plutôt de comprendre quels sont les présupposés culturels qui les ont rendues possibles: en ce sens, malgré la restriction de la perspective choisie, ce travail voudrait être une contribution à l'étude de la tradition imprimée des textes anciens, dont l'intérêt a été souligné par plusieurs interprètes, de différentes orientations<sup>2</sup>.

### 1. «Diis totus deditus»: l'Oreste de Klausen.

Pour mesurer la nouveauté de l'interprétation 'hamlétique' du héros des *Choéphores*, il convient de commencer par un commentateur chez qui la vision d'un Oreste dévot et pacifié est affirmée avec une force particulière. Il s'agit de Rudolph Klausen qui, peu avant la parution de son édition, avait exposé la profondeur de la théologie eschyléenne dans les *Theologumena Aeschlyli tragici*<sup>3</sup>. Compte tenu du rôle central que la religion joue, d'après Klausen, dans l'œuvre d'Eschyle, il n'est pas étonnant de lire dans l'Introduction de ses *Choéphores* qu'Oreste est «diis totus deditus», et qu'il se prépare par conséquent au matricide ordonné par Apollon sans aucune hésitation, avec une volonté inébranlable<sup>4</sup>. Il faut pourtant souligner que l'Oreste de Klausen est loin d'être un pâle instrument des injonctions divines: au contraire, il est présenté comme un jeune homme entreprenant, désireux de recouvrer son pouvoir royal autant que de servir les dieux<sup>5</sup>, qui accomplit sa mission grâce à une combinaison heureuse de l'aide surnaturelle et de ses vertus humaines.

Deux passages du commentaire de Klausen illustrent de façon particulièrement claire les qualités distinctives qu'il attribue à Oreste. Le premier résume l'attitude du héros vis-à-vis d'Électre; le second explicite les sous-entendus du deuxième *stasimon*, lorsque le Chœur invoque l'assistance des divinités olympiennes et établit un célèbre parallèle entre Oreste et Persée:

ubi ad Electram primo accedit, *prudencia potius et consideratione utitur, quam ullo amoris impetu abripitur*: quanquam profecto negari non potest resonare in omnibus illis, quibus Electram salutat, pietatem et amorem.

(Klausen 1835, xx; c'est moi qui souligne)

<sup>2</sup> Parmi les nombreuses études qui se sont penchées, d'un point de vue général, sur cette question, voir au moins Judet de la Combe 1990, 1997, Goldhill 1997, 1999, Shuttleworth Kraus 2002, Citti 2006a et 2006b (en part. 7-27).

<sup>3</sup> Klausen 1829, 4 s.: «nemo vero tantopere extollit, tam perspicue exhibet omnem deorum rationem, quam Aeschylus, nemo tantum studii dicabat intuendis et adumbrandis deorum formis».

<sup>4</sup> Klausen 1835, xix: «Orestis animus exhibetur similis Agamemnoni in tragoedia prima, insignis est in eo pietas, qua diis totus deditus est. [...] Eum non dubium et haesitantem procedere cernimus, sed certa voluntate paratum ad aggrediendum facinus quod iusserint dii».

<sup>5</sup> *Ibid.*: «vides animum iuvenis strenui, patris amantissimi, gloriae et potentiae cupidi».

aptissima est Persei et Orestis similitudo: omne enim Persei facinus clarissimum in eo versatur, quod horrores [...] ab alacri quodam et versuto filio Iovis *non impetu temerario, sed prudenti arte* superantur. Propterea Mercurii et Minervae auxilio opus est ei, qui *non vi rudi, sed consilio omnia perficiunt*.

(Klausen 1835, 192 s.; c'est moi qui souligne)

Comme le montre la proximité lexicale et conceptuelle de ces deux extraits, l'Oreste de Klausen paraît avoir fait son choix entre la *prudentia* et l'*impetus*: en plus d'être le héros de la dévotion, il est le héros du discernement, de la maîtrise de soi, du calcul rationnel – en un mot, d'un ensemble de vertus 'politiques' et 'masculines' qui, tout en n'interdisant pas la tendresse, le retiennent de s'abandonner à des impulsions et à des sentiments irréflechis.

Pour mieux évaluer cette caractérisation, et comprendre de quelle manière elle se construit au fil du texte, il est intéressant d'examiner le traitement que Klausen réserve au *kommos*, dont la violence et l'émotivité – l'*impetus*, justement – peuvent difficilement être niées. Or, si le savant semble reconnaître qu'Oreste est ici habité par ses émotions, s'il met en relief tant la *cupiditas occidendi* qui brûle dans son âme que la douleur éprouvée vis-à-vis du matricide<sup>6</sup>, plusieurs remarques de son commentaire semblent en réalité s'efforcer de réduire ce trouble émotif, ou du moins de le présenter comme un emportement correct et tout à fait séant à l'homme de pouvoir qu'est Oreste. Klausen repère en effet deux thèmes parallèles dans la lamentation, et construit d'un côté l'image d'une Électre abandonnée à l'émotion privée, uniquement concentrée sur ses souffrances et sur celles du δόμος, comme il convient à une jeune fille; de l'autre, il construit l'image spéculaire d'un Oreste public et politicien, qui déplore, sur un ton plus posé que sa sœur, les torts subis par Agamemnon et la ruine de son pays<sup>7</sup>. Il faut sans doute préciser que le savant pouvait effectuer cette répartition de rôles grâce à l'arrangement erroné des vv. 380-422 qui était courant à son époque, et qui attribuait à Oreste l'antistrophe 4 où il est question des

<sup>6</sup> Voir, par exemple, les observations avancées à propos du dernier couple strophique du *kommos* (vv. 466-75), adjugé à Electre et à Oreste parce que «liberos iam querelas fundere aptissimum est, quum vindicta de ipsa matre sumenda sit» (Klausen 1835, 143 s.). Voir aussi l'appréciation du *kommos* dans son ensemble: «non dubitat Orestes de patrandae caede, sed omnem eius rationem perpendit, eaque perpensa [...], sensibus modo mitioribus modo vehementioribus incenditur eius cupiditas occidendae matris» (Klausen 1835, 124). Mais on remarquera que dans ce dernier extrait Klausen place tout de même à la base des élans affectifs d'Oreste un mouvement d'évaluation rationnelle: avant de se laisser envahir par ses sentiments, en effet, le héros «souple» attentivement la *ratio* du matricide – tout comme il «pèse» ces mêmes sentiments, dans un balancement perpétuel de transport et de contrôle, afin d'affermir sa décision (Klausen 1835, XIX: «[Orestis] firmitas sane quidem augetur eo, quod omnes [...] sensus proferuntur et quasi pensantur»).

<sup>7</sup> Klausen 1835, 130: «Electra [...] tristiores sortem suam et suorum exhibet [...], animo magis commoto, quam Orestes. Ille [...] de patris sorte potius cogitat, quam de sua, Electra [...] de se ipsa, atque quum nostris malis semper vehementius commoveamur quam alienis, bene se habet ratio eius orationis tristius et vehementius concitata». Voir aussi plus loin, p. 133: «[vides] Electram poscere vindictam pro calamitate domus, Orestem pro iure civitatis et Agamemnonis».

πιστά (v. 397) établis pour la terre d'Argos, à Électre la strophe 6 où sont mentionnées les demeures (v. 408 δωμάτων) des Atrides<sup>8</sup>.

Mais il reste un passage où la mesure et la bienséance d'Oreste sembleraient céder le pas à des émotions plus violentes. Il s'agit de l'antistrophe 6 (vv. 418-22), ainsi éditée et paraphrasée par Klausen:

<p><b>ΟΡ.</b> τί δ' εἰπόντες τύχομεν; ἢ τὰ περ πάθομεν ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων; πάρεστι σαίνειν, τὰ δ' οὔτι θέλγεται. λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστι θυμός<sup>9</sup>.</p>	<p>Quidnam dicamus, quod tempori aptum sit? An forte mala nobis a parentibus illa- ta? Haec nulla persuasione placantur: efferatus enim animus eam a matre non accipit.</p>
---	---

(Klausen 1835, 136)

À qui appartient ce θυμός cruel comme le loup, cet «efferatus animus» qui n'accepte aucun apaisement? La querelle datait de bien avant Klausen: certains interprètes avaient en effet attribué le θυμός en question à Clytemnestre, en considérant ἐκ ματρὸς comme l'équivalent d'un génitif possessif<sup>10</sup>; d'autres avaient cru repérer dans ces vers une affirmation concernant l'esprit du locuteur – d'Électre ou d'Oreste, selon les différentes attributions de l'antistrophe –, en retrouvant dans ἐκ ματρὸς l'idée d'une origine héréditaire (le θυμός 'que je tiens de ma mère')<sup>11</sup>. Klausen s'appuie, en revanche, sur la scholie de M <θυμός> ὁ τοῦ Ἀγαμέμνονος [=26.8 Smith] pour suggérer une solution radicalement différente. Cet ἄσαντος θυμός ne peut appartenir qu'à l'ombre irritée d'Agamemnon, son esprit est implacable comme un loup féroce et ne se laisse pas apaiser par les offrandes de Clytemnestre<sup>12</sup>. Bien qu'aucune indication ne soit fournie dans les notes, ἐκ ματρὸς semblerait donc être rattaché à ἄσαντος, plutôt qu'à θυμός, et être considéré comme l'équivalent d'un complément d'agent<sup>13</sup>. La lecture de Klausen est sûrement erronée, car aucun élément du contexte ne rend suffisamment explicite l'attribution du θυμός à Agamemnon, mais, plus que par la syntaxe du passage, elle paraît avoir été influencée par la volonté de dissocier d'Oreste l'esprit intraitable du loup, et d'éliminer en même

<sup>8</sup> Il faudra attendre une quarantaine d'années et les *Studien zu Aeschylus* de Wecklein (Wecklein 1872, 160), pour que toutes les antistrophes d'Oreste soient correctement attribuées à Électre, et vice-versa.

<sup>9</sup> Ici et ailleurs, je mets en gras les modifications de la *paradosis*: 418 τί δ' εἰπόντες Bothe 1805 (τί δ' ἄν εἰπόντες Robortello) : τί δ' ἄν πάντες M; τύχομεν Hermann 1798 : τύχομεν ἄν M; ἢ Blomfield 1824 : ἢ M; 419 ἄχρα Schwenk 1819 : ἄχθεα M.

<sup>10</sup> Voir, par ex., Stanley 1663, 439: «tamquam lupa crudelis, implacabilis est matris animus».

<sup>11</sup> Voir, par ex., Bothe 1831, 181: «nullo modo mitigari posse ait animum suum, a matre acceptum, velut hereditarium», qui attribue ces vers à Oreste. Pour les vicissitudes de cette portion du texte dans les traductions du XX<sup>e</sup> siècle voir la contribution de B. Barillé dans ce volume (pp. 187-204).

<sup>12</sup> Klausen 1835, 137: «quanquam enim inferiis Agamemnoni adulabatur Clytaemnestra, tamen non leniebatur eius ira [...]. θυμός] Ἀγαμέμνονος sch. Sunt qui ἐκ ματρὸς pro ματρὸς dictum existiment [...]. At neque illud bene dictum esse arbitror, neque tam saeva est Clytaemnestra, ut filium aspernaretur, si hic neglecto patris iure sibi morem gereret».

<sup>13</sup> Cette explication du groupe prépositionnel avait d'ailleurs été avancée deux siècles plus tôt par Stanley qui, à côté de l'interprétation ἐκ ματρὸς=ματρὸς, avait aussi proposé la traduction alternative «non exoranda a matre est ira nostra» (Stanley 1663, 823).

temps l'idée d'une tare caractérielle qui se transmettrait de mère en fils. Klausen ne veut certes pas d'un héros exaspéré, qui assume l'hérédité de Clytemnestre et qui se laisse presque animaliser par ses passions<sup>14</sup>.

Après le *kommos*, dans la mise en acte de la vengeance, Oreste continue d'ailleurs d'être présenté comme le dépositaire d'un discours raisonné et averti, aussi bien lorsqu'il arrive aux portes du palais que lorsqu'il affronte sa mère. Klausen consacre en effet une longue note au v. 664 γυνή τ' ἄπαρχος, ἄνδρα τ' εὐπρεπέστερον, où il s'applique à préserver les requêtes qu'Oreste adresse au portier des maladresses que ses prédécesseurs y avaient repérées<sup>15</sup>, et adjuge les mêmes talents discursifs, unis à la *prudentia* habituelle, au héros qui s'entretient avec Clytemnestre, d'abord dans la scène de la tromperie, puis dans la stichomythie qui précède le meurtre, où il argumente pour prouver que le matricide est conforme à la justice<sup>16</sup>. L'importance que cette dernière scène revêt pour Klausen peut du reste être évaluée d'après son choix novateur de conserver la leçon de M au début du troisième *stasimon* (vv. 939 s.) ἔλακε δ' ἐς τὸ πᾶν ὁ πυθοχρήστας φυγάς, à une époque où la correction ἔλαχε de Schütz, concurrencée par l'ἔλασε de Pauw, était *textus receptus*<sup>17</sup>. Si ces conjectures mettaient l'accent sur l'accomplissement imminent de l'entreprise du héros – Oreste 'a obtenu pleinement [sa charge] par le sort' (ἔλαχε) ou 'a poussé sa course jusqu'au bout' (ἔλασε) –, Klausen choisit de garder le douteux ἔλακε pour souligner la virtuosité et l'efficacité de l'exploit argumentatif accompli dans l'épisode précédent, en rattachant du même coup la parole d'Oreste à

<sup>14</sup> Il serait tentant de rapprocher ce choix interprétatif du traitement que Klausen consacre à *Ch.* 274 s. τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτεῖναι λέγων / ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον, un autre passage extrêmement problématique de la pièce, où Oreste est censé devenir «furieux comme un taureau» lorsqu'il tuera les meurtriers de son père (pour la discussion des difficultés soulevées par ces vers, voir Garvie 1986, 112 s., et Citti 2006b, 80-5). Klausen trouve insatisfaisante la position du v. 275, en objectant qu'il paraît déplacé de mentionner ici la spoliation d'Oreste, et que le verbe ταυροῦμαι ne se réfère pas à la fureur en général, mais à l'expression colérique du visage (Klausen 1835, 23). Le vers est ainsi transposé après le v. 285 ὄρωντα λαμπρὸν ἐν σκοτῶ νομῶντ' ὄφρυν, / ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον, de sorte que la 'taurisation' en question est encore une fois attribuée à l'ombre en colère d'Agamemnon, qui «remue ses yeux dans les ténèbres, furieux comme un taureau». Peut-on supposer que l'élimination de la furie du taureau de la gamme émotionnelle d'Oreste soit influencée par le même effort de modération qui suggère, dans le *kommos*, l'éloignement de la cruauté du loup?

<sup>15</sup> Voir en particulier les remarques (sans doute trop subtiles) de Wellauer 1824, 187, pour qui l'étranger/Oreste trahirait une parfaite connaissance de la maison en mentionnant la γυνή qui la gouverne, et se rattraperait ensuite en demandant de parler avec un homme. Klausen réagit avec une certaine aigreur: «in hac vero arte obliviscendi et celandae oblivionis nescitur, utrum poeta an Orestes sit stolidior. [...] Non plura loquitur Orestes, quam ea, quae rationem reddant, cur potius cum viro quoriam, quam cum domina aedium agere cupiat» (Klausen 1835, 168).

<sup>16</sup> Klausen 1835, xx: «eadem prudentia, qua adiutus matri imploranti rationem reddit de iustitia caedis, cernitur in arte ea, qua dissimulatus matrem decipit».

<sup>17</sup> La conjecture de Pauw 1745 (II 1040), s'appuyant sur la scholie ἤλασεν δὲ εἰς τὸ τέλος τοῦ δρόμου [=39.29 Smith], était adoptée par Heath 1762, 116 et par Hermann 1789, 126. Celle de Schütz 1797, qui s'accompagnait de la modification ultérieure δὴ τὸ πᾶν, était adoptée – mais avec le ἐς τὸ πᾶν de M – par Schwenk 1819, Blomfield 1824, Wellauer 1824, Scholefield 1828. Dans les éditions contemporaines, c'est la proposition de Pauw qui prévaut, notamment chez Page 1972, West 1998 et Sommerstein 2008. Pour une défense de ἔλακε, voir toutefois Citti 2006b, 225-30.

celle d'Apollon. Lorsqu'il a démontré la légitimité de son acte, Oreste a 'parlé complètement', et il s'est présenté par-là comme le porte-parole des enseignements reçus à Delphes:

dixit omnino exsul qui Pytho consuluit, id est: satis omnino rem dicendo exhibuit, iisque argumentis, quorum rationem ab oraculo Pythico doctus est. Respiciunt altercationem Orestis cum matre, ubi hic illi demonstravit iustam esse caedem.

(Klausen 1835, 206)

Ce personnage solide et raisonneur, fort de l'éloquence qu'il tient d'Apollon, ne faiblira que dans l'*exodos* de la pièce, quand le pressentiment de l'attaque des Éri-nyes fera finalement vaciller son esprit et son langage. C'est pourquoi, aux vv. 991-1006, Oreste cumule plusieurs définitions de Clytemnestre et du πέπλος qui a servi à tuer Agamemnon, mais sans pouvoir les organiser en une structure ordonnée, en raison du trouble qu'il ressent<sup>18</sup>. Il lui reste pourtant la certitude d'avoir agi conformément à la justice et aux ordres oraculaires, de sorte que même cette folie naissante n'arrive pas à briser complètement son esprit<sup>19</sup>. Après avoir mentionné le rôle déterminant joué par Apollon et la protection qu'il ira chercher à Delphes, il peut en effet affirmer (vv. 1040-3):

τάδ' ἐν χρόνῳ μοι πάντας Ἀργείους λέγω  
καὶ μαρτυρεῖν μοι μὲν ὄσ' ἐπορσύνθη κακά.  
Ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος  
ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπών.

Haec ut omnes videant Argivi postulo et testimonia reddant, quatenam scelera hic patrata sint: ego iam exsul abibo, et vivus et mortuus haec profitebor.

(Klausen 1835, 219)

Le v. 1041 était au centre d'un débat acharné depuis au moins deux siècles (μοι μενέλεως M : μοι πῶς Stanley 1663 : μέλε' ὡς Hermann 1798, etc.), et la solution μοι μὲν ὄσ' que propose Klausen n'est pas des plus brillantes<sup>20</sup>. Plus que sur le détail grammatical de sa reconstruction, il vaut la peine de s'arrêter sur son interprétation de κακά, qui pourrait être considéré comme une allusion 'large' aux malheurs des Atrides – incluant le crime d'Oreste –, mais que Klausen préfère restreindre aux

<sup>18</sup> Klausen 1835, 213: «in cumulandis his epithetis crescit eius ira, deseritur iustus enumerandi ordo, ut decet animum commotum». En raison de cette irrégularité, les vers en question avaient subi diverses corrections; voir plus loin pour le traitement que leur réservera Verrall.

<sup>19</sup> Klausen 1835, 209: «praesentit insaniam, sed ita etiam confidit iustitiae iussoque Apollinis».

<sup>20</sup> μοι ὄσ' avait déjà été suggéré dans les *Corrigenda* de Robortello, mais l'insertion de la particule μὲν serait nécessaire, pour Klausen, afin de rétablir le balancement avec le δέ du vers suivant. Quant à la syntaxe des vv. 1040 s., il faudrait sous-entendre, avant le verbe λέγω, l'infinitif ὄψεσθαι – à tirer du ὄρατε du v. 1034! – et lui coordonner καὶ μαρτυρεῖν (Klausen 1935, 219). C'est une proposition très improbable, mais elle doit être mesurée à l'aune des tentatives également désespérées qui l'avaient précédée. Tous les prédécesseurs de Klausen, en effet, s'étaient erronément efforcés de retoucher le μενέλεως de M, sans parvenir à aucun résultat appréciable; il faudra attendre une dizaine d'années et l'édition de Franz 1846 pour réaliser que μενέλεως est sans doute correct, et que le v. 1041 transmis par M pourrait en réalité résulter de la confluence de deux vers séparés. Voir Garvie 1986, 341 s., et l'apparat de West 1998, pour les diverses tentatives de reconstruction proposées.



seuls méfaits de Clytemnestre<sup>21</sup>. Avant de partir en exil, le héros ne demanderait donc aux Argiens que de porter témoignage de la faute maternelle: on est bien loin de la reconnaissance de l'horreur du matricide, quoique tempérée par la foi en le soutien d'Apollon, que d'autres interprètes avaient repérée dans les mêmes vers<sup>22</sup>. La suite de la paraphrase de Klausen est trop libre, et les notes du commentaire trop évasives, pour comprendre de quelle manière il reconstruit les vv. 1042 s., et comment il résout, en particulier, le problème syntaxique posé par l'absence de verbe principal, qui avait poussé certains de ses prédécesseurs à postuler une aposiopèse ou une lacune après λιπών<sup>23</sup>. Ce qui paraît sûr, en revanche, est que les κληδόνες d'Oreste sont identifiées aux paroles qu'il vient de prononcer, à savoir au rappel des κακά de Clytemnestre. Si tout le peuple doit en témoigner à Argos, Oreste lui-même les répétera indéfiniment le long des chemins de l'exil:

testimonium ab illis requiro: ego vero haec constanter profitebor. Sensus enim horum versuum est hic: me neque vagum iter exsilii, nec vita nec mors in profitenda hac oratione frangent.

(Ibid.)

Pour Klausen, en d'autres termes, le héros abandonne sa patrie en affirmant à tout jamais la légitimité de la vengeance qu'il a assumée: même au bord de la folie, il possède encore une foi qui lui permet de justifier son acte<sup>24</sup>.

Nous sommes presque à la fin de la pièce, quand le héros voit finalement les Éri-nyes de sa mère. Et ici aussi, le détail du commentaire de Klausen laisse percer son interprétation générale. Reprenant une thèse avancée par Müller, il suggère en effet que les déesses devaient réellement faire leur apparition au fond de l'orchestra, de manière à être perçues par Oreste et par les spectateurs, mais non par le Chœur, qui a les yeux tournés vers la scène<sup>25</sup>. C'est une reconstruction sans doute indéfendable,

<sup>21</sup> Klausen 1835, 219: «scelera, quae Clytaemnestra patravit».

<sup>22</sup> Voir, par exemple, Schütz 1800, 197: «hoc vero postulo ut suo tempore mihi omnes Argivi contestentur, quo pacto infelicia [μέλε' ὄς] haec mala (*atrox matris caedes*) perpetrata sint».

<sup>23</sup> L'hypothèse de la lacune après 1043 – qui sera adoptée par Hermann 1852 et, plus récemment, par Page 1972, Garvie 1986, Sommerstein 2008 – avait été invoquée par Boissonade 1825, 270. Schütz 1797 (voir n. suivante) et Blomfield 1824 avaient en revanche opté pour l'aposiopèse. D'autres interprètes avaient retouché le v. 1042 pour suppléer le verbe manquant (ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀποξενῶ Bothe 1831, 226; ἀλήτης εἴμι γῆς ἀπόξενος Dobree 1833, 29), tandis qu'une minorité d'éditeurs avaient essayé de défendre le texte transmis, et de faire en même temps des vv. 1042 s. une unité syntaxique complète et achevée, en sous-entendant un εἴμι (Wellauer 1824, 219) ou un ἄπειμι (Heath 1762, 119). Cette dernière solution paraît finalement assez proche de la paraphrase «exsul abibo» fournie par Klausen.

<sup>24</sup> Les préjugés à l'œuvre dans cette lecture apparaîtront peut-être de manière encore plus claire si on la compare aux interprétations précédentes, en particulier à celle de Schütz 1797, 135: «hic post λιπών aposiopeseos vel pausa signum appingendum [...]. Ipse nimirum Orestes hic secum pugnat, et in diversas partes animi fluctuatione distrahitur. *Ego vero iam exul ab hac terra errabo, et vivus mortuusque pessima hac fama (matricidae scil.) urgebor...*». Grâce à une compréhension différente du substantif κληδόν, pris au sens de '(mauvaise) réputation', les mêmes vers expriment donc pour Schütz le désespoir d'Oreste, tandis que la syntaxe inachevée de cette phrase traduirait son conflit intérieur et ses hésitations.

<sup>25</sup> Klausen 1835, 220 et Müller 1833, 74 s. Pour une étude plus approfondie de la question, voir Brown 1983, en part. 13-22.

mais elle s'accorde bien avec la lecture des *Choéphores* que le savant a fournie jusqu'ici: d'un côté, l'apparition d'Érinées en chair et en os lui permet de souligner que ces démons ne sont pas le fruit de l'esprit perturbé d'Oreste; de l'autre, l'épiphanie offre une représentation concrète des forces divines que Klausen voit opérer dans la pièce (et dans le théâtre d'Eschyle en général). La conclusion des *Choéphores* montre en somme que les plans et les actions des dieux se superposent à ceux des hommes, même avant les *Euménides*, et ce retrait de l'humain face à une puissance qui le dépasse est, paradoxalement, ce qui permet d'espérer:

res eo perlata est, ut nemini amplius homini sint ullae in ea agendi partes [...]; perlata ad deos, ad Apollinem, cuius auctoritate egit Orestes, qui eum, quem iam exigunt Furiae, patrato hoc facinore salvum fore praedixit. Hunc igitur ipsum acturum esse iam exspectamus.

(Klausen 1835, 224)

On comprend que dans cet horizon réglé par les divinités il y ait peu de place pour le conflit intérieur et le doute des personnages.

## 2. L'émergence du doute: les Oreste de Bamberger et Conington.

Cinq ans à peine après les *Choéphores* de Klausen paraissent celles de Bamberger, où Oreste perd de sa stabilité. Dans son Introduction, le savant souligne en effet qu'Oreste n'est pas le héros audacieux que certains commentateurs ont célébré: au contraire, il est de temps en temps abattu et flottant<sup>26</sup>. Bamberger subit sans doute l'influence d'un écrit pionnier de Müller paru quelques années plus tôt<sup>27</sup>, où était avancée pour la première fois une lecture dynamique du *kommos*: selon l'interprétation de Müller, qui jouira plus tard d'une grande fortune, cette longue lamentation servirait en effet à rendre Oreste plus hardi et à fortifier sa décision quelque peu vacillante. Mais ce n'est pas seulement sur le *kommos* que Bamberger attire notre attention, car son Introduction retrace tout le parcours douloureux accompli par l'esprit d'Oreste, tous les moments d'égarement que le héros doit traverser pour arriver finalement à accomplir le matricide. Ainsi, dans la première partie de la pièce, lorsqu'il s'entretient avec Électre, Oreste simule une force d'âme qu'il n'a pas<sup>28</sup>; il dit ensuite toute sa douleur et ses «molliores sensus» dans le *kommos*<sup>29</sup>; et même après avoir été fortifié par la cure lyrique d'Électre et du Chœur, il scelle son engagement par la phrase ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν (*Ch.* 438), que Bamberger compare significativement avec le désir de mort formulé par Ajax au v. 391

<sup>26</sup> Bamberger 1840, IX s.: «Orestem plerique describi putant ferocem et audacem, fortem, qui inauditum facinus aggressurus nunquam haesitet. Qui si magnum commum [...] rectius intellexissent, aliter judicarent. Sunt enim multa [...], quae Orestis animum interdum dejectum fluctuantem oneri a Deo imposito ferendo tantum non imparem ostendant».

<sup>27</sup> Müller 1847 [1832].

<sup>28</sup> Bamberger 1840, X: «ubi primum cum Electra consilia communicat, diligentissime omnia quibus ad facinus impelli debeat enumerat, animum fortem non gerens sed simulans, quem repetendis quae se in matrem instigare debeant, acuat et confirmet».

<sup>29</sup> *Ibid.*: «lamentatione ad tumultum instituta molliores animi sensus, dolorem disertis verbis declarat».

de la pièce éponyme<sup>30</sup>. Ce n'est pas tout – il faut encore passer par les doutes qui s'emparent d'Oreste devant le sein de sa mère – mais ce parcours tourmenté, conclut finalement Bamberger, montre avec quel art Eschyle a préparé, dès le début de la pièce, la folie qui explose dans l'*exodos*<sup>31</sup>. Bamberger est, en effet, un des premiers interprètes qui lisent la pièce à partir de la fin, en cherchant dans le début l'égaré de la conclusion et en faisant des *Choéphores* presque une pièce à thème, centrée sur les oscillations émotionnelles de son personnage principal.

Ce héros inquiet et presque suicidaire commence ensuite à se frayer un chemin dans les commentaires de la seconde moitié du siècle. Un bon exemple de cette tendance est un extrait de l'Introduction de Conington, où l'Oreste d'Eschyle trouve en Hamlet sinon un frère du moins un cousin, et finit par l'emporter sur les Oreste de Sophocle et d'Euripide précisément en raison du conflit qui l'habite:

to institute a formal parallel between the two creations [*scil.* entre Oreste et Hamlet] would of course be out of the question [...]. But the conflict of human feelings, ignored wholly by Sophocles, and sketched by Euripides with the feeble hand of an imitator, is substantially the same in both.

(Conington 1857, XXI)

L'Oreste des *Choéphores* serait donc un cas d'espèce dans la production eschyléenne, grâce auquel un auteur qui néglige d'habitude la construction de l'ἦθος surpasse étonnamment ses collègues plus 'modernes': non seulement Euripide – auquel Conington réserve un jugement réprobateur typique de l'exégèse du XIX<sup>e</sup> siècle –, mais aussi Sophocle, le tragique du *character* par excellence. Il est d'ailleurs intéressant de voir apparaître ici l'idée selon laquelle Euripide aurait imité Eschyle dans la création de son Oreste, une idée sans doute impensable pour des critiques comme Klausen, qui insistent sur la stabilité religieuse du héros des *Choéphores*, mais que nous retrouverons ailleurs, notamment chez un interprète comme Verrall, qui paraît lire la conclusion de la pièce à la lumière des Oreste euripidéens.

### 3. «Obedience unto worse than death»: l'Oreste de Verrall.

Si le portrait d'Oreste commence à se charger de clairs-obscur inquiétants dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est justement avec Verrall que son déséquilibre monte de plusieurs crans, jusqu'à frôler la psychopathie. Les premières lignes que le savant anglais lui consacre dans son édition de 1893 paraissent plutôt traditionnelles. Oreste est en effet présenté comme un simple ministre de Delphes, s'effaçant devant le dieu qui lui ordonne le matricide, et n'est pas considéré comme un 'héros' dans le sens moderne du terme car il n'est pas l'agent moral de la pièce: toutes ses actions

<sup>30</sup> *Ibid.*: «perpetua Chori et Electrae adhortatione tandem firmatus quum se caedi patrandae paratissimum testetur, addit verba praeclara, quae vel sola quo fuerit animo declarare possint: ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσις ὀλοίμαν. Eadem Ajacis sententia apud Sophoclem v. 380 [=390 s. Dain] mente similiter depressa suborta: τοὺς τε δισσάραξ ὀλέσσαι βασιλεῖς τέλος θάνομι καὶ τός».

<sup>31</sup> Bamberger 1840, XI: «apparet ex mentis Orestae quam dedimus descriptione, quam insigni arte insaniam, quae in fine fabulae erumpit, inde ab initio poeta praepraverit».

dépendent de la volonté d'Apollon, qui ne lui laisse aucun choix<sup>32</sup>. Tel qu'il se dessine progressivement dans les pages du commentaire, l'Oreste verrallien est pourtant bien loin de la fadeur que ces observations préliminaires laissent présager.

Des éléments de caractérisation apparaissent déjà dans le jugement d'ensemble porté sur la longue *rhèsis* des vv. 269-305, où Oreste rapporte consciencieusement l'injonction oraculaire et révèle, par contraste avec la 'sauvagerie' brutale du Chœur, toute la solennité des sentiments qui l'animent<sup>33</sup>. Il n'y a qu'un passage de cette tirade où la noblesse du personnage paraît fléchir; ce sont les vv. 298-305, où Oreste parle des diverses raisons qui le poussent à l'action, en ajoutant aux ordres divins et au deuil pour le père une motivation financière qui pourrait sembler trop prosaïque:

<p>κεί μὴ πέποιθα, τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον. πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίτνουσιν ἕμεροι, θεοῦ τ' ἐφετμαί, καὶ πατρὸς πένθος μέγα, καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία, τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν, Τροίας ἀναστατῆρας εὐδόξω φρενί, δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν, — θῆλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται.</p>	<p>Even if I believe not, the deed must still be done. For thereto run many united impulses, the god's command, and grief for my father, a mighty power, and besides... there is the press of penury, the desire that my countrymen, the most renowned on earth, whose glorious spirit achieved the destruction of Troy, should not be subject, as now, to tyrants, women both – for woman he is at heart, or if not, I will let him know!</p>
--	--

(Verrall 1893, 219)

Les prédécesseurs de Verrall avaient été mis en difficulté par la syntaxe de cette section de la *rhèsis*, et en particulier par la fonction de l'infinitif τὸ μὴ... πέλειν: doit-on le mettre sur le même niveau que les substantifs ἐφετμαί et πένθος, au v. 300, et dans ce cas réintégrer une conjonction de coordination au v. 302<sup>34</sup>? Ou bien

<sup>32</sup> Verrall 1893, XIII: «almost everything [...] in the Aeschylean version has been shaped with the purpose of converting Orestes into a minister of Pytho. [...] Apollo, not Orestes, was the centre and mainspring of interest [...]. Nor was it the design to make him an independent 'hero', in the modern sense of the word. On the contrary he dilates upon the tortures, which he was to suffer for disobedience, with all the particularity of one who desires to remember that he has no choice».

<sup>33</sup> Verrall 1893, 36, à propos de la réplique du Coryphée aux vv. 267 s. οὗς ἴδομι' ἐγὼ ποτε / θανόντας ἐν κηκίδι πισσήρει φλογός: «such a hideous expression is proper to the savage sentiment. The presence and complicity of these poor, half-brutal slaves is material to the tone of the scene. It brings out by contrast the solemn feelings of Orestes, acting under the pressure of duty». Un point de détail illustre bien la force de cette «pression» exercée sur Oreste et la passivité de ce dernier vis-à-vis d'Apollon: il s'agit de l'interprétation du v. 271, où M transmet la *vox nihili* κάξορθιάζων. Alors que ses prédécesseurs avaient unanimement accueilli le κάξορθιάζων de Turnèbe (le dieu révèle sa volonté «en élevant la voix»), Verrall propose le néologisme κάξορθιάζων: le verbe signifierait «en poussant un cri matinal» et ferait allusion à l'envoi d'un rêve prophétique de la part d'Apollon, les premières heures du jour étant notoirement les plus favorables à la prévision de l'avenir. C'est au cours de ce rêve qu'Oreste aurait reçu l'injonction de tuer sa mère, c'est-à-dire sans qu'il décide personnellement d'interroger l'oracle: l'idée de la vengeance lui est donc totalement étrangère et s'impose de l'extérieur, par l'initiative du seul Apollon.

<sup>34</sup> τὸ μὴ πολίτας <τ'> εὐκλεεστατους Pauw 1745, II 1019, suivi par Wecklein 1888 (conformément aux pratiques éditoriales de Pauw, j'imprime son texte sans accents et sans esprits doux).

s'agit-il d'une expression à valeur consécutive/finale, rattachée soit au v. 298 τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον, soit au v. 299 εἰς ἐν συμπίτνουσιν<sup>35</sup>? Verrall contourne ces difficultés en suggérant qu'Oreste énumère ses désirs tels qu'ils se présentent à son esprit, sans avoir en tête un catalogue précis – c'est pour cela qu'une conjonction n'est pas requise en 302 –, et met ensuite cette syntaxe relâchée au service de la caractérisation: à peine a-t-il mentionné son ἀχηνία et son besoin personnel d'enrichissement, qu'Oreste s'en détourne «d'instinct», pour passer au thème politique plus noble de la libération d'Argos<sup>36</sup>. L'inadéquation prétendue de l'argument pécuniaire est ainsi réduite et corrigée par le mouvement même de l'énonciation. Quant au v. 305, il s'agirait d'une explosion de haine vis-à-vis d'Égisthe, qui conclut la *rhèsis* de façon abrupte mais très efficace<sup>37</sup>: on remarquera le signe de *sermo fractus* que Verrall ajoute après le v. 304, comme si la rage soudainement ressentie par le locuteur l'empêchait de poursuivre son argumentation. Nous ne sommes qu'au début du drame, mais les traits principaux de l'Oreste verrallien commencent déjà à être clairs: ce sont ceux d'un homme fondamentalement noble, et mû par des ambitions fondamentalement élevées, dont les propos instables manifestent pourtant les émotions qui le troublent.

Un autre exemple significatif de cette affectivité mal contrôlée est fourni par le *kommos*, par la strophe 9 en particulier (v. 434-8), où Oreste s'engage sur la voie du matricide dans ce que Verrall définit comme un «passionate outburst»<sup>38</sup>:

**OP.** τὸ πᾶν ἀτίμως; **HA.** ἔλεξας. **OP.** οἴμοι. **OR.** What, with no rites at all! **EL.**  
πατρός δ' ἀτίμωςιν ἄρα τίσει;  
ἔκατι μὲν δαμόνων,  
ἔκατι δ' ἀμᾶν χειρῶν.  
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.  
**OR.** Thou hast said it. **OR.** Oh shame! And  
for shaming so my father shall she not  
pay? Yes, by help of heaven, and by  
help of our own hands. Let me but kill,  
and let me die!

(Verrall 1893, 221)

D'autant plus «passionate», pourrait-on ajouter, que Verrall considère l'ἄρα du v. 435 comme une particule interrogative, afin de mettre en scène un dialogue d'Oreste avec lui-même, et que le v. 434 est ultérieurement dramatisé par le fractionnement en trois répliques saccadées<sup>39</sup>. Mais l'endroit du *kommos* où la caractérisation

<sup>35</sup> La première solution avait été envisagée par Nägelsbach 1857, 13 s., suivi par Weil 1860 et Heyse 1884; la seconde avait été suggérée par Bothe 1805, 435, suivi par Blomfield 1824, Scholefield 1828, *et al.* Les vers où il est question du deuil et de l'ἀχηνία d'Oreste seraient donc une simple parenthèse explicative. J'examinerai dans la suite le traitement plus radical que Wilamowitz 1896 réservera aux vers en question.

<sup>36</sup> Verrall 1893, 42: «the political deliverance of the country is a different object from self-enrichment, and nobler. From the other, while confessing it, Orestes turns by instinct as quickly as possible. But there is no need for any copula. Orestes has not a fixed catalogue of motives in his mind, but adds them as they occur».

<sup>37</sup> *Ibid.*: «the reference to Aegisthus produces an explosion of hatred and defiance, which brings him to an abrupt but highly effective conclusion».

<sup>38</sup> Verrall 1893, 65.

<sup>39</sup> Les prédécesseurs de Verrall considéraient en revanche le v. 434 comme une exclamation unique – τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι, «tu as fait le récit d'un déshonneur total, hélas!» –, tout en hésitant

d'Oreste émerge avec le plus de clarté, se combinant avec le conservatisme radical qui est à la base de l'approche éditoriale de Verrall, est l'antistrophe suivante (vv. 439-43):

**ΧΟ.** ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τό γ' εἰδήσ:  
ἔπρασσε δ', ἄπερ νιν ὧδε θάπτει,  
μόρον κτίσαι μωμένα  
ἄφερκτον αἰῶνι σῶ. —  
κλύει πατρῶους δῦας ἀτίμους;

**CHO.** Yes, yes, and this thou shouldst  
know, that his limbs were lopped, at the  
instance of her, who so buried him, and  
with the intent to put a bar between him  
dead and thee alive. — Doth he hear  
how his father was cruelly outraged?

(*Ibid.*)

Le κλύει de M au v. 443 avait été justement corrigé en κλύεις (Turnèbe) dans la totalité des éditions précédentes, car le Chœur ne peut que continuer de s'adresser à Oreste en utilisant la 2<sup>e</sup> personne du singulier qu'il a régulièrement employée tout au long de l'antistrophe. Dans le texte de Verrall, ce vers devient en revanche une question posée à Électre – «entend-il le récit des souffrances paternelles?» –, d'où il est facile de déduire qu'Oreste est complètement absorbé dans son accès de douleur, incapable de prêter la moindre attention à ce qui se passe autour de lui<sup>40</sup>.

La même connotation hyperémotive apparaît dans le traitement réservé à la scène du *plotting* (vv. 554-78), lorsqu'Oreste expose le plan qui lui permettra de pénétrer dans le palais et de tuer Égisthe. Il avait déjà été remarqué à l'époque de Verrall que le scénario envisagé dans cette tirade ne correspond pas à ce qui se passe dans la suite du drame: les deux 'étrangers' seront tout de suite admis dans le palais, au lieu d'attendre devant l'entrée, et ce sera Clytemnestre qui les accueillera, plutôt qu'Égisthe. Verrall suggère par conséquent que le plan d'Oreste n'est qu'une bravade prononcée sous l'effet des passions qui l'ont bouleversé dans la scène précédente («he speaks wildly [...] or to use a plain word, 'rants'»)<sup>41</sup>, et s'efforce de rendre plus tangible cette excitation par différents moyens. Un signe de *sermo fractus* est ainsi imprimé avant le début de la *rhèsis*, au v. 553, pour signaler que les propos du Chœur sont impatiemment interrompus par la prise de parole d'Oreste, et le syntagme ποδώκει... χαλκεύματι au v. 576 est considéré comme un mauvais jeu de mots («a rude jest [...], [a] piece of grotesque extravagance»)<sup>42</sup> reprenant la question imaginaire posée par Égisthe au vers précédent πρὶν αὐτὸν εἰπεῖν «ποδαπὸς ὁ

tant, parfois, sur la possibilité de référer l'adverbe ἀτίμως au contenu du récit d'Électre (d'où la conjecture ἔρεξας... τείσεις de Herwerden).

<sup>40</sup> Verrall 1893, 65: «he remains for a time lost in a rapture of wrath and pity, scarcely seeming conscious of what is passing». Constatant que l'encouragement du vengeur a été poussé trop loin, le Chœur prononcerait alors l'antistrophe 8 (vv. 451-5) pour ramener Oreste à la raison. Voir en particulier les vv. 451 s., ainsi édités et commentés par Verrall: δι' ὧτων δὲ συντέτραινε μῦθον ἡσύχω φρονῶν βάσει, «“by thinking ἡσύχως καὶ βεβαίως”, lit. *on* or *with steady foundation*» (Verrall 1893, 66). Il est presque inutile de préciser que le participe φρονῶν, transmis par M et gardé par Verrall, était généralement – et justement – corrigé en φρενῶν (Turnèbe) par la plupart de ses prédécesseurs: Oreste doit laisser pénétrer les paroles du Chœur jusqu'au «fond tranquille de son esprit». Dans ce cas aussi, le conservatisme à outrance va donc de pair avec les besoins de la caractérisation, afin de faire d'Oreste un héros instable, qui n'a pas de réserves de tranquillité en lui.

<sup>41</sup> Verrall 1893, 81.

<sup>42</sup> Verrall 1893, 178.

ξένος;” νεκρόν / θήσω ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι. Tant la multiplication de *sermones fracti* que le goût pour l'équivoque verbale sont deux instruments typiques de l'exégèse de Verrall. Ici, ils concourent à préciser l'image d'Oreste dessinée au fil du commentaire: comme Verrall lui-même le souligne, il s'agit d'un «brave man, but at the same time furiously sensitive»<sup>43</sup>, qui se laisse traverser – et briser, dans la plupart des cas – par des vagues d'émotions intermittentes.

Le traitement de l'*exodos* de la tragédie, où Oreste réapparaît en scène à côté des deux cadavres, s'insère parfaitement dans ce cadre d'aliénation à soi-même, et y rajoute même des touches supplémentaires. Voici le texte et la traduction que Verrall propose pour les vv. 997-1000, un passage difficile et souvent corrigé, où Oreste essaye de définir le πέπλος dans lequel Agamemnon a été piégé:

τί νιν προσείπω, κἄν τύχω μάλ' εὐστομοῶν;... ἄγρευμα θηρός;... ἢ νεκροῦ ποδένδυτον δροίτης κατασκήνωμα;... δίκτυον μὲν οὖν... ἄρκυν δ' ἂν εἴποις... καί... ποδιστήρας... [πέπλους;...]	What words shall I use of such, to take the very gentlest? A trap were it for beast?... Or bath-curtain, fit to wrap the feet of a corpse?... Nay, ra- ther a seine... no, a snare, you might say... and a foot-entangling... garment (Verrall 1893, 233)
--	---

Comme le signalent les nombreuses marques d'aposiopèse dont il ponctue le texte, la solution de Verrall consiste à faire de l'énoncé un ensemble de fragments syntaxiquement incohérents, qui signaleraient une fois de plus l'agonie mentale du héros: Verrall parle d'un «disease of speech», d'une sorte d'aphasie provoquée par la vision du πέπλος, et compare significativement cette langue malade à celle du Roi Lear<sup>44</sup>. La dernière étape de ce parcours douloureux à travers la perte de soi est représentée par les vv. 1048-50, où Oreste voit finalement les Érinyes:

ᾶ ᾶ. δμῶαί γυναῖκες αἶδε, Γοργόνων δίκην, φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν; οὐκέτ' ἂν μείναμι' ἐγώ.	Oh, see, see! Are those slave-women? Gorgon like... with raiment dusk... and multitude of branching snakes!... This is no place for me! (Verrall 1893, 234)
---	---

Dans ce cas aussi, Verrall s'appuie sur un texte délicat et souvent corrigé par ses prédécesseurs, car le vocatif δμῶαί γυναῖκες adressé, au v. 1048, aux femmes du Chœur paraît mal placé à côté de αἶδε, désignant vraisemblablement les Érinyes<sup>45</sup>. Verrall défend au contraire le texte du ms., en soutenant qu'Oreste prend dans son délire les femmes du Chœur pour des Érinyes («are those slave-women?»). L'influence du héros malade d'Euripide est évidente: non seulement l'Oreste de

<sup>43</sup> Verrall 1893, 81.

<sup>44</sup> Verrall 1893, 143: «these words, in the frightful simplicity with which they exhibit the symptoms of mental agony, are comparable only to certain passages of *King Lear*. The disease of speech is more than perplexity, it is a kind of aphasia; and the worst of the horror is the semi-consciousness of the victim».

<sup>45</sup> De là plusieurs tentatives de réécriture, comme le ποῖαι γυναῖκες de Hermann 1852 ou le δειναὶ γυναῖκες de Wecklein 1888.

l'*Iphigénie en Tauride*, explicitement mentionné par Verrall dans ses notes<sup>46</sup>, mais aussi celui de l'*Oreste*, qui voit en Électre une Érinye venue l'emmener dans le Tartare (Eur. *Or.* 264 s.). Nous avons donc dans ces lignes une hallucination pure et simple – ce ne sont pas des Érinyes, mais ce qu'Oreste croit être des Érinyes –, qui exaspère ultérieurement l'état morbide du héros et signale son éloignement définitif du monde réel.

On pourrait évidemment se demander pourquoi le thème du déséquilibre mental est à tel point accentué dans le texte de Verrall, et comment cet Oreste fou à lier se concilie avec le portrait du fidèle serviteur de Delphes dressé dans l'Introduction. Je crois que deux présupposés très généraux et très sérieux sont à l'œuvre dans cette caractérisation, qui pourrait paraître à première vue simplement fantaisiste.

En premier lieu, la lecture de Verrall relève de son goût pour les anomalies expressives de la langue, qui lui fait régulièrement préférer les phrases syntaxiquement incomplètes, le questionnement, l'énonciation réduite à des bribes lexicales décousues. On pourrait renvoyer, par exemple, au traitement de la réplique de la nourrice en *Ch.* 748-53, qui était considérée comme lacunaire par la presque totalité de ses prédécesseurs, mais que Verrall sauve en tant qu'exclamation brisée, impossible à expliquer par les règles de la grammaire ou de la syntaxe<sup>47</sup>. Et il suffit de revenir sur l'Introduction pour comprendre que derrière ce penchant pour la glossolalie il y a un véritable jugement esthétique. Il s'agit tout simplement pour Verrall du mieux que les textes eschyléens peuvent nous offrir aujourd'hui: la conclusion hallucinée des *Choéphores* – dit-il – est la partie de la pièce qui se tient le plus près de la compréhension moderne; nous ne croyons plus aux Érinyes, ni aux puissances surnaturelles qu'invoquent Oreste et Électre, mais la représentation des émotions humaines est une vérité intemporelle qui peut facilement nous émouvoir<sup>48</sup>. L'interprétation de Verrall, qui met en cause les fondements mêmes de l'acte interprétatif (qu'est-ce qu'on veut, à quoi s'attend-on quand on lit aujourd'hui une tragédie antique?), paraît donc dépendre, d'un côté, du besoin d'accentuer cette dimension passionnelle qui seule rendrait encore actuelle la tragédie d'Eschyle.

<sup>46</sup> Verrall 1893, 151: «as Orestes gazes at the slave-women [...] they take to his diseased eye the form and garb of the Erinnyes. Compare the description in Eur. *Iph. Taur.* 281, where he is similarly deceived by a herd of kine».

<sup>47</sup> Verrall 1893, 107: «it is impossible to explain by the rules of syntax these scarcely articulate cries». La traduction proposée est d'ailleurs assez éloquent: «Those sorrows with patience I wore through, but... to hear... Oh my Orestes, the babe I spent my soul on, whom I took to nurse from the womb, ... and at each loud restless cry... and a trouble it was, oh dear! ... and nothing for it had I! ...» (Verrall 1893, 228). Pour les problèmes que ce passage continue de poser aujourd'hui et la discussion des diverses interventions proposées, voir Novelli 2007.

<sup>48</sup> Verrall 1893, xxv: «[the *Finale*] is indeed the part of the play which lies nearest to modern comprehension. We do not, it is true, believe in the Furies any more than in the incantation of the dead or the worship of ancestors. But the horror which follows a fearful deed [...], and the disorder of a mind strained beyond human endurance, are simple facts of moral and physical experience, which move us easily even when presented in alien forms or figures». Voir aussi les considérations avancées à propos de la scène de la nourrice, p. xxiv: «into the sketch of this portrait Aeschylus has put his utmost mastery; and nowhere perhaps, save in Shakespeare or Cervantes, is there anything equal to it of its kind. It appeals irresistibly to that broad, commonplace, human emotion which 'does not know whether to laugh or to cry'».



D'un autre côté, l'insistance sur la folie d'Oreste dépend aussi de l'interprétation générale de la pièce – peut-être même de l'interprétation générale d'Eschyle – que Verrall propose entre les lignes. Pour lui, comme pour Wilamowitz, les *Choéphores* reprennent une version delphique traditionnelle de la saga d'Oreste: c'est pour cette raison qu'Apollon et l'oracle sont mis au centre du drame<sup>49</sup>. Or, comme le rappelle aussi la conclusion des *Euménides*, le dieu est δεινός. Le dieu – dit Verrall en paraphrasant la réplique de Pylade – est «un ennemi qu'il faut craindre plus que tout le monde»<sup>50</sup>. La folie et la faiblesse paraissent alors magnifiées pour mettre en évidence le danger que court l'être humain lorsqu'il se soumet à l'ordre divin, danger qu'il faut assumer et accepter religieusement pour l'Eschyle de Verrall:

obedience to the deity of Pytho, obedience unto death or worse than death, is the first lesson both of the legend and of its presentation by Aeschylus.

(Verrall 1893, xxv)

Il en sera autrement pour l'Eschyle de Wilamowitz.

#### 4. «Ein Seelengemälde»: les *Choéphores* de Wilamowitz.

Les lignes directrices de l'interprétation de Wilamowitz ont été mises en évidence dans une étude d'A. Candio consacrée à l'*Opfer am Grabe*<sup>51</sup>, la première édition des *Choéphores* publiée par le savant allemand, où la reconstruction de l'état d'esprit d'Oreste occupe une place centrale. Comme le souligne Candio, c'est ici que Wilamowitz définit la pièce comme un «Seelengemälde»<sup>52</sup>, un 'portrait spirituel' du héros, ce qui l'amène par la suite à ôter tout intérêt à la péripétie. Lorsqu'Oreste entre dans le palais pour accomplir sa mission – dit-il – les spectateurs ne craignent pas pour sa vie, ni ne doutent de sa victoire, mais «tremblent pour son âme»<sup>53</sup>.

Au point de départ de ce psychodrame, l'Oreste qui offre une boucle à l'Inachos nous apparaît, dans le prologue, comme un jeune homme à peine parvenu à la puberté: à la différence d'Hamlet – précise Wilamowitz – il est excusable s'il hésite, s'il s'abandonne à d'étranges impulsions<sup>54</sup>. Une étape capitale pour la caractérisation du héros (et du dieu qui le pousse à l'action) est ensuite représentée par le traitement des vv. 269-96, où Oreste expose les souffrances qui l'attendent au cas où il devait

<sup>49</sup> Verrall 1893, xi: «We can scarcely be wrong in supposing that, by whomsoever in the course of legend-making sundry details may have been introduced, it was the authority of Delphi which fixed the general shape of the version used in the *Choephoroi*».

<sup>50</sup> Verrall 1893, xxv: «Part of the moral, and a large part no doubt, is that which is drawn by Pylades, that "God is an enemy more to be feared than all the world"».

<sup>51</sup> Candio 2008.

<sup>52</sup> Candio 2008, 125 et Wilamowitz 1896, 35 s.: «psychologische vertiefung ist auch in den Choephoren das grösste was Aischylos dazu getan hat [...]. das ist ein seelengemälde».

<sup>53</sup> Wilamowitz 1896, 39 s.: «schwierigkeiten sind eigentlich nicht zu überwinden, und wenn später ein geschicktes eingreifen des chors bewirkt, dass Aigisthos ohne bedeckung vor die fremden tritt, so hat das geringen wert für den zuschauer, der für das leben und den sieg des Orestes viel weniger zittert als für seine seele».

<sup>54</sup> Wilamowitz 1896, 36: «er hat eben auch dem heimatlichen flussgotte eine locke geschnitten; dadurch erfahren wir seine eben erst mannbare jugend: ganz anders als Hamlet ist er entschuldigt, wenn er zögert und wenn er fremdem impulse folgt».

négliger la vengeance. Il s'agit notoirement d'un des passages les plus difficiles de la pièce, car la description des tourments qui assaillent le coupable se traduit ici en une diction particulièrement obscure, que les prédécesseurs de Wilamowitz avaient remaniée à plusieurs reprises (trente ans plus tôt, Dindorf avait même athétisé les deux tiers de la *rhèsis*, jugeant un tel «strepitus verborum» indigne d'Eschyle)<sup>55</sup>. Wilamowitz garde, au contraire, l'étrangeté de la *lexis* et en fait un instrument d'interprétation. Eschyle a voulu employer ici les images «obscuras et cruelles» du langage oraculaire et montrer par cette anomalie le poids de l'injonction qui pèse sur l'âme d'Oreste: ce qui le pousse au matricide est quelque chose de profondément autre, d'anormal, de dissonant<sup>56</sup>.

Cette image du jeune homme écrasé par un dieu cruel est d'ailleurs tellement forte dans l'esprit de Wilamowitz, qu'il se résout à athétiser les vers où Oreste parle des nombreux ἴμεροι qui le poussent à l'action. Voici le passage en question – dont la syntaxe, comme nous l'avons vu plus haut, tourmentait depuis longtemps l'exégèse eschyléenne –, dans l'édition du savant allemand (*Ch.* 298-305):

κεί μὴ πέποιθα, τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον,  
**[πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίνουσιν ἴμεροι,**  
**θεοῦ τ' ἐφετμαί, καὶ πατρὸς πένθος μέγα,**                    300  
**καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία,]**  
 τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,  
 Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξῳ φρενί,  
 δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν.  
 θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μὴ, τάχ' εἴσεται.                    305

Les objections avancées contre les vv. 299-301 sont d'abord d'ordre grammatical. L'expression τὸ μὴ πολίτας... ὑπηκόους πέλειν (vv. 302-4) ne peut, pour Wilamowitz, se cordonner aux deux substantifs ἐφετμαί et πένθος (v. 300), surtout après le changement de construction καὶ πρὸς πιέζει... ἀχηνία (v. 301), mais doit dépendre directement de τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον (v. 298). C'est une lecture qui avait déjà trouvé des partisans avant Wilamowitz<sup>57</sup>, mais si ses prédécesseurs avaient tout de même sauvé les vers 299-301 en les considérant comme une ample parenthèse, le savant allemand n'hésite pas à les athétiser. Il s'agirait à son avis d'une conclusion postiche de la *rhèsis*, qui a été composée dans le but de remplacer la conclusion originale, mais qui a fini par lui être simplement juxtaposée<sup>58</sup>. Il est clair, en tout cas, que la suppression ne repose pas sur des bases purement grammaticales, car les vers en question prêtent à Oreste des envies autonomes qui l'orientent vers la vengeance. Il faut les éliminer pour retrouver dans le texte un jeune homme succombant sous le

<sup>55</sup> Dindorf 1869, XCIII.

<sup>56</sup> Wilamowitz 1896, 38: «so merken wir, wie schwer der druck auf seiner seele lastet, und es liegt eine grosse kunst des dichters darin, dass er alte sprüche heranzieht: es ist etwas fremdes was den Orestes treibt»; et plus loin, p. 184: «heisst das nichts anderes als dass orakel zu grunde liegen, deren dunkle und grausame bilder der tragiker aus sich vielleicht nicht gegeben haben würde».

<sup>57</sup> Voir *supra*, n. 35.

<sup>58</sup> Wilamowitz 1896, 186: «es leuchtet ein, dass der ruhm von Argos mit diesen persönlichen motiven nicht zusammen geht. also hat jemand diese verse verfasst, der das motiv ausschalten wollte [...], und anderes vorholte, was Euripides z.b. auch nicht verschmäht haben würde».

poids de son fardeau, qui peut terminer sa tirade sur une note d'assurance et de colère seulement au moment où il oublie sa mère pour se concentrer sur Égisthe<sup>59</sup>.

Juste après la *rhèsis* consacrée à l'oracle, nous avons le début du grand *kommos*, et c'est là peut-être que la lecture de Wilamowitz se trouve exprimée avec le plus de vigueur. Pour Wilamowitz, qui reprend en la renforçant l'interprétation de Müller, Eschyle a inséré cette longue plainte lyrique au cœur de la pièce pour porter au plus près des spectateurs les états d'âme changeants d'Oreste, qui commence son chant sur un ton de désespoir impuissant, mais se laisse peu à peu guider par Électre et par le Chœur jusqu'à assumer la responsabilité du matricide. Une analyse approfondie du *kommos* de Wilamowitz demanderait sans doute plus d'espace qu'il n'en est disponible ici: c'est pourquoi je me limiterai à citer un seul exemple – d'ailleurs bien connu – qui illustre de façon particulièrement claire de quelle manière les présupposés de l'interprète peuvent se traduire dans les choix textuels de l'éditeur.

Aux vv. 423-55 le ms. présente la *responsio* strophique exceptionnelle ABC-C'A'B': après la description par le Chœur du thrène chanté pour Agamemnon (str. 7) et l'évocation par Électre des misérables funérailles du roi (str. 8), Oreste annonce sa résolution de tuer Clytemnestre (str. 9); le Chœur rappelle ensuite le *μασχαλισμός* d'Agamemnon (ant. 9) et Électre le déshonneur qu'elle a subi (ant. 7), enfin le Chœur s'adresse à Oreste pour l'encourager au combat (ant. 8). Schütz et Weil avaient déjà proposé de déplacer les vers chantés par Oreste à la fin de la section – c'est-à-dire après les encouragements du Chœur –, pour restaurer la *responsio* strophique standard ABC-A'B'C<sup>60</sup>. La même intervention est accueillie et argumentée de manière plus articulée par Wilamowitz, dans des pages devenues justement célèbres<sup>61</sup>: pourquoi Électre et les femmes du Chœur continueraient-elles d'exposer l'ἀτίμως infligée par Clytemnestre, si Oreste a déjà annoncé sa décision? et quel sens aurait la dernière intervention du Chœur, qui l'exhorte à descendre dans l'arène avec un μένος inflexible? Plaçons la réplique décisive à la fin, et ces appels trouveront tout leur sens. Oreste se tait longuement dans cette section du *kommos*, et c'est seulement après la stimulation du Chœur et d'Électre qu'il trouve le courage de prononcer les mots définitifs (vv. 434-8):

**OP.** τὸ πᾶν ἀτίμως ἐλέξατ', οἴμοι.  
πατρὸς δ' ἀτίμοισιν ἄρα τείσει 435  
ἔκατι μὲν δαυμόνων,  
ἔκατι δ' ἁμᾶν χερῶν.  
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> *Ibid.*: «wir werden eine hohe schönheit darin anerkennen, dass der jüdling, der unter der last der verpflichtung zum muttermorde fast erliegt, einen frischen hass gegen Aigisthos äussert und so mit einem zuversichtlichen worte schliesst, freilich indem er seine hauptaufgabe vergisst». Dans l'édition de 1914, Wilamowitz laissera les vers à leur place, mais son jugement sur leur valeur dramatique restera inchangé: «ἴμεροι sunt τὸ πιθέσθαι τῷ θεῷ, τὸ τιμωρῆσαι τῷ πατρί, τὸ πλουτῆσαι, quibus contra logicam causae desideriorum substituuntur, additur tamen ultimo loco unum quod desiderat, idque sine copula [...]. Minime haec laudanda, sed toleranda» (Wilamowitz 1914a, 257).

<sup>60</sup> Schütz 1808, 56-8 et Weil 1860, 55.

<sup>61</sup> Wilamowitz 1896, 201 s. Voir Garvie 1986, 157 s. et Sier 1988, 163 s., pour une analyse plus approfondie des arguments avancés ici et repris dans Wilamowitz 1914b, 207-10.

<sup>62</sup> On remarquera que la leçon de M ἔλεξας, au v. 434, est elle aussi retouchée, pour que le constat d'Oreste puisse s'appliquer à la fois aux affirmations d'Électre et à celles du Chœur et, comme

Après le *kommos*, l'interprétation du rêve de Clytemnestre achève de fortifier Oreste, de sorte qu'il peut se comporter, dans la préparation et puis dans la mise en acte de sa vengeance, comme le souverain qu'il est: il parle finalement «mit herrscherstimme»<sup>63</sup>. C'est là qu'on mesure une première différence entre l'Oreste de Wilamowitz et celui de Verrall, qui semblait être confiné dans un état de minorité permanente. Pour Wilamowitz, en revanche, c'est bien le crime qui fait passer Oreste à l'âge adulte, qui transforme en homme l'adolescent du prologue. Comme Candio l'a justement remarqué, ses *Choéphores* sont aussi un roman de formation<sup>64</sup>. Or, cette trajectoire ascendante péniblement construite jusqu'au troisième épisode subit dans l'*exodos* un brusque revirement. Alors qu'il justifie solennellement son action devant le πέπλος qui a servi à tuer son père (vv. 973-1006), un procès intérieur s'ouvre en effet dans l'âme d'Oreste, un procès où «la conscience est à la fois juge et accusé»<sup>65</sup>. Et à partir du moment où il s'éveille aux contradictions de son acte, le héros est obligé de parcourir à nouveau le chemin inverse, de l'assurance au désespoir, en une centaine de vers vertigineux que Wilamowitz glose de manière assez éloquente:

aber diese kurze scene, in der die stimmung des Orestes die ganze scala der gefühle durchläuft, vom siegesstolze zur todesangst, vom hohne zum mitleid, vom hochgeföhle des königs zum zittern des armen sünders, diese scene in ihrer kürze [...] – schaut euch um in der dramatischen litteratur aller völker, ob ihr ihres gleichen findet.

(Wilamowitz 1896, 43)

Nous retrouvons dans ces lignes une appréciation apparemment similaire à celle de Verrall: la conclusion des *Choéphores* paraît en effet se distinguer comme le moment le plus fort de la pièce, et comme un morceau de bravoure inégalé dans la littérature dramatique de tous les temps. Mais l'Oreste de Wilamowitz expérimente ici une chute que l'Oreste de Verrall ne pouvait pas connaître – car il ne parvenait à aucune hauteur au cours du drame – et, surtout, cet effondrement est provoqué par une prise de conscience de la part du héros, au lieu d'être, comme chez Verrall, le résultat de l'abandon à la force aliénante des émotions. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer l'apparition des Érinyes à la fin de la pièce: celles-ci, après avoir été, pour Klausen, la manifestation tangible d'une intervention divine extérieure à Oreste et, pour Verrall, une pure hallucination née de son incapacité à per-

c'est encore Oreste qui prendra la parole au début de la strophe suivante, une lacune contenant des anapestes du Chœur est postulée après le v. 438, pour assurer l'alternance des tours de parole.

<sup>63</sup> Wilamowitz 1896, 39: «jetzt (das drama ist auf der hälfte) ruft er zuversichtlich "ich erschlage sie", und gibt mit herrscherstimme den schweigenden mitwissern ihre verhaltungsmassregeln für die tat. sein schwanken ist zu ende: er bewährt sich als mann».

<sup>64</sup> Candio 2008, 125.

<sup>65</sup> Wilamowitz 1896, 42: «da vollzieht sich an dem jüngerlinge, der durch seine schuld mann geworden ist, innerlich das gericht. [...] es ist das gericht, in dem das gewissen ankläger und richter zugleich ist».

cevoir le réel (ce sont, après tout, des servantes), deviennent chez Wilamowitz une construction de la conscience coupable d'Oreste, le «Gebilde seines wahnsinns»<sup>66</sup>.

On voit bien que l'opération risquée du savant allemand consiste à faire des *Choéphores* un véritable théâtre de l'âme, et Sier a sans doute raison de détecter dans cette attitude l'influence des classiques modernes, en particulier de la relecture d'Hamlet que Goethe avait fournie dans le *Wilhelm Meister*<sup>67</sup>. Mais l'interprétation hyper-psychologisante de Wilamowitz dépend aussi de présupposés plus généraux, qui concernent la trilogie eschyléenne dans son ensemble. Comme le montre l'analyse qu'il consacre à la *rhèsis* de l'oracle, Wilamowitz accentue en effet les tourments d'Oreste pour mettre en évidence la cruauté (la *Grausamkeit*) d'Apollon. Cela aussi pourrait paraître, à première vue, une reprise de la thèse formulée par Verrall quelques années plus tôt, mais là où Verrall soulignait l'adhésion d'Eschyle à la sévérité de la saga delphique (il faut obéir au dieu «unto worse than death»), Wilamowitz voit, au contraire, une critique radicale. C'est pour contester l'autorité d'Apollon, et ayant plutôt en vue le principe supérieur représenté par Zeus, qu'Eschyle aurait composé l'*Orestie*:

wir sehen das verbrechen. aber wir sehen auch, dass die verantwortung für dieses verbrechen ganz wesentlich der Apollon von Delphi trägt. wenn Aischylos nicht eine unabweisbare consequenz zu ziehen versäumt hat, so kann er den gott nicht billigen, muss er die höchste sittliche autorität, die dieser gott officiell auch für sein volk war, antasten.

(Wilamowitz 1896, 33)<sup>68</sup>

D'un point de vue encore plus général, et à côté du dessin théologique que cette figure d'Oreste contribue à former, les bases de l'approche de Wilamowitz consistent aussi en une certaine idée de la méthode qu'il faut pratiquer, selon le savant, pour approcher les textes anciens. Comme Candio l'a démontré, l'attention avec laquelle il reconstruit chaque palpitation d'Oreste montre que Wilamowitz a bien appliqué dans l'*Opfer am Grabe* le principe du «sich versenken» qu'il avait défendu à l'époque de l'*Herakles* – l'interprète doit se plonger dans le texte pour arriver à sentir comme les anciens, non seulement comme les auteurs mais aussi comme leurs personnages<sup>69</sup>. Tant pour Verrall que pour Wilamowitz il y a donc un écart à franchir entre notre monde à nous et celui des textes anciens. Mais, tandis que pour Verrall il s'agit de ramener l'ancien vers la sensibilité moderne, en y cherchant ce qui nous touche le plus parmi les restes morts d'un âge révolu, le projet de Wilamowitz est d'immerger le moderne dans l'ancien, d'arriver grâce à un travail de reconstruc-

<sup>66</sup> *Ibid.* La même idée sera reprise dans Wilamowitz 1914b, 251: «der Dichter [...] hat sie in den Choephoren als Gebilde der Seelenangst des schuldigen Gewissens gekennzeichnet».

<sup>67</sup> Sier 1988, 71 n. 5.

<sup>68</sup> L'importance de ce passage est justement soulignée dans l'étude de Candio, à laquelle je renvoie pour une analyse plus approfondie de l'interprétation d'Apollon fournie par Wilamowitz (Candio 2008, en part. 113-25).

<sup>69</sup> Candio 2008, 125: «porre al centro della sua interpretazione la volontà del poeta di ritrarre i sentimenti del suo protagonista altro non è se non riaffermare la necessità del 'sich versenken', esteso non solo all'individualità del poeta, ma anche alla psicologia delle sue creature».

tion historique et philologique à ressentir ce que ressentent les héros tragiques. C'est pour cela que la complexité de son 'portrait spirituel' d'Oreste reste inégalée.

### Conclusions

Quelques conclusions peuvent être tirées à la fin de ce parcours sélectif, qui nous a présenté diverses versions de l'Oreste eschyléen élaborées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons vu que ces portraits variés reposent, dans la plupart des cas, sur des pré-supposés généraux qui se rapportent tant à la profession de foi d'Eschyle (pour ou contre le dieu de Delphes) qu'au sens et à la structure globale de la pièce. Les lectures 'hamlétiques' d'Oreste semblent en effet avoir été avancées pour remédier au caractère statique de la première moitié du drame, pour ajouter le piquant d'une crise là où 'il ne se passe rien'; elles semblent aussi naître de l'intention de faire des *Choéphores* une tragédie à thème, et de retrouver dans le début l'effondrement de la fin; elles semblent se développer, finalement, chez certains interprètes, sous l'influence d'autres textes et d'autres héros inquiets – d'Ajax à l'Oreste euripidéen, du Roi Lear à Hamlet. Surtout, l'exploration de ce corpus nous a permis de voir de quelle manière l'ἦθος attribué à Oreste peut orienter la compréhension de passages difficiles des *Choéphores*: les interventions de Wilamowitz, qui élimine les ἴμενοι du héros et déplace sa 'décision' à la fin d'un long parcours tourmenté, sont exemplaires aussi de ce point de vue. Loin d'avoir un intérêt uniquement documentaire ou d'attester la mauvaise foi des critiques qui les ont avancées, ces lectures donnent toutes, chacune à sa manière, une réponse honnête et cohérente aux défis posés par le théâtre eschyléen, et soulèvent par-là un problème toujours actuel, celui de la confrontation entre l'horizon subjectif de l'interprète et l'objectivité évasive du texte.

Univ. Lille Nord de France, F-59000 Lille  
UdL3, STL, F-59653 Villeneuve d'Ascq  
CNRS, UMR 8163, F-59653 Villeneuve d'Ascq

Daria Francobandiera

### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bamberger 1840 = F. Bamberger, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Gottingae 1840.  
Blomfield 1824 = C.J. Blomfield, *Aeschyli 'Choephoroe'*, Lipsiae 1824<sup>2</sup>.  
Boissonade 1825 = J.F. Boissonade, *Aeschylus (=Poetarum Graecorum Sylloge XIII)*, Parisiis 1825.  
Bothe 1805 = F.H. Bothe, *Aeschyli dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, Lipsiae 1805.  
Bothe 1831 = F.H. Bothe, *Aeschyli Tragoediae*, II, 'Agamemnon', 'Choephoroe', 'Eumenides', Lipsiae 1831.  
Brown 1983 = A.L. Brown, *The Erinyes in the 'Oresteia': Real Life, the Supernatural and the Stage*, JHS 103, 1983, 13-34.  
Candio 2008 = A. Candio, 'Ein lebendiges Ganzes'. *La filologia come scienza e storia nelle 'Coefore' di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, Amsterdam 2008.

*L'Oreste des 'Choéphores' : histoire des interprétations*

- Citti 2006a = V. Citti, *Some Remarks on Methods of Critics and Editors of Aeschylus from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, in D.L. Cairns – V. Liapis (éds.), *Dionysalexandros, Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 63-78.
- Citti 2006b = V. Citti, *Studi sul testo delle 'Coefore'*, Amsterdam 2006.
- Conington 1857 = J. Conington, *The 'Choephoroe' of Aeschylus*, London 1857.
- Dindorf 1869 = W. Dindorf, *Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, Lipsiae 1869<sup>5</sup>.
- Dobree 1833 = P.P. Dobree, *Adversaria*, edente J. Scholefield, II, Cantabrigiae 1833.
- Easterling 1973 = P.E. Easterling, *Presentation of Character in Aeschylus*, G&R 20, 1973, 3-19.
- Easterling 1990 = P.E. Easterling, *Constructing Character in Greek Tragedy*, in Ch. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 83-99.
- Franz 1846 = J. Franz, *Des Aeschylus 'Oresteia'*, Leipzig 1846.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Oxford 1986.
- Goldhill 1990 = S. Goldhill, *Character and Action, Representation and Reading. Greek Tragedy and Its Critics*, in Ch. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 100-27.
- Goldhill 1997 = S. Goldhill, *Modern critical approaches to Greek Tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 324-47.
- Goldhill 1999 = S. Goldhill, *Wipe Your Glosses*, in G.W. Most (ed.), *Commentaries-Kommentare*, Göttingen 1999, 380-425.
- Heath 1762 = B. Heath, *Notae sive lectiones ad Tragicorum graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxonii 1762.
- Hermann 1798 = G. Hermann, *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798.
- Hermann 1852 = G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, I-II, Lipsiae 1852.
- Heyse 1884 = Th. Heyse, *Die 'Orestie' des Aeschylus*, Halle 1884.
- Judet de La Combe 1990 = P. Judet de La Combe, *Philologie classique et légitimité. Quelques questions sur un «modèle»*, in M. Espagne – M. Werner (éds.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1990, 23-42.
- Judet de La Combe 1997 = P. Judet de La Combe, *Sur la relation entre interprétation et histoire des interprétations*, *Revue germanique internationale* 8, 1997, 9-29.
- Klausen 1829 = R.H. Klausen, *Theologumena Aeschyli tragici*, Berolini 1829.
- Klausen 1835 = R.H. Klausen, *Aeschyli quae supersunt*, I 2, 'Choephorae', Gothae 1835.
- Müller 1833 = K.O. Müller, *Aeschylus, 'Eumeniden'*, Griechisch und Deutsch, mit erläuternden Abhandlungen über die äussere Darstellung, und über den Inhalt und die Composition dieser Tragödie, Göttingen 1833.
- Müller 1847 = K.O. Müller, *Über den Zusammenhang des Kommos in Aeschylus 'Choephoroi'*, dans *Id. Kleine deutsche Schriften*, I, Breslau 1847, 470-87 (=Allgemeine Schulzeitung 107-9, 1832, 859-77).
- Nägelsbach 1857 = C.F. Nägelsbach, *Emendationes et explicationes Aeschyleas*, München 1857.
- Novelli 2007 = S. Novelli, *Un'anomalia della 'lexis' o una 'lexis' dell'anomalia? (Aesch. 'Ch.' 748-760)*, *Eikasmós* 18, 2007, 143-56.

- Page 1972 = D. Page, *Aeschly septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.
- Pauw 1745 = J.C. de Pauw, *Aeschly Tragoediae superstites*, Hagae Comitum 1745.
- Scholefield 1828 = J. Scholefield, *Aeschylus*, Cantabrigiae 1828.
- Shuttleworth Kraus 2002 = Ch. Shuttleworth Kraus, *Introduction: Reading Commentaries / Commentaries as Reading*, dans R.K. Gibson – Ch. Shuttleworth Kraus (éds.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden 2002, 1-27.
- Schütz 1797 = C.G. Schütz, *In Aeschly tragoedias quae supersunt ac deperditarum fragmenta commentarius*, III *In Choëphoras, Eumenides et Supplices*, Halae 1797.
- Schütz 1800 = C.G. Schütz, *Aeschly tragoediae septem*, II, 'Agamemnon', 'Choëphorae', 'Eumenides', Halae 1800.
- Schütz 1808 = C.G. Schütz, *Aeschly tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, III, 'Choëphorae', 'Eumenides', 'Supplices', Halae 1808.
- Schwenk 1819 = K. Schwenk, *Aeschly 'Choëphori'*, Trajecti ad Rhenum 1819.
- Seidensticker 2009 = B. Seidensticker, *Charakter und Charakterisierung bei Aischylos*, in J. Jouanna – F. Montanari (a c. di), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental. Neuf exposés suivis de discussions: Vandœuvres-Genève 25-29 août 2008* (Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité classique 55), Genève 2009, 205-56.
- Sier 1988 = K. Sier, *Die lyrischen Partien der 'Choëphoren' des Aischylos*, Stuttgart 1988.
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, II, 'Oresteia', Cambridge MA 2008.
- Stanley 1663 = Th. Stanley, *Aeschly tragoediae septem cum scholiis graecis omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario*, Londinii 1663.
- Verrall 1893 = A.W. Verrall, *The 'Choëphori' of Aeschylus*, London 1893.
- Wecklein 1872 = N. Wecklein, *Studien zu Aeschylus*, Berlin 1872.
- Wecklein 1888 = N. Wecklein, *Äschylos, 'Orestie'*, Leipzig 1888.
- Weil 1860 = H. Weil, *Aeschly quae supersunt tragoediae*, I 2, 'Choëphori', Gissae 1860.
- Wellauer 1824 = A. Wellauer, *Aeschly Dramata*, II, 'Agamemnon', 'Choëphori', 'Eumenides', Lipsiae 1824.
- West 1998 = M.L. West, *Aeschly Tragoediae cum incerti poetae 'Prometheo'*, Stuttgart-Leipzig 1998<sup>2</sup>.
- Wilamowitz 1896 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos, 'Orestie'*, II, *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- Wilamowitz 1914a = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschly Tragoediae*, Berolini 1914.
- Wilamowitz 1914b = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.

**Abstract:** The paper investigates various characterizations of Orestes in Aeschylus' *Choëphori*, as they appear in some commentaries from the 19th century (in particular those of Klausen, Verrall, Wilamowitz). I focus first on the interpretation according to which Orestes is a firm and confident character, then on the one that presents him as an unstable hero, tormented by the horror of matricide. The scrutiny is coupled with the analysis of the philological interventions suggested by the interpreters, in order to show the close link between their exegetical presuppositions and their editorial choices.

**Keywords:** Orestes, *Choëphori*, printed tradition, interpretation, 19th century.



## **Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les *Choéphores* et les deux *Électre***

Le propos de cette étude sera de souligner d'une manière nécessairement cursive les principales étapes d'une symétrie d'ensemble qui paraît pouvoir être dessinée entre la fonction dramatique du Chœur dans la tragédie d'Eschyle, d'une part, et celles que lui confèrent Sophocle et d'Euripide, d'autre part<sup>1</sup>. Ces effets de symétrie n'excluent pas, naturellement, de profondes différences dans le traitement du mythe et dans l'esthétique propres à chaque auteur : ils permettent à l'occasion de mieux les cerner.

Deux remarques préalables semblent utiles. On tiendra d'abord pour acquis que la plupart des chœurs tragiques représentent des catégories marginales par rapport à celle des citoyens mâles adultes qui composaient la majorité de l'auditoire dans le théâtre de Dionysos<sup>2</sup> : les différents groupes incarnés par les chœurs n'offraient pas au corps civique athénien un miroir, mais jouaient plutôt le rôle d'un médium qui, tout en étant lui-même produit par la *mimêsis* théâtrale, assurait un lien entre l'expérience du héros en scène et celle des spectateurs présents au théâtre.

La deuxième remarque portera sur les différentes fonctions du Chœur et sur leurs interprétations. On peut être tenté de s'en tenir sur ce point à une vision binaire, en distinguant, d'un côté, le chœur personnage (ou chœur spécifique)<sup>3</sup>, défini par les limites mêmes que la fiction lui assigne et souvent en retard d'une action, et, d'un autre côté, le chœur poétique (ou chœur générique), porteur de sens parfois obscur, mais tendancielleme nt en avance d'une vérité<sup>4</sup>. Plusieurs études de C. Calame suggèrent la fécondité d'une approche plus complexe<sup>5</sup>. Il s'agit là de montrer qu'au cœur même de la *mimêsis* théâtrale, les chants tragiques, surtout quand ils sont réac-

<sup>1</sup> Ce texte a été présenté au XXI<sup>ème</sup> symposium CorHaLi (Lille 9-11 juin 2011). Je remercie les organisateurs du colloque pour l'invitation et les intervenants dans le débat pour leurs remarques et leurs suggestions. Cette brève étude condense quelques points d'un propos que j'ai eu l'occasion de développer plus en détail à l'invitation de C. Calame (Séminaire EHESS du 26 avril 2011) et qui portait sur les différentes manières dont Eschyle, Sophocle et Euripide ont utilisé, au service des effets dramatiques, les ressources et les contraintes liées à l'instance chorale dans les trois tragédies consacrées à la figure d'Électre (*Chœur, personnages et action tragique dans les Choéphores et les deux Électre*, à paraître) : je tiens donc à remercier également C. Calame, ainsi que M. Trédé et P. Judet de La Combe pour leurs observations et leurs suggestions lors de cet exposé. Sauf indication contraire, les textes sont cités dans l'édition de la CUF.

<sup>2</sup> Il est frappant, par exemple, de constater que la proximité des trois chœurs de l'*Orestie* est inversement symétrique à leur degré d'implication dans l'action : les vieillards de l'*Agamemnon* font encore partie de la Cité ; les captives des *Choéphores*, si étroitement alliées aux enfants d'Agamemnon, n'en font plus partie ; quant aux Érinyes qui constituent, elles, l'un des deux partis affrontés dans l'action, elles sont évidemment totalement étrangères à l'espace civique, jusqu'au moment, bien sûr, où elles deviendront des métèques privilégiées par le vouloir d'Athéna (voir Vidal-Naquet 2002, 55-8).

<sup>3</sup> Voir Podlecki 2003, 25, pour la distinction entre «generic» et «specific (Chorus)». Voir aussi Mastronarde 2010, 89 (distinction entre «intradramatic» position et «extradramatic» position).

<sup>4</sup> Sur ce décalage entre le savoir du public et celui du Chœur, voir Mastronarde 2010, 106-14.

<sup>5</sup> Calame 1994-95, 1997, 1999, 2002.

tualisés sur l'*orkhêstra* par des personnages féminins, héritent de la dimension rituelle et souvent performative des chœurs de la poésie mélique, qui autorise un certain degré d'implication dans l'action<sup>6</sup> ; ils assument parallèlement un rôle informatif et herméneutique, tandis que leur parole s'investit à l'occasion d'une portée gnomique à visée universalisante<sup>7</sup> ; ils sont enfin chargés d'une dimension affective et émotionnelle qui conduit à s'interroger sur la réception même du spectacle et sur le mécanisme de la *katharsis*<sup>8</sup>.

L'usage eschyléen du Chœur dans les *Choéphores*, auquel répondront ceux de Sophocle et d'Euripide, pourrait se résumer en trois étapes d'inégale longueur. Jusqu'au troisième et dernier épisode, le groupe de jeunes captives qui constitue le Chœur soutient et encourage le plan de vengeance d'Oreste et d'Électre. C'est au moment où les meurtres s'accomplissent, dans le courant du troisième épisode, que s'esquisse véritablement la prise de distance générique du Chœur. Enfin, l'*exodos* (vv. 973-1076) tend à condenser de manière accélérée les différents plans de la voix chorale réunis une dernière fois à la fin de la pièce.

Dans la première partie de la tragédie, l'implication du Chœur repose à la fois sur la solidarité féminine qui va rapprocher d'Électre les jeunes femmes et sur le choix, qui sera aussi celui de la Nourrice d'Oreste, du parti du père contre celui de la mère.

Dans le long premier épisode notamment (vv. 84-584) et dans le *kommos* en particulier, deux aspects du rôle choral sont manifestes. D'une part, sur fond d'invocations rituelles aux dieux chthoniens, le Chœur s'efforce d'assurer l'articulation du deuil et de la vengeance en subvertissant le sens des rites ordonnés par Clytemnestre (Sophocle retraitera ce rapport entre deuil et vengeance en introduisant entre les deux pôles une tension particulière)<sup>9</sup>. Ce lien est marqué dès le passage lyrique astrophique des vv. 152-61, le «péan du mort» désiré par Électre (v. 151), qui sert de transition entre la *parodos* et le *kommos*<sup>10</sup>. La conversion du 'thrène' en 'péan' (vv. 342 s.) se retrouve, comme un motif obsédant, tout au long du *kommos* initié par le Chœur.

D'autre part, le Chœur, Électre et Oreste s'unissent pour former un groupe quasi-guerrier voué à l'exécution de la vengeance : le Chœur se présente comme une *στάσις* acquise à la cause des enfants d'Agamemnon (v. 458), en jouant sur la polysémie du terme, qui peut renvoyer à la position du Chœur dans l'*orkhêstra*, mais

<sup>6</sup> Calame 1999, 129.

<sup>7</sup> Naturellement, la visée gnomique à travers le recours au mythe est déjà constitutive de la lyrique chorale : Mastronarde 2010, 91-3.

<sup>8</sup> L'étude de ces différents registres, qui font du chœur le moteur d'une interaction complexe entre l'auteur, réel ou idéal, le spectateur, réel ou idéal lui aussi, et les personnages, hommes ou dieux, suppose l'examen minutieux des marqueurs énonciatifs, temporels et spatiaux dans un passage donné, comme le montrent les exemples étudiés par C. Calame.

<sup>9</sup> On notera qu'il revient au groupe de captives de révéler à Électre et Oreste les mutilations infligées par Clytemnestre au cadavre de son époux (vv. 439-44 : Ἐμασχάλισθη δέ γ', ὡς τόσ' εἰδήεις). Il est significatif que Sophocle reprenne la même forme du verbe *μασχάλίζω* (v. 445), mais en la plaçant dans la bouche d'Électre soucieuse de convaincre Chrysothémis.

<sup>10</sup> Voir Judet de La Combe 1997.

prendre aussi celui de 'faction' ou de 'parti' dans le conflit qui traverse la famille et la Cité<sup>11</sup>.

Dans cette première étape de la pièce, le premier *stasimon* (vv. 585-651) joue un rôle tout à fait intéressant, puisqu'il feint de redonner au Chœur sa distance générique constitutive, mais que le jeu dramatique consiste, tout aussi significativement, à rendre peu à peu cette distance intenable : partant, dans la strophe 1 et l'antistrophe 1, de toutes les causes de terreur possibles, le chant en vient à l'espèce humaine vue sous l'angle de la polarité sexuée. Les connotations péjoratives se concentrent alors sur le versant des crimes féminins. La strophe 2 et l'antistrophe 2 rappellent l'infanticide d'Althée et le parricide de Scylla, la fille de Nisos. La strophe 3 est consacrée à Clytemnestre, et l'antistrophe 3 présente le crime des Lemniennes, qui touche à l'alliance, comme le pire de tous. Plusieurs éditeurs penchent pour une interversion dans l'ordre des strophes du manuscrit : il peut paraître logique que le rappel des Lemniennes vienne couronner la séquence des *exempla* mythiques et qu'ensuite celui de Clytemnestre y soit rattaché<sup>12</sup>. Or, même si la question de l'ordre des strophes est difficile à trancher par des arguments touchant à la suite des idées et des mots, ne peut-on penser que l'évocation haineuse de Clytemnestre, qui peut sembler perturber la séquence attendue, constitue une prolepse expressive qui participe de cette distance que le Chœur voudrait adopter, mais qu'il peine à tenir? Et que l'acte des Lemniennes vient tout naturellement subsumer une série hiérarchisée de forfaits féminins, en les rattachant à l'un des grands crimes collectifs qui hantent l'imaginaire grec<sup>13</sup>?

La deuxième étape, où se dessine véritablement la prise de distance générique du Chœur, se situe au cours du troisième et dernier épisode, au moment même où les meurtres s'accomplissent. Il n'est pas sans intérêt (eu égard notamment à ce qui se passera chez Sophocle et chez Euripide) de se référer ici à l'usage fait par J. Irigoien, dans ses travaux sur les modules numériques constitutifs, selon lui, des œuvres dramatiques, de la partition aristotélicienne entre *desis* et *luisis*<sup>14</sup> : le passage de l'une à l'autre se ferait, dans les *Choéphores*, entre la question d'Oreste hésitant à frapper sa mère (v. 899) et la réponse de Pylade, qui lui rappelle l'ordre d'Apollon (v. 900). Or, juste avant cet échange, le Chœur s'écrie, d'une manière indiscutablement réflexive : 'Restons à l'écart ; l'affaire est en train de se terminer. / Que l'on ne nous croie pas coupables / Dans ce crime' (vv. 872 s. : Ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου, ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτια κακῶν)<sup>15</sup>. A la fin du même épisode,

<sup>11</sup> Cf. Aesch. Ag. 1117, Eum. 311 et, dans les *Choéphores* mêmes, 114 (Électre).

<sup>12</sup> Pour une discussion détaillée, voir notamment Garvie 1988, 202 s. et 219 : l'appel à Dikê (v. 641; cf. v. 646) et le motif de la vengeance (vv. 650 s.) dans la strophe 4 et l'antistrophe 4 plaideraient pour l'interversion, ainsi que l'écho entre αἰχμάν (v. 630) et ξίφος (v. 639) ; par ailleurs, ἄτολμον (v. 630) continuerait la série ὑπέροτλον, τλημόνον, παντόλμους (vv. 594, 596, 597) et clorait ainsi la partie centrale de l'ode.

<sup>13</sup> Le *stasimon* entier est soumis à des effets d'ironie textuelle souvent implicite, mais notre propos n'est pas ici de les étudier (je renvoie à la version longue, à paraître, de cette étude).

<sup>14</sup> Aristot. Po. 55b24-32 ; Irigoien 2009, 237.

<sup>15</sup> Traduction Bollack 2009. Voir Garvie 1988 *ad l.*, Mastronarde 2010, 100, 115. Le premier verbe est très proche de celui que le Chœur emploie dans le deuxième *stasimon* pour souhaiter que le malheur épargne ses proches, c'est-à-dire Électre et Oreste (vv. 825 s. : ἄ- / τα δ' ἀποστατεῖ φίλον).

le Chœur commente en des termes étrangement balancés le double meurtre, dont il pleure malgré tout les victimes (vv. 931-4).

Dans un troisième temps, enfin, l'*exodos* confirme de manière frappante l'espèce de *strette* qui tend à condenser de manière accélérée les différents plans de la voix chorale réunis à la fin de la pièce. Après le discours d'Oreste qui revendique les deux meurtres, le Chœur, s'adressant au cadavre de Clytemnestre amené devant la *skênê*, souligne l'horreur de l'acte (vv. 1007-9), puis, retrouvant le registre gnominique qui est généralement le sien, élargit sa pensée en évoquant la précarité des destins humains et en suggérant les malheurs à venir (vv. 1018-20). Lorsque ensuite, pressentant ce que le Chœur ne voit pas, Oreste annonce son intention d'aller à Delphes, un effet dramatique saisissant se produit : le Chœur, redevenant un instant partisan, tente de rassurer Oreste en témoignant qu'il a réussi (v. 1044) et qu'il a délivré la cité d'Argos de 'deux serpents' (v. 1047 : *δουῖν δρακόντων*). C'est à cet instant précis que le personnage est envahi par la vision de femmes semblables à des Gorgones, enlacées d'innombrables serpents (vv. 1048-50 : *πυκνοῖς δράκουσιν*). La reprise, à trois vers de distance, du même terme (*δράκων*), d'abord dans le registre métaphorique par le Chœur, puis au sens littéral dans la vision qu'Oreste est seul à apercevoir, traduit avec force l'isolement croissant du personnage, qui implique le retour progressif du Chœur à sa position distanciée. Après avoir fini par admettre la nécessité d'une purification (vv. 1059 s.), la dernière voix qu'il fait entendre est sa voix purement herméneutique, qui replace l'action de la pièce dans la chaîne des meurtres familiaux, dont il fait commencer la série aux enfants dévorés de Thyeste (vv. 1065-76).

La caractéristique frappante de l'usage que fait ici Eschyle du Chœur consiste donc d'abord à conjuguer étroitement et obstinément la voix du Chœur rituel et celle du Chœur personnage complice des vengeurs d'Agamemnon, puis à réintroduire *in extremis* et comme furtivement le registre propre au Chœur poétique ou herméneutique, dont on constatera d'ailleurs qu'il n'est pas lui-même exempt d'affects, puisqu'il est ouvert à la pitié<sup>16</sup>, mais cette pitié suppose une prise de distance par rapport à l'action et aux personnages à qui elle s'adresse, c'est-à-dire qu'elle est l'image même de la pitié éveillée chez le spectateur par la *mimêsis* tragique<sup>17</sup>.

Il est impossible d'aborder ici en détail les spécificités dramatiques et thématiques qui font la singularité de la tragédie sophocléenne. On se limitera donc aux effets de symétrie globale par rapport aux étapes de l'évolution du Chœur dans les *Choéphores*. Le premier de ces effets est l'opposition initiale entre le point de vue du Chœur et l'absolutisme obstiné qui caractérise Électre en proie au vertige de sa plainte «insatiable» (v. 123 : *ἀκόρεστον οἰμωγὰν*). Contrairement à ce qui se passe dans les *Choéphores*, le Chœur ne favorise nullement la coalescence du deuil et de la vengeance : dans la *parodos*, il reproche à Électre d'«enfanter sans fin des querelles» (vv. 218 s. : *τίκτουσ' αἰεὶ / πολέμους*), puis, se comparant lui-même à une

<sup>16</sup> Voir v. 1069 (*μόχθοι τάλανες*).

<sup>17</sup> Là-dessus, voir Konstan 1998, 2000, 2002. Il importe de distinguer cette forme de pitié bien tempérée, propre au Chœur poétique, de la compassion fusionnelle propre au Chœur personnage (voir, à propos des *Trachiniennes*, Alaux 2006), dont les vv. 1285-95 des *Phéniennes* offrent un bon exemple (pour le commentaire des effets poétiques, voir Pucci 2009, 229 s.).

mère (v. 234), l'engage à ne pas 'enfanter calamité sur calamité' (v. 235 : μή τίκτειν σ' ἄταν ἄταις)<sup>18</sup>.

Cette attitude du Chœur se confirme jusqu'au troisième épisode (vv. 871-1057)<sup>19</sup>, où s'amorce, précisément la *lusis* de la tragédie : c'est là, en effet, avant même la réapparition d'Oreste suivie de la reconnaissance et au moment où les indices fournis par Chrysothémis échouent à persuader Électre qu'il est vivant, que l'héroïne décide d'agir seule (vv. 1019 s. : ἀλλ' αὐτόχειρί μοι μόνη τε δραστήον / τῷργον τόδ')<sup>20</sup>. L'effet dramatique va être souligné par une frappante conversion des femmes du Chœur au point de vue d'Électre, avec qui la distance joue à s'abolir. Dans le troisième *stasimon*, qui prend la forme d'un *encomium* d'Électre, la comparaison avec le rossignol, qui, deux fois dans le prologue, était le fait d'Électre (vv. 103-9, 145-9) est reprise positivement par le Chœur (vv. 1076 s.)<sup>21</sup> et prend place dans un contexte où la tonalité héroïque de la résolution d'Électre est célébrée<sup>22</sup>. Un effet rapprochant analogue, mais beaucoup plus accentué, se trouve déjà dans les *Trachiniennes*, où le Chœur, d'abord distant de Déjanire, la compare dans la *parodos* à un 'pauvre oiseau' voué au désespoir (v. 105 : οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν), pour ensuite, dans le quatrième et dernier *stasimon*, lorsque l'action tragique est consommée, se comparer lui-même au 'rossignol à la voix aiguë' (v. 963 : ὀξύφωνος ὡς ἀηδών)<sup>23</sup>.

Or, pour en revenir à *Électre*, mais toujours à partir de cet indice fourni par la référence au rossignol, il est au plus haut point significatif que ce soit au moment où le Chœur exprime un accord fusionnel avec Électre que le texte sophocléen produise des effets ironiques qui témoignent que la mise à distance constitutive du spectacle tragique opère également avec force sur le spectateur. Autrement dit, comme dans les *Trachiniennes*, l'investissement du Chœur dans la sphère émotionnelle du per-

<sup>18</sup> Il est vrai néanmoins, comme le souligne Burton 1980, 196, que la troisième strophe, où la mort d'Agamemnon est évoquée, constitue un moment de *pathos* partagé entre le Chœur et l'héroïne.

<sup>19</sup> Je suis le découpage proposé par Jouanna 2007, 562 s., pour qui les vv. 823-70 constituent un «stasimon dialogué entre le Chœur et Électre».

<sup>20</sup> Voir Irigoien 1993, 168 s.

<sup>21</sup> Sur le passage de τις ἀηδών (v. 107) à ἡ ἀηδών (v. 1077), voir Thévenet 2009, 313 s.

<sup>22</sup> On notera au passage l'étrangeté de ce trait propre à la tragédie, selon lequel ce sont surtout des vierges (les Danaïdes chez Eschyle, Électre chez Sophocle, Antigone chez Euripide) qui s'assimilent ainsi à une mère tout à la fois meurtrière et endeuillée : Aesch. *Suppl.* 57-66 ; Eur. *Pho.* 1514-8 (cf. Soph. *Ant.* 423-8). Voir Loraux 1990, 87-100.

<sup>23</sup> Voir Alaux 2006. Naturellement, il s'agit là d'une simple analogie entre les deux tragédies, puisque, dans *Électre*, le Chœur concède positivement à l'héroïne l'assimilation qu'elle revendiquait au début de la pièce et qui est valorisée dans la première strophe du *stasimon*, tandis que, dans les *Trachiniennes*, le Chœur se réapproprie dans le dernier *stasimon* une image qui témoignait, dans la *parodos*, de sa distance critique par rapport à Déjanire (on notera, une fois encore – et le trait est frappant dans les *Trachiniennes* –, que le groupe choral ne fonctionne pas ici comme un miroir, mais comme un médium entre l'action tragique et les destins singuliers qui composent l'auditoire : l'émotion cathartique n'agit jamais mieux sur les spectateurs qu'au moment même où ils la voient tourner en pure compassion dans le groupe choral qui occupe l'*orkhèstra* ; tout se passe comme si la représentation des affects du Chœur permettait au public de passer de l'affect à la représentation). Sur l'acceptation, par le Chœur d'*Électre*, de l'assimilation au rossignol, voir Ierulli 1997, 223.

sonnage renforce l'effet cathartique de l'action, qui suppose, chez le spectateur, la distance propre à la pitié tragique.

Le premier effet se joue entre la première strophe et la première antistrophe. Une indiscutable part d'implicite accompagne la référence à la piété filiale des oiseaux : la mention des relations harmonieuses qui lient, dans le monde des oiseaux, les parents aux enfants, suggère négativement les crimes familiaux propres aux Atrides (nommés comme tels au vv. 1068 s.)<sup>24</sup>. Elle suppose aussi l'oubli du lien de sang qui unit Électre à sa mère, dévalué pendant toute la pièce. Quant à la reprise par le Chœur de l'image du rossignol, elle implique aussi, bien entendu, toute l'ambivalence contenue dans l'auto-assimilation à l'oiseau 'privé de ses petits' ou 'meurtrier de son enfant' (v. 107 : τεκνολέττειρα)<sup>25</sup> revendiquée par Électre dans sa monodie. Par ailleurs la 'double Érinys' (vv. 1080 s. : διδύμαν... ἐρι- / νύν)<sup>26</sup> à laquelle Clytemnestre et Égisthe sont comparés appelle la mention, dans le quatrième *stasimon*, des 'chiennes sans échappatoire' (v. 1388 : ἄφυκτοι κύνες)<sup>27</sup>, dont Électre et Oreste seront l'instrument.

On citera enfin un autre effet non seulement ironique, mais aussi réflexif, caractéristique de la distorsion tragique à l'œuvre dans ce *stasimon* : au moment même où le Chœur retrouve la voix rituelle et performative qui le caractérise, la rumeur qu'il charge la Renommée de porter sous terre aux Atrides morts, en renouant avec le *kommos* des *Choéphores*, est chargée de 'sinistres hontes' (v. 1069 : ἀχόρευτα ὀνειδή), c'est-à-dire, plus littéralement, de hontes impropres à toute célébration chorale (l'inopportunité des chœurs deviendra – ou est déjà – un motif récurrent dans l'*Électre* d'Euripide<sup>28</sup>).

Dans l'*exodos*, se concentre, comme dans les *Choéphores*, la pluralité parfois déconcertante pour nous des différentes inflexions propres à l'instance chorale.

La première scène, où se consomme dans la *skênê* le meurtre de Clytemnestre (vv. 1398-421), prend la forme d'un dialogue entre le Chœur et Électre, qui surveille, à l'extérieur du palais, l'arrivée d'Égisthe. Mais ce dialogue n'est que le commentaire des cris de Clytemnestre, entendus depuis l'intérieur. Or, au premier cri de Clytemnestre (vv. 1404 s.), le Chœur répond par l'aveu des frissons qu'il lui inspire (v. 1407 : Ἦκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φοῖξαι), qui contrastent avec la détermination d'Électre<sup>29</sup>.

Après le dernier cri de Clytemnestre frappée (v. 1416), le Chœur en revient à son rôle herméneutique, en soulignant l'accomplissement des imprécations et l'action rétributrice des morts (vv. 1419-21)<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Voir Ierulli 1993, 225 s., qui note à juste titre : «This stasimon... gives a rather self-destructing, if not deconstructing, tone to its imagery».

<sup>25</sup> Bollack 2007 choisit la deuxième solution. Sur l'ambivalence propre à cette comparaison, voir Finglass 2007, 130.

<sup>26</sup> Bollack 2007 interprète différemment («Elle a choisi l'Érinys double» : voir p. 90).

<sup>27</sup> Cf. *Ch.* 924, 1054.

<sup>28</sup> Voir aussi *Tro.* 120 : la Muse des malheureux fait résonner des ἄτας ἀχορεύτους. Pour d'autres échos, voir Finglass 2007 *ad l.*

<sup>29</sup> On constatera le désaccord des commentateurs sur le point de savoir si le fort affect du Chœur exprime là une manière de pitié (Lebeau 2005, 39) ou non (Burton 1980, 219 ; March 2001, *ad l.*).

<sup>30</sup> Cf. Jouanna 2007, 565.

Mais, dès le début de la scène suivante, quand réapparaissent Oreste et Pylade, deux trimètres du Coryphée affirment avec force qu'il n'est 'nul reproche' à adresser aux meurtriers (v. 1423 : οὐδ' ἔχω ψέγειν)<sup>31</sup> et surtout (puisque l'attribution de ce vers est discutée), juste avant qu'Égisthe n'arrive pour la première fois sur la scène, à deux reprises, le Chœur, reprenant le mode lyrique, adresse à Oreste et à Électre des conseils pour la réussite de leur plan (vv. 1433 s., 1439-41)<sup>32</sup>.

La tragédie d'Euripide est parcourue par un réseau thématique récurrent et complexe, que F.I. Zeitlin a étudié dans toute la diversité de ses figures<sup>33</sup>. Ce réseau met en jeu, directement ou indirectement, la fonction rituelle du Chœur, puisqu'il est tissé, justement, d'allusions aux célébrations civiques et religieuses autour desquelles l'action va s'organiser : dans la *parodos*, le Chœur annonce à Électre la célébration des Héraïa, auxquelles il la presse en vain de se rendre (vv. 171-4)<sup>34</sup> ; le meurtre d'Égisthe, raconté dans le troisième épisode, est organisé lors d'un sacrifice aux Nymphes (vv. 774-843 ; cf. v. 625) ; celui de Clytemnestre aura lieu, pendant le troisième *stasimon*, à l'occasion du rite de purification de la nouvelle mère qu'Électre prétend être devenue (cf. vv. 651-4). Dans les deux derniers cas, l'action tragique vient contaminer, sur fond de sacrifice corrompu, l'espace de la célébration rituelle<sup>35</sup>. Quant à la référence initiale aux Héraïa d'Argos, jointe à d'autres allusions disséminées dans les chants choraux, sur lesquels on va revenir, elle joue un rôle de repoussoir ou de contrepoint ironique<sup>36</sup> à la crise familiale et politique qui mine la terre d'Argos, invoquée dès le premier vers de la pièce.

Dans le dialogue lyrique qui, comme chez Sophocle, suit immédiatement la monodie d'Électre et qui tient lieu de *parodos*, l'invite du Chœur à se joindre aux fêtes d'Héra tend bien sûr à réintégrer, même momentanément, la fille d'Agamemnon dans l'espace culturel de la Cité, d'autant plus que le Chœur aussi bien qu'Électre font explicitement allusion aux 'chœurs' de jeunes filles auxquels elle prendrait part à cette occasion (vv. 173 s., 178 s.) puisque, quoique mariée, elle est demeurée vierge<sup>37</sup>. Dans la suite de la strophe, la répugnance amère et obstinée d'Électre à oublier un moment le statut servile auquel on l'a réduite prend la forme du refus de 'diriger des chœurs' (vv. 178 s. : οὐδ' ἰστᾶσα χοροῦς), fonction à laquelle son origine royale l'eût destinée<sup>38</sup>. Outre ce qu'elle révèle des dispositions propres du per-

<sup>31</sup> Les manuscrits attribuent ces vers à Électre. L'attribution au Chœur remonte à Hermann. Bollack 2007 garde λέγειν contre ψέγειν (Erfurdt) : voir p. 93.

<sup>32</sup> Burton 1980, 222, souligne le contraste entre le moment du meurtre de Clytemnestre et celui de l'exécution d'Égisthe (cf. vv. 1413 s. et vv. 1433 s.). Ce contraste est marqué non seulement par la symétrie strophique, mais également par l'énonciation du Chœur (v. 1434 : τὰ πρὶν εὔ θέμενοι, τὰδ' ὡς πάλιν).

<sup>33</sup> Zeitlin 1970.

<sup>34</sup> Sur la célébration d'Héra comme déesse du mariage, voir Calame 1977, I, 209-24.

<sup>35</sup> Sur le meurtre d'Égisthe, voir Durand 1979, 146-8.

<sup>36</sup> L'expression est de Zeitlin 1970, 659 ; cf. 668.

<sup>37</sup> Voir le Laboureur, v. 44 (παρθένος δ' ἔτ' ἐστὶ δῆ). On notera le glissement de παρθενικαί (v. 174 : le Chœur) à νύμφαις (v. 179 : Électre) : voir Zeitlin 1970, 650 n. 22.

<sup>38</sup> En réponse à ce refus d'Électre, le Chœur la met vainement en garde contre son penchant pour les plaintes et son peu d'ardeur à prier les dieux (vv. 194-200), en éclairant d'une lumière rétrospective et critique sa dévotion exclusive à Hadès dans la monodie (vv. 143 s.). On notera, en songeant aussitôt à Iphigénie, l'ironie des vv. 199 s., où elle reproche aux dieux d'avoir oublié les sa-

sonnage, cette mention des chœurs, soit refusés dans le présent, soit (comme on va le voir dans les deux premiers *stasima*), relégués dans le passé, et qui se fait récurrente justement dans les parties lyriques de la tragédie<sup>39</sup>, prend bien sûr un sens réflexif<sup>40</sup>. Comment mieux suggérer la contamination de l'espace rituel dont le Chœur est le représentant et de l'action tragique en train de s'accomplir<sup>41</sup>?

Une même esthétique du décalage préside à la composition du premier *stasimon* (vv. 432-86) après un premier épisode où Électre et Oreste se rencontrent sans qu'ait encore eu lieu la reconnaissance.

En se référant d'emblée au monde épique, la première strophe et la première antistrophe évoquent notamment les vaisseaux qui emmenèrent Achille à Troie, avec leur cortège de dauphins et de Néréides. La seconde strophe, la seconde antistrophe et le début de l'épode décrivent les armes du héros. Dans un raccourci étonnant, la fin de l'épode rappelle le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, directement invoquée comme la 'perfide fille de Tyndare' (vv. 80 s.) et derrière laquelle se profile, bien sûr, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, l'ombre de sa sœur Hélène (cf. vv. 213 s., 1063 s.).

Dans ce *stasimon*, les 'chœurs' auxquels Électre refusait de se joindre (v. 178) sont transposés ici dans la trame même du passé héroïque<sup>42</sup>. Ce sont les 'chœurs' 'escortés' ou 'menés' par les 'glorieux navires' en partance pour Troie et rythmés par le battement de leurs rames (v. 434 : πέμπουσαι... χορούς [ou, si l'on suit J. Diggle, χορεύματα]), auxquels répondent les 'chœurs' des astres représentés sur le bouclier (vv. 466-8)<sup>43</sup>.

Le deuxième *stasimon* (vv. 699-746) joue du même registre : le rappel de l'agneau d'or dérobé par Thyeste juxtapose le tableau d'un avant placé sous le signe

crifices offerts par Agamemnon. Plus loin, dans le premier épisode, Électre se plaindra d'être écartée des rites et des 'chœurs' (vv. 310 s. : χορῶν τητωμένη).

<sup>39</sup> Vv. 434, 712, 859, 865, 875, 1198.

<sup>40</sup> Cf. la mention, chez Sophocle, des ἀχορευτα ὀνειδίη (*El.* 1069).

<sup>41</sup> Voir le contraste avec la monodie, où Électre se fait l'exarque de sa propre plainte (Cropp 1988, 107 : «El. is alone but acts like an exarchos, dictating movement, song and gesture to herself») ; voir aussi Kaimio 1970, 125, sur les impératifs des vv. 125 et 150 ; en revanche, les vv. 140 s. sont probablement adressés à une servante (Cropp 1988, *ad l.*). On renverra aussi aux analyses de Thévenet 2009, 316 s. sur l'Électre euripidéenne se posant «en avatar de χοηφόρος» et tendant «à précéder le chœur et à chanter la *parodos* à sa place».

<sup>42</sup> Sur ce *stasimon*, voir Mastrorarde 2010, 139 s.

<sup>43</sup> De même, l'or dont le Chœur promettait à Électre de la parer (v. 191 ; cf. v. 176) recouvre ici les enclumes sur lesquelles Héphaïstos forge les armes du héros (vv. 443 s. : Diggle 1981 rattache χρυσέων à τευχέων), comme il recouvre aussi son casque (v. 470). Quant aux Nymphes, dont la mention vient s'ajouter à celle des Néréides dans la première antistrophe (v. 447), elles annoncent le sacrifice lors duquel Égisthe sera tué par Oreste (vv. 774-843, cf. vv. 625, 786, 1135). Nous n'entrerons pas ici dans l'étude exhaustive des motifs qui, au cœur de ce *stasimon*, renvoient symboliquement à l'action tragique en cours d'accomplissement (voir notamment vv. 459-61 : Persée et la Gorgone ; v. 474 : la 'lionne' et le 'poulain de Pirène', c'est-à-dire Chimère et Bellérophon). On doit bien sûr se poser la question de la légitimité de ce type de lecture (Wach 2012). Elle ne nous paraît pas incompatible avec la nature propre de la poétique euripidéenne : contrairement à ce qui se passe dans les *Sept contre Thèbes*, où les emblèmes représentés sur les boucliers valent pour l'action tragique et en sont partie prenante, les σήματα du bouclier, du casque et de lance d'Achille apparaissent comme des signes indirects, logés dans les lointains héroïques, du décalage entre ce même monde et le présent tragique.



de l'accomplissement normé des rituels, lorsque les 'chœurs (χοροί) célébraient la maison des Atrides' (v. 712), et un présent voué à la transgression des règles depuis la faute initiale, qui fait irruption brutalement avec la mention de la ruse de Thyeste (v. 720)<sup>44</sup>.

C'est pourtant dans l'épisode suivant (vv. 747-1146), après le récit de la mort d'Égisthe et avant celle de Clytemnestre que, par un retournement saisissant, le Chœur va nourrir l'illusion que le temps des chœurs triomphants et celui de l'action tragique peuvent se réconcilier<sup>45</sup>. Rappelons que ce moment de l'action coïncide, toujours selon les calculs de J. Irigoïn, avec le passage de la *desis* à la *lusion*, entre le deuxième et le troisième épisode, juste après le deuxième *stasimon*<sup>46</sup>. Dans les deux brefs chants qui saluent l'exploit d'Oreste et encadrent les invocations d'Électre (vv. 859-65, 873-9)<sup>47</sup>, voix émotionnelle et voix rituelle coïncident à nouveau pour danser un hyporchème qui célèbre par ses 'chœurs' (vv. 864 s., 874 s. : τὸ δ' ἀμέτερον / χορήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον) la victoire du héros. Significativement, Électre est ici conviée à rejoindre les célébrations chorales parée des ornements qu'elle répugnait à revêtir au début de la pièce (vv. 873-5, cf. vv. 870 s.) et les rois d'autrefois à reprendre leur trône (vv. 876 s.)<sup>48</sup>.

Enfin, c'est au moment du meurtre de Clytemnestre, qui s'accomplit pendant que le Chœur chante le troisième *stasimon* (vv. 1147-71) que l'illusion héroïque suscitée par la mort d'Égisthe va laisser place à une division proprement tragique, marquée par l'irruption au sein du chant choral lui-même des cris de la Reine, tuée dans la *skênê*. Le Chœur chante une première strophe et une première antistrophe où le thème eschyléen de la rétribution des maux réapparaît (v. 1147 : ἀμοιβαὶ κακῶν)<sup>49</sup>. L'effet dramatique majeur se produit à ce point : le chant du Chœur est interrompu par les cris de Clytemnestre, et les iambes succèdent aux dochmiacs (vv. 1165-8). Et aussitôt, le Coryphée exprime, pour la première fois, un sentiment de pitié à l'égard de la Reine (v. 1168 : Ὠμῶξα κἀγώ). La tension entre pitié et accomplissement de la justice se retrouve dans les vers, à nouveau lyriques, qui achèvent le *stasimon* (vv. 1169-71 : σχέτλια μὲν ἔπαθες, ἀνόσια δ' εἰργάσω ; cf. vv. 1185-9).

<sup>44</sup> Malheureusement, le texte des vv. 719 s. est très corrompu : la conjecture εὐλογία au v. 719 (Wecklein : voir Cropp 1988 *ad l.*) paraît la moins aberrante. Au vers suivant, le rejet Θυέστου, suivi de la mention de la fourberie, marque le moment de la transgression. Sur ce *stasimon*, voir Mastronarde 2010, 140 s.

<sup>45</sup> Cette modification subite de point de vue ne nous semble pas incompatible avec le fait que, pendant toute la première partie de la pièce, «everyone (including the Chorus and even the humble farmer at 352) assumes that punishment of Clytemnestra is overdue» (Mastronarde 2010, 121) : voir vv. 482-6 et 745 s. (à la fin des deux premiers *stasima*).

<sup>46</sup> Irigoïn 1993, 167.

<sup>47</sup> Irigoïn 1993, 165, considère ce passage (vv. 859-79) comme un «compos semi-lyrique» équivalent à un *stasimon* et conduisant à un quatrième épisode.

<sup>48</sup> Lorsque, à la fin de l'épisode, Clytemnestre fait son entrée, le Chœur la salue par un récitatif en anapestes (vv. 988-97) où les invocations rituelles deviennent les instruments de la ruse et de la dissimulation, preuve qu'à ce point de l'action, la position du Chœur fait corps avec le parti des enfants d'Agamemnon : voir notamment v. 994 (σέβιζω σ') et vv. 996 s. (Τὰς σὰς τύχας θεοραπεύεσθαι / καιρός) ; voir aussi le v. 990, qui annonce indirectement l'apparition des Dioscures, dont il est fait mention au duel.

<sup>49</sup> C'est par son époux lui-même, à qui le Chœur prête une brève prosopopée (vv. 1151-3) et dont elle apparaît comme la seule meurtrière (v. 1159 : ἔκανεν αὐτόχειρ), que Clytemnestre va être immolée.

Dans l'*exodos*, qui succède immédiatement à ces vers (vv. 1172-359), Électre et Oreste reviennent en scène, et l'eccyclème fait apparaître les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe. Avant l'arrivée des Dioscures, les enfants d'Agamemnon et le Chœur mêlent leurs voix, et leurs émotions croissantes dans un *amoibaion* (vv. 1177-232)<sup>50</sup>. Électre, que les Dioscures vont pourtant destiner à Pylade, mais qui devra quitter Argos, se plaint qu'aucun «chœur de danse» (χορόν) ne pourra désormais la recevoir (vv. 1198-200)<sup>51</sup>. Et le Chœur, reprenant sa voix générique, souligne alors le revirement qui s'est produit en elle (vv. 1201-5)<sup>52</sup>.

La complexité fonctionnelle des chœurs tragiques et leur malléabilité en fonction des étapes du drame rendent toute conclusion délicate à propos d'un corpus que nous n'avons pu ici que parcourir<sup>53</sup>. Il va de soi que toute hypothèse générale demanderait à être vérifiée par une enquête systématique à l'intérieur de l'œuvre de chacun des trois auteurs.

Du point de vue de l'effet dramatique, on constate, dans le cas des deux tragédies qui répondent aux *Choéphores* et nécessairement s'en démarquent, un amenuisement de la distance propre au Chœur au moment où l'action tragique se précipite, notam-

<sup>50</sup> Juste auparavant, le Chœur évoque les malheurs de la descendance de Tantale (v. 1176, cf. v. 11), en remontant donc une génération plus haut que le Chœur de Sophocle et deux générations plus haut que celui d'Eschyle.

<sup>51</sup> Oreste, pour sa part, revit la scène du meurtre sur un mode quasi-hallucinatoire, et l'on notera que les affects qui le saisissent sont à chaque fois accentués par la réplique du Chœur : après le rappel du sein maternel exhibé, repris aux *Choéphores* (v. 1207 ; cf. *Ch.* 897), le Chœur réaffirme la maternité de Clytemnestre (v. 1211 : ἴμιον κλύων γόνον / ματρὸς, ἃ σ' ἔτιχτε ; sur ἴμιος, voir Loraux 1999, 97) ; lorsque Oreste cite les paroles de supplication de sa mère (v. 1215), qui répondent, d'une certaine manière à la prosopopée d'Agamemnon du troisième *stasimon*, le Chœur exprime à nouveau sa pitié pour la victime, en insistant derechef sur le lien maternel (vv. 1218-20 : Τάλαινα), puis en soulignant qu'Oreste a commis 'le plus terrible des forfaits' (v. 1226 ; mais Diggle 1981 attribue le vers à Électre). Sur l'ensemble de ce passage dans sa relation au modèle eschyléen, voir Pucci 2009, 231-6.

<sup>52</sup> On n'entrera pas ici dans l'interprétation de la dernière partie de la tragédie, l'apparition et les prophéties des Dioscures, dont l'aspect ironique a été souligné (Whitehorne 1978) ; leurs réponses, même si elles dessinent un horizon absent de la pièce de Sophocle, accentuent l'opacité des desseins divins (vv. 1280-3 à propos d'Hélène, 1298-302) comme la distance qui sépare hommes et dieux (vv. 1308-15). De manière plus large, Pucci 2012 a montré que cette dernière partie de la tragédie constituait une sorte de réécriture ironique des *Choéphores*, en dissonance avec la première étape du dénouement de la pièce. Un problème se pose à la charnière des deux scènes (je remercie M. Trédé d'avoir attiré mon attention sur ce point). Juste avant le ἀλλά du Chœur, qui aperçoit les divinités (v. 1233), et au moment où le corps de Clytemnestre est couvert d'un manteau (voir v. 1230 s. et l'oxymore φίλαν τε κοῦ φίλαν), le v. 1232 est tantôt attribué au Chœur (Denniston 1969, Basta Donzelli 1995), tantôt à Électre (Diggle 1981) : quel sens donner, dans ce vers, à τέρμα, attesté chez Homère au sens de la borne autour de laquelle on tourne (*Il.* 22.162 ; 23.309, 333, 358, 462, 466 ; cf. Sophocle, *El.* 686) ? Denniston 1969 (voir la discussion *ad l.*) plaide pour le sens de «end of sorrows». Mais on peut aussi opter pour le sens de 'point culminant', de 'comble', qui s'accorderait à ce moment intensément pathétique, ou même prendre κακῶν μεγάλων pour un génitif de définition (cf. v. 1346) : dans les deux cas, l'effet surajouté de la scène finale serait accentué.

<sup>53</sup> Ainsi, à propos des variations du Chœur d'*Électre*, Mastrorade 2010, 121, note : «it betrays an inconsistency and irresponsibility in the chorus – partly an echo of the inconsistency that Euripides builds into his tragic world, and partly a traditional privilege of the choral position...».

ment dans la phase de dénouement, en particulier au moment du passage de la *desis* à la *lusis*. En cela, la symétrie est frappante avec les *Choéphores*, où c'est au contraire une prise de distance que le Chœur esquissait au moment de ce même passage.

Chez Sophocle, il semble bien que la distance du Chœur se crée essentiellement dans son écart avec *le point de vue* et les affects du personnage principal et *du point de vue* de l'implication dramatique. Dans l'esthétique euripidienne, un pas de plus (ou un pas de côté) est franchi : la distance chorale tend plus radicalement à juxtaposer de manière contrapuntique deux mondes hétérogènes, comme pour esquisser une sorte d'arrière-pays dont la peinture volontiers idéalisée contrasterait avec le présent de l'action tragique (c'est le cas, en particulier, dans le premier *stasimon* d'*Électre*)<sup>54</sup>. L'hétérogénéité constitutive du chœur euripidien, que l'on a pu opposer à l'homogénéité des chœurs sophocléens – lors même qu'ils soulignent la solitude du héros –<sup>55</sup>, se double d'une autre forme d'hétérogénéité, qui caractérise la position du chœur face au lieu et au temps tragiques.

Des effets de ce type peuvent entrer virtuellement en tension avec la fonction performative du chant choral, nécessairement effective dans le présent ou dans le futur proche. Mais ils ne sont pas nécessairement incompatibles avec elle. Songeons ici au cas très particulier des *Bacchantes*, qui mériterait d'être étudié de près : le Chœur de Lydiennes y témoigne d'une autre forme de dionysisme que celle qui envahit et détruit la Cité thébaine rebelle à l'emprise du dieu, et il le fait justement dans le plein accomplissement de la fonction rituelle propre au chant choral.

Il faudrait peut-être étudier systématiquement cette dimension spécifique des chœurs euripidiens qui, jointe à d'autres traits avec lesquels elle entre parfois en conflit<sup>56</sup>, permettrait de mieux comprendre la réappropriation par le théâtre des formes rituelles partagées au sein de la Cité<sup>57</sup> et son évolution au cours du V<sup>e</sup> siècle.

Enfin, une confrontation de cet ordre, par ce qu'elle révèle de la plasticité même des usages de l'instance chorale, invite également à un retour critique sur les théories dont il a été fait mention au début de cette étude. Ces théories s'inscrivent dans une longue histoire, rappelée par J. Bollack et par P. Judet de La Combe dans la réflexion qui ouvre l'édition des parties lyriques de l'*Agamemnon*<sup>58</sup>. Plus récemment, P. Judet de La Combe est lui-même revenu sur les problèmes posés en particulier par ce qu'il appelle les «lectures ritualistes» de la tragédie grecque, qui mettent l'accent sur la performance théâtrale comme lieu de réaffirmation de l'identité col-

<sup>54</sup> Ce trait peut s'observer dans plusieurs tragédies, au prix bien sûr d'implications différentes : ainsi, sur les chœurs des *Phéniennes*, voir Gould 2005, 389 s. ; Nancy 2007a et 2007b.

<sup>55</sup> Kaimio 1970, 243-5. Il paraît cependant nécessaire de nuancer ce point de vue : ainsi, pour s'en tenir à un exemple cité par l'auteur (p. 245), la tension entre les vv. 1185-8 et le v. 1189 de l'*exodos* d'*Électre* témoigne moins d'une discordance de point de vue entre les différents membres du Chœur que de la complexité qui caractérise les différentes voix dont il est globalement porteur.

<sup>56</sup> La tendance à évoquer des scènes de plus en plus éloignées de l'action en cours, la fréquence des désirs de fuite exprimés par les membres du Chœur, qui peuvent prendre aussi la forme d'un souhait impossible de remonter le temps. Voir Bacon 1994-95, 19, et Alaux 2007, 135 sur la nostalgie des chœurs anciens qui saisit les esclaves grecques composant le Chœur d'*Iphigénie en Tauride* (vv. 1037-51).

<sup>57</sup> Voir Bacon 1994-95, 18.

<sup>58</sup> Bollack – Judet de La Combe 1981, XXVIII-XLII.

lective athénienne centrée autour du Chœur<sup>59</sup>. Le genre nouveau et fondamentalement critique qu'est la tragédie use de formes et de langages préexistants empruntés à l'épopée, à la poésie lyrique et gnomique, dont les visées universalisantes sont justement mises en perspective et en question par la *mimêsis* tragique, éloignée par nature de toute prétention à une vérité univoque et préétablie comme de toute forme de communion immédiate entre les affects représentés sur scène et le public. Comme Aristote l'avait bien vu<sup>60</sup>, le Chœur est, lui aussi, un personnage, soumis aux aléas de l'action tragique, dont les tentatives d'herméneutique sont souvent déjouées, les généralisations possiblement inadéquates et les actes rituels parfois intempestifs<sup>61</sup>. Mais les chants choraux, justement parce qu'ils sont le lieu privilégié du lyrisme, sont aussi habités par les images, les effets de polysémie, les allusions, les silences mêmes constitutifs de la véridicité à l'œuvre dans la totalité des parties de la tragédie. Autrement dit, même si telle ou telle partition (binaire ou ternaire) des différents registres propres au Chœur peut paraître discutable, il semble bien qu'à côté du rôle dramatique qui pose leurs limites, les chœurs tragiques, dans la tension même qui souvent les constitue, soient investis également d'une forme d'autorité poétique.

Université Rennes 2 – Cellam

Jean Alaux

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Alaux 1997 = J. Alaux, *La mimêsis d'Oreste*, in A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997, 123-37.

Alaux 2006 = J. Alaux, *Remarques sur l'évolution du Chœur dans les 'Trachiniennes' de Sophocle*, *L'Information littéraire*, 2006, 1, 3-7.

Alaux 2007 = J. Alaux, *Origine et horizon tragiques*, Paris 2007.

Bacon 1994-95 = H.H. Bacon, *The Chorus in Greek Life and Drama*, *Arion Third Series* 3.1, 1994-95, 6-24.

Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Euripides. Electra*, Stuttgart-Leipzig 1995.

Bollack 2007 = J. & M. Bollack, *Sophocle. 'Électre', traduction suivie de notes critiques*, Paris 2007.

Bollack 2009 = J. & M. Bollack, *Eschyle. Les 'Choéphores' et les 'Euménides', traductions suivies de notes critiques*, Paris 2009.

<sup>59</sup> Judet de La Combe 2010, 51-3, 112-8, 249-51.

<sup>60</sup> Arist. *Po.* 56a25-32. Voir Mastronarde 2010, 146-51.

<sup>61</sup> De manière tout à fait prudente et provisoire, on énoncera quelques propositions qui touchent à l'usage de la dimension rituelle des chœurs dans le cadre de la *mimêsis* tragique. La voix performative du chœur peut, bien sûr, être mise dans sa plénitude au service de la voix poétique elle-même, comme c'est souvent le cas dans la *parodos* lyrique de l'*Agamemnon*. Elle peut s'allier à la voix émotionnelle du chœur personnage (on peut l'observer dans le grand *kommos* des *Choéphores*). Mais elle peut également être pour ainsi dire instrumentalisée par ce même chœur personnage, comme il en va, chez Euripide, dans le salut à Clytemnestre du troisième épisode (vv. 988-97), d'où l'embarras de certains commentateurs (Cropp 1988 *ad l.* : «These conventions need not be confused with those of the religious cult-hymn»). Enfin, l'examen du troisième *stasimon* de la pièce de Sophocle (vv. 1058-97) semble indiquer que cette même voix peut ne pas échapper aux effets d'ironie textuelle également à l'œuvre dans les autres parties du drame et qui sont intimement liées à la nature propre de la langue tragique.

*Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les 'Choéphores' et les deux 'Électre'*

- Bollack – Judet de La Combe 1981 = J. Bollack – P. Judet de La Combe, *La dissonance lyrique*, in *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations, vol. I, première partie*, Paris-Lille 1981.
- Burton 1980 = R.W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- Calame 1994-95 = *From Choral Poetry to Tragic Stasimon : the Enactement of Woman's Song*, Arion Third Series Vol. 3 N° 1, 1994-95, 136-54 (= *De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines*, Mètis 12, 1997, 181-203).
- Calame 1977 = C. Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I : Morphologie, fonction religieuse et sociale ; II : Alcman*, Rome 1977.
- Calame 1999 = *Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance* in S. Goldhill – R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 125-53.
- Calame 2002 = *Il gruppo corale tragico: ruoli drammatici e funzioni sociali*, Dioniso 5, 2002, 6-23.
- Conacher 1974 = D.J. Conacher, *Interaction between Chorus and Characters in the 'Oresteia'*, *AJPh* 95, 1974, 323-43.
- Cropp 1988 = M.J. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1988.
- Denniston 1969 = J.D. Denniston, *Euripides' 'Electra', Edited with Introduction and Commentary*, Oxford [1939] 1969.
- Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, II*, Oxford 1981.
- Durand 1979 = J.-L. Durand, *Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger*, in M. Detienne – J.-P. Vernant, *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 133-65.
- Finglass 2007 = P.J Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.
- Frazier 2009 = F. Frazier, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un 'nouveau monde'*, Besançon 2009.
- Gardiner 1987 = C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus : A Study of Character and Function*, University of Iowa 1987.
- Garvie 1988 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choepori'*, Oxford, 1988<sup>3</sup>.
- Goldhill 2003 = S. Goldhill, *Collectivity and Otherness - The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, in M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, rééd., Oxford 2003, 244-56.
- Gould 2005 = J. Gould, *Myth, Ritual, Memory and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford 2005<sup>2</sup>.
- Gruber 2009 = M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt and Reaktion*, Tübingen 2009.
- Henrichs 1994-95 = A. Henrichs, *'Why Should I Dance?': Ritual Self-Referentiality in Greek Tragedy*, Arion Third Series 3.1, 1994-95, 56-111.
- Henrichs 1996 = *Dancing in Athens, Dancing on Delos : Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus* 140, 1996, 48-62.
- Herington 1985 = J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-London 1985.
- Hose 1990 = M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart 1990.
- Ierulli 1993 = M. Ierulli, *A Community of Women? The Protagonist and the Chorus in Sophocles' 'Electra'*, *Mètis* 8.1-2, 1993, 217-29.

- Irigoin 1993 = J. Irigoin, *Les deux Électres et les deux 'Électre'*, in A. Machin – L. Pernée, *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix-en-Provence 1993, 163-72.
- Irigoin 2009 = J. Irigoin, *Au cœur des 'Choéphores' (vv. 872-934)*, in *Le Poète grec au travail*, Paris 2009, 235-40.
- Jouanna 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.
- Judet de La Combe 1997 = P. Judet de La Combe, *Sur le péan d'Agamemnon ('Choéphores', 152-158)*, in A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997, 31-40.
- Judet de La Combe 2001 = P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille 2001.
- Judet de La Combe 2004 = P. Judet de La Combe, *Eschyle, 'Agamemnon', traduit et commenté par P. Judet de La Combe*, Paris 2004.
- Judet de La Combe 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Paris 2010.
- Kamerbeek 1974 = J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part V. The 'Electra'*, Leiden 1974.
- Kaimio 1970 = M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970.
- Kells 1973 = J.H. Kells, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 1973.
- Kirkwood 1954 = G.M. Kirkwood, *The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles*, Phoenix 8, 1954, 1-22.
- Konstan 1998 = D. Konstan, *Philoctetes' Pity : Comment on Julius M.E. Moravcsik, "Values and Friendship in the 'Philoctetes'"*, Proceedings of the Boston Area Colloquium on Ancient Philosophy 13, 1998, 276-82.
- Konstan 2000 = D. Konstan, *La pitié comme émotion chez Aristote*, REG 113, 2000/2, 616-630.
- Konstan 2002 = D. Konstan, *Pity Transformed*, Londres 2002.
- Konstan 2008 = D. Konstan, *Sophocles' 'Electra' as Political Allegory: A Suggestion*, CPh 103.1, 2008, 77-80.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Lebeau 2002-03 = A. Lebeau, *Le Chœur chez Euripide : conventions théâtrales, innovations et surprises*, in M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03, 39-55.
- Lebeau 2005 = *Électre. Eschyle, les 'Choéphores' ; Euripide, 'Électre' ; Sophocle, 'Électre'*, traductions de V.-H. Debidour, introduction, commentaires et notes par A. Lebeau, Paris 2005.
- Lloyd 2005 = M. Lloyd, *Sophocles, 'Electra'*, London 2005.
- Loayza 2001 = D. Loayza, *Eschyle, 'Orestie'. Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie*, Paris 2001.
- Long 1968 = A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, Londres 1968.
- Loroux 1990 = N. Loroux, *Les Mères en deuil*, Paris 1990.
- Loroux 1999 = *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999.
- Machin – Pernée 1993 = A. Machin – L. Pernée, *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix-en-Provence 1993.

*Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les 'Choéphores' et les deux 'Électre'*

- March 2001 = J. March, *Sophocles, 'Electra', Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster 2001.
- Mastronarde 1998 = D.J. Mastronarde, *Il coro euripideo: autorità e integrazione*, QUCC n.s. 60.3, 1998, 55-80.
- Mastronarde 1999 = D.J. Mastronarde, *Knowledge and Authority in the Choral Voice of Euripidean Tragedy*, SyllClass 10, 1999, 86-104.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Oxford 2010.
- Moreau 2003 = A. Moreau, *La parodos des 'Choéphores' d'Eschyle (v. 22-83)*, in M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03, 1-15.
- Moreau – Sauzeau 1997 = A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997.
- Nagy 1994-95 = G. Nagy, *Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater*, Arion Third Series 3.1, 1994-95, 41-55.
- Nancy 2007a = C. Nancy, *Le sujet le plus tragique*, préface à : *Euripide. Les 'Phéniennes', édition bilingue, traduction de C. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe*, Paris, 2007, 13-32.
- Nancy 2007b = C. Nancy, *Le tragique d'Euripide*, in J. Alaux, *Les 'Phéniennes' d'Euripide : la famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris, 2007, 43-51.
- Noël 2002-03 = M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03.
- O' Brien 1964 = M.J. O' Brien, *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*, AJP 85, 1964, 13-39.
- Podlecki 2003 = A.J. Podlecki, *Watching, Waiting, Witchcraft: The Chorus of the 'Oresteia'*, in J. Davidson – A. Pomeroy, *Theatres of Action. Papers for Chris Dearden, Supplement to Prudentia*, 2003, 12-33.
- Podlecki 2009 = A.J. Podlecki, *The Tragic Chorus*, rec. de G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago-London 2007, CR 59.1, 2009, 28 s.
- Pucci 2009 = P. Pucci, *Euripides' Writing Strategies in Foregrounding the Effects of Pity*, Mètis n.s. 7, 2009, 227-45.
- Pucci 2012 = P. Pucci, *Jeux de miroirs dans l'Électre d'Euripide*, Lexis 30, 2012, 308-18.
- de Romilly 1982 = J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, 1982<sup>3</sup>.
- Segal 1966 = C.P. Segal, *The 'Electra' of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.
- Segal 1985-86 = C.P. Segal, *Tragedy, Corporeality, and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays*, CW 79, 1985-86, 7-23.
- Silk 2003 = M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 2003.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Thévenet 2009 = L. Thévenet, *Le Personnage du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris 2009.
- Vegetti 1983 = M. Vegetti, *Oralità, scrittura spettacolo*, Torino 1983.
- Vernant – Vidal-Naquet 1981 = J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1981<sup>2</sup>.

Vidal-Naquet 1975 = P. Vidal-Naquet, *Difficile dialogue*, préface à H.C. Baldry, *Le Théâtre tragique des Grecs*, tr. J.-P. Darmon, Paris 1975, I-XIII.

Vidal-Naquet 2002 = P. Vidal-Naquet, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris 2002.

Wach 2012 = A. Wach, *Le chœur dans l'Électre d'Euripide : le lien des stasima avec l'action dramatique*, *Lexis* 30, 2012, 320-41.

Webster 1956 = T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1956.

Whitehorne 1978 = J.E.G. Whitehorne, *The Ending of Euripides' 'Electra'*, *RBPh* 56, 1978, 5-14.

Wilson 1997 = P. Wilson, *Leading the Tragic Khoros: Tragic Prestige in the Democratic City*, in C. Pelling, *Greek Tragedy and the Historians*, Oxford 1997, 81-108.

Winkler – Zeitlin 1990 = J.J. Winkler – F.I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.

Zeitlin 1970 = F.I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 101, 1970, 645-69.

**Abstract:** In this paper, I analyse the dramatic interactions between the choruses and the main characters in the three Electra plays. In Aeschylus' *Choephoroi*, the chorus of young women, firmly allied to Electra and Orestes at the beginning of the play, maintains a new distance at the very fulfilment of the tragic action. Symmetrically, Sophocles and Euripides' choruses, whose position is at first more distant from that of Electra, move gradually closer to her point of view. In each play, these variations are closely linked to the major steps of the dramatic construction. In addition, they allow us to examine more closely the complex levels of the choral voice in Greek tragedy.

**Keywords:** Greek tragedy, chorus, Aeschylus, Sophocles, Euripides.



## Opera's Tragic Past: The Example of *Elektra*\*

Aber die alte Sage und was ihr Genüge tut, ist hier auch nicht mehr als ein Text zu einer neuen, unerhörten Melodie.

Karl Reinhardt, *Sophokles*

Attempts to revive Greek tragedy have long been the subject of suspicion, and Friedrich Nietzsche's is only the most vehement voice in a tradition that seeks to undermine opera's claim to affinity with the ancient art. August Wilhelm Schlegel, in his *Lectures on Dramatic Art and Literature*, held in 1808, gives an assessment that leaves little room for ambiguity. I turn to his dismissal of any analogy between the two art forms because it supplies an illuminating horizon for the interpretation of Sophocles' *Electra* proposed by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss with the opera of the same name, originally performed in 1909 – a century after Schlegel made his remarks. Under the telling title “False Comparison between Ancient Tragedy and Opera”, Schlegel states that this juxtaposition is in fact

the most inappropriate in the world and testifies to a complete ignorance of the spirit of classical antiquity. *That* dance, *that* music have only the name in common with what in our age is called thus. In tragedy the main thing was poetry: everything else was there only to serve it under the most rigorous domination. In opera, on the other hand, poetry is peripheral, a medium to hold the rest together: it almost drowns in its surroundings<sup>1</sup>.

If a tendency to identify the effects of opera with the great poetry of the ancient tragedians may hint at an inadequate understanding of the proper Greek ‘spirit’, then Schlegel's statement exhibits an equally spurious disregard for what is not merely a misunderstanding but rather a fundamental concern of the modern art form. Without documents to serve as models, late Renaissance composers were confronted with an unusual mimetic dilemma. While the pioneers of the new art lacked sufficient knowledge of the rules and techniques of ancient music, two things were nevertheless safely attested in the available sources: the *effects* of music and its mythic *power*. ‘From Peri's *Euridice* to Monteverdi's *Orfeo* [...], opera is born’, in the words of Philippe Lacoue-Labarthe, ‘as the celebration of the occidental myth of music and lyricism’<sup>2</sup>. That is to say that the alignment of opera and Greek drama never proceeded from a formal analogy, which is how Schlegel treats it, but always from the attempt to resuscitate a certain myth, power, effect, or indeed spirit. Speaking of *Electra*'s predicament, Schlegel elucidates his own take on this spirit and its specific Sophoclean manifestation, exemplified by

\* A version of this text was presented at the 21<sup>st</sup> CorHaLi colloquium, Lille, June 9-11 2011. I wish to thank the organizers for their invitation and the participants for helpful comments and suggestions, from which the current text has benefited greatly.

<sup>1</sup> Schlegel 1996, 59. All translations are my own.

<sup>2</sup> Lacoue-Labarthe 2007, 16.

the heavenly serenity beside so terrifying a subject, the fresh air of life and youth, which breathes throughout the whole. The bright god Apollo, who ordained the deed, seems to spread his influence over it; even the daybreak at the beginning is significant. The grave and the world of shadows are kept at a distance [...].<sup>3</sup>

It was against this dated but tremendously influential interpretation of Sophocles' drama that the new *Elektra* by Hofmannsthal and Strauss projected itself, as much a philological intervention as a literary and a musical one. It is important to remember that the controversy sparked by their collaboration had at least two aspects: on the one hand, there were the conservative critics, who, following Schlegel's lead, saw the hysteric Electra of Hofmannsthal and Strauss as a perversion of Sophocles' dignified heroine; on the other hand, there were the iconoclastic modernists, in the long run more damaging for the opera's reception, who turned against Strauss's frivolous application of disparate styles and the very use of antiquated mythic material. Hofmannsthal, at any rate, wanted his *Elektra* to be far from classical or Goethean and warned in his original stage directions for the play – first produced six years before the premiere of the opera – against all types of *Antikisieren*. The stage was to be void of 'all those columns, all those broad stairs, all those *antikisierenden Banalitäten*, which are more apt for sobering up than for creating suggestive effects'<sup>4</sup>. The task was to achieve something different from, and more than, a symbolic representation of the tragic universe; and although a *Literaturoper* deals with a finished linguistic artwork and Hofmannsthal's final libretto is best described as a shortened version of his drama, Strauss's opera is in many ways the fulfillment of this impulse that preexisted the music. Karl Reinhardt has remarked that *Elektra*, despite its length, is the most economical of Sophocles' plays<sup>5</sup>, and Hofmannsthal's interpretation loses nothing of this economy: after Strauss's cuts, the libretto amounts to just over half of Sophocles' circa 1500 lines. However, it is not simply through retaining concision and organization that Hofmannsthal's and Strauss's tragedy interestingly approximates the Greek. The librettist's refusal of paraphernalia indicates that what was to be transmitted of the ancient source was not an image – but nor was it only a form of discourse, and the collaboration with Strauss demands a consideration of whether it can be justified to speak of musical features as potentially 'tragic' beyond a perceived suitability to accompany tragic narratives. An answer to this question can perhaps be found in the conventions internal to a given musical language, but Hofmannsthal's rejecting classicist images of Greece in favor of 'suggestive effects' anticipated Strauss's greater ambition to convey musically structures present in the Greek text.

Hofmannsthal's and Strauss's treatments of Sophocles' *Elektra* are the most popular topics among studies of the play's modern reception. Recent work has focused on Hofmannsthal's reading of the Greek original and on the discourses conditioning the reception of Strauss's opera<sup>6</sup>. I aim neither for an exhaustive account nor for a full bibliography but to demonstrate a set of techniques with which the modern op-

<sup>3</sup> Schlegel 1996, 119.

<sup>4</sup> Hofmannsthal 1997, 379.

<sup>5</sup> Reinhardt 1976, 145.

<sup>6</sup> Cf. Davies 1999, Paduano 2002, and Goldhill 2002.

era and the ancient drama reflect upon the imagined pasts of their respective art forms.

### 1. Text and Music.

The most obvious formal difference between Hofmannsthal's drama and Sophocles' is, of course, the unsurprising omission of the chorus, which in the modern play is replaced by a group of serving-maids, a substitution that disallows establishment of any position external to the dramatic events. The *Electra* of Hofmannsthal's play is utterly isolated with no ability to mediate her grief, which she instead addresses directly to her dead father, Agamemnon. In Strauss's adaptation, what is missing is not only the division between actors and chorus and hence an outside perspective but, firmly in the tradition of Richard Wagner, a clear-cut distinction between recitative and aria and, concomitantly, a differentiation between acoustic and narrative levels<sup>7</sup>. Lashings, screams, and slaughters along with other percussive elements that alert the characters and drive the conflict toward its inevitable outcome are never external to the music, which with unsurpassed onomatopoeia amplifies the action; and as the literature on Strauss's opera rightly insists, references to music, song, laments, and dirges, as well as more generally to the sense of hearing with its capacity for seduction and confusion, abound in Hofmannsthal's text<sup>8</sup>. Inserting and rendering explicit this aural element as a crucial part of the unfolding musical narrative was hardly Strauss's original invention – similar techniques are frequent in Wagner. With few changes to Sophocles' version, Hofmannsthal's *Orestes*, whom Clytemnestra has banished from her house, fearing that he will return to revenge her murder of Agamemnon, eventually enters the scene and carries out his deed, killing the mother and her lover Aegisthus perfectly according to plan. At this climactic moment, Chrysothemis, *Electra*'s sister, repeatedly asks whether she cannot hear the rejoicing people in the courts, whereupon *Electra* responds with a rhetorical question: 'Can I not hear it? Not hear / the music? But it comes from myself' [149]. The alignment between the effects of music perceived by the characters and the dramatic action in which they are involved has become so obvious that *Electra* only barely takes the question seriously.

However, this trait has a remarkable equivalent already in the Sophoclean version of the myth. To the opera's breaking down of the distinction between recitative and aria corresponds what Reinhardt calls a new level or stage of style (*Stilstufe*) in the works of the ancient tragedian. Comparing *Electra* and *Philoctetes* to *Ajax* and *The Women of Trachis*, Reinhardt writes: 'The pronounced content no longer stands, like in the earlier form of report, as something self-contained, as though it were a solid island surrounded by the surging waves of "pathos", but is rather carried away by the stream of communicative outpouring [«vom Fluß des Mitteilungsergusses fortgetragen»]<sup>9</sup>. Regardless of whether Reinhardt's narrative of stylistic development is tenable, his notion that *Electra*'s laments influence, determine, and indeed subordi-

<sup>7</sup> Kittler 1987, 95 has examined incisively the significance of this.

<sup>8</sup> See for instance Abbate 1989.

<sup>9</sup> Reinhardt 1976, 152.

nate every narration of events is pivotal for understanding the exemplary status she is granted in Strauss's opera. What, then, distinguishes these laments?

From the very beginning of Sophocles' play, Electra is caught within song. It is the past within which she dwells, and she performs her dirges as an unending ritual, evinced by her first lines in the drama, an anapestic lament from the *skene*, which may indeed have been sung<sup>10</sup>. She exclaims:

ὦ φάος ἄγνόν καὺγῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὅς μοι  
πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς,  
πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου  
στέρνων πληγὰς αἵμασσομένων,  
ὅπότεν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῆ  
[86-91]<sup>11</sup>

O holy sun and air, with equal share in light,  
how many songs of laments,  
how many strokes against the bloodied breast,  
have you heard from me  
when the dark night withdrew

The sounds that Electra emits are a mix of songs and strokes, lashes she inflicts onto herself. As in Strauss's opera, the one is not distinct from the other: the songs and the diegetic sounds are transmitted on the same semiotic level. Electra as a character would be unintelligible without her song of lamentation, her ᾠδή, coextensive with her very being. 'I', Sophocles' Electra assures, 'will never cease my dirges and sorrowful laments' [104], laments that are a seduction to the returning Orestes and supposed pleasing to Agamemnon and the gods but met with suspicion and hatred by the pedagogue and Clytemnestra respectively<sup>12</sup>.

If in Sophocles' play the character Electra is accorded a centrality unequalled in any other ancient source, her viewpoint is even more dominating in Hofmannsthal and Strauss, where her claim at the beginning of the original play – that as long as she lives she will be singing her laments – is understood literally. In the absence of an instance mediating between the various voices within the drama, Electra's voice often merges with the narrative voice of Strauss's music<sup>13</sup>, and when in her final ecstatic triumph her song is extinguished through joy, so is her life, and she collapses shortly after uttering the imperative 'Be quiet and dance' [151]. Having let the sung memory of Agamemnon's murder become her only purpose, she expires as the deed is avenged – and this is unique to Hofmannsthal's text.

<sup>10</sup> Finglass 2007, 117-21 supplies a lengthy discussion of this possibility.

<sup>11</sup> Here and elsewhere I rely on Finglass's edition of the Sophoclean text.

<sup>12</sup> Loraux 2001, proceeding from the phonetic semblance between the adverb ἀεί, 'always', and the exclamation of grief αἰαῖ, sees Electra's unceasing laments as exemplary for the 'antipolitical' protest against the city's efforts to present itself as eternally identical to itself. More important for my purposes, Loraux, refusing the reduction of θρήνος to γόος, of musical lamenting to unarticulated moaning, insists on the sensuous dimensions of Electra's grief, the 'sonorous pleasure' that attaches to her complaints [53-7]. I thank Pietro Pucci for drawing my attention to these passages.

<sup>13</sup> See Abbate 1989 for a more detailed version of this interpretation.

The dance with which in Hofmannsthal and Strauss mournful singing is replaced has no clear counterpart in Sophocles' drama, but the opposition between endless dirges and joyful dance is already present as the chorus of the original play laments right before the entrance of Orestes:

ὦ χθονία βροτοῖσι Φάμα,  
κατά μοι βόασον οἰκτρὰν  
ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρείδαις,  
ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνειδίη  
[1066-9]

O Voice of the underworld that reaches mortals,  
shout for me a piteous  
cry to the Atridae down below,  
bringing reproaches unsuited for dance

The reversal of this state of things is posited at the beginning of Hofmannsthal's version, where Electra speaks of 'royal victory dances' [118], and it is achieved at the very end, when she, dancing, silently carries 'the burden of joy' [151]. Only a dance suffering from bliss can overcome the endless songs of mourning.

## **2. The Temporality of the Leitmotif.**

What remains in the opera after Electra's collapse is only the final transformation of the famous and constantly recurring so-called Agamemnon motif, which frames the work, appearing in the very first bars of music as well as the very last. This motif haunts the entirety of the opera, which thus appears imprinted with the seal of the mourned father; and indeed, in Electra's monologue his name's four syllables are repeatedly mapped onto these notes. But there are, nevertheless, other ways of interpreting this persistent figure. It has been suggested that if the motif signifies anything at all, it is first and foremost Electra's own desperate voice<sup>14</sup>. The violent first bars would then be Strauss's analogue to Electra's hopeless cry Ἰὼ μοί μοι δύστηνος, 'Oh wretched me', which in the beginning of Sophocles' drama Orestes hears from inside the gates and desires, recognizing Electra by no more than the quality of her wailing (γόων), but decides not to act upon for fear of being discovered by Clytemnestra's minions.

Whichever way the motif is understood, Strauss's opera is in every sense determined by a tragic past that haunts it, and this determination stretches beyond the signifier Agamemnon – perhaps beyond even the Electra myth and the opera's narrative. Whether Electra ultimately appropriates the motif may have importance for the gender aspects of the work; what interests me here is its temporality: its capacity to conjure up a past that only gradually is elucidated but ultimately governs the course of events. Hofmannsthal perhaps expressed it most succinctly some thirteen years after the original staging of his play: '[Electra] is the father (he exists only in her)' [466]. Song is the medium within which Electra persists; the so-called

<sup>14</sup> For this interpretation see, again, Abbate 1989.

Agamemnon motif is its refrain. With no chorus to act as her addressee, Electra does not simply lament her past but invokes it directly through the name of the murdered king. In this sense, the famous motif comes to stand neither for Agamemnon nor for the pure, empty voice of Electra but more generally for a past that possesses her entirely. When juxtaposing the motif with the equally famous *Elektra* chord, what emerges is primarily a temporal difference. The former points always to an absence that appears within the drama and determines it from the outset, a past that is sometimes lamented and that sometimes returns triumphantly, as in Electra's final dance of death or when she, in response to the dying Aegisthus' call for help, ironically reassures him that Agamemnon listens. The chord that has come to bear Electra's name and is introduced with her 'Alone! Alas, all alone', on the other hand, rather than referring to Electra herself – Strauss never mentions the chord as proper to her – accompanies her current isolation, her emptiness, the absolute absence and inaccessibility of the past that at the same time haunts her. This is not a simple matter of music's ability to announce presences and absences through using the available conventions, but of Strauss's attempt to render what Hofmannsthal understood as *Elektra's* fundamental problem. Two years after the opera's premiere, the librettist finds the occasion to return to the work, and he writes to the composer:

It is [like *Ariadne auf Naxos*] about a simple and enormous problem of life [*Lebensproblem*]: that of fidelity. To cling to the lost one, to persist forever, unto death – or on the other hand *to live*, to live on, to overcome, *to transform oneself*, to relinquish the unity of the soul, and nevertheless to preserve oneself in the transformation, to remain human, not to stoop to the level of an animal with no memory<sup>15</sup>.

'Electra is no longer Electra precisely because she devoted herself so completely to being Electra' [416]. 'The person [is] lost in order to save itself' [465]<sup>16</sup>, and it is this ethos of at the same time remaining oneself and losing oneself through remembering someone lost that leads Sophocles' Electra to her apotheosis, in the *parodos*, of the eternally weeping Niobe [150].

However, the tragic past that permeates the *music* of Strauss's opera should, again, perhaps not be reduced to the personal history of Electra herself. Though it is of course Electra's subsequent words that make us identify the opening motif with the power of the past, its shattering effect preexists its signification. It is a striking case of *hysteron proteron*: while the first bars of the opera indicate an attachment to a past event, this attachment is not glossed or even made intelligible until later in the drama. The powerful attack with which the so-called Agamemnon motif is first introduced and the opera begins is not correlated with any scenic action and hence can refer, if at all, only to something that has already taken place or to the possession of a past that has yet to receive its signification.

Retroactively, the motif appears to unify the entire drama, if not to contain it in advance. The opera naturally cannot be 'summed up' by this small figure, but the temporal structure that I have outlined exemplifies an operatic ambition or obsession as old as the art form itself: to accomplish a tragic effect through the sheer force of

<sup>15</sup> Hofmannsthal 1997, 458.

<sup>16</sup> Notes taken by Hofmannsthal in 1905 and 1916 respectively.

music. In the case of *Elektra*, this means not a simple subordination of discourse to music, as in Schlegel's assessment. Rather, Strauss uses music to make explicit a tragic temporality, without reference to an oracular proclamation that would sanction it discursively. Tragic temporality should here be understood broadly as the conflict between the unfolding of events as decreed by the oracle and the unfolding of events which at any moment may be regarded as plausible from a given character's point of view. Strauss's tragic temporality would then be his deployment of the leitmotif technique to make present this conflict throughout the opera; and the leitmotif itself comes to exhibit a remarkable structural analogy with the reported saying of the oracle, which is never mentioned in the libretto but the presence of which is made to resound throughout the opera. Indeed, the leitmotif, such as it is used by Strauss, performs an oracular function: it first appears as a message that is opaque and eludes immediate decipherment – but is then gradually revealed to concern the whole course and outcome of the drama.

In Sophocles' play, Orestes uses his first speech to inform the pedagogue of the oracle's pronouncement:

ἐγὼ γὰρ ἤνιχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν  
μαντεῖον, ὡς μάθοιμι' ὅτω τρόπῳ πατρὸς  
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,  
χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὦν πύση τάχα·  
ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ  
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς.  
[32-7]

When I came to the Pythian oracle  
in order to learn in what way I might  
avenge my father on his murderers,  
Phoebus proclaimed to me what you will now hear:  
that I alone, without arms or assistance,  
stealthily and cunningly effect the killings with righteous hand.

However, it is worth noting that whereas in Sophocles' version Orestes' intentions to revenge Agamemnon and purify the household are clear from the beginning, an unassuming audience of Strauss's opera may well doubt whether the lost son will in fact return. It is only through the transformations of the initial motif, which culminate in the uncompromising *ostinati* of the opera's finale, that the past – the past of the oracle's decree and the past which that decree concerns – is gradually revealed to have influenced subterraneously and indeed decided in advance the outcome of the drama. If the motif reminds one of the tragic inescapability of a past event, of Clytemnestra's and Aegisthus' having murdered Agamemnon, then this inescapability is presented with unequalled force and clarity before a tragic structure has even begun to unravel discursively. It is in part this insistence on music's capacity to precipitate and condense a tragic conflict that renders Strauss's opera exemplary of the modern art form's efforts to compete with the ancient dramas that reach us as purely linguistic documents.

### 3. Myth.

The tragic past that haunts Strauss's music is thus not only that of Electra or the house of Atreus, but the supposed tragic past of opera itself, and it is not least in this way that the *Elektra* of Hofmannsthal and Strauss presents a worthwhile attempt at solving a problem that may be termed Wagnerian (or rather post-Wagnerian) and which has yielded so many literary and philosophical debates and polemics<sup>17</sup>. The question concerns the role of myth: in lieu of inventing a new myth, which would flatter the audience that they too may be a tragic people, Hofmannsthal and Strauss collapse the form of opera into its model. *Elektra* is not, as Lacoue-Labarthe would have it, a feeble effort to revive a dead art – or the hopeless endeavor to outdo Wagner by saturating the operatic form beyond recognition. Instead, the collaboration glosses the occidental myth of music, lyricism, and tragedy in general, and this broader mythic complex is not separate from the particular myth of Electra's fate. As I have briefly indicated, already Sophocles' version of the Electra myth presents her as encapsulated within a song heard by every character in the play as well as the invoked sun and air. Epicedia, dirges, laments, and threnodies define her existence. This appearance of the singer-composer as a theme within the musical drama is of course not particular to *Elektra* among Strauss's operas. In the later *Ariadne auf Naxos* and *Capriccio*, the preoccupation with the figure of the composer is explicit, and as the centrality of Electra's voice and position is made manifest by her exclamation that the music proceeds entirely from her, she becomes an archaic incarnation of this figure. Such an interpretation of Electra is warranted not simply by her ceaseless lamentation but first and foremost by her own self-understanding as partaking in a tradition of women mourning and singing the deaths of their kin. Electra inserts herself into a mythic complex and a fiction of herself as a nightingale, a song-maker<sup>18</sup>. In remembering her dead father, Electra recalls, invokes, and identifies with those who suffered similarly before her. She is Procne, who, once she has been turned into a nightingale, never stops singing of the child she killed to avenge the rape of her sister [107]. Or she is Aëdon, lamenting in song no longer Itylus, the mistakenly killed son, but Agamemnon, the murdered father [146-53]. Sophocles does not figure Electra's mournful song as the first of its kind but rather situates it within a larger mythic context that the chorus affirms<sup>19</sup>. This must be seen, with Nicole Loraux, as a device with which tragedy thinks its lyric origins and its own specificity [90 f.], and perhaps what in Reinhardt's reading becomes a new level of style in Sophocles' works, which collapses narrated content and the uncompromising outflow of Electra's laments, is indistinguishable from this reflection on a mythic musical past.

<sup>17</sup> Naturally, the very idea of the leitmotif as a technique that aims in part to recreate what I have called a tragic temporality broaches the question of Wagner's ambition finally to revive Greek drama, too vast an issue to be treated here. For a comparison of Wagner's and Hofmannsthal's/Strauss's respective visions of Greece, see Goldhill 2002, 160-6. For a recent approach to Wagner and tragedy that carefully traces his *Musikdramen* back to an Aeschylean model, cf. Badiou 2010, 144 f. I note, by the way, strong affinities between my analysis of tragic temporality in *Elektra* and what Badiou's terms 'the time of the tragic paradox' [157-60].

<sup>18</sup> Cf. Chantraine 2009 for the connection between ἀηδών and ἀείδω.

<sup>19</sup> For instance, the chorus repeats the comparison with the nightingale [1077].



But it is important to emphasize that Hofmannsthal's and Strauss's merging of the myth of the power of music with one particular mythic figure does not serve to privilege a Greek tragic past as the only origin of music and song; instead, it renders an operatic fantasy, now spanning four centuries, explicit. Hofmannsthal and Strauss do not reinvent a Western myth of music, adapting it to their own time and place, but work through a structure of exemplarity within which the figure of Electra is not arbitrary. At the same time, the opera does not simply lift the Electra myth as helpful for understanding modern music's tragic obsession. By short-circuiting opera, at the end of its historical existence, into the myth it provides of its own origins, the *Elektra* of Hofmannsthal and Strauss supplies a commentary on the limits of opera's possibilities as a form of art. At the climax of the narrative, Electra tells Chrysothemis and everyone who shares in her joy over the death of Clytemnestra and Aegisthus to keep quiet. The plot and the exchange of information are interrupted for the sake of that music which Electra herself professes to create and which, with Schlegel's word, 'drowns' Hofmannsthal's poetry. Indeed, this has been interpreted as another testament to the primacy of music over language in opera<sup>20</sup>. Electra would succumb to the power of her own song, proceeding in a wordless ecstasy from the world of representation to a higher realm of music and confirming Schlegel's commonplace notion that in opera words are peripheral and that whoever fails to apprehend the dominance of poetry – that is, of discourse – in tragedy is, as he puts it, 'completely ignoran[t] of the spirit of classical antiquity'. But it is arguably rather the ignorance of ancient music, the emptiness of the model reduced to its subjective effects, the effects of song as it is sung and heard, which opera aspiring to tragedy comes to convert into sheer musical force, into sound. Of this Hofmannsthal's and Strauss's *Elektra* is perhaps the most instructive and convincing example.

Cornell University  
Ithaca NY, USA

Klas Molde

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Abbate 1989 = C. Abbate, *Elektra's Voice: Music and Language in Strauss' Opera*, in D. Puffett (ed.), Richard Strauss, *Elektra*, Cambridge 1989, 107-27.

Badiou 2010 = A. Badiou, *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, trans. by Isabelle Vodoz, Caen 2010.

Chantraine 2009 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 2009.

Dahlhaus 1996 = C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996.

Davies 1999 = M. Davies, *The Three Electras: Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision*, AA 45, 1999, 36-65.

Ewans 1984 = M. Ewans, *Elektra: Sophocles, von Hofmannsthal, Strauss*, Ramus 13.2, 1984, 135-54.

Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles 'Elektra'*, Cambridge 2007.

Forsyth 1989 = K. Forsyth, *Hofmannsthal's 'Elektra': from Sophocles to Strauss*, in D. Puffett (ed.), Richard Strauss, *Elektra*, Cambridge 1989, 17-32.

<sup>20</sup> See Puffett 1989, 42 f.

- Gilliam 1991 = B. Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, Oxford 1991.
- Goldhill 2002 = S. Goldhill, *Who needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge 2002.
- Hofmannsthal 1997 = H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, VII, *Dramen* 5, Frankfurt a. M. 1997.
- Jens 1955 = W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955.
- Kittler 1987 = F.A. Kittler, *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in F.A. Kittler et. Al. (hrsgg.), *Diskursanalysen I. Medien*, Opladen 1987, 94-107.
- Lacoue-Labarthe 2007 = P. Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta. Figures de Wagner*, Paris 2007.
- Lloyd-Jones 1991 = P.H.J. Lloyd-Jones, *Greek in a Cold Climate*, Savage MD 1991.
- Loraux 2001 = N. Loraux, *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 2001.
- Newiger 1969 = H.-J. Newiger, *Hofmannsthal's 'Elektra' und die griechische Tragödie*, *Arcadia* 4, 1969, 138-63.
- Paduano 2002 = G. Paduano, *L' 'Elektra' di Hofmannsthal come interpretazione di Sofocle*, *SIFC*, s. 3, 20, 2002, 266-84.
- Puffett 1989 = D. Puffett, *The Music of 'Elektra': Preliminary Thoughts*, in Id. (ed.), *Richard Strauss, Elektra*, Cambridge 1989, 33-43.
- Reinhardt 1976 = K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt a. M. 1976.
- Schlegel 1996 = A.W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, V, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart 1996.
- Strauss 1996 = R. Strauss, *Elektra*, Wien 1996.

**Abstract:** This article explores Hugo von Hofmannsthal's and Richard Strauss's treatments of Sophocles' *Elektra* and uses them to shed new light on the original play. Rather than presenting a holistic account, the paper focuses on a set of techniques with which the modern opera and the ancient tragedy reflect upon the imagined pasts of their respective art forms. Special attention is paid to how innovations and stylistic choices in the opera are tied to properties of the Greek text, and Strauss's use of the leitmotif technique is analyzed as a particularly apt way of recreating a tragic temporality within a new medium. The essay concludes with a discussion of *Elektra's* place and importance among Western myths of music and lyricism.

**Keywords:** tragedy, opera, leitmotif, temporality, myth, exemplarity.

## Reaching the *καιρός* in Sophocles' *Electra*\*

The word 'καιρός' and its cognates – for example, *καίριος* – appear more frequently in the *Electra* and the *Philoctetes* than in Sophocles' other extant plays<sup>1</sup>. While the word 'καιρός' has a wide variety of uses, its fundamental meaning, as, for example, William Race has shown, is 'the appropriate' or 'the fitting'<sup>2</sup>. For instance, the temporal use of *καιρός* to mean 'the right time' refers to the time that is *appropriate* for one's endeavor. Again, the quantitative use of *καιρός* to mean 'the right measure' refers to the measure of something that is *appropriate* for one's purposes. Attending to the *καιρός* in an endeavor involves recognizing the time, place, quantity, or manner appropriate to it. For example, in order to reach the *καιρός* in repaying a favor, it is not enough simply to reciprocate, but one must do so in the appropriate time, place, and manner – if, say, my friend bought me a beer last night, I will not repay him adequately by surprising him at breakfast with a Leffe. Rather, I should buy him a beer when I can reasonably expect him to welcome one. If, on the other hand, an action is appropriate at any time and in any amount, then observing the *καιρός* in performing it is trivial.

In this essay, I argue that the concept of the *καιρός* plays an important role in the characterization of Orestes and Electra. In particular, a significant feature of Electra's character is her insensitivity to the *καιρός*, which contrasts with Orestes' marked sensitivity to it. Appreciating the role of the *καιρός* in the *Electra* is also significant for resolving the ethical dilemma posed by Orestes' obligation to avenge his father's murder by killing his mother. I argue that his attention to the *καιρός* of vengeance helps to defuse this dilemma. By killing Clytemnestra and Aegisthos in as similar a way as possible to their own murder of Agamemnon, and so appealing to a well-attested archaic and classical Greek line of thought about the due measure of punishment, his matricide is less problematic than it otherwise would be.

This essay has two parts: In the first, I discuss some uses of the word 'καιρός' in the *Electra*, and its role in the characterization of Electra and Orestes. In the second and final section, I argue that seeing the matricide in light of Orestes' earlier appeals to the *καιρός* helps to explain the play's surprisingly positive portrayal of it.

### I.

The prologue includes four of the eight occurrences of the word 'καιρός' in the *Electra*. In the first instance, the Pedagogue urges Orestes to give counsel before an-

\* I presented this essay at the XXI Colloquium CorHaLi, which took place in Lille on June 9-11, 2011. I want to thank the organizers of the colloquium for their invitation, and the other CorHaLi participants for their comments and suggestions. I also want to thank Andrew Ford, Constanze Guthenke and Froma Zeitlin for their very helpful written comments.

<sup>1</sup> There are 38 instances of *καιρός* and its cognates in Sophocles' extant plays and fragments, of which 8 occur in the *Electra* and 10 in the *Philoctetes*.

<sup>2</sup> I take 'the appropriate' and 'the fitting' to be equivalent in sense to Race's «propriety», which he describes as «the basic sense» of the word *καιρός* in Race 1981, 197 f. Cf. Barrett 1964, 386. For a fuller discussion of the range of meanings of the word *καιρός*, see Trédé 1992.

yone discovers them, ‘since it is no longer *καιρός* to hesitate, but it is the moment for deeds’ (22)<sup>3</sup>. *Καιρός* is used by Orestes in the same sense shortly afterward, when he tells the Pedagogue to approach the palace ‘when *καιρός* leads you’ (39). In both cases, *καιρός* has a non-ethical, prudential sense. That is, the Pedagogue is to approach the palace when it is opportune to do so, not when doing so is good in a more robust sense.

The meaning of *καιρός* is quite different when Orestes, in explaining his plan for taking vengeance, asks the Pedagogue to correct him ‘if I do not hit the *καιρός*’ (31). The sense of *καιρός* here is broader than in the above cases, since Orestes presumably wants the Pedagogue to correct him if he goes astray *in any way*, prudential or ethical.

The final instance of *καιρός* in the prologue again differs from the earlier uses. In concluding his opening speech, Orestes says: ‘And we are off. For it is the *καιρός* – and the *καιρός* is the chief ruler of every action for men’ (75 f.). The primary sense of *καιρός* here is temporal: it is ‘the right time’ for Orestes to carry out his plans for vengeance. However, the maxim describing the *καιρός* as the «chief ruler» of every human action presumably also refers to the broader sense of *καιρός* as ‘the appropriate’. For it is the appropriate more generally, whether in time, quantity, location, or manner, that is «the chief ruler» of every human action. This is supported by the similarity of Orestes’ closing line to traditional Greek maxims describing the significance of the *καιρός* for human endeavors. For instance, Hesiod, in warning against overloading ships or wagons with too many goods, writes: «Observe due measure. *Καιρός* is best in all things» (*Op.* 694). While due measure and *καιρός* here refer especially to the appropriate quantity of goods one should put into a particular wagon or ship, both are also clearly intended to apply more broadly to «all things». Again, in *Olympian* 13, Pindar writes: «Due measure follows in each endeavor. It is best to recognize what is *καιρός*» (47 f.). In this passage also, *καιρός* refers generally to the appropriate. The final use of *καιρός* in the prologue thus alludes to the archaic and classical Greek view that observing the *καιρός* plays an essential role in right and successful action.

The prologue therefore characterizes Orestes as sensitive to the *καιρός* in a variety of senses. It also portrays him as endeavoring to observe the *καιρός* in each stage of his planned vengeance on Clytemnestra and Aegisthos. While some scholars see Orestes’ concern for the *καιρός* as indicating a crass interest in avenging his father, irrespective of means<sup>4</sup>, we have seen that the use of the term *καιρός* in the prologue is not merely prudential. Thus, to the extent that Orestes aims to observe the *καιρός* in taking vengeance, he is not unconcerned with the means by which he takes vengeance, but is rather intent on taking vengeance in the most appropriate way.

Matters are quite different when we meet Electra. The first lines of her speech introduce us to her endless mourning: ‘Holy light and air having an equal share as earth, how many songs of lament and blows aimed at my bleeding breast have you heard, whenever gloomy night has left’ (86-90). Not only has she mourned her father’s murder continuously, but a few lines later she promises to continue doing so

<sup>3</sup> All translations from the Greek are my own.

<sup>4</sup> See, for instance, Schein 1982, 72 and Woodard 1964, 165.

as long as she lives: 'But I will not cease from gloomy laments and cries, as long as I look on the bright twinkling of the stars, and on the day' (103-6).

Electra does not choose certain, opportune times for mourning her father's murder – as, for instance, Orestes chooses certain times for each stage of his planned vengeance – but mourns continuously, all the time. Indeed, in criticizing Orestes' failure to return in her opening comments, she complains: 'But he forgets the things he has suffered and learned. For what message from him does not come to me as a disappointment? For he always wants to appear, but despite wanting to, he does not deem it right to appear' (169-72). Electra's description of Orestes is, in fact, perfectly consistent with his sensitivity to the καιρός. On the basis of the prologue, we should expect Orestes to have long desired to return to his ancestral home, but to have waited for the καιρός of returning nevertheless. For Electra, however, the difference between Orestes' wanting to return and his deeming it the right time to return indicates that he 'forgets the things he has suffered and learned', rather than that he is waiting attentively for the καιρός of returning. As far as Electra is concerned, one moment is as good as any other for Orestes to return; to the extent that she recognizes the καιρός as applying to his return, every moment is καιρίος.

Her insensitivity to the καιρός is vividly depicted in the recognition scene, which involves the other cluster of instances of the word καιρός. Electra, once she recognizes Orestes, passionately celebrates their reunion. Indeed, she celebrates it so passionately that, only 12 lines into the recognition scene, Orestes counsels her that 'it is better to be silent, lest someone inside should hear' (1236-8). When Electra refuses and begins to describe their unfortunate family history, he replies: 'I also know these things very well. But when opportunity (παρουσία) calls, then it is right to remember these deeds'. To which, Electra replies: 'In my view, all, yes all, of time, as it comes, is fitting to say these things with justice' (1250-5). Once again, for Electra any moment of time is καιρίος for recalling and lamenting her misfortunes. A few lines later, Orestes tries again, in vain, to silence her: 'Do not wish to speak at length when it is not καιρός' (1259).

Shortly afterward, Orestes again requests that Electra cease to celebrate their reunion, and rather tell him where he, Pylades, and the Pedagogue should appear, or hide, in order to accomplish the matricide. 'Leave aside superfluous words... for such a speech would take from you the καιρός of time. But tell me what is fitting for the present time, right now' (1288-93). In this passage, Orestes sharply distinguishes between 'the superfluous' (τὰ περισσεύοντα), on the one hand, and the καιρός, which he glosses as 'what is fitting for the present time, right now' (ἃ δ' ἀρμόσει μοι τῷ παρόντι νῦν χρόνῳ), on the other. In Orestes' view, then, Electra, in recalling their mother's crimes and in loudly celebrating their reunion, is inadequately attentive to the distinction between the superfluous and the καιρός.

For Electra, as she explains in the first episode, the same course of action, mourning, has been fitting since her father's murder (86-90, 103-6). Accordingly, observing the καιρός has been irrelevant to her since Agamemnon's death. The recognition scene, in which she readily jeopardizes her and Orestes' opportunity for vengeance by loudly celebrating their reunion, illustrates that her insensitivity to the καιρός is not peculiar to her mourning, but is a more general character trait.

## II.

As has often been noted, unlike both Aeschylus' *Choephoroi* and Euripides' *Electra*, Sophocles' *Electra* plays down the murder of Clytemnestra<sup>5</sup>. Most notably, her murder receives both less attention than, and occurs before, that of Aigisthos. Moreover, at the end of the play, after the vengeance has been accomplished, there is no explicit description of her murder as ethically complicated or even regrettable. Matricide is simply not an issue the play explicitly discusses; however, given the dramatic and cultural context, the occlusion of the ethical difficulties involved in the matricide is a puzzle for readers of the *Electra*. I will argue that the attention Orestes, following Apollo's oracle, gives to the *καιρός* of vengeance contributes to the minimization of the ethical dilemma posed by his filial obligation to murder his mother. I argue for this by both discussing the specific method of execution pursued by Orestes, and contrasting the quite different views of Orestes and Electra regarding how best to take vengeance.

In the prologue, Orestes tells the Pedagogue: 'Phoibos gave a prophecy to me of such a sort as you will soon hear. Without men at arms or an army, I should accomplish secretly, by deceit, slaughter performed by a just hand' (35-7). As has often been commented, the oracle's juxtaposition of slaughter accomplished secretly by deceit (*δόλοισι κλέψαι*) with slaughter performed by a just hand (*χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς*) is quite surprising<sup>6</sup>. For many readers, this suggests that the murder of Clytemnestra and Aigisthos is not, after all, as unproblematic as the surviving characters seem to believe. For example, in commenting on this passage, Seth Schein writes: «We are... given moral pause when we learn that the chosen *action* consists in fact of treachery, of *verbal* deception. ...Despite the traditional moral approval in Greek literature, as far back as the *Odyssey*, of lying and deception as positive heroic practices, such a statement in a late fifth-century tragedy must be viewed as morally shocking, or at least provocative»<sup>7</sup>.

In arguing that the murder of Clytemnestra and Aigisthos is ethically problematic, scholars have also focused on a passage near the end of the play<sup>8</sup>. As Orestes is leading Aigisthos into the palace to execute him, Aigisthos asks: 'Why are you leading me into the house? How, if this deed is noble, does it require darkness, and are you not ready to kill me now' (1493 f.)? Aigisthos' taunt picks up the same tension as that suggested by the oracle's recommendation that Orestes murder Clytemnestra and Aigisthos through deceit rather than openly. While Aigisthos is not an especially credible witness as to either the justice of Orestes' vengeance or the best method of pursuing it, his question reveals a tension between Orestes' manner of vengeance and the ordinary ethical intuition that, *ceteris paribus*, actions performed without deceit and in the public eye are more just than those performed deceitfully or secretly.

Orestes replies to Aigisthos: 'Do not give me orders! Go where you killed my father, so that you may die in the same place' (1495 f.). Orestes evidently takes killing

<sup>5</sup> See, for instance, Jebb 1894, xl-xli; Stevens 1978, 111-20, esp. 114-7; and Whitman 1951, 161-4.

<sup>6</sup> For a survey of such interpretations, see Macleod 2001, 28 n. 17.

<sup>7</sup> Schein 1982, 72.

<sup>8</sup> For instance, Kells 1973, 5 and Kirkwood 1958, 241 n. 22.

Aigisthos in the same place where Aigisthos killed Agamemnon to be more important than conforming to the norm that he execute him openly, in the public eye. Although scholars have often taken this to be a weak response to Aigisthos' objection – for instance, Kells writes: «Orestes has *no* answer, except to express his intention that Aigisthos shall die 'in the same place' as Agamemnon»<sup>9</sup> – Orestes' response picks up a recurrent theme in his pursuit of vengeance. For instance, it matches the Delphic oracle's advice on how he should take vengeance on Aigisthos and Clytemnestra. As we saw above, the oracle, in responding to Orestes' inquiry regarding 'in what way' he should pursue vengeance for his father's murder, urged him to pursue vengeance through deceit. Like his decision to murder Aigisthos inside the palace, pursuing vengeance through deceit runs against ordinary ancient Greek ethical intuitions. Orestes' reply to Aigisthos suggests, however, an explanation for the oracle's advice. By avenging his father's death through deceit, Orestes will take vengeance *in the same way* as Clytemnestra and Aigisthos killed his father.

This is further supported by the close intertextual parallels between the murder of Clytemnestra in the *Electra* and Clytemnestra's murder of Agamemnon in the *Oresteia*. Both murders take place off stage, with the audience and chorus listening in from outside. Two moments in the scenes are especially similar<sup>10</sup>. First, similar to Agamemnon's cry, 'Alas! I have been struck a mortal blow inside' (ὄμοι πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω), Clytemnestra on being stabbed the first time yells 'Alas! I have been struck' (ὄμοι πέπληγμαι). Again, similar to Agamemnon who ends his life yelling 'Alas! I have been struck again, a second time' (ὄμοι μάλ' αὖθις δευτέρων πεπληγμένος), Electra, in responding to Clytemnestra's first yell, shouts 'strike a second time, if you have strength' (παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν). Which is shortly followed by Clytemnestra's final shout: 'Alas! I am struck again' (ὄμοι μάλ' αὖθις). The verbal parallels between the two scenes support the notion that Orestes' vengeance closely tracks the manner in which Agamemnon was murdered<sup>11</sup>.

I have been arguing that Orestes, in avenging his father, endeavors to mirror the manner of his father's murder. Electra, by contrast, does not evince any concern for such constraints in her own discussion of avenging Agamemnon. Rather, while she tells Clytemnestra that she would gladly have raised Orestes as an avenger of Clytemnestra's crime (603-5), and criticizes Orestes for not returning to avenge Agamemnon's death sooner (169-72), she nowhere describes any constraints she would place on her manner of vengeance. Again, when she hears of Orestes' spurious death, she seeks her sister Chrysothemis' aid in murdering Clytemnestra and Aigisthos, but neither suggests that they take vengeance in any special way, nor expresses interest in visiting the Pythian oracle for advice (947-89). It therefore seems likely that she is indifferent to the manner of vengeance. This difference between Orestes' and Electra's concern for the manner in which they avenge Agamemnon's murder tracks their different sensitivities to the *καρὸς*. While Electra does not care how she avenges her father's murder, so long as she avenges it, Orestes insists on taking ven-

<sup>9</sup> Kells 1973, 5, my emphasis.

<sup>10</sup> The following quotations are from Aesch. *Ag.* 1343, 1345 and Soph. *El.* 1415 f.

<sup>11</sup> For further discussion of the similarity between these two passages, see Finglass 2007, 516.

geance in a particular way, that tracks Agamemnon's own death as closely as possible.

I want to argue that Orestes' concern for observing the *καῖρός* in avenging Agamemnon helps to mitigate the ethical dilemma posed by his obligation to avenge his father by murdering his mother. The sense of the *καῖρός* I have in mind is that present, as discussed above, in Orestes' general maxim at the end of the prologue about the significance of the *καῖρός* for human endeavors (75 f.). Observing the *καῖρός* in his pursuit of vengeance thus involves recognizing the right time, place, and manner of action appropriate to avenging his father. While it may, generally speaking, be vicious to murder one's mother irrespective of her crimes, that executing her in the *right* place and in the *right* way, and so observing the *καῖρός* in murdering her, is less obviously impermissible. More particularly, there are two ways in which Orestes' manner of murdering Clytemnestra and Aigisthos may make his matricide less blameworthy.

First, by mirroring Clytemnestra and Aigisthos' own murder of Agamemnon in taking vengeance on them, Orestes makes their punishment fit their crime as closely as possible, and so eases any concerns over whether their punishment is appropriate. This is to apply what Trevor Saunders refers to as a «*talio* with mirror» model of punishment<sup>12</sup>. While the *lex talionis* more generally demands a high degree of symmetry between a crime and its punishment – for instance, an eye for an eye – the *talio* with mirror model of punishment aims at an even higher degree of symmetry between a crime and its punishment<sup>13</sup>. For example, it demands not only an eye for an eye, but an eye gouged out by a knife for an eye gouged out by a knife. The *talio* with mirror model of punishment is also present in the *Oresteia*; most notably, Orestes bids the chorus to keep silent about his plan to murder Aigisthos and Clytemnestra, 'so that, having killed a man of standing by deceit, they may also be taken by deceit, and die in the same snare, as Loxias foretold' (*Ch.* 556-8)<sup>14</sup>. Similarly, in the *Electra*, Orestes, by reenacting Clytemnestra and Aigisthos' own murder of Agamemnon, endeavors to make their punishment as appropriate as possible to their crime, and thereby to observe the due measure or *καῖρός* of punishment<sup>15</sup>. This both contributes to the impression that his execution of them is just, and defends him from the charge that in punishing them he either fails to exact retribution for Agamemnon or exacts too heavy of a penalty from Clytemnestra and Aigisthos.

Second, I want to suggest that Orestes' manner of murdering Clytemnestra and Aigisthos gives them a more active role in their own execution, and so diminishes his responsibility for killing them. In this sense, his murder of them once again echoes Aeschylus' *Choephoroi*, in which Orestes, as he leads Clytemnestra off to her death, replies to her complaint that he is about to kill his mother by telling her, 'know well, you will kill yourself, not I' (922 f.). In the *Choephoroi*, Orestes thus disowns responsibility for killing Clytemnestra on the grounds that her crime has

<sup>12</sup> Saunders 1991, 77 f.; for examples, see his appendix at pp. 357-61.

<sup>13</sup> For a detailed discussion of the *lex talionis*, see Hirzel 1907-10.

<sup>14</sup> Compare Hermann Fraenkel's discussion of the murder weapon Clytemnestra uses to kill Agamemnon in Fraenkel 1950, 806-9.

<sup>15</sup> For a discussion of *καῖρός* as due measure, see Wilson 1980.



compelled him to murder her<sup>16</sup>. Orestes has an even better claim to diminished responsibility in the *Electra*; for, in the *Electra*, he is not only punishing Clytemnestra's crime, but to the best of his ability simply reenacting her own previous actions.

To sum up, I have argued that the *καρὸς* plays an important role both in the characterization of the siblings, and in minimizing the ethical dilemma involved in Orestes' matricide. While interpreters of the *Electra* have often argued that Orestes' use of deceit in taking vengeance and the consequent similarity between his manner of killing Clytemnestra and Aigisthos and their own murder of Agamemnon call into question the justice of the matricide, I argue that killing Aigisthos and Clytemnestra by deceit is an essential part of his killing them justly. That is, insofar as Orestes' use of deceit contributes to making his manner of vengeance as similar as possible to their murder of Agamemnon, it helps to resolve the ethical conflict between his obligation to avenge his father and the prohibition against matricide. Of course, ancient as well as contemporary audiences of the *Electra* might not be persuaded that the matricide is as unproblematic as the characters surviving at the end of the play seem to believe. Still, whatever one thinks of the ethical status of Orestes' murder of Clytemnestra, I hope to have shown that in portraying the matricide the *Electra* appeals to a line of reasoning characteristic of classical Greek ethical thought, albeit perhaps foreign to contemporary readers.

Dept. of Classics, Princeton University  
Princeton NJ, USA

D.H. Kaufman

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Barrett 1964 = W.S. Barrett, *Euripides, 'Hippolytus'*, Oxford 1964.  
Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.  
Fraenkel 1950 = H. Fraenkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, vol. 3, Oxford 1950.  
Hirzel 1907-10 = R.R. Hirzel, *Die Talion*, *Philologus* suppl. 11.4, 1907-10, 405-82.  
Jebb 1984 = R.C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragment. Part VI: The 'Electra'*, Cambridge 1984.  
Kells 1973 = J.H. Kells, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 1973.  
Kirkwood 1958 = G.M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca 1958.  
Macelod 2001 = L. Macleod, *Dolos and Dike in Sophokles' 'Electra'*, Leiden 2001.  
Race 1981 = W. Race, *Καρὸς in Greek Drama*, *TAPhA* 111, 1981, 197-213.  
Saunders 1991 = T. Saunders, *Plato's Penal Code*, Oxford 1991.

<sup>16</sup> Compare Euphiletos' response to Eratosthenes' plea that he be allowed to pay a fine rather than suffer death for seducing Euphiletos' wife: 'I will not kill you, but rather the law of the city will kill you, which you transgressed and had less regard for than your pleasures...' (Lys. 1.26). For further parallels, see Todd 2007, 120.

David H. Kaufman

Schein 1982 = S. Schein, *Electra a Sophoclean Problem Play*, *Antike und Abendland* 28, 1982, 69-80.

Stevens 1978 = P.T. Stevens, *Sophocles: Electra, doom or triumph?*, *G&R* 25, 1978, 111-20.

Todd 2007 = S.C. Todd, *A Commentary on Lysias: Speeches 1-11*, Oxford 2007.

Trédé 1992 = M. Trédé, *KAIROS: L'À-propos et l'occasion: le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV siècle avant J.-C.*, Paris 1992.

Whitman 1951 = C.H. Whitman, *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*, Harvard 1951.

Wilson 1980 = J.R. Wilson, *KAIROS as "Due Measure"*, *Glotta* 58, 1980, 177-204.

Woodard 1964 = T. Woodard, *'Electra' by Sophocles: The Dialectical Design*, *HSPH* 68, 1964, 163-205.

**Abstract:** This paper argues that the use of the term *καυός* in Sophocles' *Electra* is important both for the characterization of Orestes and Electra, and for mitigating the ethical dilemma posed by Orestes' filial obligation to commit matricide. It shows that a significant feature of Electra's character is her insensitivity to the *καυός*, which contrasts with Orestes' sensitivity to it. Orestes' sensitivity to the *καυός* is illustrated by his endeavor, in killing Clytemnestra and Aigisthos, to mirror their own murder of Agamemnon. The paper ends by showing that Orestes, by observing the *καυός* of vengeance, helps to defuse the ethical dilemma posed by the matricide.

**Keywords:** Appropriateness, characterization, justice, matricide, Sophocles.

## La scène du meurtre d'Egiste dans l'*Electre* de Sophocle

Cet article<sup>1</sup> a pour objet de tenter de répondre à deux questions très simples: pourquoi Sophocle a-t-il fait mourir Clytemnestre en premier dans sa tragédie, contrairement à ce que font Eschyle et Euripide et dans quel but a-t-il créé un dispositif aussi complexe pour la scène du meurtre d'Egiste ?

Comme le rappelle Patrick Finglass<sup>2</sup> dans son commentaire, la critique est divisée sur des points fondamentaux de l'interprétation de l'*Electre* de Sophocle<sup>3</sup>. Pourtant, que l'on soit du côté de ceux qui prêtent à la pièce un caractère optimiste ou de ceux qui, au contraire, la considèrent comme l'une des tragédies les plus sombres du théâtre grec<sup>4</sup>, il me semble que l'on est arrivé à un certain consensus quant au fait que sa fin<sup>5</sup> pose problème et ne saurait être considérée comme entièrement positive, comme on l'a souvent cru<sup>6</sup> avant la parution de l'article de Sir John Sheppard<sup>7</sup>.

Tout au long de cet article, j'adopte donc, sur la fin de la pièce, la position de Sheppard selon laquelle Sophocle, sans pour autant adopter la manière très directe d'Euripide de présenter les meurtres de Clytemnestre et d'Egiste comme odieux<sup>8</sup>, glisse dans son drame de nombreux éléments troublants qui le rendent particulièrement sombre<sup>9</sup>, si bien que la pièce ne peut pas finir dans une espèce d'enthousiasme comme a voulu le faire croire, entre autres, Schlegel<sup>10</sup>. Je souhaite, en fait, apporter de nouveaux arguments en faveur du point de vue de Sheppard pour ce qui concerne

<sup>1</sup> Sauf indication contraire, les passages cités en grec dans cet article suivent les textes établis pour l'*Oxford Classical Text*.

<sup>2</sup> Finglass 2007, spécialement les pages 8-10.

<sup>3</sup> Par exemple, Segal 1966, 473: « His [celle de Sophocle] *Electra* is a play of inversions and reversals. For this reason it is a difficult play. The ground shifts under our feet from one scene to the next. For the same reason there has been little agreement on the meaning or even on the fundamental issue of whether its tone is one of hope and confidence or one of pessimism ».

<sup>4</sup> Cf., entre autres, Winnington-Ingram 1954-55 ou Kells 1973.

<sup>5</sup> Il est communément admis que les derniers vers du Chœur sont interpolés et que la pièce, bien qu'il semble en manquer quelques vers, finissait, du point de vue de l'action, sur Oreste menant Egiste à l'intérieur du palais pour l'y tuer. Cf. Finglass 2007, 544 s.

<sup>6</sup> Par exemple, Murray 1906, vi, décrit la pièce comme « a combination of matricide and good spirits ».

<sup>7</sup> Sheppard soutient que l'oracle d'Apollon est en réalité trompeur et qu'il n'exonère pas Oreste du meurtre de sa mère. Je trouve cette thèse convaincante, malgré les réserves de Medda 1997, 55 n. 59 : il y a trop d'éléments troublants dans l'*Electre* de Sophocle pour que l'on puisse les ignorer et ces éléments rendent possible l'ambiguïté de l'oracle. Selon Sheppard 1927a, 9 la pièce se clôt de manière tragique : « The Pelopids were bad interpreters of signs. Athenians were experts. Orestes is pronouncing sentence on himself. As for Electra, she stands silent. There are worse tragedies than death, as even the weak Chrysothemis knew » (1107 s.).

<sup>8</sup> Oreste n'hésite pas à tuer par derrière Egiste alors qu'il est absorbé par le découpage de la viande d'un sacrifice. Clytemnestre est attirée dans le piège que lui tendent Oreste et Electre par la nouvelle que sa fille aurait mis au monde un enfant.

<sup>9</sup> Par exemple, cf. Kells 1973, 4 : « Ranging Sophocles with Euripides as a *critic* of matricide, he [Sheppard] claimed his approach was in fact more subtle and less direct than Euripides': it is by ironic innuendo, by reading between the lines, that we see the act to be as odious as it is ».

<sup>10</sup> Par exemple, Schlegel 1965, 132 décrit ainsi le ton de l'ensemble du drame : « the bright divinity of Apollo who enjoined the deed shed influence over the whole ».

la fin du drame grâce à quelques remarques concernant la scène des meurtres de Clytemnestre et d'Egiste.

Une simple comparaison quantitative du nombre de vers consacrés aux différentes phases de l'action dans *Les Choéphores* et les deux *Electre* permet déjà de mettre en évidence la façon essentiellement différente dont Eschyle et Euripide, d'une part, et Sophocle, d'autre part, traitent la scène du meurtre. En effet, si Eschyle et Euripide ont réparti les vers de leur pièce dans des proportions plus ou moins égales, l'organisant l'un et l'autre en trois parties – préparation du meurtre, meurtre et suites du meurtre –, Sophocle a choisi de les ordonner d'une tout autre manière, concentrant presque tout le drame dans la phase de préparation<sup>11</sup>:

	<b>Eschyle</b>	<b>Euripide</b>	<b>Sophocle</b>
<b>Préparation</b>	1-656	1-595	1-1397
<b>Meurtre</b>	657-972	596-1171	1398-510
<b>Suites</b>	973-1076	1172-359	————

La pièce de Sophocle se clôt juste avant le meurtre d'Egiste, ce qui a pour effet que cette dernière action doit se passer à l'intérieur du palais, à l'abri du regard des spectateurs et qu'elle est ainsi reléguée au-delà des limites de la pièce. C'est par ailleurs un des rares exemples dans le corpus des tragédies grecques conservées d'une mort qui ne fasse pas après coup l'objet d'un récit par un personnage de la pièce. Sophocle ne donne aucun espace au développement des suites de ce meurtre qui fait place, au contraire, chez Eschyle et chez Euripide, aux regrets ou du moins à l'amertume des meurtriers. S'y ajoute la question des funérailles dans la version d'Euripide où Electre parle de faire enterrer leurs victimes avant même que les Dioscures ne le leur commandent à elle et à son frère. Notons, d'ailleurs, qu'il est déjà question de funérailles dans l'*Odyssee*<sup>12</sup> lorsque Nestor raconte à Télémaque comment Oreste s'est comporté.

Si la question du matricide a pu sembler à de nombreux critiques<sup>13</sup> ne pas troubler Sophocle, c'est à cause de la perspective particulière qu'il a adoptée en ce qui concerne la manière dont il met en scène le récit, comme le fait judicieusement remarquer Kells<sup>14</sup>. Certes, Oreste se flatte d'avoir le soutien d'Apollon dans son entreprise et aucun personnage de la pièce ne condamne explicitement la vengeance que préparent les enfants d'Agamemnon; le pédagogue au contraire les y exhorte. Pourtant, une lecture attentive révèle que Sophocle a inséré dans sa pièce une multitude de petits éléments qui rendent problématique l'action d'Electre et d'Oreste ou, au

<sup>11</sup> Ce tableau a été présenté par D. Raeburn dans le cadre de son cours *Tragedy as Drama: the 'Oresteia' and two 'Electra'* donné à l'université d'Oxford, Trinity term 2011.

<sup>12</sup> *Od.* 3.309 s. : ἦ τοι ὁ τὸν κτείννας δαίνυ τάφον Ἀργείοισι μητρὸς τε στυγερῆς καὶ ἀνάγκιδος Αἰγίσθοιο.

<sup>13</sup> Rappelons simplement le commentaire de Schlegel 1846, 132 : « But what more especially characterizes the tragedy of Sophocles, is the heavenly serenity beside a subject so terrific, the fresh air of life and the youth which breathes through the whole ».

<sup>14</sup> *Op. cit.*, *passim*.

moins, les personnages eux-mêmes. Par ce biais, c'est le spectateur que Sophocle invite à réagir et qu'il cherche à faire réfléchir. Ainsi, la critique potentielle du meurtre de Clytemnestre et d'Egiste est suscitée directement dans l'esprit du public qui assiste au drame. Sophocle crée donc le malaise chez le spectateur petit à petit, par touches discrètes, en s'appliquant à souligner la noirceur de ce qui se trame soit par des procédés de mise en scène, soit par des répliques ambiguës. Ces éléments visent à changer la façon dont le spectateur perçoit l'action qui se joue devant ses yeux. C'est d'ailleurs ce point de vue singulier qui distingue l'*Electre* de Sophocle des *Choéphores*. En effet, la présence des Erinyes dans la pièce d'Eschyle suffit à rendre accessoire le débat sur le caractère problématique du matricide : il ne peut que l'être puisque des divinités cherchent à le sanctionner. Or, la pièce de Sophocle est particulièrement déconcertante à cet égard parce que le double meurtre d'Oreste ne peut pas être jugé au regard de ses conséquences, mais seulement en fonction de l'action même<sup>15</sup>.

Dans l'*Electre* de Sophocle, toute l'attention est portée sur l'évolution du personnage d'Electre et de son abandon progressif à la haine qui l'habite. C'est ainsi que le tournant de la pièce – et peut-être d'ailleurs son point culminant – se situe au moment où le pédagogue, dans sa tirade des vers 1326 à 1338, coupe court à la joie manifestée par Electre et Oreste lors de leurs retrouvailles, en les pressant d'agir aussi vite que possible. Dès lors, l'Electre sympathique et autocritique du début de la pièce disparaît et fait place à un personnage obsédé par son désir de vengeance. Plus de place pour la mesure, pour le doute, les remords: Electre veut absolument que Clytemnestre et Egiste soient tués le plus vite possible<sup>16</sup> et elle ne veut surtout pas leur donner ni la possibilité, ni le temps de s'exprimer<sup>17</sup>. Oreste souhaite d'ailleurs au vers 1504 que la fin d'Egiste soit douloureuse<sup>18</sup>. En se concentrant sur le personnage d'Electre, Sophocle fait voir au spectateur combien sa haine implacable la prive de toute pitié et la transforme en la digne héritière de sa mère, voire en un personnage encore plus inquiétant qu'elle.

Par exemple, Electre presse Oreste de frapper une deuxième fois sa mère au fameux vers 1415<sup>19</sup>, alors que Clytemnestre, une femme, se trouve toute seule à l'intérieur du palais face à deux hommes, Oreste et Pylade, qui sont déjà bien décidés à l'assassiner. En outre, Sophocle ne manque pas de souligner cette supériorité numérique puisqu'il fait en sorte qu'Oreste s'adresse à Pylade en l'appelant par son nom juste avant d'entrer dans le palais pour la tuer<sup>20</sup>. La dernière réplique d'Electre dans la pièce – par conséquent une réplique dont la violence ne pourra être atténuée par aucune autre et qui est aussi la dernière à marquer l'esprit du spectateur – est de la même veine : Electre dit non seulement à son frère d'en finir au plus vite avec Egiste, mais elle fait aussi le souhait qu'il soit privé de sépulture et laissé aux cha-

<sup>15</sup> Il faut noter que je rejette l'hypothèse de Winnington-Ingram 1954-55, selon laquelle certains vers de l'*Electre* de Sophocle annonceraient en fait la venue des Erinyes.

<sup>16</sup> Cf. vers 1487 : ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε.

<sup>17</sup> Cf. vers 1483 s. : μὴ πέρα λέγειν ἔα, πρὸς θεῶν, ἀδελφέ, μηδὲ μηκύνειν λόγους.

<sup>18</sup> Φυλάξαι δεῖ με τοῦτό σοι πικρόν.

<sup>19</sup> Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν.

<sup>20</sup> Cf. vers 1372-5 : οὐκ ἂν μακρῶν ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ἂν λόγων, Πυλάδη, τόδ' εἶη τοῦργον, ἀλλ' ὅσον τάχος χωρεῖν ἔσω, πατρῴα προσκύνανθ' ἔδη θεῶν, ὅσοιπερ πρότυλα ναίουσιν τάδε.

rognards<sup>21</sup>. Dans un autre registre, Oreste, au début de la pièce, se flatte d'être comme une étoile qui brille parmi ses ennemis<sup>22</sup>. Or, au moment où il s'apprête à tuer Egisthe et à réaliser son rôle prétendu de justicier divin<sup>23</sup>, il pousse ce dernier dans l'obscurité du palais. A nouveau, Sophocle ne manque pas de souligner l'ironie de la situation, dans la mesure où Egisthe demande justement à Oreste pourquoi il désire le tuer à l'abri des regards, comme le ferait un criminel et non un justicier<sup>24</sup>.

Les adversaires de la thèse de Sheppard font valoir comme argument essentiel que si Sophocle était vraiment préoccupé par la question du matricide, il n'aurait pas changé l'ordre des meurtres, faisant disparaître Clytemnestre le plus vite possible et écartant ainsi la question de son drame. En effet, ils soutiennent que cette permutation a pour effet que le spectateur se fait prendre par la spirale de l'action et qu'il n'a pas le temps de réfléchir aux implications du matricide, tout occupé qu'il est à suivre Oreste, Electre et Pylade dans la suite de leur entreprise. Je souhaite montrer qu'il n'en est rien et que la mise en scène spécialement recherchée de la fin de l'*Electre* de Sophocle a pour effet de produire le résultat inverse.

Commençons par regarder d'un peu plus près ce qui se passe dans cette dernière scène. Oreste et Pylade sont entrés dans le palais et ont tué Clytemnestre. Ils réapparaissent ensuite devant la σκηνή avec son cadavre voilé sur l'ἐκκύκλημα<sup>25</sup>. Ils font alors croire à Egisthe qu'il s'agit du corps d'Oreste et ce dernier, soulevant le voile, découvre, horrifié, Clytemnestre et réalise à ce moment à qui il a réellement affaire. Oreste le pousse enfin à l'intérieur du palais pour le tuer et le drame se clôt<sup>26</sup> aussitôt qu'ils entrent. Le cadavre de Clytemnestre reste donc sur la scène, bien visible aux yeux de tous jusqu'à la fin. Or aucun impératif propre à la pièce n'impose à Oreste d'utiliser la fraîche dépouille de sa mère pour tromper Egisthe. Il s'agit même d'une bizarrerie puisqu'il a été question d'une urne contenant les cendres d'Oreste et non de son cadavre tout au long de la pièce. D'ailleurs, si les deux étrangers avaient eu avec eux le corps d'Oreste, il aurait fallu qu'ils le transportent depuis Delphes, une ville qui se trouve à environ 230 kilomètres d'Argos ! Pour que le spectateur ait bien à l'esprit qu'il s'agit du corps de Clytemnestre sous le voile, Sophocle la fait appeler par Egisthe<sup>27</sup> – et donc son nom est prononcé – juste avant que ce dernier ne le soulève.

Il s'agit donc d'un choix parfaitement délibéré de Sophocle qui n'a pas hésité à y sacrifier un peu de vraisemblance, si bien qu'il est crucial d'en comprendre le sens.

<sup>21</sup> Cf. vers 1487-90 : ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε καὶ κτανὼν πρόθεσ ταφεῦσιν ὄν τόνδ' εἰκός ἐστι τυγχάνειν, ἀποπτον ἡμῶν. ὡς ἐμοὶ τόδ' ἂν κακῶν μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον.

<sup>22</sup> Cf. vers 65 s. : ὡς κἄμ' ἐπαυχῶ τῆσδε τῆς φήμης ἄπο δεδορκότ' ἐχθροῖς ἄστρον ὡς λάμψειν ἔτι.

<sup>23</sup> Cf. vers 69 s. : σοῦ γὰρ ἔρχομαι δίκη καθαγίης πρὸς θεῶν ὠρμημένος.

<sup>24</sup> Cf. vers 1493 s. : τί δ' ἐς δόμους ἄγεις με; πῶς, τόδ' εἰ καλὸν τοῦργον, σκότου δεῖ, κοῦ πρόχειρος εἶ κτανεῖν;

<sup>25</sup> Il n'est évidemment pas certain que l'ἐκκύκλημα ait déjà été utilisée au Vème siècle. Cependant, même si ce n'était pas le cas, cela n'enlève rien à la force de la mise en scène, étant donné que le texte indique clairement que le cadavre de Clytemnestre est visible pour le spectateur durant la scène de la mort d'Egisthe.

<sup>26</sup> Les derniers vers du chœur sont considérés par de nombreux critiques comme interpolés. Mais cf. Dunn 2009 pour une défense récente des vers 1508-10.

<sup>27</sup> Cf. vers 1472 s. : σὺ δέ, εἴ που κατ' οἶκόν μοι Κλυταμῆστρα, κάλει.

Relevons, en outre, que cette scène spectaculaire clôt la pièce et constitue par conséquent celle que le spectateur a le plus fraîchement en mémoire à la fin du drame, ce qui lui donne plus de poids. En dépit de l'importance particulière de cette scène, je n'ai trouvé aucun critique qui ait relevé cette bizarrerie. Seuls Woodard<sup>28</sup> et Finglass<sup>29</sup> s'attardent sur ce passage pour en souligner la symétrie avec la scène de la reconnaissance entre Oreste et Electre. En effet, selon Finglass, il s'agit du reflet inversé de la scène de la reconnaissance, puisque l'urne et le cadavre ont exactement la même fonction: celle de « pivots for a reversal from delusion to truth<sup>30</sup> », comme le formule Woodard. L'urne fait croire à tort à Electre qu'Oreste est mort, ce qui la désespère. Le cadavre fait croire à tort à Egiste qu'Oreste est mort, ce qui le réjouit. Lorsque la vérité éclate, Electre renaît et Egiste est condamné.

Certes, cela donne un élégant équilibre structurel à la pièce et Woodard et Finglass font bien de le souligner. Pourtant, cela n'explique pas pourquoi nous avons soudain affaire à un cadavre et non plus à une urne, comme on s'y attendrait. En outre, il ne faut pas négliger l'effet visuel d'une telle mise en scène sur le public, ni en minimiser les conséquences sur l'idée globale que le spectateur peut se faire de la pièce, d'autant plus qu'il s'agit de la dernière scène du drame. Que les meurtres de Clytemnestre et d'Egiste soient justifiés ou non, qu'Apollon soutienne réellement la démarche d'Oreste ou pas, Sophocle ne donne aucun élément qui permette de rééquilibrer la fin de cette pièce dont l'atmosphère s'assombrit irrémédiablement, à mesure que l'intrigue se dénoue et que le sang coule.

Si Sophocle voulait vraiment écarter la question du matricide de sa pièce, pourquoi a-t-il utilisé le cadavre de Clytemnestre à la place de l'urne dont Oreste dispose tout au long de la pièce ? Pourquoi insérer juste à la fin du drame l'idée du cadavre entier d'Oreste, idée peu vraisemblable comme nous l'avons vu ? Pourquoi garder la présence physique de Clytemnestre sur scène, bien en vue sur l'ἔκκύκλημα, jusqu'aux derniers instants du drame ?

Dans ces conditions, je pense que l'on peut considérer que la question du matricide est tout aussi importante pour Sophocle, bien qu'elle soit traitée dans une autre optique et soulignée par un procédé plus subtil que chez Eschyle et Euripide, comme Sheppard<sup>31</sup> l'a montré le premier. La tirade du Pédagogue, contenue dans les vers 1326-38, marque donc le tournant de la pièce, en ce qu'elle provoque le renversement de la personnalité d'Electre qui bascule dans une haine aveugle enflammée par son insatiable désir de vengeance. Voilà pourquoi, lorsqu'Oreste et Electre entrent enfin en action, la pièce s'assombrit progressivement pour se clore sur une Electre et un Oreste transfigurés. Dès lors, Oreste et Electre – mais surtout Electre dans la mesure où le personnage d'Oreste est moins développé et qu'il ne fait jamais preuve de capacité d'introspection – perdent tout regard critique sur les actions qu'ils commettent. C'est précisément la raison pour laquelle on a souvent cru que la pièce finissait de manière triomphale mais le spectateur est en fait amené à se former sur la question une opinion divergente de celle des protagonistes par le biais des éléments troublants dont Sophocle a parsemé son drame.

<sup>28</sup> Woodard 1964.

<sup>29</sup> Dans un échange que j'ai eu avec lui par courriel.

<sup>30</sup> *Op. cit.*

<sup>31</sup> *Op. cit.*

L'analyse que je fais de cette scène apporte donc quelques éléments nouveaux en faveur de l'interprétation de Sheppard et permet de réfuter l'argument principal de ceux qui la critiquent en soutenant que l'interversion des meurtres est la preuve que Sophocle a cherché à atténuer la force du matricide et donc à rendre la pièce moins problématique. En résumé, cette interversion permet, au contraire, de lui donner plus de poids puisque le cadavre de Clytemnestre est amené sur scène. En outre, il rend odieux – ou du moins transgressif – le comportement d'Electre et d'Oreste qui n'hésitent pas à utiliser la dépouille de leur mère, entraînés qu'ils sont par leur désir de vengeance et leur haine, pour rendre la mort d'Egiste plus douloureuse. En effet, il comprend qu'il est sur le point d'être tué en découvrant le cadavre de la femme dont il a partagé la vie pendant de nombreuses années et dont on est en droit de supposer qu'elle lui est chère. Certes, on peut rétorquer qu'Apollon a recommandé à Oreste d'employer la ruse<sup>32</sup> mais il ne lui a pas demandé d'être cruel. Dans l'*Electre* d'Euripide, Oreste, il est vrai, tue Egiste de manière lâche mais ce dernier, au moins, a à peine le temps de s'en apercevoir. Le choix de Sophocle est donc principalement dû à sa volonté de clore son drame sur des teintes plus sombres, ce à quoi il parvient avec brio grâce à son idée ingénieuse et spectaculaire de la scène de reconnaissance inversée qui lui permet de faire en sorte que le spectateur garde à l'esprit la question du matricide jusqu'au bout, sans que les personnages en parlent eux-mêmes.

Sophie Bocksberger

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bowman 2009 = L. Bowman, *Klytaimnestra's Dream: Prophecy in Sophocles' 'Elektra'*, Phoenix 51, 1997, 131-51.
- Brann 2009 = E. Brann, *A Note on the Structure of Sophocles' 'Electra'*, CPh 52, 1957, 103 s.
- Dunn 2009 = F. Dunn, *Review of P. Finglass, Sophocles, 'Electra'*, NECJ 36, 2009, 114-7.
- Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Is There a Polis in Sophocles' 'Electra'?*, Phoenix 59, 2005, 199-209.
- Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.
- Huys 1993 = M. Huys, *Sophocle, 'Electre' v. 674-1057: le revirement d'une héroïne sophocléenne aux traits euripidéens*, Mnemosyne 46, 1993, 307-43.
- Kells 1973 = J.H. Kells, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 1973.
- Kirkwood 1942 = G.M. Kirkwood, *Two Structural Features of Sophocles' 'Electra'*, TAPhA 73, 1942, 86-95.
- Medda 1997 = E. Medda, *Sofocle, 'Aiace', 'Elettra'*, Milano 1997.
- Murray 1906 = G. Murray, *'Electra', Translated into English Rhyming Verse with Explanatory Notes*, London 1906.
- Owen 1927 = A.S. Owen, *T' Onta kai MEΛΛONTA. The End of Sophocles' 'Electra'*, CR 41, 1927, 50-2.

<sup>32</sup> Cf. vers 36 s. : ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς.



*La scène du meurtre d'Egisthe dans l' 'Electra' de Sophocle*

- Post 1953 = L.A. Post, *Sophocles, Strategy and the 'Electra'*, CW 46, 1953, 150-3.
- Schlegel 1846 = A.W. von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst*, Leipzig 1846 (tr. angl. *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, Reprinted from the Edition of Henry G. Bohn, London 1846, New York 1965).
- Segal 1966 = C.P. Segal, *The 'Electra' of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.
- Segal 1985 = C.P. Segal, *Tragedy, Corporality, and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays*, CW 79, 1985, 7-23.
- Sheppard 1918 = J.T. Sheppard, *The 'Electra' of Euripides*, CR 32, 1918, 137-41.
- Sheppard 1927a = J.T. Sheppard, *'Electra', a Defence of Sophocles*, CR 41, 1927, 2-9.
- Sheppard 1927b = J.T. Sheppard, *'Electra' Again*, CR 41, 1927, 163-5.
- Vellacott 1977 = P. Vellacott, *Has Good Prevailed? A Further Study of the Oresteia*, HSPh 81, 1977, 113-22.
- Webster 1932 = T.B.L. Webster, *Plot-Construction in Sophocles*, CR 46, 1932, 146-50.
- Winnington-Ingram 1954-55 = R.P. Winnington-Ingram, *The 'Electra' of Sophocles: Prolegomena to an Interpretation*, PCPhS 3, 1954-55, 20-6.
- Woodard 1965 = T.M. Woodard, *'Electra' by Sophocles: The Dialectical Design*, HSPh 70, 1965, 195-233.

**Abstract:** This article focuses on two very simple questions: why did Sophocles decide to make Clytemnestra die first in his *Electra*, contrary to what Aeschylus and Euripides did and for what aim did he invent such a complicated device for the scene of Aegisthus' killing?

**Keywords:** Sophocles' *Electra*, ending, killing, Clytemnestra, Aegisthus.

## Les deux temps de la reconnaissance dans l'*Electre* de Sophocle

### Avant-propos.

Électre hait sa mère, elle n'hésite pas à lui dire son fait. Ce sera l'affrontement, dans l'*agôn* central, impitoyable de part et d'autre, avant que l'action décrite ne rejoigne le plan préparé par Oreste, et suscite en même temps l'effondrement d'Electre. Elle ne veut pas être la fille de sa mère. David Bouvier rappelle<sup>1</sup> les filiations d'usage en précisant que le fils est considéré comme le fils de son père ; et symétriquement la fille, la fille de sa mère. Dans la pièce de Sophocle, les rôles ne sont pas croisés. Electre brise de son côté les liens qui naturellement l'attachent à sa mère ; elle se sépare des femmes et situe en même temps parmi elles l'époux de Clytemnestre, qu'elle déteste. Elle se masculinise et se tourne tout entière vers son père, qui a été tué, rejetant toutes les manifestations de la vie, fixée sur le meurtre de son père et se mouvant dans un espace de non-vie, qui l'éloigne de son entourage.

À l'entendre, n'a-t-elle pas dès le début dénoncé le scandale du meurtre quand il a eu lieu, choisissant d'en être à jamais le témoin et la gardienne de la mémoire ? Le roi était bien le mâle, il a été tué par sa femme. Electre a sauvé le jeune fils qui survivait. Elle usurpe ainsi le rôle dévolu à son frère, l'héritier en titre, et si elle ne cesse d'invoquer l'action qu'elle mène contre les meurtriers, pour la légitimer en se réclamant de l'absence d'Oreste, c'est qu'en vérité elle s'est substituée à lui. Elle rappelle en se lamentant qu'Oreste est absent ; 'il n'est pas venu, comme il aurait dû'. Ce n'est pas tant qu'elle souhaite qu'il vienne. En son absence, la mission de la vengeance lui revient, dans cette situation où le gouvernement est exercé par les tueurs. Sa haine porte sur la vie, qui triomphe dans le camp ennemi des meurtriers et sur leur pouvoir. Sa colère ne lui sied pas, et cela pour deux raisons Elle transgresse l'ordre social, quelle que soit la justesse de son sentiment ; c'est bien ce que son entourage – les femmes comme sa sœur – cherche à lui faire comprendre. Dans l'acharnement de sa révolte, elle quitte les voies tracées à son sexe, et offense le principe même de la vie en se vautrant dans la cendre.

On ne peut nullement voir en elle, dès le début du drame, une alliée d'Oreste, restée seule, et attendant une action de vengeance liée à son retour. C'est exactement le contraire, jusqu'au moment où se produisent la rencontre, et l'identification de l'étranger, venu de loin. Avant cet événement, elle se conduit comme un pseudo-Oreste. La reconnaissance, ce sera d'abord sa défaite – la sanction d'une usurpation. Le travestissement auquel elle s'est accrochée jusqu'au délire final et à la décision de tuer Egisthe, se dissipe au terme de l'entreprise de démystification que conduit le personnage usurpé. Le théâtre, par la mise en place d'une double intrigue, parvient à représenter ces fantasmes et la part de folie, comme il le fait dans *Antigone*. Nous sommes tentés de dire qu'il s'agit d'une situation toute shakespearienne, mais c'est bien du Sophocle, et l'on ne lui a pas souvent rendu son dû.

\* \* \*

<sup>1</sup> Dans sa contribution au colloque CorHaLi (9-11 juin 2011), *Comment et pourquoi comparer des tragédies ? La relation "père-fille" dans les tragédies d'Electre*.

La scène de l'*Électre* de Sophocle que j'ai choisi d'éclairer demande plus encore qu'une autre à être située dans l'action dramatique. Elle fait suite à la fameuse scène de reconnaissance (vers 1174-226), qui est en effet très belle, mais ne l'est que si l'on comprend qu'il ne s'agit précisément pas d'une découverte mutuelle d'identité entre frère et sœur, comme on l'a lue quasi naturellement ou naïvement. Dans la logique de l'intrigue, l'un des partenaires, à savoir Oreste, est le maître du jeu et met la reconnaissance en scène ; en ce sens elle est comme jouée. Le frère contraint la sœur à le reconnaître ; il l'y amène habilement, pas à pas. Mais le jeu qui se joue ne serait pas clairement analysé encore, si l'on n'ajoutait pas qu'Électre subit l'interrogatoire à contre cœur, qu'elle résiste, puis finalement cède et se réjouit, comme forcée par un excès d'évidence, en dehors de toute intuition. C'est qu'à cet instant tragique, où la présence d'Oreste prend corps dans sa conscience, le personnage qu'elle incarne depuis le début, depuis la fuite d'Oreste après le prologue, quand il entend les lamentations de sa sœur dans la demeure, n'a plus de raison d'être.

Le prologue avait entièrement exposé l'intrigue, dans sa planification, ordonnée à Delphes. L'action se préparait dans l'obscurité et le mensonge, laissant un temps la place scénique vide, offerte à l'apparence d'une autre action, aussi légitimée qu'irréalisable. C'est le monde d'Électre, d'une noirceur inouïe, un monde de femmes, d'abord triomphant, puis ébranlé et se dissipant à la fin dans le délire, quand l'heure de la révolte est dépassée par l'action en cours. Les deux niveaux se rejoignent alors. La relation sémantique est complexe ; la contradiction finit par se dévoiler dans le drame et par devenir essentielle. Ce qui s'écroule avait sa vérité ; pourtant le droit divin et sanctionné par Delphes l'annule.

Quand l'étranger, qu'Électre disait attendre et qui n'arrivait pas, est là, elle n'est plus telle qu'elle fut dans sa solitude. Son action a perdu son sens. Oreste ne peut que l'intégrer dans son camp, l'amadouer et la reconvertir. C'est une métamorphose qui, d'une fausse Erinye, fait une guerrière disciplinée, une alliée.

Mais la pièce, pour demeurer intelligible, ne peut pas se réduire à cette rupture, sans que l'on approfondisse sa portée et que l'on évalue les conséquences du fait, fût-il accompli. Elle aménage un espace à cette fin où les deux protagonistes peuvent se parler vraiment avec tout le recul requis, s'expliquer et se comprendre. On quitte la temporalité de l'action pour un 'hors temps' ; les moments d'envolée lyrique ont ce pouvoir, d'être une ouverture réflexive et provisoire. La question : 'Qu'est-ce qu'on fait ?' est presque un 'à quoi bon ?'. N'est-ce pas à ce second niveau, dans cette analyse de la situation nouvelle, que se situe la véritable reconnaissance, dans cette forme de chant de chœur en plein épisode, assumé par les personnages, les acteurs sur l'estrade (*apo skènès*) ? La musique du duo nous manque. A.M. Dale dans son commentaire de l'*Hélène* parlait à juste titre d'un 'duo de reconnaissance', dont la forme, alternativement lyrique et prosaïque, n'avait pas son semblable dans l'œuvre transmise de Sophocle<sup>2</sup>. On y décèle l'influence d'Euripide, comme dans le prologue. La même forme se rencontre chez lui dans ses tragédies, dans *Hélène* (v. 625-97, Ménélas-Hélène), dans *Iphigénie en Tauride* (v. 827-99, Oreste-

<sup>2</sup> Dale 1967.

Iphigénie), dans *Ion* (v. 1437-509, Créuse-Ion), et dans un fragment d'*Hypsipyle* (Hypsipyle-Eunée).

Dans *Iphigénie en Tauride*, la scène est tout à fait centrale ; elle fonctionne comme un pivot. Il y a un avant et un après. Les méconnaissances et les quiproquos précèdent ; ce qui suit fait partie d'un planning et prépare l'issue. Robert Kannicht, dans l'importante édition commentée qu'il consacre à *Hélène*, analyse parfaitement la structure. Le duo est l'aboutissement d'une recherche dramatique complexe (dans *Hélène* comme dans *Iphigénie en Tauride*), et, dans son développement interne, on passe d'une manifestation de joie à la remise en question et à l'inquiétude<sup>3</sup> ; il pense, sans doute à tort, que le morceau d'*Hélène* en est le modèle. Il le distingue, dans sa forme particulière et thématique, mais il l'introduit dans le type plus général de l'*amoibaion*, dont il trouve onze exemples dans les tragédies consultées<sup>4</sup>. Son analyse reste peut-être trop psychologique ; il retient l'émotion due à un accomplissement, souligné par la musique dans sa partie féminine, alors qu'il s'agit, plus techniquement, d'une forme dramatique préexistante, connue du public.

La distinction entre une structure formelle autonome et le déroulé du dialogue dans ce cadre mérite d'être approfondie. La forme délimite un espace propre, réservé au thème de la reconnaissance ; elle crée un fond d'intimité, et une proximité particulière. La discussion qui s'y déploie se situe à l'écart de la progression et des affrontements scéniques ordinaires ; elle s'ouvre à une prise de conscience. Liée au rythme et à la tonalité musicale, c'est déjà une expression en soi, avant que se développe d'une façon inattendue, dans ce cadre connu, un débat paisible et profond, approprié à la situation.

Dans *Ion*, la scène de reconnaissance est de loin la plus longue. Ce ne sont pas des retrouvailles seulement, mais toute la pièce est retournée et rejouée à l'envers. Depuis le début, Ion a revêtu plusieurs identités : d'abord il a passé pour le fils d'un inconnu, et, en tant que serviteur du temple, pour le fils du dieu, maître du sanctuaire de Delphes, puis pour le fils du mari de Créuse. Enfin il est reconnu comme le fils d'un Apollon amoureux et repentant. La mère, telle un oracle, a dévoilé tout son destin ; elle est remontée jusqu'à l'origine, jusqu'aux amours d'Apollon. Ce que le jeune homme conquiert à la fin, c'est sa véritable identité. Aussi se met-il, après tant de fausses reconnaissances, à l'unisson avec Créuse, en chantant un instant avec elle – encore comme un chant de chœur –, avant que la pièce ne se termine par la réflexion usuelle sur l'alternance tragique du malheur et du bonheur.

Recueillie dans des fragments papyrologiques, la pièce mutilée d'*Hypsipyle*, connue depuis 1906, est celle dont les restes, malgré les lacunes et les incertitudes, permettent la reconstitution la plus complète. Elle a été composée dans les dernières années de la vie d'Euripide. La scène de la reconnaissance, conservée sur une large étendue, se trouve à la fin (col. 28, fr. 64, vers 1593-633 ; les derniers vers sont incomplets)<sup>5</sup>. Venus de Lemnos à la recherche de leur mère, chassée de chez elle, les deux fils d'Hypsipyle et de Jason, Eunée et Thoas, arrivent à Némée, dans le Péloponnèse, où, esclave de Lycurgue et d'Eurydice, elle a la charge de leur enfant. Une

<sup>3</sup> Kannicht 1969, II 176.

<sup>4</sup> Kannicht 1969, II 175 n. 6.

<sup>5</sup> Jouan – van Looy 2002, 212-5.

première rencontre les met face à face, et fait pressentir, à la mère comme aux fils, l'identité qu'ils recherchent. Mais c'est seulement après la victoire à la course dans les jeux de Némée tout juste créés, quand les noms des deux jeunes garçons sont publiés, que la mère et ses fils se reconnaissent véritablement. Eunée, l'aîné, parle pour son cadet. Le duo retrace toute l'histoire, celle des femmes de Lemnos, qui haïssaient l'homme et ont tué tous les mâles de l'île, à laquelle s'enchaîne celle des fils, sauvés et emmenés par Jason sur la nef Argo. Avec le devin Amphiaraos, qui intervient comme médiateur entre la mère, ses fils et les maîtres de Némée, l'expédition des *Sept contre Thèbes* croise celle de la Toison d'or, dans ce lieu pin-darique de Lemnos, assombri par la tragédie d'Hypsipyle.

La scène de reconnaissance de l'Électre de Sophocle se distingue clairement dans cet ensemble. Sa composition strophique la rapproche davantage encore d'un chant de chœur, dont le duo se veut la réplique ou l'imitation, même s'il est brisé par sa dualité constitutive. Les voix s'opposent radicalement. La partie féminine déborde d'épanchements vocaux, narcissiques, spontanés et irrationnels, elle est hautement lyrique, scandée par ses dochmiques et ses iambes syncopés (bacchées et crétiques), à l'exception des trochées de l'épode dans la récapitulation finale. La partie contrôlée et critique appartient à Oreste, le partenaire, et elle reste dans l'orbite du dialogue, par ses trimètres iambiques ordinaires (à l'exception de trois endroits, encore sur le modèle d'Euripide, dans l'antistrophe et l'épode, où le jeune héros évite de marquer ses distances, v. 1257, 1275, 1280). On a comme une leçon de musique, où la chanteuse se fait corriger, puis recommence sans cesse jusqu'à un aboutissement.

\* \* \*

La scène d'Électre se divise en trois parties : la strophe (vers 1232-52) et l'antistrophe (vers 1253-72) se répondent ; elles sont suivies d'une épode (vers 1273-87).

Dans la strophe, Électre entonne un chant de célébration. L'arrivée miraculeuse d'Oreste lui permet de se retrouver et de se ressaisir dans l'attitude d'une admiratrice, se confondant, comme délivrée de toute obligation, dans l'adoration d'un sauveur. C'est le thème du 'il est venu' (*emolet*, v. 1234). Les pluriels emphatiques servent l'amplification, ils s'emparent de tous les termes et les grossissent. Électre ne manque pas de s'y inclure. Elle était le but, et le terme, l'objet du désir. L'autre l'a trouvée, il est venu à elle et il l'a vue. N'est-ce pas la fin ?

Vers 1232 s.

Kamerbeek<sup>6</sup> est revenu aux scholies, retrouvant dans le corps (*sômatôn*) la personne d'Agamemnon (voir aussi Schadewaldt avec d'autres) ; il suivait Jebb, qui pourtant admettait comme possible la périphrase (« dearest of all men ever born »), défendue par Kaibel (*sômata gegenèmena*). Les grammairiens ont méconnu ou rejeté une figure audacieuse, mêlant les valeurs de 'naissance' et de 'fils', qui expliquent l'itération : 'ô toi, fils, toi qui nais comme le corps le plus aimé de moi'.

<sup>6</sup> Kamerbeek 1974.

Oreste, sobre et prosaïque, l'arrête ; il tente de la tourner vers l'avenir et le péril couru par le serviteur qui est dans le palais. Il se place dans un dehors qu'impose l'action ; Electre reste entièrement dans le présent de l'événement accompli. Dans le palais clos, il n'y a pas de péril, il n'y a que des femmes : jamais elle n'a redouté ni Clytemnestre ni Egisthe. Elle invoque Artémis, s'identifiant à elle ; la déesse tire sa force de sa virginité vagabonde : elles, par contre, ces créatures, lâches et paresseuses, 'fardeau inutile de femmes, elles sont à jamais au-dedans'. C'est une joute au cours de laquelle Électre retrouve ses anciennes ressources, dans le combat et la négation hérités du meurtre paternel. Oreste, pour la conduire à la réalité, retourne l'argument : Électre n'a-t-elle pas eu à connaître le pouvoir guerrier de ces femmes, et de Clytemnestre en premier ?

Électre, horrifiée, s'écrie : comment Oreste peut-il lui dire cela ? Le mal était-il subi par elle ? Ne l'avait-elle pas provoqué par son refus d'oublier le crime commis, que rien ne pouvait effacer ? Une deuxième fois, elle répond en rappelant le rôle de sauvegarde qu'elle assurait auprès de la tombe du mort, ce poste qu'elle a accepté de tenir, s'insurgeant contre l'oubli. La strophe ainsi se termine par une vision contradictoire, qui exprime l'importance du conflit. Oreste refuse ce point de vue. Électre est obsédée par le meurtre, qui la justifie ; lui, il interprète le sort malheureux de l'accusatrice comme un châtiment infligé par les maîtres. Elle a été victime de la suprématie de ces 'femmes', défendant leur plaisir. Elle a cru pouvoir par son attitude se substituer à son frère et s'arroger un droit. C'est toute la pièce qui est résumée, ses deux niveaux concurrents. Aussi Oreste peut-il conclure en reprenant les termes d'Électre : oui, pour le crime, dont il faut garder la mémoire, mais, pour la vengeance, il y a lieu d'attendre que les circonstances en indiquent le moment.

Dans l'antistrophe, Électre prend les devants et récuse l'argumentation : non, il n'y a pas de présent, pas de circonstances, pas de *kairos*. Le crime pour elle est ainsi fait que les retours qu'il demande s'emparent du moindre instant de la vie. La justice réclame qu'on parle du fait advenu. Une nouvelle fois, en profondeur, le même débat se poursuit jusqu'au bout. Le crime n'a pas arrêté la vie. Oui, c'est à grand peine qu'elle a, à présent, acquis la liberté d'en parler (vers 1256). C'est en reconnaissant le sauveur, celui qu'elle a devant elle. Il acquiesce, mais en retournant le cours de la discussion. Cette liberté doit s'actualiser ; elle conduit à l'action : qu'elle s'y accroche ! Le passé l'a fait parler sans cesse et longuement, qu'elle s'en détourne et attende le moment qui convient et qu'elle repousse ! Là, Électre change de sujet et justifie le ton et la matière. Comment me taire ? Si ce n'est plus le mal commis qui lui impose de parler, il y a ce bien-là, tout à fait présent, qu'elle vit avec le retour d'Oreste. N'est-il pas aussi incroyable et mérite-t-il d'être passé sous silence ? Électre, acceptant ce qui lui arrive d'imprévu, désire dire le bien, comme auparavant le mal. Oreste encore corrige ; il comprend qu'elle ait eu à remplir une fonction dans le passé, tant qu'il n'était pas venu ; or il a attendu (nous ne sommes pas dans les *Choéphores*) que le dieu lui ait demandé de le faire (la reprise du terme de « retour », *molein*, est lourde de sens).

Vers 1264.

La *responsio* (voir le vers 1244 dans la strophe) réclame la présence d'un trimètre. Pour le sens, on s'en passerait (pour ce qu'on attend, voir par ex. Kamerbeck : « Orestes may have encouraged Electra quickly to put her trust in the gods »).

La réponse, Électre se l'approprié encore pour nourrir son insatiable loquacité. N'a-t-elle pas été gratifiée, contre toute attente, par la venue du frère ? Maintenant il ajoute qu'il arrive comme un messager du dieu. Elle s'en tient à ce signe, qui assure une heureuse issue – une garantie (*daimonion*, le mot interprète l'intervention du dieu). Oreste juge bon encore de distinguer : il y a le plaisir que le divin lui procure, il y a aussi la crainte qu'elle ne lui succombe. À ce stade, il a déjà amené sa sœur à croire en lui, et en son action. C'est comme un poème, toujours interrompu ; il évolue et se redresse, d'une sortie lyrique à l'autre. Avec l'épode, on a presque atteint la justesse. Aussi Électre se fait-elle assister par lui dans un chant qui enfin envisage l'avenir et scelle leur union. Elle évoque encore son existence passée, mais comme un *has been*, un ayant été, s'étant rendue maintenant sur le chemin divin du retour d'Oreste. C'est là, à ce moment, que la reconnaissance s'accomplit à l'unisson et qu'elle quitte son personnage d'Électre, le rôle qu'elle a tenu durant toute la pièce. Elle s'en dépouille – on pourrait parler de *catharsis*. Elle regarde en arrière : telle qu'elle fut, elle risquait de perdre le frère aimé. Oreste appuie fermement son souhait (au vers 1279) – c'est une référence à un tour connu de surenchère. Au chant 24 de l'*Illiade*, Iris décrit à Priam la conduite future d'Achille : 'il ne te fera rien, et empêchera toute autre personne de te faire du mal' (au vers 185). Mais avec une ironie ciblée, Oreste peut intégrer cette phrase dans une action de vengeance à laquelle sa sœur serait associée : 'il existe d'autres gens pour susciter ma colère, en t'empêchant de me voir'.

Électre conclut : elle résume l'histoire et situe la présence d'Oreste dans son âme et dans son action. À un premier stade, celui du début de la tragédie, elle a entendu la voix, bien qu'elle n'eût aucun espoir, puis quand on a rapporté sa mort aux jeux, elle a su garder le silence et n'a pas crié en l'apprenant. N'est-ce pas une assurance pour la vérité de cette autre Électre qu'elle s'est résolue à être ? Cela, pour le passé. Quant au présent, il est si radieux et convaincant qu'il lui donnerait encore dans le malheur la force de résister (v. 1285-7). C'est une déclaration d'amour ; elle est prête à sceller une alliance guerrière.

Il existe ainsi un modèle, très vraisemblablement conçu par Euripide, la forme brisée d'un discours hyperlyrique, qui a pour fonction de créer un espace d'intimité et de proximité, un isolement et une réclusion, favorisant une extase clairvoyante. Il suffit de comparer l'excès dans l'entrée en matière superlative (identique dans *Hélène* et *Iphigénie en Tauride*). On communique à deux voix contredisantes, exaltées et sobres, célébrant le bonheur d'être réunis, entre frère et sœur, entre mère et fils, entre mari et femme. Partant de ce rappel d'un lien étroit, le discours, fortement différencié chaque fois, peut suivre le chemin qui lui plaît, accepter d'affronter la menace et aller vers le péril. C'est comme si le sentiment confirmé d'une étroite parenté l'avait doté, dans le sens de la tragédie, de la force de se muer, au-delà du plaisir, en lucidité.

Jean Bollack

Jean Bollack

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Dale 1967 = Euripides, *Helen*, Edited with Introduction and Commentary by A.M. Dale, Oxford 1967.

Jouan – van Looy 2002 = Euripide, *Tragédies*, 8.3, éd. par F. Jouan – H. van Looy, Paris 2002.

Kamerbeek 1974 = Sophocles, *The 'Electra'*, ed. by J.C. Kamerbeek (The Plays of Sophocles: Commentaries 5), Leiden 1974.

Kannicht 1969 = *Helena*, herausgegeben und erklärt von R. Kannicht, Heidelberg 1969.

**Abstract:** The scene of recognition between Electra and her brother Orestes in Sophocles's *Electra* presents a remarkable treatment of a classical pattern. Orestes has already recognised his sister at the beginning of the play. In a way it is a tricked recognition. He obliges her to recognize him not only as Orestes, but as the master of the game and director on the stage. The scene ends in the loss of an usurped identity. The girl recognises that Orestes is the Avenger, and abandons her manly rôle.

**Keywords:** recognition, avenger, gender, brotherhood, performance.



## Sophocles' *Electra* and the Revolutionary Mind\*

This is perhaps one of the greatest dramas of a leader: he must combine an impassioned spirit with a cold mind and make painful decisions without flinching one muscle<sup>1</sup>.

In a recent, influential reading of Sophocles' *Electra*<sup>2</sup>, Helene Foley, drawing on anthropological studies of clan-based justice and women's lament in modern Greece, argues that, not only Electra's lamentation, but also her attempt, after she thinks Orestes is dead, to assume the male role of actual avenger, should be understood in terms of an «ethics of vendetta», and its associated practices, attested in some parts of the modern Greek world. Foley rejects the psychotic Electra born in Hofmannsthal's adaptation<sup>3</sup>: far from being mad, Electra merely acts in accordance with cultural expectations and prerogatives.

While illuminating and partly persuasive, this interpretation tends to sidestep the larger issues of freedom, subjugation, and revolt at stake in the play. For Foley, Clytemnestra and Aegisthus represent an «unjust tyranny»<sup>4</sup>, and to oppose them as Electra does raises no deep questions. On the other hand, to stage the play as a tyrannicide drama would not, it seems, be inappropriate. The great Greek actress Anna Synodinou's *Electra*, produced in Athens in 1972, at the height of the junta, must have been one of the most powerful such stagings<sup>5</sup>. Synodinou described the experience in her autobiography:

We worked with passion and breathed the air of freedom in our rehearsals... [T]he *Electra*'s theme was the punishment of the usurpers of power. Electra herself and Orestes were the ones who sacrificed the tyrants, not their sacrificial victims. That theme sustained our morale<sup>6</sup>.

Clearly Synodinou's staging, like Hofmannsthal's adaptation, should be seen as an artistic (and political) act in its own right. But it is worth asking whether Clytemnestra and Aegisthus really are tyrants – or, to put it another way, one should ask what is at stake in this characterization. In Foley's reading, blood vengeance is both Electra's primary motivation and what justifies the two killings within the (primitive)

\* An earlier version of this paper was presented at the twenty-first CorHaLi colloquium, Lille, June 9-11, 2011. I thank the colloquium's organizers for their invitation and all those who participated for their remarks and suggestions, which have helped to improve my argument substantially. I would like to thank Froma Zeitlin and Brooke Holmes in particular for reading and commenting on various drafts.

<sup>1</sup> Che Guevara, *Socialismo y El Hombre Nuevo en Cuba* («Socialism and the New Man»); Anderson 1990, 601 f.

<sup>2</sup> Foley 2001, 145-71.

<sup>3</sup> Id., 159 n. 72.

<sup>4</sup> Id., 172.

<sup>5</sup> van Steen 2002, 222-34.

<sup>6</sup> I quote from van Steen 2002, 224.

«ethics of vendetta;» tyrannicide comes in by the back door, as a bonus. This feels like sleight of hand... but who is the magician?

Electra clearly wants us, and anyone within the play who will listen to her, to think of Clytemnestra and Aegisthus as tyrants. She is, she claims, ‘enslaved by force’ (δουλεύω βίαι, 1192; also 189-92, 264 f., 814-6); she has no husband or offspring (187 f., 961-6, 1183); she faces the threat of imprisonment outside the city (379-86); she has been ‘cast out’ (ἐκβαλοῦσ’) and replaced with other heirs (589 f.). She is deprived of her father’s possessions (959 f.); her mother is «more a tyrant (δεσπότην) than a mother» (597 f.; 1195 f.); her body is ruined (1181 f.).

Does anyone else in Argos suffer similarly under the new regime? Chrysothemis’ status appears undiminished (357-64). Indeed, Electra’s talk about her sister’s ‘honor’ (τιμῆς) should make us suspicious when she later turns around and claims that neither she *nor* Chrysothemis has any hope of wealth or marriage (958-66).

Some have turned to the chorus as a window into the hearts and minds of the citizens of Argos.<sup>7</sup> In my view, the chorus gives no useful evidence one way or another. Yes, they make sure Aegisthus is not around before asking whether Orestes might return (310-8); but in asking this (obviously somewhat subversive) question they seem motivated more by sympathy for Electra and her plight than by some hope that Orestes will rescue *them* from a reign of terror. Notice also that when the chorus speaks in the play’s final lines of ‘freedom’, it is referring to Orestes and *his* freedom (ἐξῆλθες, 1509), not theirs. Aegisthus’ order, in lines 1458-63, that the body of Orestes be displayed from the palace before the Myceneans and Argives does refer to the (hypothetical) ‘vain hopes’ (ἐλπῖσιν κενᾶς) of unspecified persons. More significant perhaps is his indirect threat to compel submission to his ‘bridle’ (στόμα) with violence (πρὸς βίαν). One might characterize this language as verging on the tyrannical, but within the bounds of the kingly. Aegisthus, after all, did not kill Orestes, and there is no indication that his ‘bridle’ will be unduly harsh (or transgress universal laws – contrast Creon in *Antigone*) except for those, like Electra, who refuse to accept his very existence.

Let us look closely at what, in Clytemnestra’s words, Electra has done to deserve her special treatment (516-26):

ἀνεμμένη μὲν, ὡς ἔοικας, αὖ στρέφη.  
οὐ γὰρ πάρεστ’ Αἰγισθος, ὅς σ’ ἐπειχ’ ἀεί  
μή τοι θυραΐαν γ’ οὔσαν αἰσχύνειν φίλους·  
νῦν δ’ ὡς ἄπεστ’ ἐκείνος, οὐδὲν ἐντρέπη  
ἐμοῦ γε· καίτοι πολλά πρὸς πολλούς με δὴ  
ἐξεΐπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης  
ἄρχω, καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά.  
ἐγὼ δ’ ὕβριν μὲν οὐκ ἔχω, κακῶς δέ σε  
λέγω κακῶς κλύουσα πρὸς σέθεν θαμά.  
πατήρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ’ ἀεί,

520  
525

<sup>7</sup> Juffras 1991, 107; Gardiner 1987.

ὥς ἐξ ἑμοῦ τέθνηκεν.

You are ranging about once more, it seems, at large; because Aegisthus is not here, he who always used to prevent you from shaming your family at least outside the house. But now that he is away, you disregard my authority, and yet<sup>8</sup> you have declared often and to many people that I am insolent and rule unjustly, doing violence to you and what is yours. I do no violence, but I abuse you because you often abuse me. Your father, and nothing else, is always your pretext, because I killed him.<sup>9</sup>

If Clytemnestra is to be trusted – and here she has no reason to lie – Electra, an unmarried girl, is not merely lamenting outside the house; she is going about town openly rejecting the rule of Clytemnestra (520 f., also 641 f.) and calling for it to be overthrown. Electra clearly wants vengeance, and vengeance, in this situation, implies killing the city's rulers<sup>10</sup>. But no government allows its citizens to engage in open revolt with impunity. Yes, the Athenian democracy allowed Plato to discuss, in hypotheticals, the merits of alternative constitutions; but had he proposed a change of constitution in the assembly, he would have been executed. In the *Laws*, Plato made violent political subversion an offense punishable by death (856b-c). In other words, it is at least far from obvious that Electra's oppression objectively qualifies the rule of Clytemnestra and Aegisthus as an 'unjust tyranny'.

Clytemnestra even rejects the idea that she does 'violence' (ὑβρίν) to her daughter (522 f.), and her behavior in this scene – allowing Electra to criticize her (630 f.), though threatening retribution when Aegisthus returns (626 f.) – lends this claim some credence. Indeed, all things considered, Sophocles' Clytemnestra is rather sympathetic. She alone gives a voice to the dead Iphigenia (548), whereas the necessity of her sister's death – not to mention her father's ultimate culpability – seems not even to trouble Electra. Clytemnestra cannot hate her children, though they hate her (766-8, 770 f.). In fact, though Electra claims that Orestes 'barely escaped the hand' of Clytemnestra (601 f.), it is far from clear that Clytemnestra ever meant to kill him (775-9),

ὅστις τῆς ἐμῆς ψυχῆς γεγώς,  
μαστῶν ἀποστάς καὶ τροφῆς ἐμῆς, φυγὰς  
ἀπεξενούτο· καί μ', ἐπεὶ τῆσδε χθονὸς  
ἐξῆλθεν, οὐκέτ' εἶδεν· ἐγκαλῶν δέ μοι  
φόνους πατρῶους δεῖν' ἐπηπεῖλει τελεῖν·

<sup>8</sup> Finglass 2007, *ad loc.*

<sup>9</sup> Translations are based on Hugh Lloyd-Jones' Loeb, with some modifications.

<sup>10</sup> Juffras 1991, 107: «In *Electra*, political roles are a function of family roles». (Beer 2004 looks at it in a slightly different way (130): «In *Electra*, the *oikos* stands as a microcosm of a polis».) With regard to Electra's later decision to exact vengeance herself, Juffras says, «In as much as both male and female roles are now represented in *Electra*, the restoration of house brings not only the possibility not only (sic) of marriage, but of possession of the throne» (106). As the example of Harmodius and Aristogeiton shows, an act of tyrannicide need not have an overtly, or exclusively, political motive (I thank Jeffrey Rusten for this point).

who, though sprung from my life, turned away from the nurture of my breast, and became a foreigner in exile. After he left this land he never saw me, but he reproached me with his father's murder and swore to do terrible things...

This would be a bizarre way to refer to someone she had always wished to kill; on the contrary, it seems that she had for some time held out hope of reconciliation<sup>11</sup>. This suggestion might be strengthened by reading against the grain of Electra's comment that Clytemnestra often accused her of 'bringing up' (τρέφειν) Orestes to be his father's avenger (603 f.). By τρέφειν Electra seems to suggest that the very act of Orestes being reared to adulthood was against her mother's wishes. But if we consider what Clytemnestra might *actually* have said, it seems far more likely that she accused her daughter of trying to *bias* Orestes against her<sup>12</sup>.

Electra's trump card is the bloodstained adultery her mother and Aegisthus have committed (585-92)<sup>13</sup>. Perhaps, in the final analysis, that is the deciding factor. My aim is merely to show that, with regard to their behavior as rulers in the present, it is Electra's *choice* to see Clytemnestra and Aegisthus as tyrants that makes them so, for her. She has decided that their existence is incompatible with her own, and to define her own existence by a militant fidelity to her dead father (354-6):

οὐ ζῶ; κακῶς μὲν, οἶδ', ἐπαρκούντως δ' ἐμοί.  
 λυπῶ δὲ τούτους, ὅσπερ τῷ τεθνηκότι  
 τιμὰς προσάπτειν, εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις.

Do I not live? Miserably, I know, but sufficiently for me. For<sup>14</sup> I give pain to them, so that I do honor to the dead, if any pleasure can be felt where the dead are.

This is, in the first place, her response to Chrysothemis' view that freedom requires submission: εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα (339 f.). The latter is *not* a paradox, as one can easily see by taking τῶν κρατούντων to be one's favorite police force, or indeed anyone charged with upholding the laws of one's country<sup>15</sup>. But for Electra – *la femme révoltée* – *life itself* consists in *harming* those who have power over her, to honor one who is dead<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> It is true, as various scholars have noted, that the current relationship is framed in political terms (Finglass 2007, 341, on φυγάς). But Clytemnestra represents herself as victim, not agent, of that politicization.

<sup>12</sup> τρέφειν in the sense of «educate», *LSJ IV*.

<sup>13</sup> de Wet 1977, 29-31.

<sup>14</sup> δέ for γάρ is very common in poetry; Denniston 1981, 169.

<sup>15</sup> Foley 2001, 150: «[Chrysothemis] wishes paradoxically to win freedom by obeying those in power». The word πάντ' does give the phrase a paradoxical flavor; but presumably Chrysothemis does not mean literally *everything*, but only such things as «the stronger» actually tell her to do.

<sup>16</sup> Schein 1998, 300 n. 16: «One might compare the ordinary human weakness of Ismene in the Prologue of *Antigone*, in contrast to the extraordinary ethical and practical strength of her sister». This comparison masks an important contrast, however: Antigone's resistance does not include violence or the threat of violence. λυπέω is used by the historians to denote constant attacks by

Is Electra's «life» really a «living death»<sup>17</sup>? That question is not answered until midway through the play, and the answer is very nearly, yes. In the beginning, Electra's revolt has not gone all the way: she 'harms' her father's killers, those in power over her, but that is all. She still holds out hope that the absent male savior will appear to complete the job for her. But of course, as it happens, these hopes are dashed – brutally. Not only must Electra accept the *fact* that her hoped-for savior, is dead; she must *experience* that death in a visceral, graphic narrative (749-60):

στρατὸς δ' ὅπως ὄρᾳ νιν ἐκπεπτωκότα  
δίφρων, ἀνωτότυξε τὸν νεανίαν,  
οἷ' ἔργα δράσας οἶα λαγχάνει κακά,  
φορούμενος πρὸς οὔδας, ἄλλοτ' οὐρανῶ  
σκέλη προφαίνων, ἔστε νιν διφρηλάται,  
μόλις κατασχεθόντες ἵπικὸν δρόμον,  
ἔλυσαν αἵματηρόν, ὥστε μηδένα  
γνῶναι φίλων ἰδόντ' ἄν ἄθλιον δέμας.  
καί νιν πυρᾷ κέαντες εὐθύς ἐν βραχεῖ  
χαλκῶ μέγιστον σῶμα δειλαίας σποδοῦ  
φέρουσιν ἄνδρες Φωκέων τεταγμένοι,  
ὅπως πατρῶας τύμβον ἐκλάγη χθονός.

And when the crowd saw his fall from the chariot, they cried out with pity for the young man, seeing what misfortunes followed upon such deeds, as at one moment he was borne earthwards, at another with legs skywards, until the charioteers with difficulty checked the horses' career and released him, all bloody, so that none of his friends that saw him could have recognized his wretched shape. Men appointed from among the Phocians burned him on a pyre, and at once carried in a small urn of bronze his mighty form, now miserable dust, so that he should be accorded burial in the land of his fathers.

Absent, unable to touch him or bury him (864-70), Electra must die with Orestes to be cleansed on his funeral pyre. It is only after hearing Chrysothemis' message of false hope (892-919) that she is resurrected. Significantly, Electra *pitieis* (ἐποικτιῶ, 920) Chrysothemis – the one and only time – as the latter tells her tale. Perhaps Electra sees in her sister an image of her own former self.

Electra's decision to take upon herself the task of vengeance (which happens sometimes before line 938) is, as Foley rightly points out, «the only ethical choice undertaken in the course of the drama»<sup>18</sup>. That alone requires us, I think, to see this decision as the core of the play, its *raison d'être*. It is what definitively distinguishes Sophocles' treatment of the myth from those of Aeschylus and Euripides; and it might further explain why there are no Furies, no trial, no drama, in fact, to the play's conclusion. The play's only decision is made *without* the benefit of an oracle; once Orestes and the oracle intervene – as formal requirements dictate they do even-

cavalry and light troops on the enemy (*LSJ* I.3). Electra's position is a radical one, and must be dealt with as such.

<sup>17</sup> Foley 2001, 156; Segal 1966.

<sup>18</sup> Foley 2001, 164.

tually – the existential drama is over. But not quite – Electra will maintain, looking back (1319-21),

ὡς ἐγὼ μόνη  
οὐκ ἂν δυοῖν ἤμαρτον· ἢ γὰρ ἂν καλῶς  
ἔσωσ' ἑμαυτὴν ἢ καλῶς ἀπωλόμην.

For if I had been alone, I should have had one of two things; either I should have saved **myself** with honor, or I should have perished with honor.

By this point, as line 1321 indicates, something more than vengeance has been put at stake. Clytemnestra, for what it's worth, always considered Electra's fidelity to her father a 'pretext' (πρόσχημα, 525)<sup>19</sup>. At the very least, in her great speech to Chrysothemis (947-89), Electra subsumes fidelity to the dead into a much greater project. It starts with killing Aegisthus, τὸν αὐτόχειρα πατρῷου φόνου (955). Much ink has been spilled on why she does not mention Clytemnestra. Seeing that, in their earlier conversation, mother and daughter both agreed that Clytemnestra *did* kill her husband (526 f., 558), and especially considering Electra's unwavering enthusiasm in the midst of the actual matricide (1411-6), I think we must assume that Electra intends to kill her mother even now. She does not spell it out in black and white for two reasons: Aegisthus is the more difficult one to kill, and she does not want to make her sister any harder to convince than necessary. But there is another reason: whatever the dictates of blood vengeance, Aegisthus controls the *living* sisters' fate – *he*, not Clytemnestra, is «the stronger».

This speech displays a remarkable shift of focus from the dead to the living, from vengeance to positive aspirations both personal and political. As she encourages her sister to think of *herself*, of her own wealth and marriage (958-66, 71 f.), Electra moves beyond the dichotomy of freedom as either obedience or pure revolt (970-2):

ἔπειτα δ', ὅσπερ ἐξέφυς, ἐλευθέρα  
καλῆι τὸ λοιπὸν καὶ γάμων ἐπαξίῳ  
τεύξει· φιλεῖ γὰρ πρὸς τὰ χρηστὰ πᾶς ὄραν.

and further, for the future you will be called free, as you are by nature, and you will obtain a worthy marriage; for what is excellent draws the eyes of all.

While one can be free by nature, to be truly free is both to be *called* free by others and to possess that which one should possess by right: for a freewoman, marriage. Electra is raising her sister's political consciousness. But she goes even further, imagining, in their own words, the praise the male citizens will bestow on the sisters, in public feasts and assemblies, both while they are living and after their death (973-85). This passage must be meant to recall the tyrannicides, Harmodius and Aristo-

<sup>19</sup> Finglass 2007, 256: «Clytemnestra implies that Electra's true motive is different; the audience is aware that this is not the case». Actually, the audience does not *know* anything of the sort; it chooses whom it will believe.

geiton, and their cult<sup>20</sup>. Having decided, before, to make her mother a 'tyrant', Electra now decides to apotheosize herself and her sister as tyrannicides.

It is significant, however, that the citizens in Electra's imagination do not mention any benefit to themselves, or to the city as a whole, that has resulted from the sisters' actions. Electra's political consciousness is still rudimentary – not because it is aristocratic (989), but because it remains self-centered (987 f.).

In the end, of course, none of this happens. Orestes appears, in the flesh, and Electra rejoices. To understand this scene, and what follows, some comparisons with Camus's *Les Justes* may prove illuminating<sup>21</sup>. In both plays, tragedy lies in the conflict between humanity and a logic – whether revolutionary, vengeful, or both – that necessitates murder. Kaliyev says of the Grand Duke, «Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme». And yet he must hate the Grand Duke in order to do it: «Dieu aidant, la haine me viendra au bon moment, et m'aveuglera» (326<sup>22</sup>). Hate, however, is a dangerous thing. Kaliyev can hate the Grand Duke, but not the children who happen to be with him during the first attempt; thus, he does not throw the bomb. Stepan, who has suffered much from the regime, lashes out (336):

Stepan: Je n'ai pas assez de cœur pour ces niaiseries. Quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera.

Dora: Ce jour-là, la révolution sera haïe de l'humanité entière.

Stepan: Qu'importe si nous l'aimons assez fort pour l'imposer à l'humanité entière et la sauver d'elle-même et de son esclavage.

Hatred may bring about triumph; but at what cost? Stepan will balk at nothing: «Rien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause» (337). Likewise, in the *Electra*, the end will justify any means: treachery, deception, murder in secret, matricide. And in both plays, the revolutionary end leaves no room for love. Dora, surrendering herself to an irrational, all-too-human passion, wants Kaliyev to love her outside the bounds of revolutionary logic – would he love her even if she were *unjust*, even if she were not in the Organization (352)? He struggles to rein her in. Recall Orestes (1243 f.):

ὄρα γε μὲν δὴ καὶ γυναιξὶν ὡς Ἄρης  
ἔνεστιν· εὖ δ' ἔξοισθα πειραθειῶσά που.

But remember that women too have martial valor; and you know it well, I think, from experience.

<sup>20</sup> Juffras 1991; Finglass 2007, 404

<sup>21</sup> Dahl 1987, 71-97, details many connections between the Orestes myth and *Les Justes*, which tells the story of the assassination of the Grand Duke by the terrorist assassins of the Organization for Combat of the Soviet Revolutionary Party.

<sup>22</sup> I give page numbers from the 1962 Gallimard edition.

Electra responds (1245-50),

ὄπποτοῖ ὄπποτοῖ,  
ἀνέφελον ἐνέβαλες οὔποτε καταλύσιμον,  
οὐδέ ποτε λησόμενον ἀμέτερον  
οἶον ἔφνυ κακόν.

Alas, alas! You have brought to mind the nature of our sorrows, never to be veiled,  
never to be undone, never to forget!

Suddenly, like Dora, Electra – ironically – wants to forget the whole project, right when the moment of truth is at hand! Orestes' poignant τί μὴν οὔ; (1280), a crack, corresponds to Kaliayev's «*Il hésite et très bas*) Je meurs d'envie de te dire oui» (353). Finally, however, Kaliayev must tell Dora, «brutally», to *shut up*; just as, in Sophocles, Orestes asks Electra to tell him only what is necessary to complete the task (1288-92), then to be silent (1322 f.); then, the Paidagogos enters and shuts them both up (1325-38).

Camus's play ends with the lovers forever separated. Kaliayev throws the bomb, and is executed. Dora then makes Electra's (earlier) decision: she wants to throw the next bomb, though women are not ordinarily allowed to do such things (392). Stepan remarks, significantly, «Elle me ressemble, maintenant» (393). The play leaves her decision – and the future of the revolution – forever suspended.

In Sophocles, the separation of brother and sister – Orestes inside the house, on the point of committing his second murder; Electra outside – is likewise frozen in time, as is the future of their house and city. Earlier, Electra said of her mother (1311-3):

μῖσός τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι,  
κάπεί σ' ἐσείδον, οὔ ποτ' ἐκλήξω χαρᾶ  
δακρυροοῦσα.

For so long, hatred of her has seeped into me, and now that I have seen you, I shall  
never cease to weep for joy.

But in the end, hatred, it seems, has conquered, and Orestes is again out of sight. As for the city, Orestes' last words sound ominous (1505-7):

χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην,  
ὅστις πέρα πράσσειν γε τῶν νόμων θέλοι,  
κτείνειν· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολὺ.

This punishment should come at once to all who would act outside the laws—death.  
Then crime would not abound!

The dark undercurrent in these lines has not been fully appreciated. Orestes' hatred, like that of Camus's Stepan, has become universalized. These do not sound like the



words of a man soon to rule his people with kindness and sympathy. In fact, they sound more like a soon-to-be tyrant.

In the playbill for Synodinou's *Electra*, Hero Lamprou spoke ostensibly about the past, to evade the junta's censors:

This unique Electra – a symbol – with her flaming anger that does not subside, ... but also with her high moral values, ... would give the Athenians at the time the bittersweet joy of seeing and hearing their own condition personified in Agamemnon's un-subdued daughter, who is being devoured by her passion for justice ... [Orestes,] the avenger will be seen cleansing his paternal home from pollution ... Orestes does not need a law-court any more, as in Aeschylus' *Oresteia*, to judge his act of matricide; he is *hosios*, «holy»<sup>23</sup>.

In fact, this production was a thinly veiled call revolution in the present, and the audience got the message<sup>24</sup>. Few would dispute that the junta qualified as a 'tyranny', and the power of this performance should surely be celebrated. But if Sophocles – and Camus – show us anything, it is that to sanctify tyrannicide with the blood of hatred is dangerous. For what *is* tyranny? That is the question. There is, after all, a sharp unintended irony in Lamprou's reference to «the Athenians at the time». It is true that the play *might* have been produced soon after the (short-lived) oligarchic revolution of 411<sup>25</sup>. But the Athenian democrats who overthrew this revolution had long been struggling – and were now suffering – to sustain an empire many characterized, with good reason, as a 'tyranny'. Those democrats, in a frigid calculus of self-interested, had weighed the strategic advantages and disadvantages of murdering the Mytelineans; they had wiped out the Melians. Nothing has changed.

Dept. of Classics, Princeton University  
Princeton NJ, USA

Samuel Cooper

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Anderson 2010 = J. L. Anderson, *Che Guevara: A Revolutionary Life*, New York 2010.

Beer 2004 = J. Beer, *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport CT-London 2004.

<sup>23</sup> I quote from van Steen 2002, 225 f.

<sup>24</sup> van Steen 2002, 28-30.

<sup>25</sup> Konstan 2008 argues that the play is a «political allegory» representing the «overthrow of the brutal oligarchy of the Four Hundred» and the «forcible restitution of the democracy in Athens» (79 f.). According to Aristotle (*Rh.* 3.18, 1419a 25-30), Sophocles was one of the *probouloi* who established this oligarchy; though he supposedly regretted this decision afterwards, he maintained that «there was no better alternative» (Konstan 2008, 80). While «allegory» is surely not the right word, Konstan's argument is a salutary reminder against locating the play's origin in some ideal, apolitical Classical past, and the evidence he adduces seems generally to support my analysis of the play's political complexity. On the other hand, the date of the play is not known (Finglass 2007, 1-4). Beer 2004, who also mentions Sophocles' connection to the oligarchy (117), thinks the play «presents a world in which hatred is so deeply ingrained and traditional moral values so debased that no one even stops to ask the moral consequences of their actions» (131).

- Camus 1962 = A. Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris 1962.
- Dahl 1987 = M. K. Dahl, *Political Violence in Drama: Classical Models, Contemporary Variations*, Ann Arbor 1987.
- Denniston 1981 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1981<sup>2</sup>.
- de Wet 1977 = B.X. de Wet, *The 'Electra' of Sophocles – A Study in Social Values*, AClass 20, 1977, 23-36.
- Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.
- Foley 2001 = H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- Gardiner 1987 = C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.
- Juffras 1991 = D.M. Juffras, *Sophocles' 'Electra' 973-85 and Tyrannicide*, TAPhA 121, 1991, 99-108.
- Kitzinger 1991 = R. Kitzinger, *Why Mourning Becomes Electra*, ClAnt 10.2, 1991, 298-327.
- Komar 2003 = K.L. Komar, *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*, Urbana 2003.
- Konstan 2008 = D. Konstan, *Sophocles' 'Electra' as Political Allegory: A Suggestion*, CPh 103.1, 2008, 77-80.
- Schein 1998 = S.L. Schein, *Verbal Adjectives in Sophocles: Necessity and Morality*, CPh 93.4, 1998, 293-307.
- Segal 1966 = C.P. Segal, *The Electra of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.
- van Steen 2002 = G.A.H. van Steen, *Rolling out the Red Carpet: Power 'Play' in Modern Greek Versions of the Myth of Orestes from the 1960s and 1970s (II)*, IJCT 9.2, 2002, 195-235.
- van Steen 2005 = G.A.H. van Steen, *The Woman Wielding the Axe: Clytemnestra Reclaimed?*, IJCT 11.4, 2005, 629-39.

**Abstract:** Many scholars have characterized Clytemnestra and Aegisthus, in Sophocles' *Electra*, as tyrants, and their murder as tyrannicide. I partly dispute this characterization, arguing that it only clearly applies to Electra: her decision, initially based on fidelity to her dead father, that the existence of Clytemnestra and Aegisthus is incompatible with her own, *makes* them tyrants for her. Later she subsumes this fidelity into a broader, more positive project of liberation, which she articulates but does not fulfill. Comparing the end of the *Electra* to Camus's *Les Justes*, I assess the effect of tyrannicide on Electra's relationship with Orestes, and on the possible future of the *polis*.

**Keywords:** tyrannicide, freedom, fidelity, Synodinou, Camus.

## Three Different Electras in Three Different Plots

In this paper<sup>1</sup> I shall consider how the role of Electra has helped to determine the structure of each of the three plots, and I shall ask how far it contributes to closure, or to indeterminacy, at the end of each play. Electra makes her first appearance in the Hesiodic *Catalogue*<sup>2</sup>, and from the 7<sup>th</sup> century onwards she has occasionally been identified on artistic representations. She may be shown on a Proto-Attic krater dated to c 670-660<sup>3</sup>, but it is not until c 480-470 that she is named on a work of art<sup>4</sup>. A Melian relief, variously dated between the 470s and 450s, portrays her recognition of Orestes at Agamemnon's tomb, a popular subject in 4<sup>th</sup> century art.<sup>5</sup> In the *Oresteia* of Stesichorus she recognised Orestes by means of the lock of hair.<sup>6</sup> But it is unlikely that Stesichorus gave her a major part in the story, or, as Wilamowitz believed<sup>7</sup>, that his poem included her marriage to Pylades. It seems to me, therefore, that Aeschylus inherited a tradition in which Electra's role was largely confined to her recognition of her brother, and that she had little to do with the killing of Clytaemestra and Aegisthus. If she *had* taken an active part in it, one would expect to find at least a trace of it in the tradition. The consequences of the matricide for Orestes are well-known in all their various versions, but we can find nothing until the late 5<sup>th</sup> century about what happened afterwards to Electra. In this respect, if not in others, Aeschylus was content to accept the tradition more or less as he found it, adapting it only as it seemed necessary to the requirements of his dramatic plot. Electra's role is to recognise her brother, which she does early in the play, in a scene whose joyful conclusion contrasts splendidly with the horror that will eventually follow. Her prayer (Appendix 1) that she may be a better woman than her mother establishes her as the opposite of the wicked and unnatural woman, Clytaemestra. In the great central *kommos* she joins the Chorus in urging Orestes to make his decision to punish the murderers, and we note, with misgivings, her admission (Appendix 2) that she has inherited her mother's savage heart<sup>8</sup>. With Orestes' decision made, Electra's role is complete. Orestes dismisses her to keep watch inside the palace (Appendix 3a and b), and we see her no more. In the context of the trilogy as a whole only Orestes

<sup>1</sup> This text was presented at the 21<sup>st</sup> Colloquium of CorHaLi, Lille 9-11 June 2011. I thank the organisers of the Colloquium for the invitation and the participants in the discussion for their remarks and suggestions.

<sup>2</sup> Hesiod fr. 23 (a) 16.

<sup>3</sup> Berlin Staatl. Mus. 31573 (A32) (but now lost); *LIMC* III.1 717.75.

<sup>4</sup> A stamnos by the Triptolemus Painter representing the death of Aegisthus: *LIMC* I.1 373, I.2 287.

<sup>5</sup> See Garvie 1986, XVI-XVII. In metope 24 from the temple of Hera at Foce del Sele at Paestum (c 570-550 BC) the woman who is shown apparently restraining Clytaemestra as she attacks Orestes could be either Electra or the nurse. For the metopes see Zancani Montuoro – Zanotti-Bianco 1954, 106 ff., and 1951 271 ff.; Giuliani 1979, 67-71, pl. 18.1 and 2. For the Melian relief (Paris, Louvre MNB 906) see Garvie 1986, xxii; *LIMC* III.1 712, III.2 546.

<sup>6</sup> Stesich. fr. 217 *PMGF* Davies. Against the view that Stesichorus was a major innovator see Garvie 1986, XXI-XXII.

<sup>7</sup> Wilamowitz 1883, 221 n. 1. See also pp. 289 f. below.

<sup>8</sup> The language is ambiguous; it could mean 'as a result of what my mother has done', or (less well, with ᾗσαντρος) 'not to be fawned on by my mother'; see Garvie 1986, on 420-2. But the idea of what Electra has *inherited* from her mother is certainly present.

will suffer the consequences. Electra's presence from now on would, therefore, be irrelevant. Apart from Orestes himself, Electra is the only major human character who will still be alive at the end of the trilogy. But we are not required to think of her there, and even at the end of *Choephoroi* she is entirely forgotten.

Just after the *kommos*, however, there is a momentary glance at a possible future for Electra: at 486 f. (Appendix 4), and probably at the corrupt 482, she promises her father that, if he helps Orestes to take vengeance, she will offer libations at his tomb on her wedding-day. If the marriage of Pylades and Electra were already known to the audience as part of the tradition, would the audience feel some reassurance that she would in fact obtain her wish? But if, as I prefer to think, that was not yet part of the tradition, would the audience find pathos in the etymology of her name, ἄλεκτρος ('unmarried'), which Aelian attributes to Xanthus<sup>9</sup>, the predecessor of Stesichorus? Electra was, then, destined never to fulfil her proper role as a married woman. Of course her prayer may be simply the conventional wish of a woman in her situation, to balance the prayer of Orestes that he may recover the power in his father's house. But I am not convinced that, just because Aeschylus does not explicitly suggest that she will never marry, it is illegitimate for us, or for the original audience, to speculate for a moment about her future.

Any later tragedian who wished to give Electra the central role in the tragedy must either keep Orestes out of the way and delay the recognition for as long as possible, or make Electra a more interesting and positive character than Orestes. Sophocles chose the first alternative, Euripides the second. There can be no doubt that both had Aeschylus in mind when they composed their plays, most obviously Euripides, as he shows by his, I think good-humoured, demolition of the recognition scene in *Choephoroi*<sup>10</sup>. Both may have inherited from Aeschylus the paradox of one who prays to be more pious than, but ends up almost as bad as, her mother, while Euripides at last gives Electra the marriage for which she had only momentarily wished in *Choephoroi*. I have always felt that Sophocles' play is earlier than that of Euripides<sup>11</sup>, that the kind of changes that Euripides introduces would have made it difficult for Sophocles to write *his* play if he came after Euripides. But I certainly cannot prove it.

The structure of Sophocles' plot was perfectly adapted firstly to the presentation of a character who, as in so many Sophoclean plays, despite all the attempts of others to make her learn sense and to compromise and yield to her superiors, remains true to herself, and whom we admire for doing so. I still basically accept Bernard

<sup>9</sup> Xanthus fr. 2 *PMG* Page.

<sup>10</sup> The old view, that it is to be regarded as a serious and tasteless attack on Aeschylus, seems now to have been largely abandoned. The idea of Mau 1877, that 518-44 are interpolated, found a strong supporter in Fraenkel 1950, III, 821-6, and has been revived more recently by Bain 1977, West 1980 (who argues that Euripides was himself the interpolator), and Kovacs 1989. Against this see Bond 1974, Basta Donzelli 1980, Halporn 1983, Davies 1998.

<sup>11</sup> Even if the evidence from metrical resolution suggests a date c 422-16 for Euripides' play, Sophocles' *Electra* may have been composed before 416; see Finglass 2007, 1-4: «the evidence does not allow even a provisional decision» (2).

Knox's conception of «the Sophoclean hero»<sup>12</sup>, with the proviso that we should not take it to mean that we are to indulge in 'hero-worship' in the modern sense or to follow him/her as a role-model. Secondly the plot is adapted to Sophocles' well-known liking for the juxtaposition of a joyful scene with one that is deeply tragic. His recognition-scene comes very late in the play, and the juxtaposition between it and what follows is much more striking than in Aeschylus. Indeed it is central to our understanding of the tragedy as a whole.

I like to imagine that Sophocles composed his play backwards<sup>13</sup>. He begins with the great emotional and joyous climax of the recognition scene, which can come only after the other great climax in which Electra rises, I believe admirably, to her full stature as a Sophoclean hero, when she discovers that she does not need Orestes to carry out the killings; she can take action herself. Before that, she had to reject the news brought by the joyful Chrysothemis that Orestes has come home. She rejects it because in the preceding scene the Paedagogus has brought the false news of Orestes' death in the Pythian Games. Before that, Electra has to be presented to us as the loyal daughter of Agamemnon, who is determined, again I think admirably<sup>14</sup>, to lament his death forever, and whose whole life depends on her brother's return to take vengeance on the murderers, but who feels incapable of doing the job herself. Every scene is in exactly the right place.

All of that concerns Electra. Orestes is confined to the framework of the play, in the prologue making his plans, and at the end putting them into effect. In the joy of the recognition it is ironical that Electra, who throughout the play has been so single-mindedly intent on vengeance, now forgets about it altogether, and has, along with Orestes, to be reminded by the Paedagogus that the time for action has come. The audience too has put it to the back of its mind, so that what follows the recognition-scene comes as an unpleasant shock<sup>15</sup>. In little more than 100 lines Orestes has killed his mother inside the palace, and the play ends with Aegisthus being led off to die beside her. It all seems so perfunctory. Some older scholars thought that this was because Sophocles wanted a happy ending<sup>16</sup>, so he hurries over the unpleasantness as quickly as possible. I doubt whether many would take that view nowadays. It is the sudden change of mood and the precipitate nature of the matricide that make the ending of this play perhaps nastier than that of any other Greek tragedy. And we note that, while Orestes, as the traditional killer of Clytaemestra, is doing his work offstage, it is Electra who is at the centre of our attention, as she stands at the door, screaming to her brother, 'strike her a second time, if you have the strength' (Ap-

<sup>12</sup> Knox 1964; see also Winnington-Ingram 1980 (especially 239-46 on Soph. *El.*), and the edition by Garvie 1998, 11-7. In a review article of Garvie's edition Rosenbloom 2001 offers a rather less favourable analysis of the nature of Ajax's heroism.

<sup>13</sup> See Garvie 2005, 55 f.

<sup>14</sup> Wright 2005 takes a different view; Electra's emotions strike him as morbid from the very beginning, so that the joy of the recognition will be undermined and made to appear sinister. Seaford 1985 too finds Electra's lamentation anomalous; the prospect of unending weeping nullifies the ritual process of mourning followed by the reintegration of the mourners into society.

<sup>15</sup> Wright's interpretation (previous n.) removes that shock.

<sup>16</sup> A positive, rather than a 'dark', reading is still maintained in the edition of the play by March 2001, 15-20, and in Ead. 2004.

pendix 5)<sup>17</sup>. This play has no real closure. The murder of Aegisthus may be technically ἔξω τοῦ δράματος, but somehow it makes it even worse that behind the scenes the killing continues beyond the end of the play. If Sophocles does not explicitly question the justification for the matricide, it may be because he prefers to leave that question open. Whether it was just or not, Sophocles certainly presents it as horrible.

As for the future, there are no Erinyes to pursue Orestes, no prophecy of his wanderings and his ultimate acquittal before the Areopagus at Athens. But that does not mean that Sophocles wanted the ending to be happy, the horizon to be ‘free of all clouds’, as one scholar wrote in 1951<sup>18</sup>. In almost his last words (Appendix 6) Aegisthus refers prophetically to the present and *future* troubles of the Pelopidae. What are they? Are we to think after all of the Erinyes, or of various other versions of the story that may have been familiar to the audience<sup>19</sup>? It may be that there is no specific reference at all. As Finglass says, ‘the prospect of μέλλοντα κακά is just one of the factors which make this conclusion so uneasy’<sup>20</sup>. One may suppose that, if a tragedian gives even a tiny hint of something that depends on the spectators’ knowledge of the myth, he wants them to be aware of it, or at least has no objection to their remembering it. Even if there is no hint, he cannot positively *prevent* them from speculating. There are five references to the Erinyes earlier in the play (Appendix 7a-e), all of them in the context of the family. If Sophocles had wanted to expel them altogether from his version of the story, he should have been more careful not to mention them at all<sup>21</sup>. The real reason why there are no Erinyes at the end, or any mention of the future tribulations of Orestes, is that this is the play not of Orestes but of Electra, and the tradition has nothing to say about any sufferings that *she* was to endure. The question of *her* future is therefore best left vague and indeterminate. If Sophocles knew the version in which Electra was to marry Pylades, he certainly gives no hint that marital bliss of that kind was in store for her.

For that we have to wait for Euripides. We are astonished at the very beginning of the play to find that she is indeed already married, to a poor peasant-farmer – probably not the kind of marriage that she had hoped for in *Choephoroi*. The background is his country-cottage, and this sets the scene for all that is to come. While this, like Sophocles’ play, belongs primarily to Electra, Orestes now has a much fuller role. It soon becomes apparent that both of them, but especially Electra, are trying to be traditional heroes against the untraditional background of ordinary, everyday domestic life. This is their tragedy. Electra’s emotional lamentation for her father parallels that of Sophocles early in his play. The theme is the same, but, because the background has changed, the tone is completely different. While Sophocles’ Electra

<sup>17</sup> March (previous n.) argues that the original audience would have found nothing wrong with Electra’s words.

<sup>18</sup> Waldock 1951, 174.

<sup>19</sup> Sommerstein 1977, 214 n. 75, suggests that the audience may think of the killing of Aletes, the son of Aegisthus, or the near killing of Erigone, his daughter. It is unlikely, as some have proposed, that Aegisthus has in mind his own imminent death.

<sup>20</sup> Finglass 2007, 527.

<sup>21</sup> So Winnington-Ingram 1980, 218, 225-35. The opposite case, that neither here nor anywhere else in the play is there any allusion to events outside the play, was forcefully argued by Stinton 1986. For an excellent discussion of ‘the difficulty of determining what constitutes an allusion in light of the reader’s knowledge of the aftermath’, see Roberts 1997, 259 (in the context of this play).

seemed, I think, admirable for her determination not to forget her father or to yield to her enemies, there is something excessive about Euripides' Electra, who seems almost to enjoy the self-martyrdom of performing domestic chores for her husband. Could Sophocles have expected his audience to take seriously his own treatment of Electra's lamentation if it had already seen Euripides' almost paratragic version? When the Chorus arrives to sing the *parodos* it brings Electra an invitation to a dance. She declines the invitation on the familiar grounds that she has nothing to wear. Do we not feel with some impatience that she ought to go, that it would do her good to forget her troubles for a little while?

There is no great build-up to the recognition-scene as there is in Sophocles. On the other hand, it does not come quite as early as it does in Aeschylus. First we are kept in suspense by a preliminary encounter between brother and sister, in which Orestes bumbles the opportunity of revealing his identity to Electra. If he cannot manage a simple recognition-scene, how will he succeed in avenging his father's death as the hero whom Electra imagines her brother to be? When it does come, the treatment of the recognition is fairly perfunctory, and so is the joy, as the thoughts of the characters and of the audience turn to the plans for the murders. In this play there is much more emphasis on the killing of Aegisthus than in Aeschylus and Sophocles. His murder while taking part in a religious festival is horrible, and even more horrible is the murder of Clytaemestra inside the country-cottage, to which she has been invited on the pretext that Electra has had a baby and wishes to show it to her mother.

The surprise comes when the killers emerge from the cottage, unexpectedly shattered by what they have just done, and full of remorse. Already Euripides invites us to think about the future, when Orestes in his despair asks what city or host will be prepared to receive him, and Electra echoes his cry by asking what dance would she be able to take part in, and who would want to marry her now (Appendix 8). She who at the beginning of the play declined an invitation to go dancing will no longer be admitted to a dance. And she seems, strangely, to forget that she is already married. There the play might have ended, in total despair and with total lack of closure. But this is Euripides, whose preference is of course to bring on a *deus ex machina* to satisfy his audience's natural curiosity by tidying up loose ends with predictions of the future. Such endings vary in their dramatic effect. Sometimes, while the device does provide apparent closure, there are some loose ends that are not tidied up, and a few questions remain. In *Electra* Castor, having settled once and for all the question as to whether Orestes was right to kill his mother, devotes much of his speech to a full account of what is to happen to Orestes, including his pursuit by the Erinyes and his eventual acquittal before the Areopagus in Athens. None of this is problematic. Castor ends with the promise of final closure for Orestes in the distant future, with the good news that when he has been released from these troubles he will be happy (Appendix 9)<sup>22</sup>.

But what about Electra? It is supposed to be her play. But in a mere five lines of his long speech Castor says only that she is to marry Pylades, who will take her home to Phocis, accompanied strangely by Electra's first, peasant, husband. I would

<sup>22</sup> The language recalls Eur. *Hec.* 1291 f., Agamemnon's wishful-thinking at the end of that play: εὖ δὲ τὰν δόμοις / ἔχοντ' ἴδοιμεν τῶνδ' ἀφεμένοι πόνων.

like to think, but cannot prove, that none of this was traditional, that it was Euripides himself who invented Electra's two marriages, and that he did so for this play. The marriage with Pylades is predicted also at the end of *Orestes*, produced certainly later than *Electra*, and it has already taken place in *Iphigenia in Tauris*, whose date, like that of *Electra* itself is uncertain. The historian Hellanicus refers to the marriage, with the additional information that their children were called Medon and Strophius<sup>23</sup>. Hellanicus' dates are unclear<sup>24</sup>, but he does seem to have been still writing in the last decade of the century. It is more likely that the marriage was invented by a tragedian than by a historian<sup>25</sup>. But of course Hellanicus may have had a source unknown to us.

Castor's speech does not come quite at the end of the play. It is followed by a dialogue in which Electra and Orestes make it clear that they are by no means happy with Castor's explanations or with the arrangements that he has outlined. Electra had asked despairingly who would want to marry her. Now she has the answer. But she finds no consolation in the thought of having to leave Argos as the wife of Pylades. Now she has two husbands, but she is not happy with either. It was no doubt a conventional element in a Greek wedding for the bride to express sorrow at the thought that she was leaving her natal family and home, to acquire a new *κύριος*, and to start a new life<sup>26</sup>, but I think that there is more to it here. What is uppermost in the minds of both Orestes and Electra is that they are losing each other. The joy of being reunited was perfunctory in the recognition-scene, but now the emotionalism rings true. As Deborah Roberts remarks, the burial of Clytaemestra, the ritual which often provides closure at the end of a tragedy, is here described by Castor in a few passionless lines. Orestes and Electra will have no part in it; 'the real mourning is grief for a separation felt to be worse than death'<sup>27</sup>. It is difficult to imagine Pylades and Electra as a conventional married couple. What did they talk about round the fire on a winter's evening in Phocis? I have never thought of Pylades as one of the world's great conversationalists. In Aeschylus he speaks three lines, in Sophocles and in this play none. It is only in *Iphigenia* and *Orestes* that he becomes more talkative. At the end of Sophocles' play our sympathy for Electra receives a nasty jolt. It is, for me, the other way round with Euripides. I have become more sympathetic to Electra in this final scene, and I should like her to have found peace. I find it sad that I shall never know whether she did live happily ever after. Euripides does not tell us, and, as far as Electra is concerned, there is no real closure.

Alexander F. Garvie

<sup>23</sup> *FGrH* 4 F 155; cf. Paus. 3.1.6.

<sup>24</sup> See Gudeman 1932, 110 f.

<sup>25</sup> See also the view of Wilamowitz cited on p. 285 above.

<sup>26</sup> See Alexiou 1974, 120-2, and Seaford 1987.

<sup>27</sup> Roberts 1993, 588.



Appendix

1. αὐτῆι τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ  
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν (Aesch. *Cho.* 140 f.)
2. λύκος γὰρ ὄστ' ὁμόφρων  
ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστι θυμὸς (Aesch. *Cho.* 421 f.)
3. (a) τήνδε μὲν στείχειν ἔσω (Aesch. *Cho.* 554)  
(b) νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκωι καλῶς (A. *Cho.* 579)
4. κἀγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρίας  
οἴσω πατρῶϊων ἐκ δόμων γαμηλίους (Aesch. *Cho.* 486 f.)
5. Κλ. ὅμοι πέπληγμαι. Ηλ. παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν (Soph. *El.* 1415)
6. ἦ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν  
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; (Soph. *El.* 1497 f.)
7. (a) Ηλ. ...ὦ χθόνι' Ἐρμῆ καὶ πότνι' Ἄρᾳ,  
σεμναί τε θεῶν Ἐρινύες... (Soph. *El.* 111 f.)  
  
(b) Ηλ. ἦ δ' ὄδε τλήμων ὄστε τῶι μιάστορι  
ξύνεστ', Ἐρινὺν οὐτὶν' ἐκφοβουμένη (Soph. *El.* 275 f.)  
  
(c) Χο. ἦξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἅ  
δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις  
χαλκόπους Ἐρινύς (Soph. *El.* 488-91)  
  
(d) Χο. διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρινὺν (Soph. *El.* 1080)  
  
(e) Χο. βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι  
μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων  
ἄφυκτοι κύνες (Soph. *El.* 1386-8)
8. Ορ. τίνα δ' ἑτέραν μὲν πόλιν;  
τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς  
ἐμὸν κάρᾳ προσόψεται  
ματέρα κτανόντος;  
Ηλ. ἰὼ ἰὼ μοι. ποῖ δ' ἐγώ, τίν' ἐς χορόν,  
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται  
νυμφικὰς ἐς εὐνάς (Eur. *El.* 1194-200)
9. πεπρωμένην γὰρ μοῖραν ἐκπλήσας φόνου  
εὐδαμονήσεις τῶνδ' ἀπαλλαχθεὶς πόνων (Eur. *El.* 1290 f.)

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Alexiou 1974 = M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974 (2<sup>nd</sup> ed. revised by D. Yatromanolakis – P. Roilos, Lanham MD 2002).
- Bain 1977 = D. Bain, 'Electra' 518-44, BICS 24, 1977, 104-16.
- Basta Donzelli 1980 = G. Basta Donzelli, *Euripide. 'Elettra' 518-44*, BICS 27, 1980, 109-19.
- Bond 1974 = G.W. Bond, *Euripides' Parody of Aeschylus*, *Hermathena* 118, 1974, 1-14.
- Davies 1998 = M. Davies, *Euripides' 'Electra': The Recognition Scene again*, CQ 48, 1998, 389-403.
- Finglass 2007 = *Sophocles, 'Electra'*, Edited with Introduction and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2007.
- Fraenkel 1950 = *Aeschylus, 'Agamemnon'*, Edited with a Commentary by E. Fraenkel, I-III, Oxford 1950.
- Garvie 1986 = *Aeschylus, 'Choephoroi'*, with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986.
- Garvie 1998 = *Sophocles' 'Ajax'*, Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.F. Garvie, Warminster 1998.
- Garvie 2005 = A.F. Garvie, *The Plays of Sophocles*, London 2005.
- Giuliani 1979 = L. Giuliani, *Die archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz 1979.
- Gudeman 1932 = A. Gudeman, s.v. *Hellanicus*, in *RE VIII* (1932), 110.
- Halporn 1983 = J.W. Halporn, *The Skeptical Electra*, HSPH 87, 1983, 101-18.
- Knox 1964 = B.M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles 1964.
- Kovacs 1989 = D. Kovacs, *Euripides, 'Electra' 518-44: Further Doubts about Genuineness*, BICS 36, 1989, 67-78.
- March 2001 = *Sophocles, 'Electra'*, Edited with Introduction, Translation and Commentary by J. March, Warminster 2001.
- March 2004 = J. March, *Introduction* to reprint of R.C. Jebb, *Electra*, London 2004, 31-56.
- Mau 1877 = A. Mau, *Zu Euripides 'Electra'*, in *Commentationes Philologicae in honorem Theodori Mommseni*, Berlin 1877, 291-301.
- Roberts 1993 = D. Roberts, *The Frustrated Mourner: Strategies of Closure in Greek Tragedy*, in R.M. Rosen – J. Farrell (eds.), *Nomodeiktēs: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, 573-89.
- Roberts 1997 = D.H. Roberts, *Afterword: Ending and Aftermath, Ancient and Modern*, in Ead. – F.M. Dunn – D. Fowler (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, 251-73.
- Rosenbloom 2001 = D. Rosenbloom, *Ajax is Megas. Is That All We Can Say?* (rev. of Garvie 1998), in *Prudentia* 33, 2001, 109-30.
- Seaford 1985 = R. Seaford, *The Destruction of Limits in Sophocles' 'Elektra'*, CQ 35, 1985, 315-23.
- Seaford 1987 = R. Seaford, *The Tragic Wedding*, JHS 107, 1987, 106-30.
- Sommerstein 1977 = A.H. Sommerstein, *Alternative Scenarios in Sophocles' 'Electra'*, *Prometheus* 23, 1977, 193-214.

*Three Different Electras in Three Different Plots*

Stinton 1986 = T.C.W. Stinton, *The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy*, in M. Cropp – E. Fantham – S.E. Scully (eds.), *Greek Tragedy and Its Legacy: Essays Presented to D.J. Conacher*, Calgary 1986, 67-102 (= in *Collected Papers in Greek Tragedy*, Oxford 1990, 454-92).

Waldock 1951 = A.J.A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951.

West 1980 = M.L. West, *Tragica IV*, BICS 27, 1980, 17-22.

Wilamowitz 1883 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die beiden Elektren*, Hermes 18, 1883, 214-63.

Winnington-Ingram 1980 = R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980.

Wright 2005 = M. Wright, *The Joy of Sophocles' Electra*, G&R 52, 2005, 172-94.

Zancani Montuoro – Zanotti-Bianco 1951 = P. Zancani Montuoro – U. Zanotti-Bianco, *Riflessi di una 'Orestia' anteriore ad Eschilo*, RAAN 26, 1951, 270-9.

Zancani Montuoro – Zanotti-Bianco 1954 = P. Zancani Montuoro – U. Zanotti-Bianco, *'Heraion' alla foce del Sele*, II, Roma 1954.

**Abstract:** In Aeschylus' *Choephoroi* Electra's traditional role is subordinate to that of her brother. The decision of Sophocles and Euripides to give her the principal role in their versions of the story determined in different ways the construction of their plots. In Sophocles the recognition-scene is postponed until Electra has risen to her full stature as a characteristic 'Sophoclean hero', but the joy of the recognition is followed immediately by the horror of the matricide. The play ends without closure as Aegisthus is led away to a death which takes place ἐξω τοῦ δούματος. In Euripides the recognition comes much earlier, and is relatively perfunctory and unemotional. The matricide, however, leaves both Orestes and Electra distraught. The deus ex machina provides, at some length, a final and distant closure for Orestes, but, although this is Electra's play, only five lines are devoted to her forthcoming marriage to Pylades. She shows no joy at the prospect, and now the genuine emotion is confined to the sadness of the separation of brother and sister. Euripides leaves the question of Electra's future happiness indeterminate.

**Keywords:** plot-construction, hero, emotionalism, closure, indeterminacy.

## Vengeur? Sauveur? menteur? Apollon aux yeux des ‘trois Electres’\*

### 1.

Qu’elle attende le retour de son frère ou qu’elle passe à l’action à côté de lui, chacune des ‘trois Electres’ possède une façon propre de se rapporter à la divinité. Chacun de ces trois personnages, en particulier, semble se faire une certaine idée d’Apollon et de son oracle. Bien entendu, c’est toujours à Oreste qu’est adressé l’ordre delphique de venger Agamemnon; mais une sorte de relation parallèle semble s’établir aussi bien entre Electre et Apollon. Ce développement est évident chez Euripide, qui le thématise d’une façon explicite; il est moins marqué chez Sophocle, dont l’héroïne formule néanmoins une prière cruciale à l’adresse du dieu; il est effacé en apparence, mais en dernier ressort indispensable, dans le dénouement des *Coéphores* d’Eschyle.

Il ne s’agit pas ici d’étudier la mise en scène d’une théologie, la problématisation des notions de meurtre, vengeance, purification, et responsabilité, ou, encore moins, la psychologie comparée des ‘trois Electres’<sup>1</sup>. Cet essai porte sur les modalités employées par chaque auteur pour construire le rapport entre le personnage divin ‘Apollon’ et le personnage humain ‘Electre’ (le rapport ‘Apollon-Oreste’ restant assuré en tout cas de la préminence). En effet, chaque auteur élabore à sa façon ce qu’on peut appeler, au sens étymologique du mot, une ‘religion d’Electre’: chacun d’eux attribue à sa créature, non seulement une certaine manière de se rapporter à la divinité, mais aussi une certaine manière de se représenter ce rapport qu’elle entretient. Ces différentes représentations semblent souvent peu explicites. Bien plus que par des discours suivis, elles s’expriment à la vérité par des attitudes, des gestes ou des cris. En aucun cas, cependant, elles ne sauraient être considérées comme accessoires ou accidentelles pour le déroulement du drame représenté.

### 2.

Dans toute représentation tragique du mythe d’Oreste, l’oracle d’Apollon est une donnée fondamentale. Il désigne les meurtriers d’Agamemnon au pluriel: il met par conséquent le fils dans l’obligation de tuer sa mère de ses propres mains<sup>2</sup>. C’est l’injonction divine qui inclut le matricide dans la vengeance du sang (la mise à mort d’Egisthe, en principe, ne devant produire ni problèmes ni remords). Chaque auteur utilise cette donnée scandaleuse pour construire, selon son dessein, le renversement

\* Version révisée de l’exposé du même titre présenté au XXI Symposium International CorHaLi, *Les Trois Electre*, Université Lille 3, Lille 9-11 juin 2011. Je remercie les éditeurs anonymes de Lexis pour leurs suggestions, et je garde la responsabilité de toute erreur.

<sup>1</sup> De même, le problème du rapport chronologique entre l’*Electre* d’Euripide et l’*Electre* de Sophocle sera ignoré.

<sup>2</sup> Aesch. *Ch.* 273 (τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους); Eur. *El.* 89 (φόνον φονεῦσι πατρὸς ἀλλάξων ἐμοῦ); l’Oreste de Sophocle a pour mission de faire justice en accomplissant des meurtres, au pluriel (Soph. *El.* 37: σφαγὰς). Il est donc évident, dans les trois cas, que la vengeance ne pourra pas se limiter à frapper le seul Egisthe.

qui frappera le justicier. L'oracle est donc indispensable pour que, dans la vengeance des fils d'Agamemnon, il y ait à la fois matricide et tragédie<sup>3</sup>.

Oreste est le destinataire d'un oracle qui ne concerne que lui, et qu'il a reçu pendant son exil. Sa soeur n'est pas censée en connaître l'existence: il faut que son frère l'en informe. A première vue, cette information risquerait de sembler superflue: Electre est en effet représentée, selon les modalités propres à chaque auteur, comme n'ayant pas besoin d'une incitation divine pour déclarer sa détresse, pleurer son père, et s'opposer à sa mère et à Egisthe jusqu'à en souhaiter la mort. Toutefois, à l'intérieur des différentes trames tragiques, trois données constantes permettent de remarquer que la réponse de l'oracle affecte aussi bien la situation et l'action sur scène d'Electre:

a) Sans l'oracle, Oreste et Electre ne se réuniraient pas. C'est le retour du frère qui met fin à l'état de dépossession propre à la soeur. Pour Electre, ce retour reconstitue un milieu familial qui avait été détruit par l'assassinat du père<sup>4</sup>. En même temps, il lui permet de transformer l'hostilité contre sa mère (et contre Egisthe) en acte de vengeance concrète. Oreste, exilé, est autant dépossédé que sa soeur (de son rang, de ses biens); mais ce n'est pas le désir de se réunir à Electre qui le pousse à faire retour, c'est l'impératif d'exécuter les prescriptions du dieu.

b) Lorsque l'action commence, Electre ignore qu'Apollon a apporté sa caution (plus ou moins directe ou impérative, dans chaque différente pièce) à la vengeance à accomplir. C'est toujours Oreste qui, à un moment donné, apprend à sa soeur l'existence et le contenu de l'oracle. Il le fait soit *avant* de commettre le matricide, dans les *Coéphores* (269-97) et l'*Electre* d'Euripide (971 ss.), soit *après* l'avoir commis, dans l'*Electre* de Sophocle (1424 s.). C'est là l'occasion, soit de réaffirmer, soit de mettre en doute le bien-fondé du matricide (à ce sujet, Euripide fait s'engager un débat en pleine forme entre frère et soeur). De toute façon, à partir de ce moment, le prononcement d'Apollon vient s'insérer d'une façon explicite dans les perspectives du personnage d'Electre.

c) L'attitude initiale d'Electre est constante: elle considère que la vengeance qu'elle souhaite a titre à l'appui divin. Le fait d'apprendre qu'un oracle a été donné à son frère à ce sujet ne peut que la confirmer dans ce jugement. Si l'oracle se révèle ambigu, le renversement de perspective pourra être aussi traumatique pour Electre qu'il l'est pour Oreste. Eschyle ne fait aucun cas de cette possibilité dramatique, mais Sophocle ne semble pas l'ignorer et Euripide l'exploite à fond, en l'affichant en pleine lumière.

Chaque auteur module donc à sa façon des données structurelles récurrentes, en différenciant le rôle que l'actant divin Apollon joue vis-à-vis d'Electre. Dans les *Coéphores*, les prières qu'Electre adresse à la divinité semblent recevoir un accueil favorable, sans produire sur elle les retombées désastreuses que subira Oreste, et son comportement docile rend possible l'exécution de la vengeance dans la forme prescrite par le dieu. Euripide, à l'opposé, représente une 'religion d'Electre' qui ne pro-

<sup>3</sup> Sur la nécessité tragique de la donnée oraculaire, voir Dupont 2001, 31-52. Dans la seule *Electre* de Sophocle, l'action culmine avec le meurtre d'Egisthe, et non pas avec le matricide: inversion qui «renforce le bien-fondé de la vengeance» selon Jouanna 2007, 439.

<sup>4</sup> C'est dans ce sens qu'Oreste, une fois réapparu, peut devenir 'père et mère' pour Electre, comme l'écrit Eschyle (Aesch. *Ch.* 239-41).

duit qu'erreur et désastre. Quant à Sophocle, s'il montre le succès sans faille d'une vengeance qu'Oreste a déclaré accomplir 'en purificateur, avec justice, sur l'impulsion des dieux' (Soph. *El.* 69 s.) et sur laquelle Electre a expressément invoqué la protection d'Apollon (*ibid.* 1376-84), c'est bien peut-être pour susciter l'inquiétude du spectateur au moment où la représentation se termine.

### 3.

La dépossession propre à l'Electre des *Coéphores* va rester un trait constant des drames d'Euripide et de Sophocle. La réduction en esclavage d'Electre au sein de sa propre maison correspond à l'exil auquel Oreste à été contraint<sup>5</sup>. De même, la réunification du frère et de la soeur reconstitue l'*oikos* anéanti par l'assassinat du père. Cette reconstitution demande à être achevée par la vengeance qui permettra à Oreste de récupérer le *kratos* de sa maison.

Eschyle fixe un autre trait qui reste inébranlable: l'oracle d'Apollon ne se soucie nullement de la détresse des enfants d'Agamemnon. Il ne fait qu'ordonner à Oreste de venger son père, sans aucune autre considération ni finalité, et appuie cet ordre sur des menaces qui se réalisent précisément dès qu'Oreste obéit. Ce n'est que successivement, au cours du *kommos* (306 ss.), que le texte des *Coéphores* présente la vengeance, que les mots d'Apollon prescrivaient comme une fin en soi, comme l'instrument permettant la reconstitution de la *timé* d'Agamemnon et la réappropriation de son *oikos* par ses descendants, au nom du principe universel de *Dike*. C'est bien cette perspective qu'évoque Electre, en entrelaçant ses invocations et lamentations à celles de son frère (469-550). Elle l'avait d'ailleurs déjà anticipée dans sa prière initiale (124-51), où elle suivait les indications du Choeur (106-23).

Dans les termes de l'oracle, tels que les cite Oreste, la vengeance est prescrite contre des 'meurtriers' non identifiés (cf. 274: τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους). Cette indétermination se révèle au moment où Oreste se trouve, l'épée à la main, devant sa mère: c'est à Pylade de lui rappeler que les ordres d'Apollon obligent au matricide (900-3). Il est cependant clair que, quelles que soient les prescriptions du dieu, Electre restera rangée intégralement aux cotés de son frère. Elle en exécute les ordres: rentrer à la maison et cacher (κρύπτειν), en gardant le silence, le projet qu'elle vient de former avec lui:

...τήνδε μὲν στείχειν ἔσω·  
αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς (554 s.)

Passivité silencieuse, la même qu'Oreste prescrit aux femmes composant le Choeur: se taire et ne dire que ce qui est profitable pour l'exécution de l'attentat, donc, à l'occurrence, mentir:

ὑμῖν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὐφημον φέρειν  
σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια· (581 s.)

<sup>5</sup> Encore que chez Sophocle elle dérive d'un choix délibéré d'Electre (Soph. *El.* 814, 1192).

Ce comportement est précisément celui qui permettra de réaliser le précepte oraculaire fondamental: exécuter la vengeance en tant qu'acte de justice rétributive, qui reproduit, en tant que tel, les modalités matérielles du crime<sup>6</sup>. Par le silence et la dissimulation qu'elle va observer une fois rentrée à l'intérieur, Electre va contribuer à cette tromperie, à ce *dolos*, qui, selon les instructions de la divinité, doivent punir, d'une façon exactement spéculaire, le *dolos* mise en oeuvre par Clytemnestre et Egisthe lors de l'assassinat d'Agamemnon:

ὡς ἂν δόλοι κτείναντες ἄνδρα τίμιον  
δόλοι γε καὶ ληφθῶσιν, ἐν ταύτῳ βρόχοι  
θανόντες, ἧ καὶ Λοξίας ἐφήμισεν  
ἄναξ Ἀπόλλων...

(556-9)

C'est donc l'attitude d'Electre qui rend possible l'application scrupuleuse des ordres d'Apollon. Sur la scène des *Coéphores*, Electre accomplit ce résultat par une action parfaitement féminine: elle s'efface. Pour contribuer à faire justice des meurtriers de son père, il lui suffit de disparaître à l'intérieur du palais et d'y garder le silence. Mais cette complicité objective dans le matricide ne produit aucune conséquence négative. La 'religion' de l'Electre d'Eschyle, en contraste frappant avec le sort qui va affecter Oreste, reste en pleine harmonie avec la divinité.

#### 4.

La détresse de l'Electre d'Euripide s'exprime par le ressentiment. Sa situation absurde de 'mariée-non mariée' et sa marginalisation dans le cadre territorial d'une *polis* centrée sur l'*oikos* qui a été le sien, attestent d'une dépossession que ce personnage accentue par son refus initial de participer au rituel féminin célébrant Héra. La haine de la fille contre la mère (et contre Egisthe) n'admet aucune atténuation<sup>7</sup>.

L'Electre d'Euripide se construit une 'religion' à la mesure de son ressentiment. Elle étend ce sentiment à la divinité elle-même: il serait du ressort des dieux de la secourir, mais, au départ, aucun d'eux ne semble l'écouter (198-200). Toutefois, le retour de son frère semble prouver, finalement, que la divinité se doit d'intervenir dans l'existence des êtres humains, et y rétablir ce que ces derniers dénomment 'la justice'. Comme le dit Oreste, il n'y aurait aucun besoin de croire aux dieux, autrement (ἧ χοῆ μηκέθ' ἠγεῖσθαι θεούς / εἰ τᾶδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα: 583 s.).

A mesure qu'ils organisent les modalités pratiques de la vengeance, Oreste et Electre se persuadent que les dieux leur prêtent une coopération bien réelle. Tout fier d'avoir tué Egisthe, Oreste le pose en principe: lorsque l'occasion heureuse de rétablir la justice se présente, les dieux agissent en chefs de file, *archegetai*; les humains sont les auxiliaires, les *hyperetai*:

[Οἴ.] θεοὺς μὲν ἠγοῦ πρότον, Ἡλέκτρα, τύχης

<sup>6</sup> Oreste mentionne ici cette notion de *kairos* qui deviendra une des pièces maîtresses de la construction dramatique de l'*Electre* de Sophocle (voir le paragraphe 5). Chez Euripide, elle semble plutôt remplir la fonction d'une cheville: cf. Eur. *El.* 588-604.

<sup>7</sup> Sur cette orientation psychologique de l'Electre d'Euripide, voir notamment Arnott 1981; Zeitlin 1970.

ἀρχηγέτας τῆσδ', εἶτα κᾶμ' ἐπαίνεσον  
τὸν τῶν θεῶν τε τῆς τύχης θ' ὑπηρέτην. (890 s.)

Electre a déjà accueilli l'annonce de la mort d'Egiste comme un acte de justice sanctionné par les dieux (cf. 771: ὦ θεοί, Δίκη τε πάνθ' ὀρῶσ', ἦλθές ποτε). Pour le Choeur, cette idée semble aller de soi (cf 957 s., 1189); le Messenger, qui annonce cette mort par les mots: 'Il faut remercier les dieux!' (ἀλλὰ θεοῖσιν εὐχεσθαι χρεών: 764), est apparemment du même avis. Le rétablissement de la justice est bien l'affaire de la divinité, encore qu'il semble taillé sur la mesure des griefs personnels d'Electre. Ce contexte idéologique semble tout approprié à un oracle qui a prescrit à Oreste de rétribuer par le meurtre les meurtriers de son père (cf. 89: φόνον φονεῦσι πατρὸς ἀλλάξων ἐμοῦ).

Avant même qu'Oreste ne lui parle de l'oracle, Electre se dit convaincue que sa mère mérite le même sort, par la même arme dont a péri son père:

[Ορ.] ἦ καὶ μετ' αὐτοῦ μητέρ' ἄν τλαίης κτανεῖν;  
[Ηλ.] ταῦτῳ γε πελέκει τῷ πατήρ ἀπόλετο. (278 s.)

Mais au moment de passer au matricide, Oreste soudainement déclare sa répugnance. Le dieu a prophétisé 'une bien grande absurdité', puisque (en essayant de rendre le jeu de mots construit par le texte) il lui a 'donné à faire (cf. ἔχρησας) ce qu'il ne faut pas faire (οὐ χρῆν), tuer sa mère'.

[Ορ.] ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας  
[.....]  
ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν. (971, 973)

Ce n'est qu'à ce moment qu'Electre apprend l'existence de l'oracle. Elle met aussitôt cette découverte au service de sa passion. Elle reconnaît, derrière l'assassinat d'Egiste, l'oeuvre de la *Dike* qui voit tout'. Cette clairvoyance absolue anticipe l'omniscience qu'elle va maintenant attribuer à Apollon (972 ss.). Electre ne manque pas d'arguments à adresser à son frère: il doit absolument punir les assassins du père (974, 976, 978), il ne doit pas être lâche (982), c'est bien Apollon qui lui a parlé (980). Au centre de cette cascade d'exhortations, elle place l'axiome que le dieu ne peut avoir indiqué que ce qu'il est *bien* de faire. 'Si Apollon est un sot, qui sont les sages?'

ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαῖός ἦι, τίνες σοφοί; (972)

Electre ose appliquer à Apollon, par l'absurde, le terme de *skaios*: d'une part, l'insensé qui parle pour ne rien dire; et, de l'autre, l'individu qui manque de toute décence. La *sophia* du dieu ne saurait être mise en doute.

Mais Oreste est loin d'être convaincu. Il ne trouve aucune justification à un matricide qui continue à lui répugner. Pressé par sa soeur, il renonce à en trouver: c'est bien, si les dieux en veulent ainsi (986: εἰ θεοῖς δοκεῖ τάδε). L'ironie du dramaturge commence à percer: ce qu'Oreste attribue aux dieux n'est point un savoir inébranlable et évident, mais une *doxa*, une opinion comme peuvent en avoir les êtres humains, subjective et faillible.



Electre proclame qu'Apollon fait du matricide une entreprise légitime, donc vouée au succès. Dorénavant, elle devient exécutrice de l'oracle à part entière: elle organise le meurtre de Clytemnestre (647-51), se charge à chaque fois de prononcer l'acte d'accusation contre les deux criminels. Par la *hybris* verbale qu'elle adresse à la tête retranchée d'Egisthe (dans ce cas, sans aucun souci apparent d'impiété), elle prétend mettre en lumière le caractère odieux du personnage et en justifier *a posteriori* l'exécution (906-56). Quand à la mort que va subir Clytemnestre, elle la justifie par une série violente de reproches directes (1004-146).

Ces reproches sont évidemment dictées par la haine. Ce qui n'empêche pas Electre d'afficher une attitude intellectualiste. Si Egisthe et Clytemnestre sont foncièrement méchants, c'est qu'ils sont foncièrement stupides. Leurs crimes dénotent le manque d'entendement. Egisthe en était arrivé à ce point d'*amathia* qu'il avait forgé le souhait d'épouser précisément une femme déshonorable pour tout mari, telle que Clytemnestre: ἐς τοῦτο δ' ἤλθεσ ἀμαθίας ὅστ' ἤλπισας, etc. (918 ss.); le plus grand piège que l'ignorance lui tendait (cf. 938: ὁ δ' ἠπάτα σε πλεῖστον οὐκ ἐγνωκότα) était de se croire grandi du fait d'être nouveau-riche; c'était un manque total de savoir qui l'empêchait de prévoir qu'il finirait par être démasqué et puni en toute justice (952 s.: ἔρρ', οὐδὲν εἰδὼς ὧν ἐφευρεθεῖς χρόνῳ / δίκην δέδωκας). La culpabilité de Clytemnestre est du même genre: Electre estime que son acte d'accusation doit, au préalable, souligner que ce qui manque à l'accusée est l'intelligence. Si seulement sa mère avait meilleur cerveau!

ἀρχὴ δ' ἦδε μοι προοιμίῳ·  
εἶθ' εἶχεσ, ὃ τεκοῦσα, βελτίους φρένας. (1060 s.)

La polysémie de l'expression βελτίους φρένας permet à Electre de reprocher à sa mère un 'déficit' à la fois moral et intellectuel. Les deux aspects pourraient bien être confondus délibérément. Les insultes à l'*amathia* des deux criminels pourraient dans ce cas finir par rappeler le principe qu'énoncera Socrate dans le *Protagoras*: 'l'action fautive, sans connaissance... est commise par ignorance' (ἡ δὲ ἐξαμαρτανομένη προᾶξις ἄνευ ἐπιστήμης... ἀμαθία πρόπτεται: 357d7-e1). Bien entendu, l'Electre d'Euripide n'est pas le Socrate platonicien, ce penseur paradoxal dont la réflexion réduit la faute morale à une erreur de jugement<sup>8</sup>. Elle ne cherche qu'à noircir ses ennemis; c'est pour elle-même qu'elle réserve ses justifications.

Or, en toute ironie, Electre et son frère sont ruinés précisément par le même 'déficit intellectuel' qui, à leurs yeux, rendait coupables les assassins d'Agamemnon. Si Oreste tue sa mère sans bien savoir pourquoi, Electre croit pouvoir lui refuser toute pitié ('c'est trop tard que tu te mets à gémir', déclare-t-elle: ὀψὲ στενάξεις, 1110). Mais l'un et l'autre, en conséquence de tels 'actes de justice', sont assaillis par les

<sup>8</sup> Cf. *Prot.* 345d9-e3, 352c2-7, *Ap.* 26a1-4 (εἰ δὲ ἄκων διαφθείρω, τῶν τοιούτων ἀμαρτημάτων οὐ δεῦρο νόμος εἰσάγειν ἐστίν, ἀλλὰ ἰδίᾳ λαβόντα διδάσκειν καὶ νοουθετεῖν· δηλον γὰρ ὅτι ἐὰν μάθω, παύσομαι ὃ γε ἄκων ποιῶ: 'si je corromps [la jeunesse] sans le vouloir, pour ces fautes ce n'est pas une sanction légale qu'il faut invoquer, mais il faut me prendre à part, m'éduquer et me faire raisonner; il est évident que, disposant de ce genre de savoir, je cesserai de faire ce que je fais sans le vouloir'). Voir aussi *Gorg.* 468b7-468c8, 509d7-e7, *Men.* 77b6-78b2. Pour une discussion récente de cet trait fondamental (et problématique) de l'éthique du Socrate de Platon, voir Penner 2011.

mêmes remords, imprévus et inextricables (1177-232). Les deux soi-disant justiciers ont donc commis la même erreur qu'ils avaient imputé à l'ignorance des deux criminels: ne pas savoir ce que l'on fait. Oreste a eu tort, en cédant aux insistances d'Electre, de suivre l'oracle d'Apollon: c'est qu'il avait raison lorsque, dans les paroles du dieu, il percevait précisément de l'*amathia*<sup>9</sup>. En appliquant un oracle insensé, frère et soeur ont agi en ignorants; donc, en coupables. Il leur faut expier<sup>10</sup>.

Devant ce résultat, il faut que la divinité elle-même, incarnée par les Dioscures qui descendent du ciel, se donne la peine de fournir, à la fois, des solutions pratiques au désastre qui vient de se produire et d'expliquer ce qui l'a causé. Les mots de Castor, d'une part, manipulent des vagues lieux communs qui n'expliquent rien du tout: le destin individuel (*moira*), la force majeure (*ananke*), la ruine irresistible (*ate*), le sort (*potmos*) (1301-7). Ce qui est arrivé devait arriver, ce qui est fait est fait. Mais, en même temps, Castor démolit l'intellectualisme éthique vertueusement affiché par Electre dans sa haine: car il érige en principe cosmique l'idée que l'on peut en même temps *connaître* le bien et *ne pas vouloir* le faire. Le savoir absolu que possède une divinité du rang d'Apollon n'a pas empêché à cette divinité de donner à Oreste des indications dépourvues de toute sagesse: σοφὸς δ' ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά (1246). Ces 'rumeurs insensées de la langue de Phébus', Φοίβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνοπαί (1302) sont des 'cris furieux de loin' (ἐνοπαί). Euripide semblerait ne faire du socratisme que pour mieux le réfuter: ici comme ailleurs, il met en scène des personnages dont la raison, toute prétentieuse qu'elle puisse être, n'est que l'instrument de passions incontrôlées<sup>11</sup>. D'où l'ironie finale: l'acte gratuit de la divinité aboutit à blanchir Oreste: 'le Loxias se chargera de la responsabilité, puisqu'il a prescrit par l'oracle de verser le sang de la mère' (1266 s.: Λοξίας γὰρ αἰτίαν / ἐς αὐτὸν οἴσει, μητέρος χρήσας φόνον), encor que le matricide devra être acquitté par l'Aréopage, et vivra dans un exil perpétuel (1250-75).

A cette explication venant de la bouche d'un être divin, Electre réagit avec violence: 'Mais qu'est donc Apollon pour moi? Quelle sorte d'oracles m'ont apporté d'être couverte du sang de ma mère?'

τίς δ' ἔμ' Ἀπόλλων, ποῖοι χρησμοὶ  
φονίαν ἔδοσαν μητρὶ γενέσθαι; (1303 s.)

Voilà une réaction déroutante à première vue. C'est bien Electre qui a réaffirmé l'autorité de l'oracle contre les répugnances de son frère: elle semble maintenant déclarer qu'elle ne s'est jamais sentie concernée par les injonctions d'Apollon. Contradiction voulue? Mais Electre n'est pas en train de clamer son innocence: elle est en train de découvrir que, à la différence de son frère qui s'en est remis à l'opinion des

<sup>9</sup> Chez Eschyle, Oreste décide finalement le matricide à la suite d'une délibération pondérée (l'alternative étant la poursuite par les Erynie); chez Sophocle, il considère que le matricide est légitime en tant qu'il est justifié par le *kairos* (Kaufman 2012); chez Euripide, il ne peut s'y résoudre qu'après avoir renoncé à toute évaluation rationnelle.

<sup>10</sup> L'ironie est renforcée par la circonstance qu'Oreste a déclaré que seul le *sophos* est exposé à la souffrance, tandis que l'*amathes* est protégé par sa propre ignorance (294-6: ἔνεστι δ' οἴκτος ἀμαθία μὲν οὐδαμοῦ, / σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν· καὶ γὰρ οὐδ' ἀζήμιον / γνώμην ἐνεῖναι τοῖς σοφοῖς λίαν σοφῆν).

<sup>11</sup> Comme il le fait dans la *Médée* et l'*Hyppolite*: voir Moline 1975; Irwin 1983.

dieux, elle n'a eu aucun besoin de la divinité pour vouloir le matricide. Pour elle, l'oracle n'a servi qu'à confirmer un dessein qu'elle avait déjà adopté, et dont elle a poussé la réalisation, d'une façon décisive, par ses propres forces. Elle n'a pas demandé à Apollon de fournir un support matériel ou moral à son ressentiment: elle s'est empressée d'exploiter ce que le dieu semblait offrir à son frère.

En effet, cette Electre ne prie presque jamais de son initiative. Si elle le fait, c'est sur un ton de condescendance, pour faire plaisir au Vieillard ('D'accord. J'invoque les dieux': ἰδοῦ· καλῶ θεοῦς, 566) ; ou bien pour se joindre à la requête qu'Oreste adresse à Zeus et Héra avant de passer à l'action (672-6). Mais elle n'invoque nommément Apollon qu'une seule fois ('ô Phébus Apollon, je te supplie, ne me laisse pas mourir': ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον, προσπίτνω σε μὴ θανεῖν, 221). Des inconnus sont survenus, elle craint pour sa vie; mais le spectateur sait que ce sont Oreste, Pylade et leur suite, qu'il s'agit d'un *qui pro quo* scénique, que cette frayeur est gratuite. Il peut donc constater que la seule prière spontanément lancée par l'Electre d'Euripide n'a aucun sens.

## 5.

L'Electre de Sophocle, victime de violences (*bia*: 256 – cf. 1992) et d'insultes (*hybris*: 271), réagit par une attitude de refus intransigeant. La contrainte qui l'enserme (*ananke*: 221; 254-6) vanifie les critères de la mesure (*metron*: 236), du bon sens (*sophronein*) et du bon comportement (*eusebein*: cf. 307 s.)<sup>12</sup>. A la différence de son homonyme chez Euripide, cette Electre est lucide. Dans son attitude apparemment absurde, il n'y a aucune *amathia*. Au contraire: 'Je suis bien consciente de ce que je fais: des choses inopportunes et qui ne me valent rien', dit-elle:

... μανθάνω δ' ὀθούνεκα  
ἔξωρα πράσσω κούκ ἐμοὶ προσεικότα. (617 s.)

Le choix est délibéré. Cette Electre refuse la valeur qui est dominante pour les autres, l'avantage concret. Pour sa soeur Chrysothémis, en premier lieu (dont on verra l'appel au *chrema*, au v. 390); pour son frère Oreste, aussi. Celui-ci déclare, en ouverture de pièce, que rien de ce qui rapporte du *kerdos*, du gain tangible, ne saurait être mauvais (δοκῶ μὲν, οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν: 61). De même, pour Clytemnestre, la perspective de l'avantage prime sur toute chose. A l'annonce de la mort de son fils, elle entrevoit la possibilité d'un *kerdos*, encore que lourdement payé:

ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω,  
ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; (766 s.)

Il est vrai que, dans ses plaintes initiales, Electre déplore l'absence de tout conseiller qui puisse lui indiquer *ta kairia*, ce qu'il conviendrait faire (228). Mais les objectifs qu'elle se donne ont tous un caractère utopique: il s'agit de rétablir la justice et la piété par la mort du couple usurpateur; de conquérir la gloire du tyrannicide, exploit qu'elle s'imagine capable de réaliser avec ou sans l'aide de sa soeur (947-89, 1017-

<sup>12</sup> Soph. *El.* 307 s.: ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σοφρονεῖν, φίλαι, οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἀλλ' ἐν τοῖς κακοῖς / πολλή 'στ' ἀνάγκη ἀπιτηδεύειν κακά.

20). C'est dans cet esprit qu'elle offre sa coopération à Oreste, lorsque celui-ci réapparaît.

Pourtant, le frère et la soeur conçoivent cette coopération chacun à sa manière. Electre est ignorée dans le plan que forme Oreste initialement; même par la suite, celui-ci ne la considère que comme un simple exécutant<sup>13</sup>. Elle n'a même pas à lui relater l'état de la maison, dit-il: le fait de produire des discours rendrait vaine la bonne occasion offerte par le moment: χρόνου γὰρ ἄν σοι καιρὸν ἐξείρωι λόγος (1292). La notion de *kairos*, de ce qu'il faut 'justement' faire (l'ambiguïté est voulue) oriente toute l'entreprise d'Oreste, et le Pédagogue est chargé d'en réaffirmer la primauté (1326 ss.)<sup>14</sup>. Mais, le moment venu de passer à l'action, cette notion est ignorée par Electre. Le retour d'Oreste lui ouvre la possibilité de la vengeance: elle désigne cette opportunité d'un terme tout à fait différent, celui de *daimon*.

Ce terme est bivalent, car il désigne l'ensemble des circonstances qui, à tout moment donné, à la fois délimite et rend possible l'action individuelle. Cet ensemble est conçu comme étant 'divin' parce qu'il s'impose aux êtres humains<sup>15</sup>. Ceux-ci doivent subir les contraintes imposées ou bien exploiter les possibilités offertes, mais doivent en tout cas l'accepter, au départ, comme une donnée non-modifiable. Chrysothémis, elle, se prévaut précisément de ce terme pour justifier sa passivité<sup>16</sup>. En employant une notion aussi bien utilisée par l'Oreste de l'*Electre* d'Euripide, dans le texte de Sophocle Electre se désigne comme l'*hyperetes*, l'adjuvant actif et responsable, du '*daimon* du moment'. Ceci lui permet, encore une fois, de refuser l'avantage immédiat du *kerdos*, pour considérable qu'il puisse sembler:

πρὸς σοῦ λαβοῦσα κοῦκ ἐμὰς ἐκτησάμην.  
κοῦδ' ἄν σε λυπήσασα δεξαίμην βραχὺ  
αὐτὴ μέγ' εὐρεῖν κέρδος· οὐ γὰρ ἄν καλῶς  
ὑπηρετοίην τῷ παρόντι δαίμονι. (1303-6)

La fonction d'*hyperetes* de la divinité, que l'Oreste d'Euripide appliquait à sa soeur et à soi-même (cf. Eur.El. 890-2), évoque d'emblée, non pas la passivité d'un esclave ou d'un instrument, mais la collaboration volontaire et responsable (le terme *hyperesia* peut désigner la partie de l'équipage du navire militaire qui est l'indispensable auxiliaire des rameurs, formée en principe par des citoyens libres): si l'Electre de Sophocle collabore avec Oreste, c'est que tel est son choix<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> La donnée qu'Oreste revient à Mycènes, non pas pour secourir Electre mais pour réaliser sa vengeance selon l'oracle, est soulignée dès le début par le Pédagogue, qui impose de ne faire aucun cas des cris de détresse de la soeur (82-5).

<sup>14</sup> Voir Smith 1990; et Kaufman 2012. Il s'agit en tout cas d'une notion stratégique: dans le langage médical contemporain, elle sert à marquer le moment crucial dans l'évolution d'une maladie qui offrira à l'intervention du médecin l'occasion de provoquer la guérison: Lloyd 1987, 129.

<sup>15</sup> Pour cette notion, il suffira de renvoyer ici à Burkert 1985, 179-81.

<sup>16</sup> Voir Soph. El. 915 s.: τοῖς αὐτοῖσι τοι / οὐχ αὐτὸς αἰεὶ δαμώνων παραστατεῖ; 999 s.: δαίμων δὲ τοῖς μὲν εὐτυχῆς καθ' ἡμέραν, / ἡμῖν δ' ἀπορρεῖ κάπτι μηδὲν ἔρχεται; 1156 s.: ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχῆς / δαίμων ὁ σὸς τε κάμὸς ἐξαφείλετο.

<sup>17</sup> Cfr par ex. Thuc. 1.143.1; Xen. *Cyrop.* 2.4.4; Aristoph. *Av.* 1186. Voir l'analyse fondamentale de Wildberg 2002, 97-111, qui estime toutefois que la notion garderait un sens fondamentalement neutre chez Sophocle (pour l'*Electre*, voir p. 99 n. 25) tandis qu'elle prendrait un sens clairement positif chez Euripide, où elle devient «eine Sache des Selbstewußtseins» (p. 101); c'est dans ce

Electre met donc au centre de sa coopération avec son frère une notion à résonance religieuse, celle de *daimon*, notion que son frère n'utilise jamais. Evidemment, Oreste sait bien que son entreprise jouit d'une sanction divine. Dès le début de l'action, il énonce mot à mot l'oracle d'Apollon:

ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ  
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς. (36 s.)

De cette façon, le texte rend évidentes les deux orientations que devra prendre l'action d'Oreste:

a) son entreprise se réalisera par la fourberie (cf. δόλοισι κλέψαι), non pas par un acte de violence déclarée, telle que l'accomplirait un guerrier muni de son bouclier au sein de son armée: Oreste sera ἄσκειον ... ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ<sup>18</sup>;

b) c'est cette déloyauté qui rétablira la justice (cf. ἐνδίκου).

L'oracle mentionne 'des versements de sang' (σφαγᾶς), au pluriel: il laisse ainsi la voie ouverte au matricide. Quant à son interprétation, elle est vite arrêtée: selon Oreste, l'oracle prescrit d'exploiter le *kairos* (cf. 39 ss., 75 ss.). Ce qu'Oreste attend d'Electre correspond, par conséquent, à ce qu'avait déjà décrit Eschyle, l'exécution de la tromperie prescrite par Apollon: que la soeur rentre dans le palais et qu'elle y dissimule la joie que lui cause le retour de son frère. Oreste demande aussi de lui rapporter si l'attentat contre Clytemnestre pourra être exécuté en cachette ou ouvertement<sup>19</sup>. Mais il n'est pas étonnant que cette deuxième interrogation, toute pratique, soit satisfaite par l'homme du *kairos*, le pédagogue, qui émerge à l'extérieur en déclarant:

σφῶν δ' ἐννέπω ἄγὼ τοῖν παρεστώτων ὅτι  
νῦν καιρὸς ἔρδειν· νῦν Κλυταιμῆστρα μόνη·  
νῦν οὔτις ἀνδρῶν ἔνδον· (1367-9)<sup>20</sup>

D'une façon toute objective (on pourrait dire 'démonique', en extrapolant le langage que lui donne Sophocle), Electre joue un rôle indispensable dans cette justice du sang accomplie par son frère, ainsi que l'a prescrit l'oracle, 'en dissimulant' et 'par la main' (37: δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς). C'est elle qui a assuré la survie d'Oreste enfant: elle l'a soustrait, toujours 'en dissimulant', des 'propres mains' de Clytemnestre, qui le lui reproche:

dernier sens qu'elle est d'ailleurs utilisée par le Socrate de Platon, lorsqu'il déclare professer l'*hyperesia* de la divinité (*Ap.* 30a7). Toutefois, l'emploi de la notion semble être marqué par une ironie tragique à la fois dans l'*Electre* de Sophocle que, d'une façon sans doute plus évidente, dans celle d'Euripide.

<sup>18</sup> Le rejet de l'action militaire ouverte assorti du choix délibéré du *dolos*, ce dernier étant un trait constant de l'action d'Oreste chez les trois auteurs, appartient à l'idéologie du tyrannicide: voir Jedrkiewicz 2002, 13 s. Les fantaisies tyrannicides d'Electre (967-85) trouvent donc leur anticipation dans les mots de l'oracle.

<sup>19</sup> Soph. *El.* 1293-5: ἄ δ' ἀρμόσει μοι τῷ παρόντι νῦν χρόνῳ / σήμαιν', ὅπου φανέντες ἢ κεκρυμμένοι / γελῶντας ἐχθρὸς παύσομεν τῇ νῦν ὁδῷ.

<sup>20</sup> Lorsque le Pédagogue tance Electre et Oreste pour ce qu'il appelle leur bavardage inconscient, il les traite de sots et d'écervelés (1326: ὃ πλείστα μῶροι καὶ φρενῶν τητόμενοι): c'est bien la stupidité qui fait obstacle à l'exploitation du *kairos*.

ἦτις ἐκ χειρῶν  
κλέψασ' Ὀρέστην τῶν ἐμῶν ὑπεξέθου. (296 s.)

Le pédagogue, à qui elle a remis Oreste jadis, lui apparaît maintenant comme un homme ‘aux mains très chères’ (ὃ φίλταται μὲν χεῖρες, 1357). Electre semble ainsi le terme initial d’un projet qui pour ainsi dire passe de main en main.

Vient l’instant où Electre appelle Apollon à l’aide (1376-83). Oreste et Pylade sont sur le point de pénétrer dans le palais pour tuer Clytemenestre. Rappelant sa dévotion constante, Electre prie le dieu d’assister les deux, de sorte à confirmer que la divinité punit bien les impies (1380-3). Oreste avait déjà adressé, d’entrée de jeu, sa propre prière à la terre paternelle et à ses dieux (67-72). L’invocation d’Electre suit le modèle de la prière que Clytemnestre avait fait à Apollon dans le but opposé: obtenir qu’Oreste soit éliminé (637-59). La fille imite la mère<sup>21</sup>. Double parallélisme: d’une part, ni la mère ni la fille ne mentionnent ouvertement le meurtre que chacune souhaite; de l’autre, chacune invoque le dieu par deux vers ayant respectivement la même structure métrique et syntaxique<sup>22</sup>:

[Κλ.]	ταῦτ', ὃ Λύκει' Ἄπολλον, ἴλεως κλυόν [...]	(655)
[Ηλ.]	νῦν δ', ὃ Λύκει' Ἄπολλον, ἐξ οἴων ἔχω [...]	(1379)

Ici, Electre s’adresse évidemment à Apollon en tant que représentant de la divinité en général. Mais sa prière est superflue: le dieu a déjà donné sa caution à Oreste. Ce n’est que lorsque le matricide a été accompli qu’Electre apprend l’existence de cet oracle, en réponse à sa question: ‘Est-ce que tout va bien, Oreste?’:

[Ηλ.]	Ὀρέστα, πῶς κυρεῖ τάδ'; [Ορ.] ἐν δόμοισι μὲν καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.	(1424 s.)
-------	--	-----------

Les lacunes qui suivent dans le texte empêchent malheureusement d’identifier le sens précis de cette scène. La réponse d’Oreste, en effet, admet deux traductions différentes, qui dépendent du sens que l’on donne à εἰ: ‘pour ce qui est de cette maison, nous avons bien achevé le succès, *étant donné* qu’ Apollon a bien donné son oracle’, ou bien ‘*si* Apollon a bien donné son oracle’<sup>23</sup>. On peut se demander si Oreste doute du succès qu’il vient de remporter, du matricide qu’il vient d’accomplir. Quelle que

<sup>21</sup> L’ironie tragique de la pièce consiste en grande partie en ce qu’Electre suit volontiers les mêmes modèles de comportement appliqués par sa mère. Au cours de l’antilogie qui précède la prière de Clytemnestre, Electre se réclame, en tant que justification du meurtre, de la même valeur, Dike, qu’affiche sa mère, et dont la centralité vient d’être évoquée par le Choeur (Choeur: 472-6 et ss., cf. 610 s.; Clytemnestre: en part. 528 s., 551; Electre: 560 s.): voir à ce sujet Winnington-Ingram 1980, 219-23. Contre Chrysothémis, Electre ajoute que la Dike peut se réaliser *malgré* la loi et le bon jugement (1037-42). Les reproches qu’Electre, qui ne se considère que comme ‘fille de son père’, croit pouvoir adresser à sa soeur, qui n’agirait qu’en ‘fille de sa mère’ (341-4, 365-7), sembleraient contribuer à cette ironie.

<sup>22</sup> Selon une interprétation traditionnelle, la juxtaposition des paroles d’Electre à celles de Clytemnestre ferait ressortir la sincérité de la fille contre l’hypocrisie de la mère (cf. par ex. Waldock 1951, 188): mais la mère et la fille sont également sincères et passionnées, chacune selon son propre intérêt, dans leur prières respectives.

<sup>23</sup> Sur cette question, voir, entre autres, Di Benedetto 1988, 180; ainsi que Finglass 2007, 520 s.

soit la réponse que l'on choisit de donner, il est clair qu'Electre, elle, n'a aucun doute. Elle vient de contribuer avec passion au meurtre de sa mère, en criant à son frère, de l'extérieur: 'Frappe-la une deuxième fois, si tu en as la force!' (παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν: 1415). Elle contribue maintenant, en pleine froideur, au guet-apens tendu à Egisthe (1442 ss.), qu'elle achève de duper en déclarant qu'elle a acquis, avec le temps, 'l'intelligence qui consiste à céder aux puissants':

...τῷ γὰρ χρόνῳ  
νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν. (1464 s.)

Egisthe croit comprendre qu'Electre a renoncé désormais à son insubordination obstinée; ces mots peuvent en effet sonner comme une écho des sages mots de Chrysothemis au v. 340, 'il faut écouter les puissants (τῶν κρατούντων) en tout'<sup>24</sup>. Mais la locution *hoi kreissones* peut aussi bien désigner 'les dieux' en général<sup>25</sup>. Electre pourrait donc bien affirmer, à ce moment, qu'elle est en train de 'se rendre utile', de 'porter son aide' (συμφέρειν) aux pouvoirs divins<sup>26</sup>: en contribuant à faire trouver à Egisthe la mort qu'il mérite, elle agirait en somme en *hyperetes* de la divinité. C'est la divinité qu'elle invoque, au cours de la dernière réplique qu'elle prononce sur scène, incitant Oreste à tuer Egisthe sur-le-champs: 'Ne le laisse plus parler davantage, au nom des dieux!'

...μὴ πέρα λέγειν ἔα,  
πρὸς θεῶν, ἀδελφέ, μηδὲ μακύνειν λόγους. (1483 s.)

C'est donc une relation analogue à celle de son frère Oreste, destinataire directe d'un oracle, qu'Electre instaure avec Apollon, personnage incarnant un divin aussi réel qu'abstrait. Par son attitude constante, par la participation volontaire au *dolos* prescrit par le Loxias, Electre finit par se présenter comme la collaboratrice d'une divinité qui rétablit la justice et apporte la délivrance<sup>27</sup>.

Cette attitude est évidemment unilatérale: à la différence d'Oreste, aucun dieu n'a jamais rien demandé à Electre. Le frère ne semble voir dans l'oracle que le signe anticipateur d'un *kairos* qu'il est juste de saisir. La prière de Clytemnestre allait dans le sens opposé: elle demandait la mort de son fils à Apollon, qu'elle considèrait, en tant que *daimon*, le détenteur d'un savoir absolu (la divinité perçoit les pensées humaines mêmes si celles-ci restent muettes):

τὰ δ' ἄλλα πάντα καὶ σιωπῶσης ἔμοῦ  
ἐπαξιῶ σε δαίμον' ὄντ' ἐξειδέναί. (657 s.)

<sup>24</sup> D'autres échos des paroles de Chrysothémis dans le discours d'Electre envers Egisthe sont relevées par Knox 1964, 25 s.

<sup>25</sup> Notamment, dans la langue d'Eschyle (fr. 10 R.; cf. Ag. 60), d'Euripide (*Ion* 973) et de Platon: cf. *Euthyd.* 291a3; *Soph.* 216b4 (dans les deux cas, avec une ambiguïté voulue).

<sup>26</sup> C'est dans ce sens que Chrysothémis emploie le verbe au 946: ξυνοίσω πᾶν ὅσονπερ ἂν σθένω, 'je t'apporterai mon aide dans la mesure de toutes mes forces'.

<sup>27</sup> Le Choeur conclut en effet: ὃ σπέρι' Ἀτρῆως, ὡς πολλὰ παθὼν / δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθεσ / τῇ νῦν ὀρμηῇ τελεωθέν (1508-10).

Le spectateur pourra s'interroger sur la valeur respective de ces différentes façons, toutes discordantes, de se mettre en rapport avec le divin. Il pourra se demander s'il est possible que la divinité puisse considérer comme légitime une vengeance à exécuter par la fourberie. Cette contradiction entre le fin et les moyens ne risque-t-elle pas de mettre en question le principe même des *antiphonoi dikai* (les actes de justices qui reproduisent le meurtre), qu'Electre déclare indispensable à l'*aidos* entre les homes et à la *eusebeia* envers les dieux (245-50)<sup>28</sup>? Ces doutes sont susceptibles d'être suscitées précisément par la dernière interrogation qu'Egisthe adresse à Oreste, qui l'entraîne à l'intérieur du palais: 'si ce que tu fais est bien, pourquoi te faut-il la ténèbre, pourquoi hésites-tu à tuer?':

τί δ' ἐς δόμους ἄγεις με; πῶς, τόδ' εἰ καλὸν  
τοῦργον, σκότου δεῖ, κοῦ πρόχειρος εἰ κτανεῖν; (1493 s.)

Mais la question pourra surgir, en même temps, de ce que peut valoir l'appel au principes, assorti de la prédiction des 'maux à venir' (1498), dans la bouche d'un criminel comme Egisthe<sup>29</sup>.

La dernière suggestion que semble avancer le texte est que ces deux hommes et ces deux femmes se représentent les dieux, ainsi que les valeurs que ceux-ci seraient chargés d'affirmer, selon leurs propres besoins et angoisses. Car, à la différence d'Eschyle (dans le cadre de la trilogie) et d'Euripide, Sophocle ne met sur scène, en présence des spectateurs, aucun agent divin. Son *Electre* n'a pas besoin des théophanies qui sont indispensables au déroulement de l'*Ajax* ou du *Philoctète*: elle s'interdit toute représentation visible de cette divinité à laquelle ses personnages se réfèrent dans les moments cruciaux. A quoi donc valent ces dieux dont on tire le soutien pour les pires comme pour les meilleures intentions humaines, que l'on prie en les croyant à l'écoute, qui en effet donnent des oracles, mais qui ne se manifestent jamais ? Sophocle laisse au spectateur à la fois la question et la réponse.

Stefano Jedrkiewicz

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Arnott 1981 = W.G. Arnott, *Doubling the Vision: A Reading of Euripides' 'Electra'*, G&R 28, 1981, 179-92 (= in I. McAuslan – P. Walcot (eds.), *Greek Tragedy*, Oxford 1993, 204-17).

Burkert 1985 = W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge MA 1985.

Di Benedetto 1988 = V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1988<sup>2</sup>.

<sup>28</sup> Sur l'importance qu'acquiert cette notion, de toute évidence 'régressive' et 'anti-politique', lors de la conclusion de la pièce, voir Loraux 1999, 37-41.

<sup>29</sup> Si on ne se tient pas au sens strictement littéral des dernières répliques d'Oreste, comme le faisait Wilamowitz 1883 (voir en part. p. 237: «die triviale Moral 'jeder Verbrecher müsste so prompt executirt werden, das Exempel würde gut abschrecken' ist wirklich die einzige Moral, welche aus dieser letzten That sich allenfalls ziehen liess»), le texte de Sophocle, qui pose en réalité la question de la responsabilité de chacun des deux vengeurs, peut devenir encore plus problématique que celui d'Euripide (qui finit par déclarer ouvertement une telle responsabilité).



*Vengeur? Saveur? Menteur?*

- Dupont 2001 = F. Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris 2001.
- Finglass 2007 = P.J. Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.
- Irwin 1983 = T.H. Irwin, *Euripides and Socrates*, CPh 78, 1983, 183-97.
- Jedrkwicz 2002 = S. Jedrkiewicz, *Il tirannicidio nella cultura classica. Hybris tirannica e tirannicidio: realtà e rappresentazione*, in P. Catalano – G. Lobrano (a c. di), *Antichità e Rivoluzioni. Da Roma a Costantinopoli a Mosca*, Rendiconti del XIII Seminario “Da Roma alla Terza Roma”, Campidoglio 21 Aprile 1993, Roma 2002, 3-26.
- Jouanna 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.
- Kaufman 2012 = D. Kaufman, *Reaching the καὶρός in Sophocles' 'Electra'*, *Lexis* 30, 2012, 253-60.
- Knox 1964 = B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, Berkeley-Los Angeles-London 1964.
- Lloyd 1987 = G.E.R. Lloyd, *The Revolutions of Wisdom*, Berkeley-Los Angeles-London 1987.
- Loroux 1999 = N. Loroux, *La voix endeuillée*, Paris 1999.
- Moline 1975 = J. Moline, *Euripides, Socrates and Virtue*, *Hermes* 103, 1975, 45-67.
- Penner 2011 = T. Penner, *Socratic Ethics and the Socratic Psychology of Action: a Philosophical Framework*, in D.R. Morrison (ed.), *The Cambridge Companion to Socrates*, Cambridge 2011, 260-92.
- Smith 1990 = C.S. Smith, *The Meanings of Καὶρός in Sophocles' 'Electra'*, *CJ* 85, 1990, 341-3.
- Waldock 1951 = A.J.A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951.
- Wilamowitz 1883 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die beiden Elektren*, *Hermes* 18, 1883, 214-63.
- Wildberg 2002 = C. Wildberg, *Hyperesie und Epiphanie. Ein Versuch über die Bedeutung des Götter in den Dramen Euripides*, München 2002.
- Winnington-Ingram 1980 = R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980.
- Zeitlin 1970 = F. Zeitlin, *The Argive Festival of Zeus and Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 101, 1970, 645-9 (= in J. Mossman (ed.), *Euripides*, Oxford 2003, 261-84).

**Abstract:** This essay tries to elucidate the kind of (either implicit or explicit) relation that the three different Electras, respectively created by Aeschylus, Sophocles, and Euripides, are described to hold with the divine character Apollo. This relation is usually ignored, or obfuscated by the parallel relation of Orestes with the oracular god. However, in particular by the two latter authors, it may be considered as an important element contributing to the overall construction of Electra as a tragic character and to the dramatic development of the respective tragedies.

**Keywords:** Electra, Apollo, tragedy, Aeschylus, Sophocles, Euripides.

## Jeux de miroirs dans l'*Electre* d'Euripide

Dans un article intitulé *Euripides Heautontimoroumenos*<sup>1</sup> j'analysais, comme beaucoup d'autres savants l'ont fait, la scène dans la pièce d'Euripide, où Electre se moque des preuves données par le vieux serviteur, suivant le modèle des *Choéphores*. Dans un discours de type rationaliste, Electre met à nu l'absurdité de ces preuves qui devraient attester de la présence d'Oreste, à savoir la ressemblance des cheveux et des pieds d'Electre et d'Oreste.

Mon observation était la suivante ; toutes naïves que soient ces preuves, elles disent néanmoins la vérité: Oreste est bien arrivé, il a bien placé une boucle de cheveux sur la tombe, et les pieds sont bien les siens. Pour absurdes qu'ils soient, ces indices n'en sont pas moins vrais. Euripide signale ce point de façon éloquente, quoique indirectement : en effet, juste après qu'Electre se moque de la naïveté des preuves, le vieux serviteur est capable de reconnaître et d'identifier Oreste alors que ce dernier dissimule encore son identité et prétend être un étranger.

J'expliquais que le texte d'Euripide suggère un jeu ambivalent : sur le ton de l'amusement et de la parodie, l'auteur fait apparaître la question difficile du rapport entre preuves et persuasion, voire vérité. La question est de savoir à quel point les prémisses émotionnelles et les préjugés affectent le choix et l'efficacité des preuves. Dans les *Choéphores*, la solennité religieuse et l'intensité mystique des prières d'Electre et du chœur sont suffisantes pour donner à des signes simples un pouvoir absolu de persuasion. Mais dans la pièce d'Euripide, Electre refuse ces mêmes indices qui surent convaincre l'Electre d'Eschyle en soutenant son argument par une idée préconçue, à savoir qu'Oreste ne reviendrait jamais furtivement, en se dissimulant. Cependant, Oreste est là, devant elle, dissimulé, et la scène montre qu'au moment même où elle fait l'analyse la plus rationnelle et la plus rigoureuse des indices, Electre est dans l'erreur.

La caractérisation des personnages qu'opère cette scène est un problème dramatique important, mais pour l'argument qui nous intéresse ici, elle démontre que des émotions intenses et des vues obsessionnelles affectent et piègent la forme, la force et le pouvoir de persuasion des arguments rationnels. De façon plus générale, le texte suggère que le raisonnement rationnel est une arme dont l'usage est délicat, qui n'assure pas nécessairement l'objectivité ou la vérité.

Avec cette parodie amusante, Euripide se moque de l'examen qu'Eschyle fait des preuves, examen qui pouvait paraître naïf à l'époque des Sophistes, et il renvoie simultanément à la gravité d'un problème difficile largement discuté par la culture de l'époque, à savoir, la relation entre preuves et vérité<sup>2</sup>. Vue sous cet angle, la

<sup>1</sup> Pucci 1967.

<sup>2</sup> Dans Thucydide, par exemple, *semeia* and *tekmeria* sont souvent des indices auxquels il est difficile de croire ou qui mènent à une simple conviction, plutôt qu'à la vérité; voir, *e.g.*, 1.20.1 : 'Tels sont donc les résultats des mes recherches sur les temps anciens. Dans ce domaine, il est bien difficile de croire tous les indices comme ils viennent' (Τὰ μὲν οὖν παλαιὰ τοιαῦτα ἦϋρον, χαλεπὰ ὄντα παντίεξῆς τεκμηρίω πιστεῦσαι); l'explication suit pourquoi cela arrive : 'Les hommes acceptant... sans examen les traditions... etc.'; 1.1.1 : 'd'après les indices qui, au cours de recherches plus étendues m'ont permis d'arriver à une conviction' (ἐκ δὲ τεκμηρίων ὄν ἐπι

scène d'Eschyle devient pour Euripide l'occasion de méditer et faire méditer son public sur la gravité et la difficulté de ce problème.

Si cette interprétation est correcte, elle qualifie le type d'ironie à laquelle Euripide s'adonne lorsqu'il prend en ligne de mire un texte d'Eschyle, comme il le fait souvent. La surface de la moquerie cache toute une série d'insinuations et d'implications : d'un côté la reprise que fait Electre des preuves des *Choéphores* la caractérise comme un personnage monstrueusement double : elle se croit en contrôle d'elle-même et des raisons qu'elle invoque, alors qu'elle est en réalité captive de préjugés aristocratiques qui sont tournés en ridicule par la situation elle-même. Le ridicule l'expose au public comme un personnage pathétique, d'une autre époque, vivant dans un univers culturel qui n'est plus le sien.

Par ailleurs, comme nous l'avons suggéré, la moquerie dévoile la profonde différence qui existe entre les deux mondes dramatiques dans la façon de connaître ou d'approcher le vérité. Il s'en suit que l'ironie d'Euripide doit être conçue comme une sorte de suspension, ou de prise de distance sémantique, produite par des aspects contradictoires : la moquerie frappe l'Electre d'Euripide plus que celle d'Eschyle, sourit de la sainte simplicité d'Eschyle, mais démontre en même temps, que cette simplicité permettait de rejoindre la vérité plus directement et infailliblement que les preuves sophistiquées du logos d'aujourd'hui ne le font. L'ironie s'en prend donc à la culture moderne elle-même, celle qui produit les raisons sur la base desquelles on peut ironiser sur la culture du passé. C'est cette coïncidence diabolique qui crée l'instabilité, la fragilité, mais aussi l'énorme ampleur et tension sémantiques propres à l'ironie d'Euripide.

Aujourd'hui, j'ajouterais qu'Euripide présente, à travers les deux styles de reconnaissance par le vieux serviteur, deux façons de reconnaître ; l'une qu'on appelle 'ingénieuse' et l'autre 'apodictique'. La première, celle du vieux serviteur au tombeau, est caractérisée par la contingence de celui qui reconnaît et se base sur la rhétorique, la métaphore et la ressemblance, tandis que l'autre, lorsque le vieux serviteur rencontre Oreste, se base sur un rapport vécu par une conscience, même illusoirement, certaine. On peut penser à la description de l'amour par Lysias et par Socrate dans le *Phèdre* de Platon<sup>3</sup>.

Je voudrais maintenant analyser une scène de l'*Electre* d'Euripide qui produit une série d'insinuations amusantes ou sérieuses en faisant allusion au texte d'Eschyle.

μακρότατον σκοποῦντί μοι πιστεῦσαι ξυμβαίνει). Par ailleurs, la question des *semeia* (preuves, indices) de la vérité apparaît constamment dans les écrits des Sophistes et de Platon. Elle apparaît dans les *Nuées* d'Aristophane: le Discours Faible annonce qu'il va réfuter les arguments de son adversaire par un vers qui semble, le contexte mis à part, la parodie d'un discours de Socrate: 'Regarde, cette éducation... comme je vais la réfuter' (1043: σκέψαι δὲ τὴν παιδευσιν... ὡς ἐλέγξω) et il poursuit avec les arguments de la refutation. Quand Strepsiade se dit sceptique du fait que ce sont les Nuées qui causent la pluie – il pense que c'est Zeus – Socrate lui dit: 'je t'en donnerai de grandes preuves' (369: μεγάλοις δὲ σ' ἐγὼ σημείους αὐτὸ διδάξω). Inutile de rappeler que les arguments, les preuves qui soutiennent la vérité d'un principe sont constamment présentes chez Platon. Il se peut que quelques fois les arguments ne soient pas rationnels, mais mythiques, c.a.d. allégoriques, comme lorsque Protagoras dans le dialogue homonyme de Platon se propose de démontrer son principe 'sous la forme d'un mythe ou sous la forme', comme traduit Croiset, 'd'un discours explicatif' (320 B8-C3: μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξεληθόν).

<sup>3</sup> Voir Altman 2010.

C'est le premier discours que fait Castor lorsqu'il apparaît dans la *mechanê*, pour transmettre aux meurtriers, Oreste et Electre, les ordres divins (1233-91)<sup>4</sup>. Dans son discours, Castor paraît mettre entre parenthèses la plupart des innovations spécifiques du texte d'Euripide et imposer à la pièce une conclusion qui s'accorde à l'intrigue et au monde idéal des *Choéphores* et des *Euménides*, et non à celui de l'*Electre* d'Euripide. Un des premiers ordres que Castor donne à Oreste est le suivant : 'Donne Electre pour femme à Pylade, qu'il l'emmène à son foyer' (1249). Avec cet ordre Castor fait disparaître le mariage d'Electre avec le Laboureur. Ce dernier est mentionné de façon marginale comme 'celui qu'on appelle ton beau-frère' (1286 : τὸν λόγῳ σὸν πενθερὸν) auquel Pylade devra donner une grande richesse. De cette façon, une des plus grandes trouvailles de la pièce d'Euripide est dénuée de toute conséquence dramatique comme si le personnage n'avait jamais eu une importance réelle dans l'intrigue.

Puis Castor annonce l'arrivée des Erinyes qui viennent pour persécuter Oreste. Cette arrivée est inattendue : l'action tragique se termine sans aucune intervention des Erinyes. Cependant Castor prophétise toute une série d'événements (1252 ss.) :

Les Kères terribles, les déesses à la face de chienne, vont lancer leur char à ta poursuite ; en proie à la folie, tu vas errer. Arrivé à Athènes, embrasse la sainte statue de Pallas. Elle les écartera de toi en les frappant d'effroi et leurs terribles serpents ne t'atteindront pas : ...Il y a une colline d'Arès... C'est là que toi aussi tu dois comparaître pour ton meurtre. L'égalité des suffrages te fera échapper à une sentence de mort... car Apollon... prendra la responsabilité sur soi même puisque c'est lui qui t'a commandé de tuer ta mère...

J'arrête ici la longue série de menaces que Castor récite en répétant exactement les événements qu'il annonçait dans des *Euménides* : nous avons l'impression de ne plus être dans le texte d'Euripide, mais dans la pièce d'Eschyle. C'est en fait bien plus qu'une impression : Castor ramène l'intrigue et le développement dramatiques de la pièce euripidienne dans le sillon eschyléen. Mais cela n'a pu se faire sans faire une certaine violence à ce que les spectateurs ont vu se dérouler sur la scène d'Euripide. Le texte d'Euripide ne les a pas préparés à un procès entre les Erinyes et Athéna/Apollon. Apollon, dans la pièce d'Euripide, est pratiquement inexistant, et somme toute, il n'interviendrait certainement pas dans un procès pour défendre Oreste qui est le premier à le condamner. En prophétisant ce fameux procès, Castor établit un lien faux, voire impossible avec la pièce d'Euripide.

Je pourrais continuer sur cette ligne, et un aspect précis se dessinerait : avec ce discours, Castor semble dire : 'Vous avez vu la pièce d'Euripide, mais ne prenez pas au sérieux ses innovations : c'est en fait la même pièce que celle d'Eschyle'. Or Castor est un dieu, et comme tel, clôt la pièce : les spectateurs devraient donc penser qu'il dit la vérité.

<sup>4</sup> La seconde intervention (1292-356), en anapestes chantés, produit un dialogue entre Oreste, Electre et Castor centré sur la détresse et le désespoir des deux personnages humains. Il s'agit donc du message du *deus ex machina* qui, chez Euripide, joue un rôle essentiel comme l'a montré, entre autres, Pohlenz 1954, 453-7.

L'extraordinaire ironie qu'Euripide veut créer pour le plaisir, l'embarras, et la sagacité de son public est un autre de ces tours que joue cet homme de lettres consommé. J'y reviendrai à la fin de ce texte car je voudrais d'abord m'arrêter sur quelques violences que Castor fait au texte d'Euripide : en particulier lorsqu'il met à la retraite le mari d'Electre, tait les remords d'Electre et d'Oreste, et enfin, met en scène les Erinyes. Il mentionne toutefois en passant le manque de sagesse de l'oracle d'Apollon, ce qui est un détail nouveau dans le texte d'Euripide.

Electre vivant à la campagne avec un Laboureur est non seulement une innovation sociale (un paysan dans le lit d'une princesse), et une espèce de plaisanterie sexuelle (un mari qui ne touche pas sa femme), c'est aussi une nouvelle condition dramatique et ontologique : cette misérable maison de paysan, devient le centre physique, psychologique et dramatique, déplaçant ainsi le palais des Atrides, là où les deux autres poètes ont fixé leur intrigue.

Electre, dans Sophocle, est désespérée et indignée de devoir vivre dans le palais de son père dont les meurtriers ont fait leur demeure enrichie de ce qu'Agamemnon a conquis ; mais dans Euripide, Electre doit s'acquitter des tâches domestiques dans une maison rurale : sa haine d'Egisthe et de Clytemnestre se nourrit aussi d'une nouvelle situation liée à des détails quotidiens réalistes.

La centralité de la présence paternelle, de la transgression maternelle et des vieux crimes familiaux disparaît dans la misérable maison du Laboureur. Les meurtres d'Egisthe et de Clytemnestre sont commis dans une résidence à la campagne ou dans la misérable maison : il y a une sorte de déconnexion avec la Maison des Atrides, ce qui explique, du moins partiellement, pourquoi Euripide a rattaché ces meurtres à des occasions sacrificielles qui sont sans rapport avec le crime/sacrifice de Clytemnestre<sup>5</sup>.

Lorsque Castor met entre parenthèses l'*autourgos* et inscrit l'intrigue d'*Electre* dans celle des *Euménides*, il suspend toutes ces caractéristiques. Dans la pièce d'Euripide, la Maison des Atrides demeure inaccessible à Electre et Oreste<sup>6</sup>.

Castor semble, au contraire, respecter la remarquable innovation d'Euripide lorsqu'il critique Apollon. Il dit à Oreste (1244-6) :

δίκαια μὲν νῦν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δοῦς.  
Φοῖβος δέ, Φοῖβος ἀλλ' ἄναξ γὰρ ἐστ' ἐμός,  
σιγῶ· σοφὸς δ' ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφᾶ

Juste est son [celui de Clytemnestre] châtement, mais non ton acte. Phoibos, oui, Phoibos – mais il est mon patron, je me tais –, tout sage qu'il est, ne t'a pas rendu un oracle sage.

Dans un article publié en 2009<sup>7</sup> j'ai montré que le public était invité à comprendre dans quel sens l'oracle d'Apollon n'est pas sage : le public doit entendre que l'oracle

<sup>5</sup> Chalkia 1986, 264-76.

<sup>6</sup> Electre regrette bien sûr d'avoir été exclue du Palais paternel et Oreste réalise qu'il ne l'occupera jamais (1316 et 1321-4), et ce détail est différent du traitement qu'en fait Eschyle puisque dans *Eum.* 754 ss., on laisse entrevoir qu'Oreste pourrait récupérer le palais et les terres de son père.

<sup>7</sup> Pucci 2009, 234 n. 21.

d'Apollon n'a eu aucune pitié pour Oreste, car ce n'était pas lui qui aurait dû rendre justice en tuant sa mère. Mon argument repose sur deux passages ; le premier où Oreste explique que seuls les *sophoi* peuvent éprouver de la pitié (294-6), et le second, lorsque Oreste, revoyant sa mère après une longue absence, se lamente (971 et ss.) :

{Or.} ὃ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας.  
{Ηλ.} ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαιὸς ἦι, τίνες σοφοί;  
{Or.} ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χροῖν, κτανεῖν.

{Or :} O Phoibos, quel oracle insensé as-tu rendu ...  
{El :} Si Apollon est insensé, qui est sage ?  
{Or :} ...en m'ordonnant le meurtre abominable de ma mère !

Si nous comparons ces mots avec ce que dit Oreste de la nature de la 'pitié', nous ne pouvons douter de l'absence de *sophia* et donc de pitié pour Apollon (294-6) :

ἔνεστι δ' οἴκτος ἀμαθία μὲν οὐδαμοῦ,  
σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν· καὶ γὰρ οὐδ' ἀζήμιον  
γνώμην ἐνεῖναι τοῖς σοφοῖς λίσαν σοφίην.

La pitié ne se rencontre jamais avec l'ignorance, mais chez les hommes cultivés et sages : et ce n'est pas impunément que les sages ont excès d'intelligence.

L'usage des mêmes mots, *amathia* et *sophoi*, pour décrire les hommes ayant ou n'ayant pas de pitié, est tout à fait clair : en transférant ce principe aux dieux, l'oracle d'Apollon est *skaios*, 'ignorant' parce qu'il est dépourvu de toute pitié : c'est un ordre dénué de toute sensibilité<sup>8</sup> que de donner à Oreste la tâche de tuer sa mère<sup>9</sup>. C'est l'incroyable attaque d'Euripide contre l'Apollon d'Eschyle dont l'oracle, au contraire, est sage, soutenu par Athéna, et gagne le procès contre les Erinyes.

Castor formule sa condamnation de l'oracle d'Apollon de façon un peu générique: Apollon est *sophos*, mais son oracle ne l'est pas ; toutefois il contredit même cette formulation générique quand, plus tard, il est témoin de l'épouvantable désespoir d'Oreste et d'Electre condamnés à ne jamais se revoir et qu'il affirme, néanmoins, que les dieux ont de la pitié (1329 s.) :

ἐνὶ γὰρ κάμοι τοῖς τ' οὐρανίδαις  
οἴκτος θνητῶν πολυμόχθων.

Moi-même et aussi les dieux éprouvons de la pitié pour les malheureux mortels.

<sup>8</sup> Oreste utilise le terme 'sensibilité' dans le même passage (290 s.): οἴμοι, τόδ' οἶον εἶπας· αἰσθησις γὰρ οὖν / καὶ τῶν θυραίων πημάτων δάκνει βροτούς ('Ah ! Que dis-tu là ? ... Le sentiment de maux, même étrangers, pique le cœur des mortels') ; αἰσθησις est un terme qu'Euripide a souvent employé dans sa tragédie, mais qui est absent dans Eschyle et Sophocle. Il est caractérisé par la terminaison en *sis* qui implique abstraction et théorisation.

<sup>9</sup> Il n'est pas sûr qu'Apollon ait dû ressentir de la pitié pour Clytemnestre, mais ceci est cependant impliqué par le fait qu'après le meurtre, Oreste et Electre ressentent de la pitié pour Clytemnestre, et que leur conscience est blessée par ce qu'ils ont fait.

Apollon est-il vraiment *sophos* et plein de pitié ? Mais alors pourquoi n'a-t-il pas tenu compte de la détresse qui serait celle d'Oreste s'il tuait sa mère ? Il aurait dû éprouver de la pitié avant de lui donner ce malheureux oracle. Un oracle dont Oreste reconnaîtra trop tard la justice problématique, mais dont il expérimentera pleinement la peine par lui causée (1190-3).

La reconnaissance tardive et le remord de l'Oreste euripidien sont révolutionnaires et le distinguent de tous les autres Orestes. En suivant un oracle qui n'est pas sage, Oreste a lui-même manqué de sagesse<sup>10</sup> et il n'a pas compris que cet oracle serait suivi de remords, de pitié et d'apitoiement. Ces sentiments sont étalés dans la dernière scène du drame lorsque Oreste et Electre revivent ensemble le terrible meurtre qu'ils ont commis. Dans mon article de 2009, j'insiste sur les différents effets pathétiques produits par Euripide lorsqu'il transpose la scène dramatique d'Eschyle en une invocation chantée<sup>11</sup>.

J'ai mis en évidence d'autres effets, mais une chose que je n'ai pas clairement indiquée est la transparence de conscience qui émerge des paroles d'Oreste et d'Electre. Soudainement, l'action du meurtre par Oreste et Electre est perçue et mémorisée comme l'erreur d'avoir accompli un devoir divin, et donc comme une responsabilité personnelle. Oreste s'adresse à Apollon en utilisant l'épithète qui signifie 'clair', 'manifeste', *Phoibos*, pour l'accuser de confusion et d'erreur (1190-3) :

ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι'  
ἄφαντα, φανερά δ' ἐξέπρα  
-ξας ἄχρα

Ah ! Phoibos, ton oracle a chanté une justice obscure, mais manifestes sont les maux dont tu nous as accablés.

Dans l'obscurité de la justice, le manque de pitié de l'oracle d'Apollon se voit clairement.

Oreste avait commencé au vers 1177 :

ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδεοκρέτα  
βροτῶν, ἴδετε τάδ' ἔργα φόνι-  
α μυσσάρᾳ, δίγωνα σώματ' ἐν  
ἴχθονι κείμενα πλαγαῖτ'  
χερὸς ὑπ' ἐμᾶς, ἄποιν' ἐμῶν  
πημάτων

O Terre et toi, Zeus qui vois tous les actes des mortels, contemplez ici le crime les victimes sanglantes, abominables, ces deux corps étendus sur le sol [et il doit montrer les

<sup>10</sup> Voir ce point dans l'essai de S. Jedkiewicz dans ce même volume de Lexis.

<sup>11</sup> Grâce à la transposition chantée, les personnages d'Euripide entrent dans une symbiose problématique avec les personnages d'Eschyle ; le drame euripidéen élève ainsi la littéralité de la scène et montre à son public les divers jeux du miroitement allusif.

cadavres qui sont visibles sur la scène], frappés par ma main en expiation de mes souffrances.

Zeus et la Terre ne sont pas simplement invités à constater l'affreux carnage, mais également à voir que les victimes ont été 'frappées par ma main' : soudainement l'acte meurtrier et profanateur est visible en tant qu'acte produit par une main visible : c'est la conscience d'Oreste qui se révèle pleinement aux yeux de Zeus et de la Terre. Il confesse la violence meurtrière et injuste dont il est coupable<sup>12</sup>. La conscience qu'il a de sa culpabilité se nommera *sunesis* en *Or.* 396 et le tourmentera à la place des Erinyes.

De la même façon, Electre reconnaît publiquement sa responsabilité dans le chant des vers 1182-4 :

δακρύτ' ἄγαν, ὃ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ.  
διὰ πυρὸς ἔμολον ἅ τάλαινα ματρὶ τῷδ',  
ἃ μ' ἔτικτε κούραν.

C'est trop de larmes, ô mon frère ! Et j'en suis la cause, moi ! J'étais consumée de haine, malheureuse ! pour cette mère qui m'a mise au monde !

Le souvenir qu'évoque Oreste est plein de pitié pour Clytemnestre et de souffrance pour lui-même, à tel point qu'il laisse tomber son glaive et dit (1221-3) :

ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραϊς ἐμαῖς  
φασγάνῳ κατηρξάμαν  
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.

J'ai jeté mon manteau sur mes yeux, puis je l'ai immolée, plongeant mon glaive dans le cou de ma mère.

'Jeter son manteau sur mes yeux' est un geste problématique à ce moment-ci de l'action : il semble qu'Oreste ne pouvait supporter de voir ce qu'il faisait à sa victime<sup>13</sup>. Voir par exemple l'*Héraclès* d'Euripide, 1200 ss., où Amphitryon explique à Thésée pourquoi Héraclès s'est couvert la face : 'Par honte, devant ton regard et ton amitié fraternelle, devant le sang de ses fils'<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Les quelques mots suivants précédant la lacune : ---- 'en expiation de mes souffrances' ne sont pas très clairs. Oreste pense-t-il à des raisons égoïstes (la souffrance de l'exil, de la pauvreté, etc.) pour le meurtre de Clytemnestre et d'Egiste ? Pense-t-il à ces raisons égoïstes qui l'ont conduit à surmonter l'aspect insensé et cruel de l'oracle ?

<sup>13</sup> Certains critiques font référence à Persée qui se protège les yeux lorsqu'il tue la Gorgone : si une telle référence est correcte, Oreste attribuerait donc à Clytemnestre une nature monstrueuse, une attribution qui ne semble pas confirmée par la profonde pitié et la souffrance d'Oreste. Cependant, Persée est mentionné deux fois dans la pièce.

<sup>14</sup> {Θη.} τί γὰρ πέπλοισιν ἄθλιον κρύπτει κόρα; / {Αμ.} αἰδόμενος τὸ σὸν ὄμμα / καὶ φίλιαν ὁμόφυλον / αἰμά τε παιδοφόνον. Papadopoulou 2005, 159 n. 89, écrit : « Voiler le visage est une réaction qui vient d'un sentiment de *aidôs*, de 'honte', voir Cairns, [la bibliographie suit] ».



Il est probable qu'Oreste se soit couvert les yeux pour la même raison, incapable qu'il était de regarder les yeux et le sein de sa mère. En fait, Electre le rassura immédiatement, posa la main sur le glaive, et commenta: 'ce fut un geste de grande souffrance' (1224-6)<sup>15</sup>.

Ce sens de culpabilité, de souffrance et d'apitoiement s'oppose radicalement à l'Oreste des *Choéphores* dont Garvie dit en 1986: 'jusqu'au moment où Clytemnestre découvre sa poitrine devant lui, nous ne voyons jamais Oreste questionner le matricide; on ne le voit jamais hésiter ou être perplexe, ou même laisser entendre qu'il doit surmonter une répulsion secrète à l'égard de la tâche à accomplir'<sup>16</sup>.

L'accomplissement consciencieux de l'oracle d'Apollon qualifie de façon particulière l'intervention et la persécution des Erinyes. Elles sont pour Eschyle l'incarnation d'une revendication religio-légale selon laquelle Oreste est *ipso facto* leur victime consacrée et l'enjeu des *timai* (prérogatives) divines<sup>17</sup>.

Si les Erinyes apparaissaient dans la pièce d'Euripide – mais elles n'apparaissent pas – elles symboliseraient, tout comme c'est le cas dans l'*Oreste* d'Euripide, la conscience coupable d'Oreste; elles seraient le spectre de ses remords<sup>18</sup>.

Castor ignore totalement la différence essentielle entre le rôle des Erinyes dans les textes des deux poètes et il soumet Oreste à toutes les persécutions des Erinyes qui se trouvent dans Eschyle, avec le procès entre les Erinyes et les Olympiens, un épisode de la séquence qui n'a aucun sens dans l'*Electre* d'Euripide, et impose ainsi sur cette pièce une lecture qui lui est tout à fait étrangère.

Et pourtant, c'est Euripide lui-même qui ré-inscrit sa pièce dans celle d'Eschyle, ce qui semble paradoxal, voire absurde. Quel est donc le but de cette stratégie ironique, embarrassante, provocante? Pourquoi Euripide inviterait-il le public à oublier les innovations de sa propre pièce pour se concentrer sur ce qu'elle a de commun avec le texte d'Eschyle?

<sup>15</sup> ἐγὼ δέ <γ> ἐπεκέλευσά σοι / ξίφους τ' ἐφηψάμην ἄμα. / δεινότατον παθέων ἔρεξα.

<sup>16</sup> Garvie 1986, xxxii s.

<sup>17</sup> Voir *Eum.* 328-33: Ce chant est voué à cette victime, folie, délire troublant l'esprit, hymne des Erinyes enchaînant l'âme, hymne sans lyre, épouvante les mortels! Les Erinyes définissent Oreste comme 'leur victime sacrificielle' parce qu'il a fait couler le sang des siens, indépendamment de sa culpabilité. Les Erinyes disent à Oreste: 'tu as été engraisé pour m'être voué' (304: ἐμοὶ τραφεῖς τε καὶ καθιερωμένος;).

<sup>18</sup> Dans *Oreste*, Euripide indique clairement que ce qui opprime Oreste est la conscience qu'il a d'avoir commis un terrible crime. Oreste se trouve à Argos, dans la maison paternelle, alors qu'il vient de tuer sa mère; il est malade, accablé de tourments, parfois au bord de la folie, poussé par les Furies que lui seul voit, ou croit voir. Lorsque Ménélas le voit ressemblant plus à un cadavre qu'à un être humain (385 ss.), il lui dit (395 ss.): {Me:} Qu'éprouves-tu? Quel mal te consume? / {Or:} 'La conscience... la conscience qui me reproche mes forfaits'. On doit imaginer quelque embarras de la part de Ménélas, puisque ce dernier répond: {Me:} 'Que dis-tu? Ce qui est clair est sage, ce qui est obscur ne l'est pas'. Ceci signifie que Ménélas n'a pas compris le terme *sunesis* utilisé par Oreste, un terme qui vient du vocabulaire philosophique de la fin du Ve siècle, et que Eschyle et Sophocle ignorent. Oreste essaye de nommer *sunesis* en utilisant d'autres termes comme *lupê*, *maniai*. {Or:} 'La sombre tristesse surtout me consume... et les fureurs vengeresses du sang de ma mère'. Il parle maintenant de *sunesis*, comme il parlait de *aesthesis*, *aidôs*, *sophia*, dans *Electre*.

Il y a plusieurs réponses possibles à cette question. Sur le versant de la légèreté, on pourrait imaginer qu'Euripide donne à Castor la tâche de reformuler sa nouvelle version d'*Electre* pour montrer combien ce généreux dieu de la mer est un mauvais lecteur de textes tragiques ! Mais cela n'est qu'un subterfuge textuel. Il invite le public, non sans ironie, à remettre en question et à suspendre toutes les nouveautés qui lui sont présentées, avec évidemment le propos contraire, celui de les souligner. Le texte cache ses propres nouveautés pour mieux les mettre en évidence. Si le public, et les lecteurs, ne voient pas ce subterfuge et ce jeu cela veut dire qu'ils sont de mauvais lecteurs, pires que Castor.

Le texte s'amuse à prétendre se cacher, se trahir et se mutiler dans le but de mieux exhiber sa propre identité et sa propre autonomie. Mais ce procédé peut être dangereux et suicidaire s'il ne se révèle pas ostensiblement comme un subterfuge et un jeu ironique.

Au-delà d'un certain narcissisme littéraire le texte suggère d'autres raisons pour justifier ce jeu. Il faut penser qu'Euripide était conscient d'avoir affaire à un public partagé, partagé entre les *amatheis* et les *sophoi*. Les premiers s'attendent à l'apparition des Erinyes à la fin de l'action puisque pour eux, comme pour Ménélas dans *Oreste*, les troubles de la conscience et les remords sont des notions obscures et incompréhensibles. Il leur donne donc les Erinyes, puisqu'ils les attendent : il leur donne les Erinyes d'Eschyle.

Mais il a pris soin de mettre du poison dans ce cadeau, dans ce retour à Eschyle. En effet, même pour les *amatheis*, le public ignorant et sans culture, l'*absence de sophia* dans l'oracle d'Apollon, comme Castor l'a définie, reste un acquis solide. Le public pourrait se demander quelle preuve donne le texte pour démontrer que l'oracle d'Apollon est insensé et sans pitié. C'est la question qu'Electre pose à Oreste au vers 972 : 'Si Apollon est insensé, qui est sage ?'. Question à laquelle Oreste ne répond pas. Il n'y a pas de preuve dans ce domaine à moins, bien sûr, que le discours de Castor ne soit lui-même une preuve ! Les spectateurs se demanderont si son épiphanie n'est qu'une simple fiction ou une fiction qui fait signe vers une sorte de présence, de vérité. Dans la 'réalité scénique' c'est un dieu et donc il dit la vérité. La critique moderne souligne que l'apparition du dieu sur la scène d'Euripide est un acte religieux<sup>19</sup> qui ramène l'intrigue théâtrale, qui vient de prendre un tournant innovant, dans la sillon de la tradition. Castor ramène l'histoire d'Oreste dans la ligne culturelle dont Eschyle est le maître et rend vraie la séquence des persécutions par les Erinyes, le procès entre les Erinyes et Athena-Apollon, etc. Il y a cependant un détail dans cette remise en ordre qui n'est pas dans Eschyle et qui détruit tout le propos de cette reconstruction. Castor contredit l'Apollon d'Eschyle lorsqu'il affirme que l'oracle d'Apollon était insensé. Par cette déclaration, Castor détruit son propre montage, l'inscription de la pièce d'Euripide dans celles d'Eschyle. En effet, Apollon ne pourrait pas apparaître dans un procès pour défendre un Oreste qui le condamne, ni pour supporter la cause Olympienne contre les Erinyes, lorsque même les dieux subordonnés à Apollon trouvent que son oracle n'était pas sage.

Tout ce montage est donc rendu faux par une déclaration vraie à l'intérieur d'un message faux. Le texte d'Euripide miroite celui d'Eschyle : par ce miroitement, on

<sup>19</sup> Voir Pohlenz 1954, 456; Sourvinou-Inwood 2003, 292 ss.

voit non seulement que l'oracle insensé d'Apollon met en crise la lecture eschylienne que Castor applique à la pièce d'Euripide, mais on s'aperçoit aussi que cet oracle met en crise toute l'intrigue et l'histoire des *Euménides*. En effet, si l'oracle d'Apollon est dénué de sagesse, on ne pourrait pas avoir dans la pièce d'Eschyle le procès qui y est décrit entre les Erinyes et les Olympiens. Puisque l'oracle d'Apollon à Oreste est le même dans les deux pièces, il est donc également dénué de sagesse dans la pièce d'Eschyle.

En cachant son texte derrière la lecture eschylienne donnée par Castor, Euripide suspend et démonte toute l'histoire des *Euménides* : d'un coup, toute la pièce d'Eschyle devient impossible, absurde : un coup de main littéraire infiniment rusé, méchant et amusant.

Les pièces et les personnages d'Euripide pointent souvent vers une seule chose: la critique ironique ou directe des croyances passées. Pour Euripide, cette présence du passé n'est qu'un ensemble suggestif de croyances et de textes qu'il faut analyser, reproduire dans des histoires terrifiantes, dans d'effroyables scènes d'horreur, réécrites au travers d'insinuations, de nouvelles perspectives philosophiques, et de réductions ironiques ou même sarcastiques. C'est cette opération littéraire qui lui fait écrire et jouer ses pièces. Cependant, le support culturel qui lui enseigne comment produire ces opérations littéraires le laisse impuissant à apporter salut ou consolation à la misérable condition humaine. Les nouveaux sages, les sophistes, démystifient le passé mais n'ont aucune solution de rechange pour le présent ; ils n'offrent aucune réponse satisfaisante au problème du mal que la culture mythique élaborait et expliquait. Dans cette faillite, il demeure que si l'homme est la mesure de toute chose, alors ses crimes et ses pleurs sont la mesure de toute chose. Comme le chœur le chante, et comme nous l'avons suggéré, ce n'est que dans l'art, dans la proximité des Muses et de leur monde sage et musical, qu'Euripide peut trouver du sens ; c'est-à-dire la façon de supporter, en le décrivant, le non-sens du monde<sup>20</sup>.

Cornell University  
Ithaca NY, USA

Pietro Pucci  
pp26@cornell.edu

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Altman 2010 = J.B. Altman, *The Improbability of Othello: Rhetorical Anthropology and Shakespearean Selfhood*, Chicago-London 2010.

Chalkia 1986 = I. Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide*, Thessalonique 1986.

<sup>20</sup> Il serait trop long d'ajouter à cet article une analyse du procès à travers lequel la critique rationaliste a fini par mettre en question les sources mêmes de la connaissance telles que les sensations, et s'est trouvée dans l'impossibilité de faire appel à la raison elle-même. C'est ce que fait, par exemple, Démocrite qui, ayant montré la faillibilité des sensations, donne la parole à ces sensations et leur fait dire (Démocrite DK 68, 125): 'Misérable raison (*phrên*), tandis que tu arraches de nous les preuves (la base de la confiance, *pisteis*), tu nous réfutes (*kataballeis*): ta réfutation est ta chute (*katablêma*)'. Notons le langage de la réfutation, propre aux sophistes et à Socrate, même s'ils l'emploient avec des intentions et des directions différentes. Pour le rapport d'Euripide à la poésie voir *HF* 672-7 ; *Erechtheus* fr. 10 ; *Tro.* 1242-5 ; et Di Benedetto 1971, 150, 239-72.

Di Benedetto 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.

Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus*, with Introduction and Commentary, Oxford 1986.

Papadopoulou 2005 = T. Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge, 2005.

Pohlenz 1954 = M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie*, Göttingen 1954.

Pucci 1967 = P. Pucci, *Euripides Heautontimoroumenos*, TAPhA 98, 1967, 365-71.

Pucci 2009 = P. Pucci, *Euripides' Writing Strategies in Foregrounding the Effects of Pity*, *Métis*, n.s., 7, 2009, 227-45.

Sourvinou-Inwood 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2003.

**Abstract:** In this paper I show the perverse, amusing, and yet serious criticism that Euripides addresses in his *Electra* to Aeschylus' *Oresteia*. I return with new insights to the notorious parody that Electra makes of the Choephoroi's recognition scene where the old man identifies Orestes by hair and feet imprints, and I show a new nasty game that Euripides plays with the *Eumenides*. At the end of the play Castor invites Orestes to move to Athens and to follow exactly the same sequence of events that the Aeschylean Orestes follows in the *Eumenides*; persecution of the Erynys, trial, absolution, etc. But, as I show, this conclusion of the Euripidean play is impossible not only because there are no Erinyes in the play, but also because Apollo is accused by Castor and Orestes of being unwise and insensitive in giving his oracle. A trial with Apollo defending Orestes, and with the Olympians supporting Apollo becomes impossible. Euripides closes his play suggesting ironically that his *Electra* could be read as a mere rewriting of the Aeschylean play, while in fact it is a true dismantling of the religious and ethical premises that sustain the *Eumenides*.

**Keywords:** Parody, wisdom, sophists, literature, non-sense.

## Le chœur dans l'*Electre* d'Euripide : la question du lien des *stasima* avec l'action dramatique \*

Que dire à ces gens qui, croyant posséder une  
clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre  
œuvre en forme de serrure?

Julien Gracq, *Lettrines*

Les travaux récents sur l'*Electre* donnent un bon exemple de la dynamique de réévaluation positive de l'œuvre d'Euripide entreprise depuis quelques décennies. Cette pièce, qui avait particulièrement souffert de la comparaison qu'on en pouvait faire avec les *Choéphores* d'Eschyle et l'*Electre* de Sophocle, a été dans la critique récente (c'est-à-dire depuis les années 1960) l'objet d'une attention particulière chez les partisans d'Euripide<sup>1</sup>. Dans cette entreprise de relecture et de revalorisation, l'attention s'est portée notamment sur les *stasima* de la pièce, et sur le problème de leur lien avec l'action dramatique et la signification globale de l'œuvre.

Pourquoi cela ? Tout d'abord, parce qu'une des critiques traditionnelles envers Euripide consistait à lui reprocher son traitement des chœurs, considérés comme trop détachés de l'action dramatique. Sortes d'*embolima*<sup>2</sup> à valeur essentiellement ornementale, ils auraient été destinés à flatter les goûts du public plus qu'à s'intégrer dans une œuvre cohérente. Cette critique des chœurs s'inscrivait dans une critique plus large du manque de cohérence des pièces d'Euripide.

Les deux *stasima* de l'*Electre*<sup>3</sup>, le 'chant d'Achille' (the 'Achilles Ode'), et le 'chant de l'agneau d'or' (the 'Golden Lamb Ode') n'y ont pas échappé : Kitto, Piccard-Cambridge, Denniston, Grube... pendant longtemps les plus grands spécialistes du théâtre grec ont regardé ces chœurs comme des 'interludes'<sup>4</sup>. C'est donc tout à fait logiquement que les commentateurs plus récents, tenants d'une nouvelle ap-

\* Cet article a été présenté dans son état premier au XXI<sup>e</sup> colloque CorHaLi qui s'est tenu à Lille du 9 au 11 juin 2011. Je remercie toutes les personnes présentes à ce colloque qui m'ont aidée à l'améliorer par leurs remarques et leurs conseils.

<sup>1</sup> Pour une vue d'ensemble de l'histoire de la critique euripidienne – et surtout de sa dimension largement apologétique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à travers différents courants – on peut se reporter à l'ouvrage de A.N. Michelini (1987) et en particulier au chapitre 1 : *A History of Euripidean Interpretation* (pp. 3-51). O'Brien 1964, 13 s. rappelle le mauvais accueil réservé à l'*Electre* d'Euripide pendant fort longtemps, la pièce étant critiquée notamment d'un point de vue moral (Schlegel, Wilamowitz), puis d'un point de vue à la fois moral et esthétique (Kitto ne reconnaît pas la pièce comme une tragédie, mais comme un 'mélodrame'). Comme Michelini le montre bien, il y a eu des défenseurs d'Euripide à toutes les époques. Leurs arguments ont varié, mais ils se basent le plus souvent sur des présupposés qu'ils partagent avec leurs opposants (sur ce que doit être une tragédie grecque, voire plus largement une œuvre d'art, en particulier sous le rapport de la cohérence et de l'unité d'ensemble).

<sup>2</sup> Le terme d'ἐμβόλιμα (littéralement, des 'chants intercalés', des 'interludes') est le terme utilisé par Aristote à propos des chœurs tragiques d'Agathon et d'autres poètes après lui, chœurs dont il critique l'absence de lien avec le sujet de la pièce. Il est clair dans le contexte de la *Poétique* (1456a) qu'Aristote n'applique *pas* ce terme aux chœurs d'Euripide.

<sup>3</sup> L'*Electre* ne comporte à proprement parler que deux *stasima*. Les passages de lyrique chorale qui interviennent dans le reste de la pièce sont généralement reconnus comme appartenant à un autre ordre de convention que celui qui détermine la forme des *stasima*.

<sup>4</sup> Cf. le répertoire des passages où s'exprime cette position fourni par O'Brien 1964, 15 n. 4.

proche d'Euripide, se sont concentrés – en réponse – sur cette accusation, et ont entrepris de reconsidérer entièrement les chœurs de l'*Electre*. Le cas du premier *stasimon* est même exemplaire, comme O'Brien ne manque pas de le rappeler : « Le 'chant d'Achille', en particulier, est souvent cité comme l'exemple le plus choquant du manque d'à-propos (*irrelevance*) des chœurs chez Euripide. Une des thèses soutenues dans cet article est que la condamnation presque universelle portée contre le manque de pertinence dramatique de ce chant est le fruit d'une erreur<sup>5</sup> ». Portant sur un cas emblématique, la nouvelle interprétation d'O'Brien se veut révolutionnaire, et s'annonce de manière assez théâtrale : l'enjeu est bien plus large que l'interprétation du chant d'Achille dans son contexte.

La deuxième raison qui justifie cet intérêt marqué pour les *stasima* réside dans un autre présupposé. L'*Electre* est une pièce surprenante, à plus d'un titre : le traitement nouveau des personnages, le vrai-mais-secrètement-faux mariage d'Electre, l'apparition de son mari, un pauvre paysan, la localité excentrée choisie par Euripide comme décor de l'action, la scène de reconnaissance 'manquée', les modalités de la mise à mort d'Egisthe et de Clytemnestre, le brutal revirement final... cela fait beaucoup de points de perplexité. Or, en se penchant sur la question du lien entre les *stasima* et l'action dramatique, il semble que certains chercheurs ont espéré trouver la clef d'une relecture globale de l'œuvre, un angle nouveau, un point de vue apparemment décentré sur l'ensemble de la pièce – mais qui serait en réalité central.

Un exemple bien représentatif de cette double dynamique de l'intérêt porté aux *stasima* de l'*Electre*, et des enjeux rattachés à cette question est donné par l'article séminal de M.J. O'Brien paru en 1964 : *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*<sup>6</sup>.

Le traitement récent des *stasima* de l'*Electre* est ainsi historiquement situé, déterminé, sous deux aspects : tout d'abord, il détermine une nouvelle étape dans la polémique sans cesse renaissante qui sous-tend toute l'histoire de la critique moderne d'Euripide, du côté cette fois-ci de l'apologie et de la réhabilitation. Les chercheurs qui se sont intéressés à cette question assument un discours contradictoire à l'égard de leurs prédécesseurs, et vont même assez loin dans cette direction polémique : en effet, en refusant de reconnaître un caractère décousu ou disparate à la composition des pièces d'Euripide, ils essaient de combattre une opinion admise souvent par les apologistes du poète aussi bien que par ses détracteurs.

Il faut bien voir le caractère de manifeste que peut avoir cette nouvelle approche d'Euripide dans la recherche récente sur la tragédie grecque : c'est un des points sur lesquels le décalage avec la philologie du XIX<sup>e</sup> et du premier XX<sup>e</sup> siècle est le plus criant, et les nouvelles analyses proposées se veulent porteuses d'audace et de renouveau<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> O'Brien 1964, 15. Je traduis en français, ici comme par la suite, les citations d'ouvrages en anglais.

<sup>6</sup> Cet article n'a cessé d'être cité par les chercheurs qui ont considéré par la suite la question des chœurs de l'*Electre*. Les analyses qu'y propose O'Brien ont été constamment reprises, étoffées et enrichies.

<sup>7</sup> On a cité un extrait de l'article d'O'Brien, on peut aussi penser à l'exemple de Walsh, voir *infra* p. 330.

Deuxième point, cette nouvelle approche a vu le jour à un moment où les philologues ont commencé à mettre en œuvre de manière systématique, sur le texte de la tragédie grecque, de nouvelles méthodes interprétatives inspirées notamment des théories nouvelles de la littérature.

On rencontre ainsi dans les articles qui traitent des *stasima* de l'Electre un nouveau parti-pris, servi par de nouvelles analyses. A quoi ressemblent les démonstrations qui en résultent ? Que peut-on dire sur leur fonctionnement et leurs conclusions ? Le problème particulier des *stasima* de l'Electre peut être pris comme un échantillon significatif de la recherche récente sur Euripide (du moins pour une partie) ; il permet de se faire une idée de certaines de ses forces et de ses faiblesses.

Sans prétendre faire exhaustivement le tour de la question posée, à savoir celle de l'organicité et de la fonction des *stasima* de l'Electre, nous reviendrons dans un premier temps sur quelques lectures récentes de ces chants, pour établir comment ont procédé les chercheurs qui se sont inscrits dans ce mouvement de revalorisation de la pièce. Quels types d'arguments ont-ils fait valoir, dans leur relecture des chants du chœur, pour justifier de leur organicité dans l'œuvre ? Quelles formes peuvent prendre, selon eux, les liens unissant les *stasima* et l'action dramatique où sont engagés les personnages ? Dans un second temps, nous examinerons à titre d'exemple deux des interprétations sur lesquelles ouvrent ces nouvelles approches des chants du chœur chez Euripide.

### 1. Le chant d'Achille.

Le premier *stasimon* de l'Electre (vv. 432-86) intervient juste avant la scène de reconnaissance entre Electre et Oreste, c'est-à-dire entre le départ du laboureur et l'arrivée du vieillard. Le chœur – seul en scène puisque Electre est entrée dans la maison s'occuper des 'étrangers' – entonne un chant où domine, du début à la fin, la figure d'Achille.

[Strophe 1] Les Argiennes évoquent tout d'abord le départ des Achéens, le voyage des 'nefs glorieuses qui all[aient] vers Troie au rythme de leurs rames innombrables appelant à elles<sup>8</sup> les chœurs des Néréides où bondissait le dauphin ami de la flûte' : ces nefes portent Achille, avec Agamemnon, jusqu'aux rives de Troie.

<sup>8</sup> Je me réfère au texte de Parmentier dans l'édition des Belles-Lettres (Parmentier 1968). La traduction de ce passage est la mienne. Quelques remarques pour l'expliquer :

XO.	Κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβατε Τροίαν	432
	τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς	
	πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων,	
	ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-	435
	φίς πρόφραϊς κυανειμβόλοισ-	
	σιν εἰλισσόμενος,	

La correction de πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων (texte de L conservé par Parmentier) en πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων – texte proposé par Diggle (cf. Diggle 1994, 153 s. ; la même émendation est proposée par West 1980, 14) – ne me paraît pas pertinente. Le problème posé par la préposition *meta* est qu'elle oblige à séparer grammaticalement *chorous* de *Nērēidōn*. Ainsi, Parmentier traduit logiquement : « vous alliez soulevant des danses sur les flots, avec les Néréides ». Traduction logique d'un point de vue grammatical, mais qui oblige à interpréter très

[*Antistrophe 1*] Elles évoquent ensuite un autre voyage des Néréides, leur traversée depuis l'Eubée jusqu'en Phthie pour apporter au fils de Thétis ses belles armes, œuvres d'Héphaïstos.

[*Strophe 2 et antistrophe 2, début de l'épode*] Le chœur se livre alors à une description de ces armes<sup>9</sup>. Voilà les motifs qui ornent cette merveilleuse panoplie, 'terreur des Phrygiens' : sur le tour du bouclier, Persée volant au-dessus de la mer avec ses sandales ailées et brandissant la tête de la Gorgone, accompagné d'Hermès ; et au centre le soleil entouré d'étoiles, éblouissement de terreur pour Hector devant Troie. Sur le casque, des sphinx emportant leurs proies, les victimes de leurs chants. Sur la cuirasse, la fuite éperdue de la Chimère devant Pégase ; et enfin sur la lance, des chevaux au galop faisant jaillir tout autour d'eux la 'noire poussière'.

[*Fin de l'épode*] L'épode se conclut sur une adresse furieuse à Clytemnestre : 'C'est le seigneur de tels hommes de guerre (*toiônde doripônôn*), Tyndaride, que ton lit a tué, fille aux méchants projets. Et c'est bien pourquoi toi, quelque jour, les dieux du ciel t'enverront au trépas : et alors peut-être bien que je verrai – encore, oui encore ! – d'une gorge tranchée couler le sang versé par le fer' (vv. 479-86).

librement le sens de *pempein* (qui devient ici 'soulever des danses'), et à gloser le COD *chorous*, qui devient 'les danses sur les flots' (s'agit-il de la danse des vagues ? ou peut-être de la danse des navires sur les flots – qui soulèveraient donc leurs propres danses ?) : le sens n'est pas très clair, et la construction s'oppose au penchant naturel que l'on aurait à faire de *Nêrêidôn* le complément de *chorous*, et à imaginer les « danses des Néréides ». Ce problème peut être résolu assez facilement si l'on envisage *meta* non comme une préposition, mais comme le préverbe de *metapempô*. La tmèse est possible : on en trouve un exemple avec ce même verbe chez Euripide dans *Hécube* v. 504. La position de *meta*, au milieu du groupe gouverné par le verbe, serait par ailleurs tout à fait naturelle. Le chœur décrirait donc les nefes achéennes s'élançant jusqu'à Troie littéralement 'en envoyant après (= en envoyant chercher, en mandant après) les chœurs des Néréides'. Le datif *eretmois* du vers 433, datif de moyen ou d'accompagnement, peut alors aussi bien compléter *ebate* que *pempousai* : les rames sont à la fois le moyen de propulsion des navires, et les instruments dont les coups rythment l'élan de la danse et appellent vers les nefes, 'mandent' à elles, par leur signal, les chœurs des Néréides. La musique appelle la danse : c'est exactement la même logique que l'on retrouve dans les vers suivants, avec l'évocation du dauphin 'ami de la flûte', *philaulos*, qui bondit au milieu de ces chœurs : il accompagne les navires, attiré par la musique, tournant autour de leur proue. L'émendation de Diggle (*πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων*) est superflue et donne un sens moins satisfaisant que le verbe *metapempein* : l'idée ici n'est pas que les nefes escortent les Néréides, ce qui ne serait guère logique, mais plutôt que les navires sont eux-mêmes, glorieusement, escortés par les Néréides (dont ils appellent les danses par le bruit rythmé de leurs rames) et par les dauphins qui jouent autour de leurs proues, attirés par le son de la flûte (« la musique est ici celle du flûtiste qui rythme la cadence des rameurs » Parmentier 1968, 208 n. 2).

<sup>9</sup> Description basée sur les dires d' 'un homme venu d'Ilion' (vv. 452 s.). Il ne s'agit pas forcément d'un captif troyen – même si par la suite c'est effectivement le point de vue d'Hector et des Troyens sur les armes d'Achille qui est mis en avant dans le chant (ce point de vue permet simplement de rendre l'évocation des armes plus dramatique, en insistant sur le fatal éblouissement qu'elles provoquent chez ceux contre qui elles sont brandies). D'après la tradition, il n'y a guère de survivants masculins parmi les Troyens, massacrés après la chute de la ville (que l'on pense à *Hécube* ou aux *Troyennes* d'Euripide). Il est donc plus logique de penser qu'il s'agit d'un des soldats achéens revenus d'Ilion. Et d'ailleurs il n'est pas forcément question d'un seul témoin pour toutes les Argiennes : l'idée serait plutôt qu'il s'agit du récit raconté par ceux qui sont revenus, et qu'elles ont pu entendre chacune d'une bouche différente.



La raison qui justifie l'évocation d'Achille dans ce chant est tout à fait explicite dans l'épode : à travers la figure d'Achille – le meilleur des Achéens, l'image même du héros glorieux de la guerre de Troie – c'est la figure d'Agamemnon qui est magnifiée, et son meurtre commis en trahison par une femme infidèle rendu plus odieux et insupportable<sup>10</sup>. Au point même de souhaiter sa mort, au point que le chœur se réjouit à l'idée de voir Clytemnestre périr assassinée.

Pourquoi, dès lors, cette célébration d'Achille a-t-elle pu être considérée comme hors sujet dans le contexte de la pièce ? Tout d'abord, à cause du détour par la figure d'Achille, qui semble éclipser celle d'Agamemnon (lequel est mentionné deux fois, mais seulement mentionné). Ensuite, parce que ce chœur a la forme d'une *ekphrasis*, sur le modèle du bouclier de l'*Iliade*, dans le chant XVIII<sup>11</sup>. La célébration d'Achille

<sup>10</sup> Il paraît peu pertinent de faire jouer ici le souvenir de l'*Iliade* pour déclarer contreproductif le choix d'Achille pour célébrer Agamemnon et renverser complètement l'argumentation du chœur, ou la discréditer. Rien dans le texte ne justifie un renversement du sens aussi arbitraire et radical. Au contraire, l'argumentation du chœur repose sur la reconnaissance d'une solidarité entre les Grecs qui fait du meurtre d'Agamemnon une offense faite à tous les Grecs, à tous les héros de la guerre de Troie. Par ailleurs, le fait qu'un roi guerrier tire sa gloire non seulement de sa valeur personnelle mais aussi des héros placés sous ses ordres, ou même des héros qui ont combattu à ses côtés, est un trait parfaitement attesté du code d'honneur de l'épopée. Ainsi Nestor, dans son grand âge, se glorifie-t-il d'avoir combattu aux côtés de héros comme Pirithoos ou Thésée, et de les avoir rangés à ses avis (*Il.* 1.262-74). Achille, ici, est utilisé comme le représentant le plus éminent de tous les guerriers grecs placés sous le commandement d'Agamemnon (*toiônd'anakta doriponôn andrôn* : 'le seigneur de tels hommes de guerre' vv. 479 s.). Il ne serait guère logique de le singulariser autrement que par son excellence (en faisant jouer arbitrairement dans l'interprétation l'épisode de la querelle qui n'est nullement évoqué ici) au sein d'une argumentation qui fait simplement de lui un paradigme, de stature légendaire, de l'héroïsme guerrier. Cela aurait pour conséquence de faire naître une contradiction difficilement interprétable dans les propos du chœur (le blâme derrière l'éloge), dont il vaut mieux se garder non pas en raison de sa difficulté, mais en raison de son caractère arbitraire, de la distorsion de la logique du chant qui en résulte. La *lectio difficilior* est un principe déjà problématique de la philologie. L'*interpretatio difficilior* n'est pas et ne doit pas être un principe de l'interprétation.

<sup>11</sup> S'agit-il du même bouclier que celui de l'*Iliade* alors que, chez Homère, Achille perd l'ensemble de ses armes lorsqu'Hector les prend sur le corps de Patrocle ? Bien qu'il y ait là un problème par rapport à la tradition iliadique, on serait tenté de répondre que c'est le cas ici, comme le fait Lowenstam 1993, 208-11. Celui-ci répond à l'hypothèse de F. Johansen – selon qui il aurait existé, dans la tradition poétique, un premier don d'armure à Achille par les Néréides, avant le don de l'armure confectionnée par Héphaïstos. Lowenstam voit dans le bouclier décrit par Euripide un bouclier inventé par ce dernier qui remplace à la fois le premier et le second bouclier homérique. Il avance à l'appui de cette hypothèse trois arguments forts : d'abord, le fait que le chœur parle ici du 'célèbre bouclier' (*kleinâs aspidos* v. 455) d'Achille, ce qui évoque naturellement le fameux bouclier du chant XVIII (on pourrait ajouter que les armes que les Néréides apportent à Achille en Phthie sont, dans notre chant, déjà l'œuvre d'Héphaïstos – cf. v. 443). Ensuite, on trouve dans la description du bouclier dans *Electre* un écho précis à la description du second bouclier chez Homère : les astres y sont aussi représentés, notamment le soleil et les étoiles, et en particulier 'les Pléiades et les Hyades' (cf. chez Homère : *Il.* 18.483-9 et en particulier *Pléiadas th' Huadas te* v. 486 ; et chez Euripide *El.* 464-9, avec le détail des *Pleiades, Huades* au v. 468). Enfin, ces décorations du bouclier de l'*Electre* sont dites 'mettre en déroute les regards d'Hector' (*Hektoros ommasi tropaioi* vv. 468 s.). Lowenstam reconnaît dans ce passage un deuxième écho précis aux nouvelles armes d'Achille dans l'*Iliade* : au chant XIX il est le seul à pouvoir les regarder sans frissonner (cf. *Il.* 19.13-7, dans la traduction de Paul Mazon : « Ayant ainsi parlé, la déesse dépose les armes aux pieds d'Achille, et tout le harnois ouvragé résonne. Il n'est point de Myrmidon qui

prend la forme d'une description, ce qui peut faire perdre de vue la valeur argumentative de l'ensemble, au profit de l'idée d'une valeur ornementale. La possibilité de ce glissement est renforcée par la multiplicité des figures qui s'autonomisent, dans des images vivaces, sur chacune des pièces de l'armure. Enfin s'ajoute à tout cela la tonalité du chant : il commence par une description enjouée de la traversée des navires achéens qui ne semble pas s'accorder avec la situation déplorable d'Electre ou ses terribles ambitions, dont le spectateur vient d'être témoin<sup>12</sup>.

## 2. Le chant de l'agneau d'or.

Le second *stasimon* (vv. 699-746) intervient après la reconnaissance d'Electre et d'Oreste et la mise au point de leur plan d'action pour chacun des deux meurtres. Oreste est parti avec le vieillard rejoindre le sanctuaire des Nymphes où il doit assaillir Egisthe, et Electre attend dans l'anxiété l'issue de l'entreprise. Elle est rentrée dans la maison, pour préparer son suicide dans le cas où la défaite d'Oreste lui serait annoncée. Le chœur est de nouveau seul dans l'*orchestra*, et il se met à danser en chantant un épisode bien connu de la saga des Pélopidés : l'histoire de l'agneau d'or.

[*Strophe 1*] Le chœur chante tout d'abord l'apparition merveilleuse de l'agneau à la toison d'or, descendu des montagnes sous la conduite de Pan, et la célébration de cette apparition par les chœurs des Mycéniens, comme un gage divin pour la maison des Atrides.

[*Antistrophe 1*] Mais voilà qu'au milieu de la fête l'hymne change, car l'agneau merveilleux devient le trésor de Thyeste : ayant suborné secrètement la femme d'Atrée, il a réussi à le dérober, et devant le peuple il se proclame possesseur du gage du pouvoir.

[*Strophe 2*] La deuxième strophe rapporte les prodiges météoriques qui répondent à cette usurpation : Zeus change 'les routes brillantes des astres', détourne le soleil et l'aurore, les nuages chargés de pluie fuient vers le nord tandis que les « plaines d'Ammon » se voient privées de pluie et de rosée.

[*Antistrophe 2*] Les Argiennes expriment leur peu de foi dans ce détournement du soleil à cause de mésaventures de mortels, mais affirment que ces fables servent à encourager le culte des dieux. Et de nouveau le chœur s'adresse à Clytemnestre, concluant

ne soit saisi d'un frisson ; personne qui l'ose regarder en face sans un tremblement. Achille, au contraire, l'a à peine vu qu'il sent le courroux pénétrer en lui davantage ; dans ses yeux, par-dessous ses paupières, une lueur s'allume, terrible et pareille à la flamme : il a joie à tenir en main les présents splendides du dieu ». Ce passage de l'*Iliade* me paraît intéressant pour une autre raison : il pourrait témoigner de l'existence, déjà dans l'épopée, d'un jeu de parallélisme entre les deux panoplies d'Achille et les séquences narratives qui s'y rapportent – jeu qui en favoriserait la confusion. En effet, dans ces vers de l'*Iliade*, la manière dont Achille se distingue de ceux qui l'entourent, par son enthousiasme, quand il aperçoit les armes que Thétis lui apporte, rappelle la manière dont il se trahit à Skyros avant de rejoindre l'expédition grecque : déguisé en fille au milieu de toutes les filles de Lycomède, il est le seul à ne pas réagir comme les autres jeunes filles face aux armes qui sont mises sous ses yeux. On ne sait si Homère aurait pu connaître cet épisode de l'histoire d'Achille qui nous est parvenu par des témoins plus tardifs, mais la réaction qu'il prête aux Myrmidons pourrait le suggérer.

<sup>12</sup> Ces différents points expliquent que l'on ait pu considérer ce chant comme relativement 'détaché' de l'action. Ils méritent pourtant d'être discutés, et nous y reviendrons.

son chant par cette apostrophe menaçante : 'Et (de ces dieux)<sup>13</sup> te voilà bien oublieuse, quand tu tues ton époux, toi la sœur de frères glorieux' (745-6).

Comme dans le premier *stasimon*, le lien avec la fable d'*Electre*, et donc l'action dramatique, est explicité à la fin du chant. Mais l'histoire dont il est question est à l'évidence directement liée à l'intrigue de la pièce, puisqu'il s'agit de la rivalité entre les deux frères Atrée et Thyeste, pères d'Agamemnon et d'Egiste. Le chœur évoque par le biais de l'agneau d'or le caractère sacré du pouvoir royal. Celui-ci est donné en gage aux « rois issus de Zeus » – « *diotrephees basilêes* », selon la formule homérique – et le chant met en lumière le caractère sacrilège de l'usurpation du trône. Ici encore, donc, le chant est le prétexte à une mise en accusation violente de Clytemnestre : elle qui n'a pas craint d'offenser les dieux et a trahi, par son acte, non seulement son mari mais aussi toute sa cité, et même sa propre race, ses frères divins<sup>14</sup>.

Si ce chant a pu paraître détaché de l'action dramatique d'*Electre*, c'est encore une fois à cause de la forme détournée qu'emprunte l'argumentation du chœur. Elle passe cette fois-ci non par une description, comme dans le premier *stasimon*, mais par un récit mythique. Comme dans le cas du 'chant d'Achille', ce récit orné, vivant d'une multitude de détails, qui finit par se perdre dans les conséquences cosmiques de l'usurpation de Thyeste, peut sembler s'écarter de son contexte direct dans la pièce – à savoir le meurtre d'Egiste qui est en train de s'accomplir. Comme si la narration s'autonomisait par rapport à l'argumentation. Ici encore, la tonalité qui ouvre le chœur peut paraître surprenante, dans la mesure où il s'agit d'une description bucolique, charmante, puis du rappel de la liesse des fêtes organisées à Mycènes. Enfin, l'apostrophe finale met de nouveau en cause Clytemnestre, et non pas Egiste, comme on pourrait s'y attendre étant donné le contexte et aussi d'après le sujet même du chant.

### A. Typologie des liens observés.

Au rebours de la critique ancienne, les commentateurs récents ont soutenu l'existence d'un lien fort entre ces deux *stasima* et l'action dramatique de l'*Electre*. En considérant un petit nombre d'articles sur la question, on arrive à discerner une certaine convergence, une typologie relativement cohérente dans les formes de liens que leurs auteurs établissent entre chants du chœur et action dramatique<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Le pronom relatif *hôn* du vers 745 renvoie plus naturellement aux dieux (*theôn* du vers 744) qu'aux *muthoi* du vers 743 : le chœur ne prête guère foi aux histoires de prodiges cosmiques qui accompagnent l'usurpation de Thyeste, mais il insiste sur leur valeur d'aide-mémoire. De tels récits aident à se souvenir qu'il faut honorer les dieux, et justement ce sont eux que Clytemnestre s'est permis d'oublier (et non pas les récits). C.W. Willink, dans l'article qu'il a consacré récemment au texte de ce chant, considère que le *hôn* renvoie à la fois aux *muthoi* et aux dieux (Willink 2005).

<sup>14</sup> La gloire de Castor et Pollux dont il est question au vers 746, et par rapport à laquelle le crime de Clytemnestre fait scandale, est celle de leur apothéose – confirmée à la fin de la pièce puisqu'ils seront les divinités utilisées dans le *deus ex machina* de l'*exodos*. L'opposition se fait ainsi entre la gloire divine des deux frères et le renom criminel et sacrilège de la sœur.

<sup>15</sup> Il n'est pas question de reprendre chaque argumentation dans le détail, mais de mettre au jour une esquisse de la typologie des liens qui ont été établis entre chaque chant et le reste de la pièce d'Euripide (qu'il s'agisse du contexte direct du chant ou de l'ensemble de l'action dramatique).

Les articles sur lesquels s'appuie cette présentation sont les suivants :

- 1) M.J. O'Brien *Orestes and the Gorgon: Euripides' 'Electra'*, *AJPh* 85.1, 1964, 13-39.
- 2) F.I. Zeitlin *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 101, 1970, 645-69.
- 3) G.B. Walsh *The first stasimon of Euripides' 'Electra'*, *YCS* 25, 1977, 277-89.
- 4) V.J. Rosivach *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' 'Electra'*, *CPh* 73.3, jul. 1978, 189-99.
- 5) K. Callen King *The Force of Tradition: the Achilles Ode in Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 110, 1980, 195-212.
- 6) J.H.W. Morwood *The Pattern of the Euripides' 'Electra'*, *AJPh* 102.4, Winter 1981, 362-70.
- 7) S. Lowenstam *The Arming of Achilleus on Early Greek Vases*, *ClAnt* 12.2, Oct. 1993, 199-218, en part. 208-11.
- 8) B. Morin *Les monstres des armes d'Achille dans l'Electre' d'Euripide (v. 452-477) : une mise en abîme de l'action ?*, *RPh* 78.1, 2004, 101-25.

La plupart de ces auteurs mentionnent (fort justement) la valeur argumentative des deux chants dans la mise en accusation de Clytemnestre par le chœur pour le meurtre d'Agamemnon. Cependant, et c'est là un premier point intéressant, aucun d'entre eux ne se concentre sur cet aspect, pourtant le plus évident, le plus facilement utilisable pour justifier de la pertinence directe des chants dans leur contexte. Cette manière de mettre de côté, voire d'ignorer l'argumentation explicitement mise en place dans le texte est peut-être due au fait que cette argumentation n'avait pas empêché, chez la critique plus ancienne, la victoire du préjugé de non-pertinence et la disqualification des deux *stasima* comme dénués de rapport avec l'action dramatique de la pièce.

Laissant donc de côté ce qui relève de l'explicite, du sens premier, littéral, ces chercheurs ont fait porter toute leur attention sur l'implicite, sur le non-dit, sur la logique cachée ou les effets émotionnels suggérés par les paroles du chœur dans ces deux chants. Les arguments qui leur servent à justifier de l'organicité des *stasima* dans l'ensemble de la tragédie sont ainsi présentés comme le résultat d'un 'décryptage'.

Appartenant au domaine de l'implicite à l'œuvre dans les chants (la forme sentie comme plus poétique des *stasima* les rend particulièrement propres à ce type de lectures), il est entendu que tous ces éléments de signification dépassent l'intention du chœur lui-même, et qu'ils ne sont à l'œuvre qu'au second niveau de l'énonciation théâtrale, perceptibles uniquement pour le public de la pièce – et pour l'interprète moderne. Autrement dit, les éléments de sens fondant la pertinence des *stasima* étant de l'ordre de l'implicite, il faut en trouver les 'indices' dans chaque chant, et se livrer à un travail herméneutique parfois non négligeable pour les appréhender.

On peut établir la typologie suivante pour classer les différents liens entre ode et action dramatique mis en lumière dans ces travaux : (1) *les liens d'ordre poétique*, qui consistent à identifier un réseau d'images à l'œuvre dans un chant et dans le

reste de la pièce, et considéré comme structurant l'imaginaire poétique de l'œuvre ; (2) *les liens d'ordre analogique ou paradigmatique*, qui consistent à mettre en parallèle les personnages ou événements évoqués dans les chants (extérieurs au cadre étroit de l'intrigue représentée sur scène) et les personnages de la pièce ; et enfin (3) *les liens que j'appellerai ici 'harmoniques', ou 'de tonalité partagée'*, qui consistent à mettre en lumière la force significative ou suggestive de la tonalité du chant, de l'atmosphère qu'il produit.

1) *les liens d'ordre poétique* se découvrent là où l'on peut montrer la mise en place, à la fois dans le chant considéré et dans le reste de la pièce, d'un réseau d'images poétiques, comme des métaphores : certaines images récurrentes structurent l'imaginaire de la pièce dans un ensemble de résonances qui font sens.

Par exemple, O'Brien met en évidence le lien poétique existant entre le premier *stasimon* et la suite d'*Electre* à travers les évocations répétées de la Gorgone, dont la tête tranchée figure sur le bouclier d'Achille (v. 461). La tête du monstre sera de nouveau évoquée au moment où le chœur annonce Oreste apportant à Electre la dépouille d'Egiste (vv. 856 s. : 'il vient pour te montrer non pas la tête de la Gorgone, mais l'objet de ta haine, Egiste'), ce à quoi Electre répond qu'enfin, puisqu'Egiste est mort, '[ses] regards se déploient librement' (vv. 868 s.). Ce sera ensuite Clytemnestre qu'Oreste ne pourra supporter de regarder, au moment de la tuer, et dont il se cachera comme Persée tuant la Gorgone (vv. 1221-3 : 'Et moi, alors, jetant mon manteau sur mes yeux, j'ai fait le sacrifice et enfoncé le fer dans la gorge de ma mère')<sup>16</sup>.

La mise en lumière de liens poétiques entre les chants et le reste de la pièce plaide en particulier pour la cohérence artistique de l'œuvre.

2) *les liens d'ordre analogique ou paradigmatique* : les liens d'ordre analogique consistent à montrer qu'un personnage est le paradigme d'un autre personnage, ou un événement d'un autre événement, pour ensuite raisonner sur les rapprochements établis.

C'est ce que fait par exemple V.J. Rosivach à propos du deuxième *stasimon*, le 'chant de l'agneau d'or', en insistant sur la correspondance existant entre Thyeste et Egiste, Aéropé et Clytemnestre (comme le faisait déjà F. Zeitlin<sup>17</sup>), ou plus subtilement entre le retour d'Oreste et les prodiges météoriques suivant l'usurpation.

Même logique chez O'Brien lorsqu'il propose de considérer Persée, dans le premier *stasimon*, comme le paradigme d'Oreste (entre autres raisons à cause du lien poétique de la Gorgone, qui rapproche le monstre et les victimes d'Oreste, Egiste et Clytemnestre)<sup>18</sup>.

La mise en lumière des liens analogiques permet de raisonner de manière syllogistique sur le sens. Elle justifie pleinement l'évocation du paradigme (de l'élément 'étranger'), vue comme une nécessité dans la définition du sens de la pièce. Les liens paradigmatiques plaident donc pour l'existence d'une cohérence logique, ou même philosophique de l'œuvre.

<sup>16</sup> Cf. O'Brien 1964, 17.

<sup>17</sup> Cf. Zeitlin 1970, 654.

<sup>18</sup> O'Brien 1964, 17 et 25.

3) *les liens de tonalité partagée* peuvent sembler plus lâches et plus subjectifs : je désigne par cette expression la reconnaissance d'une équivalence entre la tonalité de certains passages des chants, leur ambiance, et la tonalité donnée par Euripide à certains événements de l'action dramatique proprement dite.

K.C. King décrit ainsi avec des nuances très recherchées la tonalité du premier *stasimon*, qui bascule selon elle de la douceur d'une évocation charmante (la danse des Néréides et des dauphins autour des nefs achéennes glissant vers Troie) dans une violence de plus en plus exacerbée, avec la description des armes d'Achille et de la terreur qu'elle provoque chez les Troyens<sup>19</sup>. Elle voit dans cette horreur manifeste à l'idée de toute violence, même sublimée, une prémonition ou une annonce de la tournure que prendront les événements à la fin de la pièce – le meurtre qui s'avèrera horrifiant accompli par Oreste et Electre. Il y a ainsi non pas une analogie directe entre deux événements, mais un lien harmonique, une même résonance grinçante dans l'évocation de faits d'armes prétendument glorieux, qu'ils soient passés ou à venir. Déjà, dans ce *stasimon*, Euripide laisserait sentir au spectateur l'ambivalence de la morale héroïque qui justifie le meurtre de Clytemnestre.

O'Brien établit également ce type de lien en utilisant la figure de la Gorgone, dont il fait l'exemple le plus frappant de toutes les évocations terrifiantes présentes dans le premier *stasimon*. Pour lui, ces visions d'horreur s'insèrent parfaitement dans la pièce parce qu'elles font écho dans le cadre du chant à 'l'émotion prédominante dans la pièce : la peur'<sup>20</sup>.

Le lien de tonalité partagée suppose donc un effet de suggestion par l'installation d'une ambiance, d'une 'humeur' (*mood*) particulière. La sensibilité de l'interprète est particulièrement sollicitée par ce type d'argument.

Cette typologie est certes artificielle. O'Brien traite la figure de la Gorgone dans le premier *stasimon* de manière à en tirer des arguments correspondant aux trois rubriques précédemment définies. Les liens poétiques, analogiques et harmoniques ne sont pas exclusifs, mais s'entremêlent pour dessiner une cohérence et favoriser l'éclosion d'une interprétation fondée sur la reconnaissance d'un lien entre *stasimon* et tragédie.

Le problème est que ces trois sortes de liens, qui se renforcent et s'étayent mutuellement dans les analyses des commentateurs, restent tous de l'ordre du symbolique et de l'implicite : ils demandent un déchiffrement qui, pour rendre compte du détour narratif utilisé dans chaque chant, utilise une lecture elle-même en quelque sorte détournée, ou contournée.

Ils acceptent donc en réalité avec une grande facilité le présupposé de la position qu'ils combattent : que si l'on envisage le texte dans son sens littéral, le sujet des *stasima* n'est *pas* pertinent. Leurs analyses prennent ainsi la forme du déchiffrement d'une énigme. Cet effort d'interprétation est souvent servi par une grande ingéniosité, et s'appuie sur des remarques tout à fait précises, mais il peut aussi sembler fort laborieux, et donc peu convaincant – surtout à propos d'un texte de théâtre<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Même description de la dynamique du premier *stasimon*, reconnue aussi dans le second, dans Morwood 1981. L'auteur y voit la mise en question de la morale héroïque par Euripide.

<sup>20</sup> Cf. O'Brien 1964, 18-22.

<sup>21</sup> Morin 2004, qui suit la voie ouverte par O'Brien, fournit un bon exemple du sentiment d'épuisement logique et rhétorique qui peut naître de ce type d'analyses.

## B. Relectures et interprétations de la pièce.

Je voudrais à présent considérer les interprétations de la pièce, et des *stasima*, proposées par deux des auteurs cités précédemment, à l'issue de leur analyse des liens justifiant de l'organicité des chants du chœur dans la tragédie d'*Electre*. D'abord, je voudrais revenir sur l'article de M.J. O'Brien, puis sur celui de G.B. Walsh. Ces deux articles portent essentiellement sur le premier *stasimon*.

### M.J. O'Brien et l'hypnotisme du bouclier d'Achille.

O'Brien démontre avec plusieurs arguments à l'appui la pertinence du thème du bouclier d'Achille dans le premier *stasimon* : 'Si cette interprétation des motifs et des images dans l'*Electre* est juste, alors le bouclier d'Achille est un sujet pertinent pour les chants du chœur. Il préfigure la violence à venir [*lien harmonique*] ; il présente un paradigme mythique de la chasse d'Oreste [*lien paradigmatique*] ; et il introduit la Gorgone [*lien poétique*]'<sup>22</sup>. Cette figure de la Gorgone est dans sa démonstration extrêmement importante, parce qu'elle en vient à représenter aussi bien Egisthe, que Clytemnestre, et finalement Oreste et Electre eux-mêmes<sup>23</sup>.

O'Brien construit à la suite de son interprétation du premier *stasimon* une interprétation générale de l'*Electre*. Pour lui, la pièce serait porteuse d'une morale pessimiste sur la condition humaine, montrant avant tout comment des victimes, en se vengeant, deviennent moralement la réplique de leurs bourreaux (cf. la conclusion de l'article : 'Ce qu'Euripide offre dans l'*Electre* n'est pas une solution pratique sur les problèmes que la pièce pose en termes d'actions précises, mais une présentation variée et puissante d'êtres souffrants qui sont devenus des répliques morales de ceux qui les tourmentaient. (...) Les analogies en termes d'action, de langage, et de situation suggèrent la même conclusion. Et à la base de tout cela, sur le plan de l'imaginaire, il y a la Gorgone, la figure qui représente dans un même objet la victime et le meurtrier, ainsi que la peur qui les rend semblables l'un à l'autre'<sup>24</sup>).

Sans contester cette conclusion, il est remarquable de voir à quel point le lien établi entre le premier *stasimon* et l'interprétation plus large de l'œuvre rend peu compte du sens du chant en lui-même, dans son contexte. Toute l'attention s'est concentrée dans un effort de déduction symbolique qui finit par trahir son objet premier. Le thème du premier *stasimon* devient pour O'Brien le bouclier d'Achille sur lequel figure la Gorgone, en tout et pour tout ; il n'est plus question de tout le reste du chant : ni du début, avec le voyage des neufs achéennes, ni de la fin, avec la malédiction de Clytemnestre.

Ainsi, c'est la cohérence même du chant qui est détruite par cet effort interprétatif. O'Brien ne voit plus que, dans la construction du chant, le bouclier d'Achille appartient à un détour bien précis, un rouage mis en place, calculé, qui vaut argument et trouve explicitement sa raison d'être dans l'apostrophe finale à Clytemnestre. Il perd

<sup>22</sup> O'Brien 1964, 25.

<sup>23</sup> Souillés du sang de leur mère, ils deviennent à leur tour un spectacle hideux à contempler, dont les yeux se détournent. O'Brien s'appuie ici sur le vers 1195 : 'Quel hôte, quel homme pieux voudra lever les yeux vers la tête d'un matricide ?' (*tis xenos, tis eusebês anêr prosopsetai matera ktanontos*).

<sup>24</sup> O'Brien 1964, 38 s.

de vue ce fait essentiel pour faire du bouclier un autre détour, celui de l'énigme, d'un message chiffré : un détour symbolique et non un détour argumentatif.

*G.B. Walsh et le vertige du paradigme achilléen.*

G.B. Walsh, comme O'Brien, est un partisan de la redécouverte d'Euripide. Son article s'inscrit dans la nouvelle approche des chœurs d'Euripide que nous avons mentionnée – déjà bien installée en 1977 –, une approche bienveillante : '[Les chants du chœur d'Euripide] sont désormais mieux appréciés, et nous avons appris à chercher en eux des *indices* pour comprendre la signification de ses pièces'. Walsh entend cependant aller plus loin : 'Nous voulons une définition plus large de la fonction du chant choral au théâtre, et une approche critique des chants d'Euripide qui *révélera* leur signification sans obscurcir leur *complexité* singulière'<sup>25</sup>. Je cite les termes exacts de l'auteur, en soulignant ceux qui me paraissent les plus révélateurs.

Walsh assume totalement sa démarche interprétative, qu'il décrit très bien : pour lui, la pertinence des chants choraux chez Euripide s'inscrit *a priori* dans un dispositif 'complexe' ; leur signification doit être 'révélée' par une nouvelle approche, qui passe entre autres par la 'recherche' d'indices sur le sens général des pièces – indices que l'on doit donc supposer *cachés* dans ces chants. Il théorise dans la suite de son article un lien de type analogique entre la narration lyrique des *stasima* et 'les événements et les personnages de la pièce', analogie qui permettrait de comprendre par exemple le sens du premier *stasimon* de l'*Electre*<sup>26</sup>.

Walsh établit en effet un rapport analogique entre Oreste et Achille, mais qui est extrêmement complexe puisque ce rapport hésite pendant toute sa démonstration entre contraste et similitude. Nous tentons ci-dessous de donner un aperçu des oscillations que suit sa démonstration, sous forme d'un tableau accompagné d'un résumé par étapes :

**Achille et Oreste : un rapport de similitude ou d'opposition ?**

	ACHILLE COMME MODELE	ACHILLE COMME ANTI-MODELE
(a)		<i>Walsh 1977, 281</i> <b>anti-modèle négatif</b>
(b)	<i>Walsh 1977, 283 s.</i> <b>modèle positif dans l'esprit d'Electre</b>	
(c)		<i>Walsh 1977, 286</i> <b>anti-modèle positif</b>
(d) tentative pour con- cilier (b) et (c)	<i>Walsh 1977, 286 s.</i> <b>modèle IMAGINAIRE positif</b> (modèle de l'Oreste d'Homère qui corres- pond au fantasme d'Electre)	<i>Walsh 1977, 286 s.</i> <b>qui contraste avec la REALITE</b> (côté horrifiant de la violence héroïque)

<sup>25</sup> Walsh 1977, 277.

<sup>26</sup> Walsh 1977, 278.



(e)	Walsh 1977, 288 <b>modèle REEL négatif</b> (modèle de l'Oreste et de l'Electre tels que les montre la fin de la pièce)	
-----	--	--

*Résumé par étapes :*

(a) Juste avant le premier *stasimon*, Oreste déclare douter du lien entre la fortune et la valeur d'un homme (*El.* 373-9) : cela l'oppose à la figure d'Achille dans le chant, qui incarne l'alliance dans la morale héroïque entre splendeur et valeur (p. 281 : *contraste*).

(b) Mais Achille est le faire-valoir d'Agamemnon dans le premier *stasimon*. De sa gloire même découle l'horreur du meurtre commis par Clytemnestre, et la soif du châtement (**NB : il s'agit là effectivement du sens littéral du chant**). Par conséquent, Achille correspond à l'idéal héroïque qu'Electre souhaite retrouver dans son frère : il est un équivalent d'Oreste, qui doit aussi à sa manière défendre la victoire troyenne d'Agamemnon, en tuant les meurtriers du vainqueur. Achille devient donc un modèle héroïque auquel Oreste doit se mesurer (pp. 283 s. : *modèle*).

(c) Les autres figures du chant, notamment Persée, sont aussi des paradigmes d'Oreste. Mais les héros idéalisés du chant sont accompagnés de dieux (comme Achille avec les Néréides) dont l'assistance fait défaut à Electre et Oreste : cela condamne leur entreprise. L'analogie devient donc une manière de mettre en valeur le caractère sordide de la violence dans la pièce, toute la distance qui sépare son univers de l'univers héroïque (p. 286 : *contraste*).

(d) Le chant éclaire bien les personnages de la pièce, puisqu'il correspond à l'imaginaire d'Electre, dont nous verrons progressivement se révéler la distance avec la réalité (pp. 286 s. : *similitude d'Achille avec un imaginaire qui contraste avec la réalité*). Ainsi, le chant et l'action dramatique se dénoncent mutuellement : le chant du chœur servirait alors à dénoncer le caractère fallacieux de la tradition épique, qui sublime le geste d'Oreste comme le *stasimon* sublime ici la violence héroïque au lieu d'en montrer l'ambivalence (p. 287 : *similitude d'Achille avec l'Oreste d'Homère, contraste avec l'Oreste de la pièce*).

(e) Mais en même temps, Oreste et Electre deviennent vraiment pour finir des visions d'horreur semblables à celles représentées dans le chant : ils suivent donc, d'une certaine manière, le modèle du passé (p. 288 : *modèle réel négatif*). Voilà que se révèlent à la toute fin les horreurs qui étaient cachées derrière le charme du premier *stasimon* : le chant contient non seulement des indices cachés sur le sens de la pièce, mais aussi une signification, une ambivalence cachée qui se révèle après coup.

Citons la conclusion de Walsh : 'Pour résumer, le premier *stasimon* de l'*Electre* sert un double objectif : par son côté brillant, le plus évident, il établit un contraste avec l'action dramatique – au détriment des personnages sur scène qui ne sont guère à la hauteur de l'idéal héroïque ; par ses avertissements cachés, plus sombres, il préfigure ce qui se produit effectivement, une conclusion à leurs efforts pour triompher tout à fait différente de ce qu'Electre et Oreste attendaient comme leur dû<sup>27</sup>. L'effet recherché par Euripide dans l'interprétation de Walsh est, il faut en convenir, extrêmement complexe : le chant doit présenter conjointement deux facettes strictement opposées : un modèle positif inatteignable et un modèle négatif véritablement atteint.

<sup>27</sup> Walsh 1977, 288.

Cette interprétation de Walsh, pour ingénieuse et nuancée qu'elle soit, me paraît au final presque incompréhensible, à la limite du concevable. On constatera notamment la manière dont le sens premier, littéral de l'ode – la valeur argumentative de l'exaltation d'Achille – se retrouve perdu au milieu de toutes les interprétations symboliques mises en avant par l'auteur (dans la partie *b*).

De nouveau, comme chez O'Brien, la valeur argumentative du détour par Achille est éclipsée par toutes sortes d'autres détours, symboliques et en miroir, qui perdent l'interprète dans un véritable labyrinthe des glaces.

On observera aussi que l'interprétation générale de la pièce à laquelle aboutissent ces deux analyses est une interprétation moralisante assez vague et convenue (condamnation par Euripide de la violence et du ressentiment), qui ne nécessitait guère le déluge d'arguments sollicités pour l'appuyer, et s'avère un peu décevante du point de vue de la nouveauté<sup>28</sup>.

### **Conclusion : quelques éléments d'interprétation littérale.**

Il vaudrait certainement la peine, à l'heure actuelle, de reconsidérer les liens unissant les *stasima* d'*Electre* à l'action dramatique en faisant la part des choses dans les propositions qui ont été faites jusqu'à présent. Si le débat s'est considérablement enrichi, si des remarques brillantes ont été avancées, le volontarisme même qui a marqué les analyses des récents défenseurs d'Euripide les a parfois desservis.

Pour revenir à nos deux chants, j'aimerais avancer quelques éléments d'interprétation qui me paraissent suffisants pour justifier du lien entre les deux *stasima* considérés et l'action dramatique d'*Electre*.

Une première considération paraît importante du point de vue de la méthode : avant toute tentative pour saisir la pertinence des *stasima* dans une tragédie grecque, il faut reconnaître et accepter l'hétérogénéité formelle essentielle de ces chants du chœur avec le reste de l'action scénique (à travers la manière dont ils s'insèrent dans le cours de la pièce selon les conventions propres à ce théâtre). Nous devons tenir compte de cette hétérogénéité fondamentale pour appréhender avec justesse l'utilité des détours empruntés par le chœur dans les *stasima*. Depuis notre position de lecteurs, il nous faut prendre garde à ne pas sous-estimer la dimension esthétique, la fonction esthétique des *stasima* dans la tragédie athénienne : il est normal, dans une certaine mesure, que les *stasima* rompent avec le cours de l'action dramatique et s'en détachent. Dans la forme traditionnelle de la représentation tragique, les chants du chœur sont clairement séparés du reste de l'action dramatique : ils constituent une partie du spectacle bien distincte. Par exemple jamais, dans aucun des textes conservés des trois Tragiques, le chœur n'est interrompu dans son chant par un per-

<sup>28</sup> Cette conclusion consiste simplement à reconnaître dans l'intention d'Euripide le même type de contenu moral (mise en question de la vengeance) que l'on reconnaissait traditionnellement dans l'*Orestie* par exemple, mais que l'on ne pensait pas pouvoir trouver chez Euripide (on constate le même plaisir chez nombre de commentateurs à calquer cette morale sur d'autres pièces comme l'*Hécube* par exemple). Pour une interprétation véritablement nouvelle et stimulante de l'*Electre* d'Euripide, en regard avec les pièces sur le même sujet d'Eschyle et de Sophocle, nous renvoyons à l'ouvrage encore trop peu discuté de F. Dupont (2001).

sonnage ou par un événement quelconque, ou empêché de chanter. Ce serait tout simplement impossible.

Les *stasima* relèvent pleinement de la poésie chorale, et engagent à ce titre une série de critères formels qui sont liés à la fois aux conventions du chœur de tragédie, mais aussi plus largement à la pratique de la poésie chorale et de ses utilisations rituelles dans la culture grecque. Ces critères formels concernent par exemple le mètre, ou les formes dialectales utilisées... mais du point de vue de la représentation ils supposent surtout que le chœur chante à l'unisson en dansant dans l'*orchestra* : une énonciation complètement à *part* dans la tragédie, qui établit d'emblée un certain écart entre le *stasimon* et son contexte.

Par conséquent si le sujet d'un chant nous paraît éloigné du contexte direct de l'action dramatique, il nous faut interpréter cet écart, certes, mais surtout sans chercher à le nier. Et pour l'interpréter correctement, peut-être faut-il commencer par s'interroger sur l'utilité, les potentialités particulières que le sujet choisi pouvait comporter pour le dramaturge en termes de musique et de chorégraphie. Autrement dit, le sujet choisi n'est jamais arbitraire : on recherche généralement sa pertinence thématique relativement à l'action dramatique ; mais il ne faut pas ignorer sa pertinence formelle comme « chant de chœur tragique ». Certains sujets sont particulièrement adaptés à ce type de performances, et cela apparaît bien dans la manière dont ils sont traités. Par exemple, dans le 'chant d'Achille', le sujet choisi permet à Euripide de donner au chant du chœur un contenu et une forme qui le rapprochent de formes traditionnelles de la lyrique chorale comme l'épinicie ou le dithyrambe. Empli d'images frappantes pour l'imagination, évoquant des mouvements (danse des Néréides et des dauphins), des actions ou des attitudes de combat (Persée, sphinx...), ce chant était sans doute particulièrement propre à la danse du chœur dans l'*orchestra*. Le texte que nous avons n'est qu'un vestige bien pauvre de la performance théâtrale qui avait lieu à Athènes : le chœur est avant tout un ensemble de danseurs, et dans ce premier chant d'*Electre* la vivacité du récit et de la description se prête bien à des évolutions rythmées, et pouvait donner lieu à une chorégraphie mimétique spectaculaire.

Mais cela ne signifie pas que le sujet du chant ne trouve sa raison d'être *que* du point de vue de la performance chorale – du spectacle musical et chorégraphique auquel il correspond<sup>29</sup>. Il a aussi une valeur signifiante, et souvent son apparent éloignement thématique constitue un simple détour discursif, tout à fait explicite et compréhensible : un *détour*, et non une *digression*<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> On serait tenté de dire « la performance chorale auquel le texte du chant donne lieu. » Mais justement ce serait mal formuler les choses, les formuler selon une logique moderne du théâtre totalement étrangère au théâtre grec (cf. Dupont 2001, en part. pp. 21-5 du chap. 1 : « En finir avec la tragédie grecque ? ») : en l'occurrence, c'est plutôt la performance chorale attendue d'après les conventions du théâtre grec qui donne lieu au texte du *stasimon*.

<sup>30</sup> D.J. Mastronarde consacre une partie de son récent ouvrage sur Euripide à ce problème de la pertinence des chœurs d'Euripide (Mastronarde 2010, en part. 131-45). Son approche est plutôt descriptive. Si la typologie des *stasima* qu'il propose en fonction de leur ouverture ne me paraît pas décisive pour l'interprétation, il met bien en lumière la diversité des stratégies utilisées par Euripide pour composer ses *stasima*. Et sa conclusion permet aussi de comprendre ce que les détours du propos dans les chants du chœur pouvaient avoir de familier et d'aisément reconnaissable pour des spectateurs de l'époque habitués aux conventions de la lyrique chorale : 'Les techniques

Il nous semble ainsi que les interprétations qui insistent sur la pertinence des *stasima* et celles qui insistent sur leur apparent détachement de l'action dramatique ne sont pas forcément incompatibles, mais qu'elles mettent simplement en lumière des aspects du texte différents : il faudrait pouvoir les concilier pour rendre compte au mieux de son fonctionnement. En revanche, l'affrontement de ces deux positions – qui est complètement artificiel au regard du texte grec – ouvre sur une polémique qui nuit à la justesse de l'interprétation d'un côté comme de l'autre. Les commentateurs qui ne reconnaissent aucune pertinence aux *stasima* de l'*Electre* ne nous semblent pas mieux inspirés que ceux qui veulent à tout prix y trouver la clé de lecture de toute l'œuvre, et négligent alors la signification explicite du texte (dont la pertinence leur semble insuffisante) au profit de lectures qui virent parfois à l'ésotérisme.

Les caractéristiques formelles du *stasimon* influent sur le propos du chœur (toujours fortement teinté d'émotions) en favorisant le recours à des images vives, et souvent à la forme narrative. Mais les sentiments du chœur et ses opinions ne s'expriment pas moins de manière claire dans le détour choisi. Le sujet du chant ne reflète pas un égarement momentané du chœur, et le sens de son discours ne doit pas être conçu – sauf cas exceptionnel, peut-être – comme un sens inscrit entre les lignes qui échapperait à ses énonciateurs. L'argumentation par le biais du chant n'est pas vague ; et elle a l'avantage de posséder une force à la fois logique et immédiatement émotionnelle.

#### *Le chant d'Achille.*

Pour ce qui est du chant d'Achille, sa structure argumentative est tout à fait claire. Agamemnon n'est pas oublié et le détour par Achille n'a rien de déroutant : il permet de glorifier Agamemnon à travers la figure du héros iliadique par excellence – héros dont il était, lui, le chef. Cette fonction de l'éloge d'Achille est clairement explicitée à la fin de l'épode. Mais elle est tout à fait logique et se trouve suggérée dès le début du chant par l'association étroite et répétée de la figure d'Achille avec celle d'Agamemnon (vv. 439 s. et v. 451). En exaltant Achille et par son entremise Agamemnon, le chœur des Argiennes – et elles sont parfaitement conscientes de ce qu'elles font – cherche avant tout à mettre en accusation Clytemnestre et à faire ressortir le caractère scandaleux de son acte, le degré de l'offense commise. Le côté remarquable de la stratégie utilisée par le chœur est que ce n'est pas l'identité d'Agamemnon comme époux, mais comme chef de guerre, qui est ici mise en valeur pour accabler Clytemnestre.

Pourquoi commencer par célébrer la joyeuse traversée des Achéens vers Troie ? Là aussi, pour mieux s'indigner du crime commis en opposant le départ au retour, les heureuses prémisses de l'expédition (le sacrifice d'Iphigénie est de fait ici totalement ignoré) avec la honteuse trahison des retrouvailles.

qui assurent le lien [avec l'action] et la pertinence [des *stasima*] ont leur origine dans la tradition de la lyrique chorale professionnelle, et elles tirent tout le parti possible de la nature hybride de la poésie tragique, et de la différence entre les perspectives et les modes de discours des personnages et du chœur' (Mastrorade 2010, 145).

Ensuite, pourquoi passer par une description des armes d'Achille ? Il ne s'agit pas d'une digression : la description de ses armes permet non seulement d'évoquer le héros dans toute sa gloire, terrifiant les Troyens, mais aussi de le grandir en l'associant à d'autres héros prodigieux. Car les figures mythologiques représentées sur le bouclier – et c'est là me semble-t-il un exemple des contresens qui peuvent être induits par la logique de l'énigme – ne sont pas à rapprocher d'Oreste mais d'Achille lui-même. Il s'agit dans chaque cas d'images de guerriers (Persée, Bellérophon) ou de monstres (les Sphinx) fondant sur leur proie. « Achille aux pieds rapides »<sup>31</sup> (« coureur aux bonds légers », « *kouphon alma podôn* » dans la première strophe de ce chant, v. 439) se retrouve dans Persée aux pieds ailés brandissant la tête de Gorgone, les sphinx ailés emportant leur proie, Bellérophon monté sur un cheval ailé poursuivant la Chimère. L'image évoquée est toujours celle du guerrier victorieux, sanguinaire, fondant ou saisissant sa proie sans merci ; et on en revient à la fin de la description des armes directement à Achille, avec l'image qui orne la lance noircie de sang : l'image des chevaux qui font monter la poussière noire, comme Achille lorsqu'il traîne le cadavre d'Hector, sa proie, autour de Troie<sup>32</sup>.

La crainte de ne pas rendre compte de la « complexité » du chant, alliée au rejet de la sensibilité moderne face à la violence guerrière, a engendré un malentendu : étant donné le sujet de l'ode – la célébration du guerrier –, il n'y a aucune opposition entre la première partie du chant (la beauté des chœurs des Néréides) et la violence qui transparaît dans les scènes qui ornent les armes d'Achille. Il y a une simplicité dans cette célébration unilatérale de la violence guerrière que nous devons reconnaître même si elle nous choque. Aucun aspect négatif dans cette violence : la gloire du guerrier est de terrifier ses ennemis, et de les vaincre en les terrassant.

On est ainsi pleinement dans la célébration d'Achille et de l'expédition achéenne contre Troie, tout au long du chant. Toute la guerre y est évoquée en quelques vers : depuis les prémisses pleines d'ardeur de l'expédition jusqu'aux dix ans de souffrance et de lutte acharnée sous Ilion – qui dans l'*Iliade* se concluent par la mort d'Hector traîné dans la poussière par les chevaux d'Achille.

La description des armes n'est absolument pas autonome ou gratuite. Elle participe à la célébration d'Achille parce qu'elle fait voir en lui l'image de tous les grands héros mythologiques de la Grèce. La grandeur des héros qui lui sont associés rejaillit sur lui : le *toiônde* du vers 479 rassemble dans la figure d'Achille toute l'armée achéenne (puisqu'il est le meilleur des Achéens), mais aussi les autres grandes figures de héros mythologiques (Persée, Bellérophon) qui ornent ses armes. Et c'est à cette armée fantastique, rassemblée par le biais du bouclier d'Achille sous l'autorité d'Agamemnon, c'est au roi de héros aussi mythiques, qui représentent toute la Grèce, que s'en est prise Clytemnestre !

Il n'est pas nécessaire et il est peut-être inopportun de chercher dans ce chant une clé pour juger la vengeance effective d'Oreste et d'Electre telle qu'elle s'accomplira à la fin de la pièce. Ici, le chœur ne pense qu'au crime passé de Clytemnestre, et espère de tout cœur sa mise à mort. Ce n'est qu'en prenant en compte prioritairement ce sens du chant dans son contexte, cette prise de position déterminée du

<sup>31</sup> Le *podas ôkus Achilleus* de l'*Iliade*.

<sup>32</sup> Cf. *Il.* 22.395-404. La poussière (*konis*) dans laquelle traîne la chevelure d'Hector est un élément sur lequel le récit iliadique insiste particulièrement (cf. vv. 401, 402, 405).

chœur pour le parti de la vengeance, que l'on peut entamer un effort d'interprétation concluant.

Le sujet du chant (où domine la figure d'Achille) ne vaut pas comme écart pur et simple (ornementation détachée), ni comme un détour symbolique pour l'expression d'une morale un peu vague. Il faut avant tout le voir comme un détour singulier, choisi par le poète et relevant de l'intention prêtée ici aux Argiennes. Ce détour a un sens précis : il permet de construire une argumentation pour mieux honnir Clytemnestre. Il n'en reste pas moins un détour, qui relève du décalage bien réel existant entre les *stasima* et leur contexte dramatique – ce décalage qui est l'aspect sur lequel insistaient les commentateurs plus anciens, ce qui est loin d'être infondé<sup>33</sup> : le sujet du chant donne lieu à une prolifération d'images qui sont spécifiquement au service de la performance chorale que constitue le *stasimon*.

Cela n'empêche pas l'à-propos du chant : le choix d'Achille comme sujet privilégié du premier *stasimon*, et la manière dont il y est exalté, donnent au chant de célébration une force argumentative qui s'impose explicitement dans l'apostrophe finale à Clytemnestre. Loin de constituer une digression, le chant du chœur se résout dans une adresse directe à un personnage de la pièce (fût-elle rhétorique) : le propos peut-il être plus directement lié aux personnages et à l'action dramatique ?

#### *Le chant de l'agneau d'or.*

Envisageons à présent le deuxième *stasimon*. On ne manquera pas d'apprécier la valeur du sujet choisi par Euripide en tant que sujet d'une performance chorale : la narration est vive, avec des images frappantes évoquant notamment la musique, et la danse, le mouvement (que ce soit l'agneau descendant de la montagne escorté par la musique de Pan où les chœurs des Argiens qui célèbrent son arrivée). Mais cette histoire intervient dans le cadre d'une argumentation très claire, où s'exprime comme dans le premier *stasimon* la haine du chœur pour Clytemnestre, et son désir de revanche.

Ici, l'odieuse Tyndaride est attaquée sous l'angle de l'impiété qu'elle a commise en se faisant la complice de l'usurpateur (Egiste). La fable de l'agneau d'or sert avant tout à mettre en évidence le caractère sacré du pouvoir : il est attribué par Zeus qui l'inscrit dans l'ordre du monde, dans le *kosmos*. Le pouvoir des 'rois issus de Zeus' est un pouvoir surnaturel qui se manifeste dans la nature, qui s'incarne dans des gages merveilleux, extraordinaires, mais liés à la nature (souveraineté et fertilité sont liées dans la pensée mythique des Grecs) : ainsi de l'agneau d'or descendant de la montagne escorté par Pan. L'usurpateur brise cet ordre du monde qui est l'ordre voulu par Zeus, et provoque ainsi – du moins dans la fable – des contre-prodiges naturels.

Clytemnestre doit payer, le chœur le proclame une deuxième fois dans le deuxième *stasimon*, parce qu'elle a permis et même provoqué l'usurpation du trône d'Argos. Le meurtre d'Agamemnon est ainsi non seulement un crime privé, mais aussi un crime contre la nature sacrée de la royauté, et donc contre les dieux, c'est-à-dire pour Clytemnestre – la criminelle contre nature – un crime contre sa propre vengeance (ici ses frères, et non ses enfants).

<sup>33</sup> Mais il ne s'agit là nullement d'une particularité d'Euripide.

Il me paraît également important, pour l'interprétation de ce chant, de noter le jeu sur l'étymologie du nom de Clytemnestre présent dans sa conclusion. Clytemnestre a trahi son nom (donc sa propre nature) en tuant Agamemnon : elle a omis de 'se souvenir de la gloire', *kleou mnâsthai* – elle dont le nom se décompose en *Klutai-mêstra* (littéralement 'celle aux pensées de gloire'<sup>34</sup>). Et c'est bien cela que le chœur lui reproche : 'Et tu as oublié (*ou mnastheisa*) ceux-là [les dieux, dont la gloire (*kleos*) est rappelée dans les récits qui constituent la mémoire collective de la cité] et tué ton mari, toi la sœur des frères glorieux (*kleinôn*)' (745 s.).

Là encore, et même s'il ne s'agit que d'une prémisse, le point de départ à respecter pour comprendre le lien entre *stasimon* et action dramatique est dans l'argumentation explicite du texte, dans sa signification littérale, et non dans la recherche d'une signification implicite et codée.

*Dans les pas de F. Dupont.*

Nous ne prétendons pas ici analyser exhaustivement ces deux chants. Cependant les quelques éléments d'interprétation littérale que nous avons avancés permettent déjà de formuler une hypothèse sur le rôle que ces chants du chœur peuvent avoir dans le mouvement général de la pièce. Nous nous référerons ici à la lecture globale de l'œuvre présentée par F. Dupont dans *L'insignifiance tragique*, une lecture nouvelle et qui a le mérite de rendre compte de toutes les singularités de la pièce d'Euripide en justifiant de leur raison d'être dans le cadre d'un projet dramaturgique cohérent. L'auteur montre ainsi comment Euripide donne au mythe d'Electre, en le présentant sous une forme nouvelle sur la scène tragique, une nouvelle 'signification'<sup>35</sup>.

F. Dupont met en lumière l'importance singulière dans cette pièce d'une problématique de la territorialisation, qui consiste à représenter la sociabilité civique sous la forme de parcours occasionnels du territoire. Ces parcours permettent, dans le cadre de différents rituels évoqués dans la pièce (processions, sacrifices), de relier deux espaces qui polarisent l'espace théâtral de l'*Electre* : l'espace des Nymphes (territoire sauvage auquel appartiennent Electre – éternelle *numphê* chez Euripide – et Oreste – le 'chasseur noir'), et celui d'Héra (espace de la civilisation urbaine, du pouvoir et de la noblesse auquel appartiennent en particulier Clytemnestre et les

<sup>34</sup> Sur l'étymologie du nom de Clytemnestre, originairement 'Clytemestre' (Κλυται-μήστρα), cf. Chantraine 1968, s.vv. μῆδομαι et κλέος. Le participe *mnastheisa* du vers 745 serait plus efficace encore si l'on suppose un jeu sur la forme récente *Klutai-mnestra*, dont le suffixe serait le féminin de -μνήστωρ ('qui se souvient', nom d'agent dérivé du verbe μνάομαι cf. Chantraine *op. cit.* s.v. μμνήστωρ) ; le nom de la reine signifierait alors précisément « celle qui se souvient de la gloire » ou « qui recherche la gloire ». Il convient cependant de rappeler que la graphie ancienne est systématiquement rétablie par les éditeurs modernes, car la forme ancienne du nom était semble-t-il la seule utilisée à l'époque classique (cf. Fraenkel 1950, commentaire au vers 84).

<sup>35</sup> F. Dupont suit le même questionnement à propos des pièces sur le mythe d'Electre d'Eschyle et de Sophocle. Il en résulte des perspectives tout à fait nouvelles pour comprendre le travail sur le mythe accompli par les tragédiens, et la manière dont les tragédies grecques pouvaient 'faire sens' à leur époque. En résumant son travail ou en y faisant allusion, nous avons conscience que nous n'en rendrons pas compte de manière satisfaisante : la démonstration qu'elle propose est riche et extrêmement dense, et ouvre sur des enjeux beaucoup plus larges. Nous renvoyons donc le lecteur à la consultation directe de cet ouvrage.

Argiennes du chœur). « A l'espace-temps des Nymphes de la scène, la tragédie oppose l'espace-temps d'Héra de l'*orchestra* : l'enjeu de la tragédie est pour les enfants d'Agamemnon de reconquérir cet espace-temps d'Héra où ils s'accompliraient culturellement et socialement, parvenant à l'âge adulte, à la sédentarité, à la civilisation urbaine et au pouvoir, ce qui correspondrait à l'unification de l'espace théâtral »<sup>36</sup>.

Le problème est que le meurtre de Clytemnestre finira précisément par interdire à ses deux enfants de jamais revenir à Argos, parce qu'en la tuant ils tuent celle qui aurait dû jouer pour eux le rôle de 'passeuse', capable de les intégrer comme membres à part entière dans la *polis* : le meurtre du concitoyen symbolisé dans la pièce par le double meurtre d'Egisthe-Clytemnestre a pour conséquence l'exil définitif d'Oreste et d'Electre, parce qu'Argos dans la pièce est une anti-cité qui n'a pas de tribunal, et que seul un tribunal argien pourrait laver Oreste et Electre de la souillure de leur crime et faire valoir ce retour à la pureté pour le sol argien. Le tribunal athénien lave Oreste de toute souillure devant les dieux, mais ne lui permet pas pour autant de réintégrer le territoire d'Argos. Voilà rappelés les deux éléments de la démonstration de F. Dupont qui nous semblent importer ici : 1) le chœur dans cette pièce représente la ville d'Argos, anti-cité entièrement féminine et apolitique et 2) Oreste et Electre ne pourront rester à Argos à cause de l'inexistence d'un tribunal argien.

La forme prise par les *stasima* confirme à notre sens l'interprétation de F. Dupont. Celle-ci met en avant une double mémoire du passé (du meurtre d'Agamemnon) efficace dans la pièce pour justifier les meurtres d'Egisthe et surtout de Clytemnestre : il y a, selon elle, d'un côté la mémoire apollinienne du crime, et de l'autre la mémoire profane d'Electre et du vieillard. Ces deux mémoires jouent en effet un rôle dans l'exécution finale de la vengeance d'Oreste et Electre, et F. Dupont souligne le fait que la souillure irrémédiable du meurtre de Clytemnestre est du côté de la seconde, et non de la première.

Mais il y a dans la pièce un autre personnage détenteur de mémoire : le chœur. Comme Clytemnestre, les Argiennes appartiennent à « l'espace-temps d'Héra », par opposition à Electre. Mais elles s'opposent aussi à Clytemnestre parce qu'elles refusent d'oublier son crime, qu'elles abhorrent ; elles partagent la haine d'Electre pour la reine d'Argos, et jusqu'à son désir de voir Clytemnestre morte pour le crime qu'elle a commis. C'est cette condamnation violente qu'elles proclament dans les deux *stasima* de la pièce, et qui débouche finalement sur leur coopération passive à la vengeance d'Electre et d'Oreste – vengeance qu'elles les laissent accomplir sans mettre en garde Clytemnestre.

Le chœur, qui représente dans la pièce la communauté d'Argos, est donc partisan du châtement de Clytemnestre. Il dresse contre elle<sup>37</sup> par deux fois, dans les deux *stasima*, un violent réquisitoire où le meurtre d'Agamemnon est présenté comme un attentat politique : un attentat contre Agamemnon le 'roi-meneur d'hommes et chef de la coalition achéenne' (premier *stasimon* : le meurtre d'Agamemnon est une offense à toute la Grèce), et un attentat contre le 'roi-souverain légitime' (deuxième *stasimon* : le meurtre d'Agamemnon est une trahison à l'égard de la cité et une offense envers les dieux, en particulier envers Zeus dont sont issus les rois). Pourtant, à la fin de la pièce, le chœur lui-même, tout en reconnaissant la justice du sort de

<sup>36</sup> Dupont 2001, 151.

<sup>37</sup> Le chœur s'attaque bien à elle en particulier, pas à Egisthe.



Clytemnestre, reste impuissant : il ne peut rien faire de plus que constater la souillure du sang de leur mère sur les mains d'Oreste et d'Electre, il est désormais incapable de les intégrer à la communauté civique.

Ce comportement du chœur envers les deux jeunes gens après la mort de Clytemnestre pourrait apparaître comme étrange voire absurde au regard du violent ressentiment contre Clytemnestre qui l'anime dans les deux *stasima*. Mais on comprend bien la fonction de ces deux chants et l'attitude finale du chœur en suivant l'interprétation de F. Dupont : ce qui manque à Argos, c'est un tribunal devant lequel les enfants d'Agamemnon pourraient demander justice ou qui pourrait les laver de leur crime. Les deux *stasima* montrent que ce ne sont pas les motifs qui manquent à la communauté argienne pour reconnaître la mort de Clytemnestre comme un juste châtement. Mais dans cette anti-cité qu'est l'Argos de la pièce, il n'y a pas de tribunal qui serait ancré dans l'espace rituel de la cité, et dont l'efficacité vaudrait par son ancrage dans ce territoire que partagent les concitoyens – qu'ils partagent dans une forme de concitoyenneté non politique. Clytemnestre représente précisément dans la pièce une telle forme d'intégration à la communauté civique, non politique mais liée aux rites et au territoire de la cité. Dans la configuration de la pièce, cette modalité d'existence de la communauté civique se manifeste en se retournant contre Electre et Oreste après leur crime et en leur interdisant à jamais le territoire d'Argos : ni les dieux, ni les Argiennes elles-mêmes ne peuvent rien y faire.

Università di Trento – Université Lille 3

Aurélie Wach

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Chantraine 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Diggle 1994 = J. Diggle, *Euripidea*, Oxford 1994.
- Dupont 2001 = F. Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris 2001.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, vol. II, Oxford 1950.
- Gracq 1967 = J. Gracq, *Lettrines*, Paris 1967.
- King 1980 = K.C. King, *The Force of Tradition : the Achilles Ode in Euripides' 'Electra'*, TAPhA 110, 1980, 195-212.
- Lowenstam 1993 = S. Lowenstam, *The Arming of Achilles on Early Greek Vases*, ClAnt 12.2, oct. 1993, 199-218.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge-New York 2010.
- Michelini 1987 = A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison 1987.
- Morin 2004 = B. Morin, *Les monstres des armes d'Achille dans l'Electre d'Euripide (v. 452-477) : une mise en abîme de l'action ?*, RPh 78.1, 2004, 101-25.
- Morwood 1981 = J. H. W. Morwood, *The Pattern of the Euripides' 'Electra'*, AJP 102.4, Winter 1981, 362-70.
- O'Brien 1964 = M.J. O'Brien, *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*, AJP 85.1, 1964, 13-39.

Aurélie Wach

Parmentier 1968 = L. Parmentier, '*Electre*' dans *Euripide. Tome IV. 'Les Troyennes'. 'Iphigénie en Tauride'. 'Electre'*, texte établi et traduit par Louis Parmentier et Henri Grégoire, Paris 1968.

Rosivach 1978 = V.J. Rosivach, *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' 'Electra'*, CPh 73.3, Jul. 1978, 189-99.

Walsh 1977 = G.B. Walsh, *The First Stasimon of Euripides' 'Electra'*, YCS 25, 1977, 277-89.

West 1980 = M.L. West, *Tragica IV*, BICS 27, 1980, 9-22.

Willink 2005 = C.W. Willink, *The Second Stasimon of Euripides' 'Electra'*, ICS 30, 2005, 11-21.

Zeitlin 1970 = F.I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, TAPhA 101, 1970, 645-69.

**Abstract:** In this paper we consider the question of the link between the *stasima* and the dramatic action in Euripides' *Electra*, more specifically the way this problem has been solved in the recent Euripidean research. We aim to show that, with the intention of contradicting the attacks of irrelevance that had been traditionally expressed against these odes, the critics have been lead – since O'Brien's important article in 1964 – to interpret them as if they were some kind of enigmas, neglecting their literal meaning and the argumentation from the chorus in a somewhat misleading way.

**Keywords:** chorus, *stasima*, tragedy, Euripides, *Electra*.

## **Le théâtre, au-delà de la métathéâtralité. Sur la fin de l'*Électre* d'Euripide**

Les études actuelles des textes scéniques athéniens tendent à insister sur deux dimensions de ces textes : ou bien sur leur caractère rituel, puisque le spectacle faisait partie d'un rite majeur, à la fois religieux et civique, ou bien sur le caractère réflexif de ces textes qui, au-delà de l'histoire racontée, au-delà des prises de discours et de la plus ou moins grande cohérence des personnages, donneraient à voir et à entendre une réflexion sur le théâtre lui-même, sur ses formes, sur ses possibilités et sur son histoire. Le théâtre ne serait pas naïvement du théâtre, mais, plus fondamentalement métathéâtral : le jeu ne serait plus seulement un mode de représentation, mais un thème, un objet, sur lequel les acteurs et, à travers eux, l'auteur et les spectateurs seraient amenés à réfléchir, de manière à livrer une conception de l'art théâtral, dans une représentation au second degré. Le théâtre donne à voir du théâtre. Les deux dimensions, rituelle et métathéâtrale, parfois se rejoignent, chez Albert Henrichs (1996) par exemple, lorsqu'il montre que le chœur tragique, quand il parle de son activité de danseur, de chanteur, se réfère en fait à son rôle rituel au sein de la fête civique des Grandes Dionysies, dont il donnerait ainsi une « représentation ». Le texte s'ouvre par là à la présentation et à l'analyse de ses conditions d'énonciation.

### **1. Jeu théâtral, mythe et réflexion.**

Je m'en tiendrai ici à la seconde dimension, la métathéâtralité. Mon but sera de montrer, à partir d'une analyse partielle de la fin de l'*Électre* d'Euripide, que cette réflexion sur les conditions du jeu théâtral n'a pas pour finalité l'expression d'une distance analytique, d'une prise de position sur les possibilités du théâtre, en un mot qu'il ne s'agit pas de critique, de jugement sur ce que le théâtre peut faire ou a fait, mais que cette réflexion, qui est inhérente à l'acte même de composer une pièce, a comme finalité le jeu lui-même, à savoir le théâtre comme production d'un événement singulier, événement de langage et d'action. Il s'agit, avec cette réflexivité, de créer de l'expérience, et tout d'abord une expérience du temps, de mettre en place des temporalités, à la fois intellectuelles et émotives, qui font du spectacle un moment unique et par là même précieux. Bref, le théâtre est au-delà de la métathéâtralité, celle-ci n'étant qu'un instrument.

Ce n'est pas un hasard si Euripide a été l'auteur favori pour l'analyse de la métathéâtralité : on retrouve là le préjugé, remontant aux critiques romantiques, qui en fait un auteur plus philosophique, plus conscient de son art, et donc plus réflexif qu'Eschyle et Sophocle, pour qui le théâtre aurait été ou bien une découverte (alors qu'à l'époque d'Eschyle c'était déjà un art ancien), ou bien une forme compacte, réussie, dans l'alliance achevée et harmonieuse du fond et de la forme, comme on le disait alors de Sophocle. Euripide, contaminé par Socrate, aurait par la distance critique qu'il a introduite dans le théâtre conduit la tragédie à sa perte (même si la dimension critique qui le caractérise pouvait aussi être jugée positivement, puisque, selon les Romantiques, elle ouvrait la voie à l'art moderne). Les analyses récentes de la métathéâtralité chez Euripide tendent à le réhabiliter comme artiste, mais parta-

gent, en fait, l'analyse des Romantiques. Je crois que l'on a affaire là à une illusion, puisque Eschyle n'était sans doute pas moins réflexif sur son art que ses successeurs, et était ressenti comme tel par les spectateurs. Le témoignage des *Grenouilles* d'Aristophane le montre clairement. Il y est dit qu'Eschyle a transformé la tragédie, de manière à la rendre vraiment efficace (vv. 1004 s.). Son art était donc perçu comme polémique, contre ses prédécesseurs, et cherchait à démontrer quelles étaient les potentialités du genre qu'il renouvelait.

Quand on parle de réflexivité théâtrale, on donne en fait au moins trois objets à la réflexion ; ces objets sont inséparables :

– il s'agit, d'une part, des possibilités du genre : une innovation, dans cet art traditionnel et fortement codé qu'était alors la poésie, tendait moins à rompre des règles qu'à perfectionner l'utilisation de règles existantes. Et de fait, ces règles, d'Eschyle à Euripide, n'ont presque pas changé. Le genre ne bouge (presque) pas ;

– il s'agit, d'autre part, des spectacles antérieurs, de ce que les prédécesseurs ont fait de ces règles, quand ils ont traité telle ou telle histoire. La réflexion est alors directement historique ; elle renvoie à des œuvres singulières ; on sait que l'*Électre* d'Euripide a été l'un des objets les plus travaillés de cette intertextualité critique. Le terme d'intertextualité, désormais courant, n'est alors pas compris selon le sens que lui donnaient ses découvreurs<sup>1</sup>, comme étant la condition de tout texte, puisque tout texte, comme morceau de langage, est pris dans la masse de tous les autres, mais comme allusion ou référence précise, selon un vieux concept qui trouvait ainsi un vocable nouveau ;

– mais, et cela est sans doute le point important, il s'agit aussi, en troisième lieu, des problèmes que ces œuvres laissaient en suspens. S'il y a écart, distance, entre les œuvres, ce n'est pas seulement que les auteurs pouvaient avoir des conceptions différentes des possibilités expressives du théâtre et de la manière dont il convenait de traiter tel ou tel thème traditionnel, mais c'est qu'ils pouvaient partir, pour leur création nouvelle, des apories laissées ouvertes par leur prédécesseur dans leur traitement d'un objet particulier. Comme on le sait, le thème des trois *Électre*, si on inclut dans la série *Les Choéphores*, était en lui-même, c'est-à-dire en tant que thème traditionnel, fortement problématique et ouvrait, dans sa trame narrative même, sur des questions et donc des débats. Il était fait pour cela : quelle interprétation donner de l'acte d'Oreste ? S'agit-il d'un acte de justice ou d'un crime ? Et donc, que penser des dieux qui à la fois ordonnent cet acte et le condamnent ? Le public était laissé à une perplexité ; il devait peser le pour et le contre et se faire une opinion dans un débat qui prolongeait la pièce. Le débat pouvait ensuite être porté à la scène, quand, par exemple, Euripide fait dire à ses Dioscures qu'Apollon n'était pas 'sage' en ordonnant à Oreste le matricide. Ce qui était transmis, d'auteur en auteur, n'était pas seulement la théâtralité, à savoir comment tel poète avait figuré le thème, ni la méta-théâtralité, à savoir des esthétiques différentes inscrites dans le texte et engagées dans un dialogue entre elles, mais les interprétations différentes, et conflictuelles, que le public pouvait construire de l'histoire qui leur avait été présentée. La réception était aussi matériau de la réflexion théâtrale. Comparer les trois *Électre*, revient alors à reconstruire le dialogue entre des textes et également le dialogue entre les

<sup>1</sup> Cf. Barthes 1994, 1683 (texte de 1973).

œuvres et leur réception, qui entre aussi dans le matériau que travaillent les auteurs. Je me bornerai ici à une comparaison, à partir de la fin de l'*Électre* d'Euripide, de cette pièce avec *Les Choéphores*, laissant ouverte la question du rapport à l'*Électre* de Sophocle.

La thèse sera que le *tertium* de cette comparaison, le terrain commun à ces réalisations différentes d'un même thème, est de nature matérielle, à savoir dramaturgique. Ce ne sont pas seulement des idées sur le mythe, sur les apories qu'il contient, ni seulement des idées sur le théâtre en général, mais, matériellement, la capacité de la scène théâtrale, comme espace physique, à intégrer dans l'unité d'un spectacle les différentes significations problématiques du mythe particulier qui est présenté. Il s'agit d'une réflexion située, qui s'appuie sur les possibilités spécifiques d'une histoire donnée, ici celle de la mise à mort de Clytemnestre et d'Égisthe, et non d'une réflexion seulement formelle, qui vaudrait pour l'art ou la tragédie en général. Les esthétiques se mettent à l'épreuve de l'objet mythique défini qu'elles informent.

La particularité du traitement de cette histoire par Euripide vient, c'est ce que je voudrais montrer, de sa décision de rassembler de manière synthétique dans l'événement du meurtre, au moment même où il se produit, la diversité et la contradiction des différentes interprétations que cet événement est susceptible de susciter. Euripide transpose dans la scène du meurtre et de l'exhibition du corps, ainsi que dans ses conséquences immédiates (l'arrivée des Dioscures), le faisceau des significations que son prédécesseur, Eschyle, avait déployées dans la durée de deux pièces, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Le sens problématique de l'acte, qui faisait la matière de longs débats ayant leur propre temporalité, devient le mode sur lequel l'acte ponctuel est présenté et raconté. Au lieu que, comme chez Eschyle, l'événement débouche sur des questions (théologiques, rituelles, juridiques, etc.) qui requéraient de manière autonome leur propre construction scénique, ces questions ouvertes font la matérialité même de l'événement. Le problème du matricide, avec ses dimensions multiples, devient événement scénique. Pour le dire autrement, la scène, comme lieu d'expérience directe, immédiate, absorbe les dimensions de sens qui, chez son prédécesseur, font l'objet d'une présentation différée et qui chez le public pouvaient susciter la discussion contradictoire. En agissant et en commentant leur acte à peine ils l'ont commis, Électre et Oreste ouvrent ces dimensions de sens, qui deviennent autant d'épreuves pathétiques. En intervenant, les Dioscures entériennent ces contradictions, qui deviennent un pur fait, au-delà de tout dépassement possible, puisque Apollon, même s'il est le dieu sage par excellence (v. 1245), n'a, en cette occasion, pas été sage, en ordonnant le matricide par son oracle. Le dieu est incohérent ; le problème théologique que pose son comportement contradictoire devient une simple donnée, une situation, sans que l'on puisse en dire plus, sans qu'on puisse l'expliquer. Aucune solution n'est trouvée. La scène, par là, ne renvoie à aucun dehors, à aucun monde divin extérieur qui viendrait l'expliquer et qu'il faudrait reconstruire dans sa logique propre pour comprendre l'action humaine. Elle se suffit à elle-même.

Cette tendance de la scène à absorber dans une totale immanence les mondes extérieurs censés expliquer ce qui s'y déroule<sup>2</sup> était déjà fortement présente chez Eschyle, dans *Les Euménides*. Dans cette pièce, les forces divines qui commandaient l'action de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* depuis le dehors deviennent elles-mêmes des présences scéniques, et l'issue du conflit divin que représente le drame ne dépend que de ce qui a lieu sur scène ; les principes divins extérieurs auxquels se référaient les personnages des autres drames pour justifier ou expliquer leurs actes (l'Olympe, le démon) deviennent des éléments du spectacle. La question théologique se règle sous les yeux des spectateurs. Il n'y a pas d'au-delà. On rencontre donc dans le théâtre, dès Eschyle, cette tendance à l'autonomisation de l'espace scénique ; c'est une tendance du genre. Mais il ne s'agit, dans l'*Orestie*, que d'un moment de la trilogie, qui ne concerne que des interlocuteurs divins. Chez Euripide, c'est la catastrophe elle-même, le meurtre de la mère, qui est figuré sur ce mode, en raison de sa qualité propre (et non seulement en raison d'un principe esthétique général), parce qu'il s'agit du meurtre d'une mère et qui, pour cela même, est perpétré par les deux enfants survivants, et non par le seul vengeur désigné, Oreste. Électre prend par là une consistance nouvelle.

Je voudrais, pour exposer cette nouveauté propre à Euripide, m'appuyer d'abord sur un texte de Friedrich Nietzsche qui, même s'il vise à disqualifier l'art d'Euripide, rend l'enjeu de cette discussion particulièrement net. Involontairement, si l'on peut dire, Nietzsche a dans sa critique d'Euripide montré en quoi son art était novateur et nous donne la possibilité de penser que cette nouveauté, loin de dénaturer le genre tragique comme il le soutient, a en fait donné une puissance nouvelle à l'événement tragique, sans détruire le genre. Il s'agit de notes qui accompagnent l'élaboration de son livre *La naissance de la tragédie* (fragments de l'automne 1869<sup>3</sup>). Il y interprète l'esthétique d'Euripide par sa dépendance vis-à-vis de Socrate (Socrate représentant ce qu'il appelle « le rationalisme naïf » : à savoir l'idée selon laquelle « tout doit être conscient pour être éthique »). Transposé à l'art, ce rationalisme privilégie l'intentionnel et le conscient et bannit tout ce qui est instinctif à savoir tout ce qui faisait la base de l'art d'Eschyle et de Sophocle (le « dionysiaque »). Les phrases essentielles de ces notes sont pour nous :

- « Les figures de Sophocle et d'Eschyle sont beaucoup plus profondes et plus grandes que leurs paroles : ils *balbutient* sur eux-mêmes et d'eux-mêmes. »
- « Euripide se crée des figures en les faisant surgir *anatomiquement* : il n'y a en elles rien de caché. »

Les personnages d'Euripide ne renvoient qu'à eux-mêmes ; ils ne portent avec eux aucun arrière monde mythique ; ils sont tels que ce qu'ils donnent physiquement à voir et tels que ce qu'ils disent, dans l'acte conscient de la parole. « Anatomiquement » veut dire qu'ils sont visibles, même dans leurs parties potentiellement occultes, comme un corps médicalement ouvert, et cela par la puissance analytique du langage, qui opère comme une dissection. Tout se montre parce que tout se dit. Au contraire, les Oreste ou Clytemnestre de Sophocle et d'Eschyle « balbutient », car ils ne savent pas ce qu'ils disent. Ce sont les dieux qui s'expriment à travers eux sans

<sup>2</sup> Pour cette orientation dynamique du matériau scénique, tendant à son auto-suffisance, je renvoie à Judet de la Combe 2010.

<sup>3</sup> Fragment 106 (Nietzsche 1977, 183).

qu'ils le sachent. L'auteur vraiment tragique (Eschyle ou Sophocle) donne à entendre à travers ces figures qu'une irrationalité (« l'instinctif ») est constitutive des prises de parole, qui sont toujours obscures à elles-mêmes, quels que soient les efforts de clarté et de rigueur argumentative qui portent leur langage, alors que chez Euripide, ce qui est dit en scène s'interprète de soi-même. Vient un jugement historique de Nietzsche (qu'il emprunte à Friedrich Schlegel<sup>4</sup>) :

- « Euripide est le premier auteur dramatique qui suive une esthétique *consciente*. »

Sans que l'on ait à partager ce jugement (puisque les esthétiques d'Eschyle et de Sophocle ne sont pas moins conscientes, réfléchies), on gagne avec ces notes une hypothèse de lecture. Euripide opérerait une forme de réduction. Le monde présenté par la tragédie se réduit à la seule scène, à ce que Nietzsche appelle l'*anatomie* des personnages, c'est-à-dire à leur présence immédiate. Il y a donc bien de la métathéâtralité dans son art, comme réflexion consciente sur les possibilités de la scène, mais celle-ci n'est qu'un moment, puisque ce qui est visé est l'apparition scénique de personnages qui concentrent en eux, dans leur *hic et nunc*, les univers de sens de la tragédie.

## 2. La fin de l'Électre.

Par une sorte de transposition, le *kommos* (où alternent les discours chantés d'Oreste, d'Électre et du chœur) qui chez Eschyle précède le meurtre suit ici directement l'accomplissement de l'acte. Alors que le *kommos* des *Choéphores* permet aux personnages d'établir *a priori* le cadre normatif de l'acte monstrueux qui va suivre (avec notamment l'invocation de Dikè), cadre normatif vite démenti ensuite par la violence même de l'acte, chez Euripide, les personnages ne questionnent pas le sens de ce qu'ils vont faire pour vivre ensuite la contradiction entre la réalité de leur acte et le sens normatif qu'ils avaient posé au départ, mais ils expérimentent immédiatement, et physiquement, les apories et les contradictions de ce qu'ils ont fait. La justice devient douleur. La norme est intériorisée comme *pathos*<sup>5</sup>.

On comprend qu'Électre soit présente (et qu'elle participe activement au meurtre), alors qu'elle disparaît chez Eschyle après le *kommos*. Dans *Les Choéphores*, Électre est d'abord mêlée au chœur des captives que Clytemnestre envoie, depuis l'intérieur du palais, accomplir un rite funèbre sur la tombe d'Agamemnon.

<sup>4</sup> Sans que l'on puisse établir, comme on s'est habitué à le faire, une continuité stricte entre Schlegel et Nietzsche. Celui-ci transforme la lecture de la tragédie en lui prêtant une prétention à la validité non pas esthétique mais fondamentale, par la manière dont elle articule le couple Apollon-Dionysos, qui est repris de Schopenhauer (représentation-volonté).

<sup>5</sup> Les interprétations de ce passage posent souvent ou bien la question du point de vue d'Euripide sur l'histoire divine qu'il vient de présenter et sur le dieu qui en est à l'origine (voir Basta Donzelli 1978, 183 ss. pour un examen de la critique depuis Wilamowitz), ou bien sur la question de la cohérence des personnages d'un point de vue éthique et psychologique et de la sympathie que les spectateurs sont censés éprouver pour les jeunes criminels ou pour leur victime. Contre Vickers 1973, qui voit dans la lamentation d'Oreste et d'Électre « un détournement de l'action qui ne saurait satisfaire » (p. 565) et, dans la fin, une polémique où Euripide règle ses comptes avec Apollon, Whitehouse 1978 conclut que si l'acte des deux enfants provoque de la répulsion, aucune sympathie ne vient sauver Clytemnestre.

Elle donne voix, et figure, au temps écoulé dans la maison de la famille depuis le meurtre du roi. Face à Oreste, elle donne les mots qui justifient la mise à mort de la mère du point de vue de la permanence d'un temps négatif qui s'est figé dans la maison, alors qu'Oreste représente une condition différente, de privation et d'exil. Argos est pour lui un but stratégique, le lieu d'une action à entreprendre, et non pas une expérience. Le dehors et le dedans coïncident dans le *kommos*, de même que coïncident, pour un temps, les mots de la plainte, la revendication de justice et la violence de l'acte projeté. Ce qui est mis à l'épreuve avec le déroulement du drame est la tension entre ces mots et la réalité de l'acte, qui est accompli dès lors par le seul Oreste, puisque ce qui fait basculer la pièce est l'acte lui-même. Un seul exécuteur armé, décidé et rentrant chez lui pour une vengeance imposée suffisait (avec son double, Pylade, chargé de rappeler la force de la norme divine).

Eschyle met en scène, par la succession des épisodes, l'incompatibilité entre le langage à la fois normatif et pathétique tenu avant le meurtre et l'événement lui-même. Chez Euripide, cette unité première du frère et de la sœur, dans la plainte commune et dans l'invocation de justice, est directement associée au meurtre. La plainte ne porte plus sur la mort d'Agamemnon et sur le désastre subi par ses enfants, mais sur l'impossibilité de tenir un discours sensé sur l'acte, puisque la justice, comme expérience vécue, est monstrueuse.

Comment interpréter ce changement, cette transposition du *kommos* après le meurtre, avec la permanence d'Électre qui est liée à ce choix ? Sans doute le but, pour Euripide, était de construire une catastrophe plus radicale car plus synthétique, comme moment, qu'elle ne l'était chez Eschyle. Il s'agirait d'une réflexion matérielle, dramaturgique sur la possibilité qu'offre le théâtre de produire des événements absolus, qui coïncident avec leur sens, où geste (avec le meurtre et la monstration des cadavres), langage, musique et rite ne font qu'un. On repère là un dialogue serré avec la pièce d'Eschyle. Eschyle semble avoir construit *Les Choéphores* avec l'idée de réunir dans un même rite l'ensemble de la famille, au-delà des oppositions et des violences qui détruisent les personnages. Il construit un moment lyrique de suspension des conflits. Clytemnestre, qui vient de voir Oreste dans un cauchemar rappelant son accouchement, envoie sa fille rendre un hommage funèbre à son père, et sur la tombe Électre rencontre Oreste. Ce qui a été détruit dans la première pièce de la trilogie en raison du meurtre rituel d'Iphigénie, à savoir les liens de sang et de procréation, se recompose, pour un autre rite, mais de manière négative autour de la tombe. Le rituel funèbre devient appel au mort (et il faut signaler que le meurtre d'Iphigénie est lui-même mentionné dans la pièce, comme si les conflits et les actions qu'il a suscités étaient effacés au profit d'une simple déploration de la perte). Autour de la tombe une unité de l'ensemble de la famille d'Agamemnon est recrée, pendant un moment de suspens, et cette unité funèbre, qui prolonge la mort du roi puisque cette mort doit être, au moment même où on la célèbre, redoublée par celle de la mère, montre l'impossibilité de retrouver ce qui a été perdu. C'est une famille en négatif qui est rétablie, une harmonie qui montre son impossibilité. D'où la prédominance du lyrisme dans cette pièce.

La scène, comme lieu et événement de la rencontre du frère et de la sœur et comme lieu d'un rite, fait alors apparaître l'enjeu réel de l'action que va accomplir Oreste : au-delà du droit et de la question difficile, contradictoire, de la légitimité de



la vengeance (question qui a seule monopolisé l'attention des interprètes, dans une vision très courte et très abstraite du drame et selon une mauvaise lecture de Hegel), c'est bien le monde vécu du lien immédiat, de la famille comme temporalité, comme expérience, qui est présenté. Ce monde, détruit théâtralement une première fois par le meurtre d'Agamemnon, sera détruit une seconde fois, dans une dispersion radicale, par le meurtre de Clytemnestre et par l'errance finale d'Oreste (ainsi que par la disparition scénique d'Électre).

On comprend dès lors que la pièce d'Eschyle insiste sur l'analyse du rapport de filiation, et cela du point de vue de la mère, qui est la victime. La maternité, comme expérience, et non comme lien social ou comme norme, avec l'accouchement et les premiers soins donnés au nouveau-né, n'est pas seulement un thème évoqué, mais prend une fonction dramaturgique centrale. Elle commande en fait toute l'action :

- avec le cauchemar de Clytemnestre, qui répète et annule la naissance d'Oreste, puisqu'elle rêve qu'elle accouche d'un serpent qui lui mord le sein. Ce rêve décide de l'envoi d'Électre auprès de la tombe ;

- avec la scène de la nourrice, qui est le contrepoint comique<sup>6</sup> du cauchemar : le nouveau-né n'est précisément pas le serpent du rêve, annonçant l'événement unique de la mort, mais la cause de réveils intempestifs et répétés dans la nuit. Il y a incompatibilité entre ces deux présentations de la naissance ; la seconde vient, par ce contraste, rappeler ce qui est nié par le rêve : l'expérience immédiate, répétitive et heureuse de la toute petite enfance. Or c'est bien la scène non tragique de la nourrice qui permet le meurtre d'Égisthe (à qui la nourrice dira de se présenter sans armes à l'étranger qu'est Oreste), et donc celui de Clytemnestre, qui n'a plus de protecteur ;

- dans la scène qui précède le meurtre, où Clytemnestre dévoile son sein à Oreste, dans une contre-image pacifique du rêve. C'est à ce moment que Pylade intervient pour rappeler la nécessité du meurtre et qu'Oreste se décide à tuer sa mère.

Le moment commun autour de la tombe se diffracte dans la pièce par ces moments contradictoires entre eux d'analyse et de représentations contrastées de ce que signifie le fait de tuer sa mère, non pas d'un point de vue juridique, mais matériel : quelle violence y a-t-il dans cet acte particulier ?<sup>7</sup>

Or ce qui est déployé dans l'œuvre d'Eschyle, de part et d'autre du noyau qu'est l'expérience lyrique du *kommos*, est concentré chez Euripide dans la plainte d'Oreste, d'Électre et du chœur qui suit juste le meurtre, dans une sorte de démarcation quasi littérale du texte d'Eschyle, qui se trouve condensé, synthétisé, dans ce moment de plainte lyrique directement liée à l'acte, mais sans effet sur lui, puisqu'il vient d'être commis. La parole excède l'acte.

<sup>6</sup> En un sens non technique, non lié à la comédie, de ce terme. Il resterait à faire l'histoire de ce comique premier indifférent aux genres établis, comme base du jeu théâtral, qui, comme déguisement, illusion conventionnelle et artifice, participe de la farce et peut à tout moment, même dans la tragédie, rappeler par des écarts de ton son artifice premier.

<sup>7</sup> C'est la prise en compte de cette dimension concrète, charnelle, du matricide, au-delà de la seule problématique de la vengeance, qui, entre autres, distinguait la mise en scène de la pièce par Ariane Mnouchkine dans son spectacle *Les Atrides* (Théâtre du Soleil, 1992).

Venons-en à quelques passages de cette scène. Nous n'examinerons pas l'ensemble des difficultés textuelles de cette fin, mais celles qui mettent en jeu la relation entre spectacle immédiat et discours interprétatif, dans des phrases où la vision, scénique ou racontée, semble absorber la portée des jugements contradictoires sur ce qui est désormais figé dans le spectacle. Les divergences entre les lectures proposées par les éditeurs viennent en grande partie de ce que le texte, par une recombinaison de thèmes repris d'Eschyle, propose une relation nouvelle entre les deux termes. Il théâtralise.

**vv. 1172 s.** Le chœur annonce l'entrée des deux jeunes meurtriers : 'dans le sang nouvellement criminel / souillés, il avancent au sortir de la maison'. Le texte de la suite est débattu, avec le problème que pose τροπαία, que Parmentier comprend comme étant lié à la victoire<sup>8</sup>, alors que le mot fait toujours référence à la déroute. Parmentier pense que προσφθεγμάτων désigne les 'tristes surnoms' que les meurtriers vont acquérir. Mais si l'on s'en tient à la valeur de τροπαία ('qui marquent la déroute'), les prises de paroles, les 'adresses' (προσφθεγμάτων) doivent être les cris de Clytemnestre frappée que l'on vient d'entendre. Je comprendrai donc comme Denniston : 'proclaiming the rout of her piteous address'. Il n'est ainsi pas besoin de poser une lacune après πόδα (Seidler, Diggle, Cropp, Kovacs)<sup>9</sup>. Le pluriel δείγματα est apposition au sujet de βάλουσιν (ou, plutôt, est une *Satzapposition* : 'ils avancent, c'est le spectacle de la défaite des tristes appels [de Clytemnestre]'). La traduction de Denniston (« proclaiming ») ne rend pas compte de δείγματα, qui indique le spectacle. Le mot établit un rapport entre ce qui a été dit par Clytemnestre et ce qu'on voit. Les vers ne se contentent pas de noter la défaite de Clytemnestre (τροπαία), mais posent tout de suite une interprétation. Le chœur vient de dire que la mort (encore non visible) de Clytemnestre est une affaire de justice (v. 1169 s.). Mais dès que les meurtriers apparaissent, l'accent est mis sur la tristesse, le malheur, qui englobe aussi bien victime et meurtriers. L'épithète ἀθλίων ('qui sont une mauvaise lutte, accablés') est immédiatement reprise au vers 1175 pour qualifier l'ensemble de la famille des Tantalides : 'Il n'existe pas de maison plus accablée (ἀθλιώτερος) que celle de Tantale'. L'acte, qui a opposé les enfants à leur mère, crée une indifférenciation dans la catastrophe. La tonalité de l'ensemble de la scène est donnée.

**vv. 1177 ss.** Les premières paroles d'Oreste commentent un spectacle, comme chez Eschyle. 'Ô Terre et Zeus, toi qui vois tout / des mortels, regardez (ἴδετε) ces actes sanguinaires / de souillure'. Dans *Les Choéphores* (v. 973), on a : 'Voyez (ἴδεσθε) cette double royauté du pays'<sup>10</sup>. Euripide fait de la vision le thème de la phrase, avec

<sup>8</sup> Voir sa traduction : 'Les voici. Tout souillés du sang frais de leur mère, ils sortent de la maison, et ils portent comme un trophée ces marques qui les désignent pour de tristes surnoms' (Parmentier – Grégoire 1925).

<sup>9</sup> Basta Donzelli 1995 n'indique pas de lacune, comme Guzmán Guerra 2000, qui donne à τροπαία le sens de 'trophée'. Cropp 1988 suppose un vers disant : 'and they reveal to our horrified eyes her body (as a trophy)', mais envisage aussi d'interpréter τροπαία au sens de προστρόπαια, 'the polluted/repellent evidence of a grievous sacrifice'. Le sens courant de 'lié à la défaite' semble ici à sa place.

<sup>10</sup> Traduction par Bollack 2009.

le redoublement πανδερχέτα / ἴδετε. Il lui donne un cadre universel, avec l'union de Zeus et de Terre, dans l'idée d'un ordre naturel établi, selon une polarité qu'invoquait l'Électre des *Choéphores* dans le *kommos*, vv. 394 ss. Mais ce qu'il y a à voir, ce ne sont pas d'abord les corps, mais l'acte lui-même (ἔργα) ; les corps viennent en second (σώματα en apposition à 'actes'). Cet acte est un scandale (μυσαρά), alors même qu'il est l'effet d'une rétribution régulière (vv. 1181 s., ἄποιν' ἐμῶν πημάτων, 'en paiement de mes souffrances'). L'aporie est posée, simplement, sans résolution, alors que l'Oreste des *Choéphores* argumente la légitimité de son acte et développe l'indignité de Clytemnestre.

**vv. 1182 ss.** Immédiatement après la lacune, Électre affirme sa responsabilité dans le désastre : αἰτία δ' ἐγώ. L'événement serait dû à sa haine contre sa mère ('à travers le feu, malheureuse, j'allais contre cette mère'). Cette assertion n'est pas réfutée ; elle est simplement énoncée. Le chœur ne répond pas, mais s'adressant à Clytemnestre, et non à Électre, pose une autre interprétation : le meurtre a été juste (v. 1189).

**vv. 1190 ss.** Dans une interlocution plus stricte, Oreste répond au chœur, et analyse l'emploi du mot 'justice' par le chœur : 'Ἴô, Phoibos, tu as levé le chant (ἀνύμνησας, sans correction) d'une justice (δίκαι', de Murray, plutôt que le δίκαν du manuscrit L) / invisible (ἄφαντα), mais visibles (φανερὰ δ') sont les souffrances que tu as accomplies jusqu'au bout (ἐξέπραξας)'. La correction de Murray est sans doute nécessaire. Sinon, on aurait δίκαν objet, non déterminé, de ἀνύμνησας, ce qui est déjà difficile, suivi d'une phrase ἄφαντα φανερά δ', avec un δέ postposé, en troisième position, ce qui est possible (d'autant que le δέ serait placé après un groupe de deux mots antithétiques qui forment un seul bloc sémantique), mais sans que l'opposition 'invisibles et visibles' pour les souffrances puisse prendre un sens précis : les souffrances sont bien univoquement 'visibles'. Le contenu normatif de l'oracle est admis, mais sans que ses effets puissent être reconnus, car ce qu'il y a à voir n'est que souffrance. Le critère qui permet d'apprécier la situation est cette situation elle-même. Oreste n'entre pas dans les raisons d'Apollon, il les disqualifie comme 'invisibles' en fonction de leurs effets.

**vv. 1206 ss.** L'insistance sur la vision est frappante pour le motif de Clytemnestre dévoilant son sein. Il est directement repris des *Choéphores*. Mais le spectateur n'est alors pas le public (Clytemnestre, chez Eschyle, se découvrait sur scène), mais Électre (absente du meurtre chez Eschyle), à qui s'adresse Oreste : 'Tu as vu (κατείδες) comment la malheureuse, hors de sa robe / a jeté, a montré son sein dans le massacre'. Le geste est accompagné d'un autre, qui rappelle l'accouchement, avec les genoux à terre : 'Ἴô sur moi, (elle) mettant ses membres engendresseurs sur le sol ; et moi, ses cheveux...'

Pourquoi cette référence explicite (et donc métathéâtrale, dans le sens d'une relation affichée à une mise en scène antérieure) au texte d'Eschyle ? Et pourquoi ce passage du spectacle visible, sur la scène, au discours, dans le récit que fait Oreste ? Chez Eschyle, le dévoilement du sein servait d'argument ('Arrête, mon fils. Crains, mon enfant, / Ce sein, où, si souvent, en somnolant, / Tu suçais de tes gencives le

lait qui t'a bien nourri', vv. 896 s.). Ici, il a lieu au cours de la scène du massacre (ἐν φοναΐσιν), qu'elle interrompt, de manière à créer une image contradictoire, où le meurtre de la mère devient l'occasion de reproduire les gestes de l'accouchement et de l'allaitement. Le conflit de sens, de valeurs, qui était au centre des *Choéphores*, et que cette pièce développait dans le temps, est ici ressaisi dans l'instant d'une image. La réalité immédiate donne corps à une impossibilité, elle la rend visible. Mais pourquoi cet effacement du spectacle, puisque l'image n'est ici que décrite ? Ce n'est pas seulement que la présentation scénique de la violence était quasi interdite sur la scène athénienne. Il devait y avoir un gain dans cette transposition de la vision dans l'image. Ce gain semble être double :

1. Oreste et Électre sont les seuls spectateurs survivants ; le discours qui décrit le spectacle qu'offre alors Clytemnestre ne peut être que le leur (en l'occurrence, celui d'Oreste), et non celui de Clytemnestre ou de quiconque. Alors que la Clytemnestre d'Eschyle s'adressait sans succès à son adversaire et fils, ici la tentative de Clytemnestre réussit, puisque c'est le fils qui est en charge de décrire ce que fait sa mère ; il fait sien le geste de sa mère, qui passe par ses mots à lui. Et face à ce geste, il convoque un autre code, celui du vainqueur entraînant sa captive par les cheveux, geste qui n'aurait pas pu être représenté en scène : τὰν κόμην δ' ἐγὼ..., 'et moi, [tirant] la chevelure...' <sup>11</sup> Quand, un peu plus tard, il cite les mots de Clytemnestre (v. 1215, τέκος ἐμὸν, λιπαίνω, 'mon fils, je te le demande en prière'), il raconte qu'ils ont été efficaces : il laisse tomber son épée. Ce n'est donc pas un hasard si, à ce moment, c'est Électre, et non Pylade, comme dans *Les Choéphores*, qui lui donne l'ordre de tuer (en mettant elle-même la main à l'épée, vv. 1124 ss.). Aucun ordre divin et extérieur n'intervient dans la scène, puisque la famille est en train de se tuer elle-même, dans une union des deux générations et dans une réunion des contraires que sont l'enfantement et le meurtre. Les deux enfants sont impliqués, dans la même aporie. L'acte est en effet contradictoire en lui-même, comme l'exprime l'expression paradoxale qu'emploie le chœur, juste après la réplique d'Électre, pour commenter son geste : δεινότατον παθέων ἔρεξας (v. 1226) : 'Tu as fait par ton acte le plus affreux de ce que l'on subit' (ce vers est à donner au chœur, comme l'indique la deuxième personne, ἔρεξας, que Seidler, Diggle et Kovacs corrigent en ἔρεξα ; la phrase est alors prononcée par Électre). Le verbe 'agir' (ἔρεξας) a comme complément son contraire sémantique, un 'subir' (παθέων). Il est sa propre négation (on se souvient que chez Eschyle 'agir' et 'subir' étaient deux phases différées d'un processus juridique, 'celui qui a agi subit' ; la polarité est ici immédiate, simultanée). Les traductions ne rendent pas compte du paradoxe : 'Tu as commis le plus horrible des forfaits', Parmentier ; 'It was the most terrible of sufferings that I brought to pass', Kovacs.

<sup>11</sup> La correction de Seidler, reprise par Diggle, Cropp, Basta Donzelli (« post Seidler omnes fere editores »), Kovacs, τὰκόμην δ' ἐγὼ, 'et moi, je me dissolvais', restitue une phrase complète, mais n'a que cet avantage. D'une part, elle réduit l'effet du commentaire apporté, juste après ces mots, par le chœur : 'Je sais clairement', qui interrompt la mauvaise scène épique qu'Oreste s'apprêtait à raconter, et, de l'autre, elle efface le contraste entre les deux images, maternelle puis guerrière, qui est une reprise décalée, dans une action immédiate, d'*Iliade* 22.80 ss., où Hécube supplie Hector de ne pas aller se battre en montrant son sein, après que Priam a évoqué l'esclavage qui attend ses filles entraînées par les Achéens s'il meurt (v. 62).

2. Un autre gain est que si la scène, spectaculaire chez Eschyle, devient non vue et donc langage, la factualité de la description est alors inséparable de son interprétation, puisque le langage permet à la fois de dire ce qui est vu et, par ses mots et sa syntaxe, de rendre évidente, c'est-à-dire immédiatement perçue, la contradiction qui caractérise l'acte, quand par exemple, la construction de la phrase fait se juxtaposer directement 'sein' et 'dans le massacre' (μαστόν ἐν φοναΐσιν). L'effacement de l'image par les mots, rend l'image plus visible, car elle est directement porteuse de son sens, et ce sens est celui que lui donne celui qui en a été le spectateur ; il y est impliqué. Sa propre présence visible, sur la scène, en acquiert une autre signification.

**vv. 1227 ss.** Par une inversion radicale du motif du *peplos* sanglant qui, dans *Les Choéphores*, est offert par Oreste à la vision du chœur, dans une démonstration à la fois iconique et langagière de la signification du meurtre, puisque ce *peplos* ostensiblement montré est celui qui avait servi de piège pour Agamemnon, le *peplos* devient ici le moyen de cacher le cadavre horrible à voir de Clytemnestre : 'Prends, cache les membres de la mère par ses robes (πέπλοις)'. Il n'y a pas de continuité de meurtre à meurtre. Le second se suffit à lui-même comme événement insensé. Le chœur décrit le recouvrement du cadavre de Clytemnestre comme le τέγμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν (v. 1232)<sup>12</sup>, qu'il faut sans doute comprendre comme le 'terme' au sens de l'achèvement, de la perfection atteinte par les malheurs de la maison. Dérober à la vision le corps de la mère tuée et sanglante est un acte qui condense toute la série des catastrophes de la maison, comme mal absolu.

**vv. 1238 ss.** La parole autoritaire et autorisée du Dioscure n'ajoute rien.<sup>13</sup> Elle rend toute interprétation synthétique et apaisante de la situation impossible, puisque Castor confirme qu'Apollon n'a pas été 'sage' dans sa prophétie (v. 1245, v. 1302). Le dieu dit seulement que 'c'est ainsi', 'it is the case', sans qu'aucun raisonnement ne puisse dépasser les contradictions exprimées par les deux meurtriers<sup>14</sup>. Il n'y a au-

<sup>12</sup> Comme pour le vers correspondant (v. 1226), l'attribution est discutée (Seidler donne le vers à Électre). Denniston soutient l'attribution transmise (au chœur) en disant que la connotation optimiste de τέγμα (pris au sens de 'fin', de 'terme final', impliquant une libération) va mieux dans la bouche du chœur que dans celle d'Électre ; mais τέγμα n'a sans doute pas cette valeur ici. Basta Donzelli 1991, 240, qui donne également le vers au chœur, y voit à raison un commentaire de l'action scénique, le chœur se référant non au matricide, mais au soin mis à recouvrir le corps.

<sup>13</sup> Marshall 1999-2000 conteste que cette scène des *dei ex machina* n'ait qu'une signification métathéâtrale, attirant l'attention du public sur la maîtrise par l'auteur des techniques de son métier. Il y voit une 'théophanie sincère'. Gärtner 2005 insiste sur le caractère conventionnel de cette apparition, mais y voit un propos. Les dieux n'apportent pas une solution. La convention ferait ressortir le caractère non conventionnel du reste de la pièce. Le fait que le Dioscure ne revient pas sur la participation active d'Électre au meurtre et ne s'adresse qu'à Oreste contrasterait avec le caractère prédominant du personnage d'Électre dans l'œuvre, Oreste, par contraste, apparaissant comme immature et indécis. Le discours du dieu reviendrait par là à la norme.

<sup>14</sup> Thury 1985 propose une autre lecture, selon laquelle l'intervention des Dioscures serait d'abord consolatrice ; ils montreraient comment les deux matricides peuvent recouvrer une dignité, une vertu qui leur rende une place non seulement dans la société mais au sein d'un ordre suprême gouverné par Apollon, sans que les critères d'Apollon puissent être approuvés. L'important serait

cune solution théologique, comme dans l'*Orestie*, seulement une solution pratique, avec l'exil et le procès d'Oreste à Athènes et le mariage d'Électre. En réduisant le comportement irrationnel d'Apollon à un fait, qu'il faut accepter comme tel (v. 1247), le Dioscure indique, rétrospectivement, comment il fallait entendre ce qui a été dit dans ce *kommos* : les jugements négatifs portés alternativement par les deux meurtriers sur leur mère et sur leur propre acte n'offrent aucune possibilité d'échapper à cet acte, de le relativiser en lui donnant un sens. Ces jugements, qui sont formulés au moyen de termes de portée générale ('paiement', 'justice', 'mère', 'engendrement'), ne valent que dans leur réunion impossible, faisant entendre la singularité de l'événement. Une idée du langage scénique est ainsi à l'œuvre. L'analyse langagière complexe et ouverte que mettent en œuvre les deux protagonistes et le chœur, dans la succession des jugements différents qu'ils portent et dans les phrases paradoxales qu'ils construisent tour à tour, se referme, se condense. Elle devient directement *deixis*, référence à un fait indépassable. La syntaxe, avec ses raffinements, avec ses ouvertures sur des modes d'interprétations contradictoires, se fait désignation.

Ehess, Cnrs  
Paris

Pierre Judet de La Combe

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes 1994 = R. Barthes, *Texte (théorie du)*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris 1973, 1013-7 (= in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 1994, 1677-89).
- Basta Donzelli 1978 = G. Basta Donzelli, *Studio sull' 'Electra' di Euripide*, Catania 1978.
- Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Euripides, 'Electra'*, Stutgardiae et Lipsiae 1995 (2002<sup>2</sup>).
- Basta Donzelli 2008 = G. Basta Donzelli, *Sulla distribuzione delle battute nell' 'Electra' di Euripide*, BollClassLincei 12, 1991, 5-35 (= in P. Cipolla (a c. di), *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008, 217-48).
- Bollack 2009 = J. Bollack – M. Bollack, *Eschyle, 'Les Choéphores' et 'Les Euménides'*, Paris 2009.
- Cropp 1988 = M.J. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Warminster 1988.
- Denniston 1939 = J.D. Denniston, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1939.
- Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, t. 2, 'Supplices', 'Electra', 'Hercules', 'Troades', 'Iphigeneia in Tauris', 'Ion', Oxonii 1981.
- Gärtner 2005 = Th. Gärtner, *Verantwortung und Schuld in der 'Electra' des Euripides*, MH 62.1, 2005, 1-29.
- Guzmán Guerra 2000 = A. Guzmán Guerra, *Euripides. Tragedias*, t. 4, 'Electra', 'Oreste', Madrid 2000.
- Henrichs 1996 = A. Henrichs, *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Leipzig 1996.

qu'il y ait l'existence de cet ordre supérieur. Mais l'aporie demeure. On est au-delà de l'argumentation.

Judet de La Combe 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris 2010.

Kovacs 1998 = D. Kovacs, *Euripides*, t. 3, 'Suppliant Women', 'Electra', 'Heracles', Cambridge MA-London 1998.

Marshall 1999-2000 = C.W. Marshall, *Theatrical Reference in Euripides' 'Electra'*, in M. Cropp et Al. (ed.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, ICS 24-25, 1999-2000, 325-41.

Murray 1904 = G. Murray, *Euripidis Fabulae*, t. 2, 'Supplices', 'Hercules', 'Ion', 'Troïades', 'Electra', 'Iphigeneia Taurica', Oxonii 1904.

Nietzsche 1977 = Fr. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, t. 1, 'La naissance de la tragédie'. *Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872*, éd. par G. Colli – M. Montinari, trad. fr. par M. Haar et Al., Paris 1977.

Parmentier – Grégoire 1925 = L. Parmentier – H. Grégoire, *Euripide*, t. 4, 'Les Troyennes', 'Iphigénie en Tauride', 'Électre', Paris 1925.

Seidler 1813 = A. Seidler, *Euripidis 'Electra'*, Lipsiae 1813.

Thury 1985 = E.M. Thury, *Euripides' 'Electra' : An Analysis through Character Development*, RhM n.s. 128, 1985, 5-22.

Vickers 1973 = B. Vickers, *Towards Greek Tragedy*, London 1973.

Whitehouse 1978 = J.E.G. Whitehouse, *The Ending of Euripides' 'Electra'*, RBPH 56, 1978, 5-14.

**Abstract:** In accordance with the old Romantic and Nietzschean view that Euripides' theatre is characterized by a permanent interest in reflection, metatheatricality became a major theme in philological research about this author. But an analysis of the last scenes of the *Electra* shows that this reflection has a purely theatrical purpose. The decision to transfer just after the deed the *kommos* sung by Electra, Orestes and the chorus that in his *Choephoroi* Aeschylus placed before the murder makes the scenic presentation of the act and the contradictory judgements it produces fall into one, so that the theatrical event is not separated from its religious and juridical interpretations, as it is the case in Aeschylus, and becomes selfsufficient. In a second part, the essay analyses some difficult passages where the question of the relationship between vision and discourse is raised.

**Keywords:** metatheatricality, Euripides, Orestes, Electra, textual criticism.

## Euripide, *Elettra* 699

ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος Ἀργείων	
ὄρέων ποτὲ κληδῶν	700
ἐν πολιαῖσι μένει φήμαις	
εὐαρμοστόις ἐν καλάμοις	
Πᾶνα μοῦσαν ἠδύθροον	
πνέοντ', ἀγρῶν ταμίαν,	
χρυσέαν ἄρνα καλλιπλόκαμον	705
πορεῦσαι.	

Il v. 699 dell'*Elettra* di Euripide, primo *colon* del secondo stasimo (vv. 699-746) e della strofe α, presenta problemi di natura testuale e, inoltre, la sua struttura metrica non risponde all'antistrofico 713 (primo *colon* dell'antistrofe α). I due versi presentano pertanto una responsione strofica di questo tipo: 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος Ἀργείων ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - - - ~ 713 θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - - ∪ - . Se si adotta la colometria trādita da LP<sup>1</sup>, v. 713 può essere interpretato come un *gl cr o*, in alternativa, *2 dochm*; ma nessuna di tali soluzioni pare agevole per 699: nella prima ipotesi fa difficoltà, infatti, la responsione nell'ultimo piede (*mol/ cr*)<sup>2</sup> nonché l'ultima sillaba breve del gliconeo di v. 699; nella seconda, il verso così trasmesso non è accostabile a un *2 dochm* (ma per la discussione di entrambe queste soluzioni cf. *infra*).

Per quanto concerne l'esegesi, una prima ambiguità è riscontrabile nella precisa definizione della dipendenza del nesso Ἀργείων ὄρέων che, così come è trasmesso, autorizza tre diverse possibilità: da ματέρος, da κληδῶν o da πορεῦσαι. Per superare tali aporie gli editori hanno variamente tentato di interpretare il testo trādito o, in alternativa, hanno suggerito emendamenti volti ora a restituire la responsione con l'antistrofico, ora a definire con precisione a quale elemento sia subordinato Ἀργείων ὄρέων.

Un primo tentativo di emendare il testo è da ascrivere a Musgrave il quale annotava: «legendum forte: - Ἀργείων ὄρέων πόδα (*pro* ποτὲ) κληδῶν, i.e. ad Mycenae, quas ad pedem horum montium sitas esse, Pausanias attente lectus docebit»<sup>3</sup>.

Seidler, invece, non operava alcuna correzione, modificava la colometria trādita e leggeva: ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος / Ἀργείων = θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυ-/σήλατοι; e gli suggeriva ai versi 699-701: «Construe κληιδῶν ἐν π. φ. μένει, Πᾶνα, ἀγρῶν ταμίαν, εὐαρ. ἐν καλ. μοῦσαν ἠιδ. πνέοντα πορεῦσαι ποτε χρυσέαν ἄρνα καλλ. ὑπὸ ἀταλᾶς ματέρος Ἀργείων ὄρέων. Ad ὑπὸ ἀταλᾶς ματέρος (i.e. ἀρνός) intellege οὔσαν»<sup>4</sup>. Tuttavia non affrontava la questione da un punto di vista metrico.

<sup>1</sup> L= ms. Laurenziano plut. 32.2 e P= ms. Laurenziano conv. soppr. 172.

<sup>2</sup> Questa responsione risulta comunque attestata, anche se molto di rado, come clausola di un *metron* gliconico coriambico in Soph. *OC* 117/149 per cui vd. Dale 1971-83, II, 54, e cf. anche *OC* 1559/1571 e Dale 1971-83, III, 42 (in contesto docmiaco).

<sup>3</sup> Musgrave 1778, *ad l.*

<sup>4</sup> Seidler 1813, *ad l.*



Quanto all'esegesi proposta, non vi sono elementi oggettivi che possano avallare questa rispetto alle altre possibili.

Matthiae, qualche anno dopo, intendeva i versi «*agnam ab uberibus matris abstractam. Ἀργείων ὄρέων κληιδῶν, fama in montibus orta*»<sup>5</sup>.

Dindorf<sup>6</sup>, che seguiva la colometria di Seidler, propose ai vv. 699 s. alcuni emendamenti volti a dare un senso più chiaro al testo: egli leggeva ματρός *pro* ματέρος e, per restituire la responsione con l'antistrofico, Ἀρηίων ὄρέων *vel* ἔξ Ἀργείων *pro* Ἀργείων. Da un punto di vista metrico, se si adottasse tale soluzione, si avrebbe *^gl ppher* con clausola giambica, ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - | - x - ∪ ∪ - ∪ ∪ - x-, ἀταλᾶς ὑπὸ ματρός ἔξ / Ἀργείων ὄρέων ποτὲ κληιδῶν= θυμέλαι δ'ἐπίτναντο χρυ- / σήλατοι σελαγείτο δ' ἄν ἄστν, e sarebbe eliminata, in tal modo, l'anomalia nella responsione (ma per i limiti di questa sistemazione dei versi vd. *infra*).

Paley ricusava la necessità di ricorrere a qualunque tipo di emendamento per ragioni metriche e ipotizzava che «the middle syllable of Ἀργείων is perhaps short, as οὐρεία in Troad. 532, and elsewhere»<sup>7</sup>. E Weil leggeva ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος Ἀρ- = θυμέλαι δ'ἐπίτναντο χρυσή-, *i.e.* ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - = ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - -, e commentava che «le mots ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος ὄρέων ποτὲ dépendent de χρυσέαν ἄρνα πορεῦσαι. Il n'est pas rare que le commencement et la fin d'une phrase se rattachent l'un à l'autre»<sup>8</sup>, come pure κληιδῶν sarebbe da riferire, secondo lo studioso, ad ἄρνα πορεῦσαι.

Al contrario, Wecklein proponeva l'emendamento Ἀργείους *pro* Ἀργείων e interpretava: «φήμαις μένει (eine Kunde erhält sich in altersgrauer Sage) Πᾶνα πορεῦσαι ποτὲ ἄρνα Ἀργείους ὄρέων (nach Argos oder Mykene, vgl. 709 und 715) ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος (aus den Bergen vom Euter der Mutter weg, denn ἀταλᾶς steht im Sinne von ἀταλλούσης, τρεφούσης)»<sup>9</sup>. Tale emendamento è volto, come si evince, a restituire un senso al testo, ma non risolve l'*impasse* metrica.

Non risulta persuasiva la soluzione di Murray<sup>10</sup> che operava la trasposizione di ἄρνα a v. 699 e leggeva: ἀταλᾶς ὑπὸ ματρός <ἄρν'> / Ἀργείων / in responsione con θυμέλαι δ'ἐπίτναντο χρυ- / σήλατοι /. Tale sistemazione del verso, infatti, non sembra decisiva in quanto rende ancora più involuto il periodo che, così, presenterebbe un sostantivo (ἄρνα) separato da ben sei versi dagli aggettivi che ad esso si riferiscono (χρυσέαν καλλιπλόκαμον).

Una proposta esegetica rivolta esclusivamente alla risoluzione della difficoltà metrica è quella di Wilamowitz<sup>11</sup> il quale si è occupato, però, solo dell'antistrofe. Egli adottava la seguente colometria per v. 713: θυμέλαι δ'ἐπίτναντο χρυσήλα- / e leggeva un enoplio poiché considerava la prima sillaba di χρῦσήλατοι breve in quanto «halte ich num und gebe die Kürze im χρυσ- hier und bei Pindar Nem. 7,78 zu.». Osta contro tale esegesi il fatto che mentre per χρύσεος, che ricorre in Pindaro *N.* 7.78, tale prosodia è certa, non altrettanto lo è per i suoi composti; in particolare

<sup>5</sup> Matthiae 1824, *ad l.*

<sup>6</sup> Dindorf 1840, *ad l.*

<sup>7</sup> Paley 1858, *ad l.*

<sup>8</sup> Weil 1868, *ad l.*

<sup>9</sup> Wecklein 1906, *ad l.*, e cf. anche Prinz – Wecklein 1898, *ad l.*

<sup>10</sup> Murray 1913, *ad l.*

<sup>11</sup> Wilamowitz 1921, 214 s.

χρυσήλατος in tutte le occorrenze in poesia realizza sempre o l'elemento lungo o quello anceps, ma mai quello breve<sup>12</sup>.

Denniston<sup>13</sup> leggeva i versi rispettivamente *gl mol = gl cr*, sia pure evidenziando l'assoluta irregolarità («a highly irregular responsion») della responsione *mol cr*. Ma, come si è già evidenziato, la difficoltà di tale esegesi non è confinata solo a questo elemento, infatti, è altresì improbabile accogliere la lettura di un verso strutturato come 699 in termini di *gl*. Per leggere un gliconeo è necessario ipotizzare una fine di periodo metrico per allungare la *brevis in longo*, ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρως ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪, e mentre nella strofe questo non crea difficoltà, l'antistrofico 713 presenta nel piede corrispondente una sinafia verbale (χρυσ- / σήλατοι) che costringe a escludere tale soluzione<sup>14</sup>. Denniston, inoltre, conservava il testo tradito ma ne rilevava alcune anomalie semantiche. In particolare egli riteneva l'aggettivo ἀταλᾶς inappropriato se riferito a una madre e ricordava che in Omero ed Esiodo ἀταλός è usato sempre per i giovani animali e per i bambini. Un altro significato attestato in Omero potrebbe essere 'gaido', 'saltellante', che però sembrerebbe, allo stesso modo, non adatto a una madre: egli suggeriva, allora, che in questo contesto ἀταλᾶς possa avere valore di 'suckling her lamb' ('allattando il proprio agnellino') derivato da un'accezione secondaria di ἀτάλλω e intendeva ὑπὸ 'da sotto': «...che Pan abbia portato da sotto la tenera madre (*sc.* che lo allattava) un agnello dal vello d'oro...»<sup>15</sup>. Ma poiché tale valore di ἀταλός non risulta attestato egli ipotizzava che, se la trasposizione di Murray è corretta «we should read ἀταλάν, assimilated to ματρός when ᾄονα dropped out»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Così Basta Donzelli 1995, 886 n. 10 che precisa: «salvo errori o omissioni, questo è il quadro della prosodia di χρυσ- nei composti: in *lyr.* χρῦσ- Aesch. *Pers.* 80, *ScTh* 106, *Ag.* 437, 776, *Ch.* 617, *Soph. Ant.* 950, *OT* 203, 209, *El.* 158, 837, *Tham.* fr. 244, 1 R., *Eur. Med.* 984, *Hipp.* 1275, *Hec.* 151 (an.), 636, *El.* 470, 725, *HF* 375, 414, *IT* 129, 1237, *Ion* 157, *Hel.* 382, *Ph.* 176, 191, 220, 805, *Or.* 998, *Ba.* 154, 553, *IA* 219, 548, 1042, *Hyps.* fr. I, II, 24 (p. 26 Bond), fr. 307 N<sup>2</sup> [= Kannicht], fr. 740, 2 N<sup>2</sup> [= Kannicht]. In tutti questi casi la scansione χρῦσ- è metricamente necessaria. Per contro nei seguenti casi la scansione χρῦσ- è solo possibile, non necessaria metricamente: *Soph. Trach.* 637, *OC* 685, 693, *Eur. El.* 740, *Tr.* 254, 520 (l'alternativa è χρυσοφάλαρον di Seidler), *Ion* 1085, *Or.* 840, 1468 (analisi controversa), *Alex.* fr. 63, 10 Sn. (i fr. 159 e 587 N<sup>2</sup> danno troppo poco). Analoga situazione in trim ia e tetram tr, dove χρυσ- realizza sempre l'*elementum longum* (Aesch. *ScTh* 660, *Ag.* 288, fr. 133, 2 R., *Pers.* 159 (tetram tr), *Soph. Ai.* 847, *Eur. Ion* 9, 54, 1154, *Ph.* 2, 939) o l'*elementum anceps* (Aesch. *ScTh* 786, [949], *Hipp.* 862, *Andr.* 166, *Ion* 25, *Ph.* 62, *Or.* 23, *IA* 1565, *Archel.* fr. 2, 9 A., *Oed.* fr. 83, 7 A.). Quanto a χρυσήλατος, questo termine occorre sempre in trim ia (tranne *Alex.* fr. 63, 10 Sn.) e χρυσ- occupa sempre l'*elementum anceps*. Aesch. *ScTh* 644, *Eum.* 182, *Soph. Trach.* 924, *OT* 1268, *Eur. Med.* 786, [949], *Hipp.* 862, *Andr.* 166, *Ion* 25, *Ph.* 62, *IA* 1565, *Alex.* fr. 63, 10 Sn.»

<sup>13</sup> Denniston 1939, 221.

<sup>14</sup> Questo indipendentemente dalla definizione di gliconeo che si intende accogliere. Tale esegesi non è agevole né se si interpreta il gliconeo come x x – ∪ ∪ – ∪ ∪ con Hermann 1816, 68-70, o x x – ∪ ∪ – x- con Itsumi 1984, né se si accetta la definizione di Koster 1962, 212 e Snell 1982, 44, che lo intendono con le due sillabe finali in anaclessi, o meglio libere ma che raramente si realizzano come ∪ ∪ per cui cf., infine, Gentili – Lomiento 2003, 154-6.

<sup>15</sup> Interpretazione che, come si è visto, risale già a Wecklein 1906, *ad l.*, per cui vd. sopra.

<sup>16</sup> Il suggerimento è di Page (*apud* Denniston 1939, *ad l.*).

Dale<sup>17</sup> infine leggeva v. 713 2 *dochm* e interpretava v. 699 come una risoluzione della forma docmiaca – – – -: «699ff. Choriambic with hemiepes penultimate. Text of the first line must be wrong. 713 Could be equivalent to two dochmiacs», per il metro anapestico equivalente di uno docmiaco rinviava, infine, a un suo precedente lavoro<sup>18</sup>. Questa soluzione potrebbe essere ritenuta plausibile se non fosse che, al di là dello schema proposto da Dale, non si riesce ad identificare la struttura del verso 699 come docmiaca con nessun altro parallelo. In linea di principio ciò che afferma la studiosa è del tutto possibile, dalla forma – – – – si può ricavare un docmio, ma di solito è il contesto a suggerire tale interpretazione, e l'unica indicazione che potrebbe supportare l'esegesi è la responsione con il verso 713 (che la studiosa legge 2 *dochm*). Ora, se è vero che tale forma è attestata in altri luoghi tragici (per cui cf. e.g. Aesch. *Eum.* 841=873, Eur. *Hipp.* 814, e in particolare *Hec.* 684=720, 1059 *et al.*) è altresì da rilevare che si tratta di contesti docmiaci e non gliconici coriambici come il nostro<sup>19</sup>. E di ciò si rendeva conto, probabilmente, anche Dale che infatti ipotizzava per 699 una corruzione.

Basta Donzelli<sup>20</sup> al contrario considerava sano 699 e segnava tra *cruces* 713 poiché riteneva che l'anomalia risieda piuttosto in quest'ultimo verso<sup>21</sup>. È l'unica tra gli studiosi a ipotizzare la corruzione di 713 piuttosto che 699 che interpretava come 2 *an* (manca la dieresi) o in alternativa un *en*. Tale conclusione si fonda essenzialmente su due punti: innanzitutto il v. 713 così come ci è trasmesso non è di facile esegesi. In secondo luogo mentre il cretico come clausola del gliconeo è poco documentata, l'anapesto «si incontra spesso in contesti polimetrici: Andr. 296=304, 298=306 (tra giambi), Hyps. fr. 64, 77 e 81, p. 47 Bond (tra docmi)<sup>22</sup>. Ma esso si incontra spesso anche in contesti eolo coriambici: S. OT 469-71=479-81 (dopo 2 tel+ reiz) (...), El. 112 s.=127 s. (in apertura di una stanza in eolo coriambici) 2 an || 2 an ||. Apertura anapestica anche in *El.* 168 [*i.e.* 167]= 190 (apparentemente 2 an sp)».

Tuttavia *mol* e *cr* risultano entrambi poco documentati come clausole di versi gliconici e coriambici. Ma il cretico come clausola di un verso di questo tipo ricorre più di frequente rispetto al molosso: Soph. *Ant.* 1144 (*ia penth chor cr*), *Ph.* 1180 s. (*chor tetram cr*); Eur. *HF* 791=808 (*wil l, gl acefalo* nella strofe, *cre*). Per il molosso ho trovato un'unica occorrenza in *Ion* 1237 e il già citato *OC* 1559/1571 in cui al *mol*, però, risponde il *cr*<sup>23</sup>. Infine per quanto concerne v. 713 gli elementi menzionati dalla studiosa per avallare l'ipotesi di una corruzione non sono cogenti<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Dale 1971-83, II, 98 s.

<sup>18</sup> Dale 1968, 116: «Among the shorter cola, the use of – – – – as a transition phrase between anapestic and dochmiacs has already been mentioned».

<sup>19</sup> Mentre è opportuno ricordare che il docmio all'inizio di stanze gliconiche coriambiche è ben documentato in tragedia, per cui vedi Aesch. *Supp.* 630=643, 656=677, 678=688; Soph. *Tr.* 1004-14, 1023-41; Eur. *Alc.* 213=226, *HF* 735-7=750-2.

<sup>20</sup> Basta Donzelli 1995, 887 e cf. Ead. 2002, 79.

<sup>21</sup> Basta Donzelli 1995, 886 s.

<sup>22</sup> Per Dale 1968, 168 s., però, come rileva la stessa Basta Donzelli, in questo caso non si tratterebbe di un dimetro anapestico ma di «dragged enoplians».

<sup>23</sup> Il raffronto è stato condotto su Dale 1971-83, II.

<sup>24</sup> Cf. Distilo 2010.

Diggle<sup>25</sup>, invece, aveva segnato tra *crucēs* ματέρος Ἀργείων a v. 699 e credo che questo debba essere considerato il punto critico della prima strofe dello stasimo. Poiché la difficoltà che si presenta è, a un tempo, semantica e metrica non è opportuno procedere alla soluzione di una aporia senza affrontare l'altra. Il punto di partenza per una corretta esegesi del passo non può essere altro che la sua struttura metrica ricavabile, per simmetria, dall'antistrofico 713, che lo si interpreti come un *metron* coriambico (*gl vel ^gl cr*) o docmiaco (*2 dochm*). Poiché non vi sono ragioni di dubitare del testo e della metrica del primo emistichio, la sezione da ritenere corrotta coincide con le *crucēs* di Diggle: 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ἑματέρος Ἀργείων † ∪ ∪ – ∪ ∪ † – ∪ ∪ – – – † = 713 θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ∪ –. Il testo tradito della strofe ha questo significato: «Tra le molte leggende rimane un racconto: Pan, custode dei campi, che soffia la musa dal dolce canto nei flauti armoniosi, un giorno portò un agnello d'oro dalla bella chioma da sotto la giovane madre».

La costruzione del periodo comincia a v. 700 e prosegue fino a 706 per poi recuperare l'informazione fornita a v. 699 (il primo del canto). πορεύω nella forma attiva non risulta costruito con il genitivo semplice, nè è possibile attribuire al nesso il valore di provenienza, *e.g.* «dai monti argivi», in quanto quando assume tale accezione il verbo è costruito con ἐξ e il genitivo (cf. *e.g. Alc.* 233, 508, *Hipp.* 1156, *IA* 616) e in questi casi ha piuttosto il valore di 'avanzare', 'uscire fuori' (da una abitazione *et sim.*), accezione non appropriata in questo contesto<sup>26</sup>. È pertanto, improbabile che anche Ἀργείων ὄρεων possa dipendere da πορεύσαι e che possa essere letto in successione a ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος. Il nesso indica, più probabilmente, il luogo da cui ha avuto origine la leggenda dell'agnello d'oro: «tra le molte leggende dei monti argivi rimane un racconto».

Vi è, però, un'altra anomalia in questi primi versi e risiede nell'assenza del verbo che indica l'atto di sottrarre alla madre il piccolo prodigio: tale azione è solo suggerita dalla presenza di ὑπό, ma il testo appare incompleto e l'espressione ὑπὸ ματέρος, *i.e.* 'da sotto la madre', non è soddisfacente. Poiché non è possibile procedere all'emendamento inserendo, con Dindorf, una preposizione, è necessario affrontare il problema da una prospettiva nuova. Da un punto di vista metrico, come si è evidenziato, l'anomalia è data dalla sequenza † – ∪ ∪ – – – † che non risponde a – ∪ – – ∪ –: se si adotta l'emendamento di Dindorf, ματρός *pro* ματέρος, si ottiene – ∪ – – – in responsione con – ∪ – – ∪ –. Se si legge il verso, con Dale, *2 dochm*, 713 presenta questa struttura ∪ ∪ – ∪ ∪ – | ∪ – – ∪ –; e mentre il primo emistichio di 699 è congruente con tale lettura il secondo, a questo punto, farebbe difetto di una sillaba (∪ – – –). Ciò che manca nel testo è un verbo, di cui probabilmente ὑπό rappresenta la prima parte in tmesi, che possa indicare quello che Pan ha fatto prima di portare giù dai monti il prodigio, *i.e.* lo ha sottratto alla giovane madre; il verbo che in greco esprime questa azione è ὑφαιρέω, e poiché la preposizione è in tmesi il testo mancante potrebbe essere il participio aoristo, ἐλών, nella forma dell'accusativo singolare, ἐλόντα. Si propone, dunque, questa sistemazione del testo di 699: ἀταλᾶς ὑπὸ ματρός ἐλόντ' Ἀργείων ∪ ∪ – ∪ ∪ – | ∪ ∪ – – – in responsione con v. 713 ∪ ∪ – ∪

<sup>25</sup> Diggle 1981, II, *ad l.*

<sup>26</sup> E questo è un argomento decisivo contro la congettura di Dindorf ἐξ Ἀργείων ὄρεων di cui si è detto sopra.

υ – |υ – – υ –<sup>27</sup>. Il testo così strutturato legge: «Tra le molte leggende dei monti argivi rimane un racconto: Pan, custode dei campi, che soffia la musa dal dolce canto nei flauti armoniosi, un giorno portò un agnello d'oro dalla bella chioma dopo averlo sottratto alla giovane madre».

Università di Padova

Nuala Distilo  
nuala.distilo@unipd.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andreatta 1998 = L. Andreatta, *G. Hermann 'ad Oedipum Regem' 1345~1365: vicende di una restituzione metrica*, *Lexis* 14, 1998, 37-44.

Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Osservazioni sul II Stasimo dell' 'Elettra' di Euripide*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a c. di L. Belloni – G. Milanese – A. Porro, Milano II 1995, 883-97.

Basta Donzelli 2002 = G. Basta Donzelli, *Euripidis Electra*, Lipsiae 2002<sup>2</sup>.

Dale 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>.

Dale 1971-83 = A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, London I 1971, II 1981, III 1983.

Denniston 1939 = J.D. Denniston, *Euripidis 'Electra'*, Edited with Introduction and Commentary, Oxonii 1939.

Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis fabulae*, II, Oxonii 1981.

Dindorf 1840 = G. Dindorf, *Euripidis tragoediae*, IV, Oxonii 1840.

Distilo 2010 = N. Distilo, *Euripide 'Elettra' 713: una proposta di esegesi*, *Eikasmos* 21, 2010, 41-8.

Gentili – Lomiento 2003 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e Ritmica*, Milano 2003.

Hermann 1816 = G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816.

Itsumi 1984 = K. Itsumi, *The Glyconic in Tragedy*, *CQ* 34, 1984, 66-82.

Koster 1962 = W.J.W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, 1962<sup>3</sup>.

Matthiae 1824 = A. Matthiae, *Euripidis tragoediae*, VIII, Lipsiae 1824.

Murray 1913 = G. Murray, *Euripidis fabulae*, II, Oxonii 1913<sup>3</sup>.

Musgrave 1778 = S. Musgrave, *Euripidis quae extant omnia*, III, Oxonii 1778.

Paley 1858 = F.A. Paley, *Euripides with an English Commentary*, II, Londinii 1858.

Prinz – Wecklein 1898 = R. Prinz – N. Wecklein, *Euripidis fabulae*, I, Lipsiae 1898.

Seidler 1813 = A. Seidler, *Euripidis Electra ad optimorum librorum fidem recensuit et brevibus notis instruxit*, Lipsiae 1813.

<sup>27</sup> Per questa forma di responsione del docmio cf. Gentili – Lomiento 2003, 238 nrr. 1 e 19 (come in *HF* 878b). Si tratta di due forme riconducibili allo schema c) del docmio attico per cui cf. *ibid.* 237. Per le responsioni libere nel docmio cf. Andreatta 1998 e ancora Gentili – Lomiento 2003, 240 s.

Nuala Distilo

Snell 1982 = B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen 1982<sup>4</sup>.

Wecklein 1906 = N. Wecklein, *Euripides 'Elektra'*, Lipsiae-Berolini 1906.

Weil 1868 = H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1868.

Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berolini 1921.

**Abstract:** This paper analyses and discusses metrical and exegetical difficulties of the first *colon* of second stasimon of Euripides' *Electra*, vv. 699/713, and proposes a new conjecture at v. 699 as solution to overcome both difficulties.

**Keywords:** Euripides, *Electra*, second stasimon, metrics, textual criticism.

## A Study in Form: Recognition Scenes in the Three Electra Plays<sup>\*</sup>

The effects of recognition have to do with knowledge and the means of acquiring it, with secrets, disguises, lapses of memory, clues, signs, and the like, and this no doubt explains the odd, almost asymmetrical positioning of *anagnorisis* in the domain of poetics... Structure and theme, poetics and interpretation, are curiously combined in this term...

Terence Cave<sup>1</sup>

The fortuitous survival of three plays by each of the three tragic poets on the same story offers an unparalleled opportunity to consider some of the formal aspects of the genre, those which dictate the limits and possibilities of its dramatic enactment. Three salient elements constitute the irreducible minimum that characterizes the Orestes-Electra plot and is by necessity common to all three versions. These consist of *nostos* (return), *anagnorisis* (recognition) and *mechanêma* (the intrigue). This sequence is known to us already from the *Odyssey* as the masterplot in the story of Odysseus himself and his return home, and it will come into play once again, notably in Euripides' version. Yet, at the same time, the *Odyssey* already contains the story of Orestes, who returns home to avenge his father, and it is this deed that provides a contrapuntal line to the main story, which is that of the trials of Odysseus, his homecoming, his eventual vengeance on the suitors, and revelation of identity to friends and kin. The epic, however, gives only the bare facts of Orestes' deed, which are recorded at the very outset in the proem (*Od.* 1.40 f.) and thereafter, and these for wholly different purposes: to establish the ethics of personal accountability for the regicide (Aegisthus), to encourage Telemachus, who has now come of age, to emulate Orestes as a moral exemplum regarding his obligation to punish the equally transgressive suitors (but with implicit comparison also to Odysseus himself as avenger of his household), and finally, to incriminate Clytemnestra by the dead Agamemnon, while eliding as far as possible, the responsibility of Orestes for matricide<sup>2</sup>.

Whatever the elaboration of the Orestes saga in the post-Homeric tradition<sup>3</sup>, it is Aeschylus who amplifies the myth, gives it a structured plot, and establishes the formal ingredients of a stage version. These consist of the cast of characters (especially the figure of Electra, not known from the epic tradition, except perhaps by name), the sequence of events <in which the siblings meet first as strangers and

\* A previous version of this essay was given at the 21<sup>st</sup> CorHaLi colloquium, Lille, June 9-11, 2011 on the topic of the three Electra plays. I thank all those present at the colloquium for their generous participation and rewarding discussion. I am especially grateful to Anna Uhlig for her encouragement and for a sagacious reading of this essay. I also thank the anonymous referees for further bibliographical references.

<sup>1</sup> Cave 1988, 2 f.

<sup>2</sup> See, for example, D'Arms – Hulley 1946, and Goldhill 1986, 148-51, to name only a few. Mentions in the *Odyssey*: 1.28-43, 298-300, 3.197-200, 253-75, 303-10; 4.512-37; 11.409-34; 24.24-34, 96 f., 199 f.

<sup>3</sup> There are some tantalizing hints from the 6<sup>th</sup> century poet, Stesichorus, *PMG* 214, that are the most relevant to subsequent dramatizations. See Moreau 1984 and Garvie 1986, xxii f.

gradually overcome the barriers imposed by ignorance and/or disguise»<sup>4</sup>, and the three essential elements of the intrigue as I just outlined above: *nostos*, *anagnorisis*, and *mechanêma*. Orestes returns incognito from exile (how long this exile lasted we do not know). He is reunited with his sister (at one time or another in the course of the play) through a variety of means in scenes of *anagnorisis*, and a plot is devised, whether singly (as in Sophocles) or jointly by the siblings (Aeschylus, Euripides), to kill Aegisthus and Clytemnestra in revenge for their father's murder. Aeschylus' *Choephoroi*, therefore, sets the ruling paradigm in response to which the other two tragic poets compose their own contributions to the saga of the house of Atreus. By treating the same plot and engaging the same themes, there are inevitably allusions to and reminders of the earlier work, which now become an integral part of the textures of the plays and command our attention<sup>5</sup>.

What must be emphasized, therefore, in the first instance is that there are two sets of relations: that of the drama with its mythic plot in its basic outlines (Orestes must return and kill his mother and her lover or else he is not Orestes), and that of one drama with another, whereby the creative capacity of the later dramatists to work with and against its august predecessor immeasurably enriches the tragic experience and instructs us on the range of possibilities within a theater ruled by convention.

I have chosen as my major focus an examination of the *anagnorisis* or recognition scenes in the three plays under consideration. I have done so, which I will explain shortly at greater length, because the premise of Aeschylus' drama and of those that follow him is that the plot cannot proceed without the reunion of brother and sister – the one an exile returning from abroad, and the other, who was left behind to live with her father's murderers. The insistence on this gendered pair and the necessity of constructing or reconstructing their relationship in a symbiotic dependency to make an alliance of common interest (whenever and however it is managed) is the fundamental basis on which each drama entirely relies, despite the siblings' differences in character, outlook, and experience, and despite the poets' different ways of reestablishing that familial bond. Electra in all three plays is waiting for Orestes, not just as her rescuer, but also as her complement, and eventually (at least, in Sophocles and Euripides), as an active co-conspirator in the actual conduct of the revenge. Whether the spotlight falls on Orestes (as in the *Choephoroi*) or on Electra who dominates the proceedings in the later eponymous plays, the *anagnorisis* in its epistemological, psychological, social, and practical implications, eventually entails a change of belief about another's identity, particularly between one *philos* and another, that goes far beyond Aristotle's schematic enumeration of the means to achieve it (Ar. *Poet.* 1452a-b). In this case, what is essential is the restitution of kinship ties that were severed long ago, so that beyond its generic enumeration, recognition must eventually be a shared experience that requires the brother and sister to interact in one way or another as they grope towards the longed for goal. Moreover, the «technical means employed by each playwright to effect this *anagnorisis*», as Boitani observes, «have a bearing on the artistic construction of each play and imply

<sup>4</sup> Post 1980, 179.

<sup>5</sup> I omit here consideration of the relationship between Sophocles' and Euripides' *Electra* plays, in the first instance, because I believe the question of priority can never be satisfactorily resolved, and second, because that relationship is not entirely germane to the discussion I have in mind.



different gnoseological and epistemological attitudes, in particular regarding the value of signs and modes of 'reasoning'»<sup>6</sup>. Finally, from a dramaturgical point of view, «for understandable theatrical reasons, recognition scenes are paced by anticipation and delay, which enacted by deliberation and skepticism, thus reveal the cognitive activity behind the recognition, and add tension and suspense to the scene itself»<sup>7</sup>. In other words, recognition scenes are pure theater with immense dramatic potential from every point of view.

### **1. Convention and Invention.**

Given the fact that Aeschylus stages the *anagnorisis* almost at the start of his play, another expectation is raised when it comes to Sophocles and Euripides, each of whom, in his own way, teases us by further delaying (as well as complicating) the obligatory scene (or scenes) until later in the drama. Yet the inexorable requirement of this encounter (whatever the various ways and means of achieving it) insure that the recognition between the siblings *must* take place. So, for example, on a purely formal level, I suggest further Aeschylean elements that are needed to set the stage for the reunion:

1. The return of Orestes, when and why: Who sent him into exile; why is he now returning? In each case, before his entrance on stage, Orestes is presumed to be absent but alive.

2. The prominence (or absence thereof) of the tomb of Agamemnon as a focal point of interest. Is it onstage or offstage? How does this affect the proceedings?

3. The motivations that lead Orestes in the first instance, and later, the other participants in the drama, to the tomb and what they do there: Offerings by Orestes (lock of hair) upon his return (all three plays); libations from the chorus and Electra in Aeschylus, or in Sophocles by Chrysothemis, Electra's sister, as her surrogate, or finally, in Euripides, by the old servant. He had been a tutor to Agamemnon in the past and when on his way to Electra's hut, he makes a detour by the tomb as a sign of respect to the dead king, pouring his own libation and leaving a sprig of myrtle as well.

4. The material tokens offered to validate Orestes' identity: a lock of hair (Aeschylus, Sophocles, Euripides); footprints (Aeschylus, Euripides); a scar (Euripides); a signet ring (Sophocles), and a woven cloth (Aeschylus, but merely suggested in Euripides). The first two demonstrate some hereditary trait of family resemblance; the second two are acquired signs (one on the body, the other an inherited heirloom). The third item, the weaving, an object made by Electra's own hand, bearing her signature, as it were, is an external sign that links the present with the past. If invoked, it should indicate a previous intimate relationship between the siblings (Aeschylus, Euripides).

5. The presence (and attitude) of Electra: her initial resistance to the reality of her brother's return, and the means, the process (often prolonged or postponed), to overcome it.

<sup>6</sup> Boitani 1991, 101. One might even go as far as to claim that recognition as a trope becomes «key to the way we make meaning and to the way we read» Kennedy – Lawrence 2008, 2.

<sup>7</sup> Gibert 1995, 84. Quoted in Lush 2008, 13.

6. The *anagnorisis* itself: Temporally speaking, it takes place almost at the beginning of the drama in the *Choephoroi*; in Euripides it happens about one-third of the way through, staged over a space of 350 lines or more, and for Sophocles, only in the final third of the play.

The later poets enjoy what has been called a «constrained freedom»<sup>8</sup>. They are free to dislocate the event in time and place; free to stage the conditions and means of discovery, and free, of course, within these limitations to put a different valence on the success and the outcome of the *anagnorisis*, along with further implications for the thought-world of the play. These include, first, interrogating the uses of reason and inference as an intellectual exercise (how to interpret the signs); second, the psychology of loss and recovery in the reunion of the pair (what do they expect and how do they respond); third, the position granted to the role of the house and its history in determining the dynastic impact of their reunion; and finally, the notion of justice (or more precisely, a just revenge), along with other moral considerations. All these issues vary according to the dynamics of a given play and the characters who inhabit it.

This not to say, I hasten to add, that Aeschylean influence begins and ends here: So, for the sake of completeness, let me just add: The accomplishment of vengeance itself: how is it plotted; what happens to make it come about?

1. First, the lying story that requires Orestes to assume a false identity needed to gain entry into the palace (Aeschylus, Sophocles). In both plays, the story consists of a false report of Orestes' death; it is delivered by Orestes himself in Aeschylus, while the Paidagogos assumes this task in Sophocles. Given the change in venue for Euripides, Orestes need only adopt a momentary disguise as a Thessalian stranger, when invited to participate in Aegisthus's sacrifice. But however managed, if the plot depends on the *recognition* between Orestes and Electra, it equally depends upon the initial *misrecognition* of Orestes by those he intends to kill.

2. Next, are the victims themselves: In what order are they killed? Aegisthus first and Clytemnestra second (Aeschylus and Euripides), reversal of this order in Sophocles, and additionally, for Euripides, the separation of the killings that now take place in entirely different settings, each one, however, far away from the palace.

3. Furthermore, are these acts of (or preparation for) revenge expanded or contracted? Do they take place onstage or offstage?

4. Additionally, what are the terms of confrontation with one or the other of the royal pair? The highlight of the *Choephoroi* was the interchange between and the son and the mother: she pleads for her life and he is tempted for the last time to turn back from the horrible deed (Aesch. *Ch.* 885-99). There is no such dialogue in either of the other two plays, although in Euripides, we hear echoes of the emotional exchange in Orestes' hesitation before the matricide and the description of his anguish afterwards (Eu. *El.* 967-87; 1190-228). Otherwise, the major confrontations are between Electra and her mother in scenes of passionate and hostile intensity (Sophocles, Euripides) and, in Sophocles, between Orestes and Aegisthus in a scene that constitutes the climax of the play (Soph. *El.* 1475-507).

<sup>8</sup> Boitani 1991, 101. I owe much in this essay to his excellent insights, as will be evident throughout.

5. Next, there are the auxiliary characters, in addition to the obligatory Pylades, Orestes' companion. First are the links between the family's past and the present: the nurse in Aeschylus, the Paidagogos (Sophocles), the old tutor servant (Euripides); second, are entirely new personages: Chrysothemis, Electra's sister, in Sophocles and the farmer husband of Electra in Euripides. The identity of the chorus remains stable, however; it always consists of female attendants, in keeping with the domestic setting, wherever it may be situated.

6. Finally, is the role of Apollo and the gods, more generally speaking. Apollo's influence pervades the proceedings in both Aeschylus and Sophocles, albeit in different ways, but the divine behest colors the entire action with a moral imperative. His is a more conflicted presence (or should I say, absence) in Euripides until the *dei ex machina* in the persons of the Dioscuri, condemn him: 'Still, wise god though he is, his oracle to you was not wise' (Eu. *El.* 1246 f.). And the list could continue. But back to *anagnorisis*.

## 2. The Anatomy of Recognition Scenes.

Much of what I have to say on this well travelled road will not perhaps be entirely new, although scholarly agreement is hard to come by<sup>9</sup>. What I will want to emphasize, however, are some of the formal details attesting to the weight of literary influence. This approach may throw into sharper focus some of the conventions and breaches thereof that give the second two plays, at any rate, a richer and more nuanced texture, revolving around the issue of *anagnorisis* and its extension to other characters in the drama, along with its opposite, *misrecognition*. Each play, after all, is constructed on an opposition between *philoï* and *echthroï*, complicated, of course, by the fact that the enemies are those who should be *philoï*. In practical terms, if the plot requires the sister's recognition of her brother, the intrigue itself requires deception, which itself is envisioned as just retribution for one who was killed in just the same way: *dolos* is matched against *dolos*. (Aesch. *Ch.* 555-7; cf. 274; Soph. *El.* 35-7, 197, 1495 f.). Hence, Orestes' disguise as a stranger, a *xenos*, unrecognized by his foes, is maintained until only at the moment of truth, when he at last reveals his identity to those upon whom he will take his revenge<sup>10</sup>.

But now to the details. The lock of hair is the most significant proof of identity in the *Choephoroi* and its identity, therefore, plays a major role in the recognition scenes of the other two poets. It is a token of respect to the dead and hence has ritual import, a sign of piety from the one who dedicated it on the tomb of the dead Agamemnon<sup>11</sup>. Its anonymity may be open to question, but the audience in each case

<sup>9</sup> See, e.g., Solmsen 1967 and Deforge 1997, who look at all three plays. Comparisons between Aeschylus and Euripides, centering especially on the *anagnorisis*, are far more common: e.g., Pucci 1967, Paduano 1970, Mejer 1979, Halporn 1983, Hammond 1984, Cropp 1988, 134 f., Deforge 1997, Mezzadri 1997, Kucharski 2004, and Torrance 2011. I have also consulted Denniston 1939, Cropp 1988, and Roisman – Luschnig 2011 on the relevant scenes. Sophocles is less well served, but I have found Boitani 1991 and Segal 1966 and 1980 the most useful.

<sup>10</sup> The insistence that in his mode of revenge Orestes match *dolos* to *dolos* in a precise working out of the *lex talionis* does not, however, apply to Euripides, given the change of venue away from the palace and the generally changed circumstances of the plot.

<sup>11</sup> See, most recently, Kucharski 2004 on the lock's more multivalent meanings.

knows to whom it belongs. For Electra in the *Choephoroi*, who discovers it herself during her own mourning ritual in the pouring of libations, it bears a striking resemblance to her own hair, as she says: a sign of likeness, of family resemblance, and finally, of identity, that unites the brother and sister in lineage as it will in purpose (Aesch. *Ch.* 168-79). True, the footprints that are proportionate with her own<sup>12</sup>, and the weaving she identifies as made by her own hand combine finally to leave no doubt, here, at the very beginning of the play, that it is her very own brother who has returned home<sup>13</sup>. Yet, unlike the other tokens, Orestes' dedication of the lock of hair has a special intimate value as a metonymic token of his very person. It is, moreover, a deliberate action on his part, which we witness on stage. For both Sophocles and Euripides, however, the lock of hair is the starting point, as it were, for complexifying, not simplifying, the process of recognition, which occupies a more contested place in the unfolding of the plot, albeit for different reasons. For Sophocles, it is circumstantial – a matter of timing. It is, in fact, a belated discovery, this time by Chrysothemis, rather than Electra, who has taken her sister's place at the tomb, but whose import seems to be negated by the prior account of Orestes' death. The audience, having seen him on stage in person, knows, of course, as the text tells us from the start, that he intended to go first «to honor his father's tomb, as the god commanded, with libations and with a tribute of luxuriant hair» (Soph. *El.* 51 f.). But given the other characters' ignorance of this action, the change from the *Choephoroi* in the sequence of episodes in a kind of *hysteron proteron* significantly changes the dramatic tenor of the play, especially once Electra despairingly learns of her brother's supposed death. For Euripides, on the other hand, the old servant's discovery of the lock of hair produces only Electra's scorn as to its value as a legitimate token of identity: His hair could not resemble hers – it belongs to a male nurtured in the wrestling schools of young aristocrats, while hers is that of a woman – and anyway, many people, who are not of the same blood possess similar locks (Eur. *El.* 527-31). How did it get there then? Some other sympathetic stranger could have brought it or it was sent by Orestes himself, who would not have been so cowardly to have come in secret (Eur. *El.* 524-26; 545-46). Electra's trichology may be logical enough, according to her own standards of evidence, but it turns out to be wrong. And for Sophocles, why should Electra believe her sister's account, when she has just been persuaded of her brother's death by the Paidagogos's convincing description of how Orestes met his end? One eyewitness account (true) is trumped by another (false).

<sup>12</sup> The matching of footprints has occasioned much discussion, especially in the light of Euripides' Electra's dismissal of the token altogether, both on the basis of size (his feet must be bigger than hers) and on probability (how could there be footprints on a rocky ground). She is thinking of an exact fit, misreading the Aeschylean expression which tells of correspondence and commensurability (*summetros*), not of exact accuracy (*isos*, Eur. *El.* 522 f., 536). See Burkert 1963 and especially the thorough discussion of Jouanna 1997, who looks to both the literary context and the scientific theories of the day regarding hereditary traits. As for family resemblance based on the similarity in shape of feet (and hands), recall Menelaus' 'recognition' of Telemachus in *Od.* 4.149 f., according to the same criteria.

<sup>13</sup> Each token has its own function: the lock of hair (lock of hair) points to the existence of Orestes and his devotion to his father, the second (footprints) infers that he has indeed arrived, and the third (weaving) is the proof of Orestes' identity. See Jouanna 1997, 74 f.

The disbelief, however, that attends the discovery of the lock of hair also attests, for both poets, to the gulf that divides the brother and sister in character, outlook, and way of life. Unlike the symbolic affinity between kin that the physical inherited token of the lock implies as a sign of their mutual accord, the Electra and Orestes of these two plays are either strictly identified by gendered differences, as a conventional polarization of male and female roles (Sophocles), or emphasized in Electra's expectations of what those differences might mean (Euripides). Moreover, unlike the *Choephoroi*, which begins with the recognition of brother and sister, both cases postpone the fateful scene until later in the drama, thereby enlarging the context and increasing the dramatic tension<sup>14</sup>. The lock of hair (the only sign common to all three versions) is, therefore, the best point of entry into scenes of *anagnorisis*. It leads the way to examining the mechanisms of recognition and the attendant problems it invokes in the uses of reason, both inductive and deductive, along with the obstacles to belief that endow the transition from ignorance to knowledge with such theatrical potential.

### 3. Sophocles' *Electra*: Recognition and Misrecognition.

For Sophocles, the question of recognition affects all the characters in the play to a remarkable degree. The *anagnorisis* between brother and sister, we may recall, is delayed to the last third of the plot, at a point, in fact, when Electra has despaired of any reunion – and perhaps we have too. But this *anagnorisis* is not alone; it is preceded by two sub-plots and two 'false' recognitions, which occupy the entire middle of the drama. First, is the arrival of the Paidagogos at the palace, who announces and elaborates to Clytemnestra and Electra in almost two hundred lines the report of Orestes' death in the chariot race at Delphi. Almost at the midpoint of the text, he concludes that «after the fall he [Orestes] was dragged in the dust; so stained by blood, that none of his *philoï* would have recognized him by looking at his wretched corpse» (Soph. *El.* 755 f.). The body was cremated immediately and Orestes' ashes placed in the bronze urn, which Electra 'recognizes' as that of her brother when brought on stage by none other than Orestes himself – the first time he has actually laid eyes on his sister and she on him. (Soph. *El.* 1126-70). But just before the urn scene, Chrysothemis reports to her grieving sister the sighting of a lock of hair on Agamemnon's tomb. She saw it with her own eyes, 'sure signs' (*saphê sêmeia*, 886), she says, in which she could trust (*pistis*). The proof (*tekmêrion*, 905) is incontrovertible, since by a process of elimination she deduces the hair could only be that of Orestes himself. Electra, trusting in the Paidagogos's detailed fictional report, rejects her sister's eyewitness testimony, convinced that her brother is dead. And her belief is verified, once the disguised Orestes enters the scene with the fateful urn.

<sup>14</sup> In Sophocles, we know the plot, as it were, from the start in the exchange between Orestes and the Paidagogos: the directions given by Apollo's oracle on how to accomplish the revenge, the details of the false story he is to tell of Orestes' death, the preliminary errand to Agamemnon's tomb to make a libation and cut a lock of hair, a second entrance for both with the fictive urn, and a decision not to identify themselves at this time to Electra, when they hear her cries. What intervenes, however, which takes up most of the rest of the play, between Orestes' first and second appearances, remains available to the poet's dramatic conception.

This is the ‘real’ proof, for her, the *emphanê tekâmêria* (1109), this solid visible object she pleads with him to let her hold in her embrace. Soon enough, however, this ‘proof’ is proven false by Orestes’ face-to-face revelation of his identity, validated finally by Agamemnon’s signet ring (an entirely new entry into the game), which Electra accepts as the ‘sign’ of the true recognition (1223).

But there is more to come. One hundred lines later, at his prompting, Electra joyously recognizes the Paidagogos as the very one to whom she had given the child, Orestes, who saved him after Agamemnon’s death (1345 f.; cf. 11-4). His identity was unfamiliar to her when he brought the dreadful news of Orestes’ death; she sees him now as the savior of the house, welcome like a father to her. ‘You can be sure’, she exclaims, ‘there’s no one in the world I hated so much and loved so much as you on the same day’ (1363). The wheel has turned full circle; the present is finally, if belatedly, now linked with the past, mediated by the Paidagogos, who has been instrumental in the entire affair, both then and now.

As Boitani suggests in his analysis of what he calls the ‘recognition plot,’ the proliferation of these episodes – the various proofs and the confusion they cause – indicate something more than the excitement of suspense and delay. «It introduces into the play the notion that reality can be ambiguous, that truth may be hidden behind it, and that recognition is a process which might have to retrace its steps through *méconnaissance*»<sup>15</sup>. Electra’s misrecognition of the urn’s identity introduces «an inextricable knot of reality and appearance, truth and deception, knowledge and ignorance that the audience now knows must be untied»<sup>16</sup>.

But the game continues. *Méconnaissance* is also exactly what happens in the cases of both Clytemnestra and Aegisthus at the end of the play, when the *peripeteia* now coincides with yet another *anagnorisis*, for each of them in turn. Clytemnestra, at the moment when she is dressing the empty urn for burial within (1400 f.) will soon belatedly recognize that the man, who stands behind her, weapon in hand, is none other than Orestes (1409 f.). Even more compelling, however, is the final scene when Aegisthus has come, as he says, to ascertain whether the news of Orestes’ death was true. His desire is to see in person the corpse within the house as visual proof (*emphanê*, 1454) of this happy turn of events. But he realizes instead, when he lifts the covering of the body that it is none other than Clytemnestra herself and the author of the deed is very much alive (1466-80). ‘Whom do you fear?’ says Orestes, ‘whom do you not recognize (*ouk agnoeîs*)?’ Two recognitions: the one Aegisthus thought alive is dead; the one he thought dead is alive<sup>17</sup>. And as Boitani concludes:

<sup>15</sup> Boitani 1991, 104 f.

<sup>16</sup> Boitani 1991, 113.

<sup>17</sup> ‘Didn’t you perceive a while ago that although you’re alive, you’ve been matching words with the dead’ (1477 f.). The prototype, of course, is the servant’s exclamation from within the house at the scene of Clytemnestra’s murder in Aeschylus that «the dead are killing the living» (Aesch. *Ch.* 886). This is the moment of recognition for Clytemnestra, who understands the ‘riddle,’ as it is for Aegisthus in Sophocles. This shift is entirely in keeping with Orestes’ main concern from the beginning in reclaiming his father’s patrimony, which accounts as well for the climactic moment of confrontation, not with his mother, as in Aeschylus, but with her husband, the hated usurper.

«The revenge is made to coincide with *anagnorisis*, justice is accomplished at the same time as truth and reality are unveiled»<sup>18</sup>.

The play resorts to the Aeschylean lock of hair to convince one (Chrysothemis) of Orestes' identity, only to see it negated for Electra by another sign, a false one, namely the urn. But the urn too is not a pure invention of Sophocles. He takes his cue from another Aeschylean hint: Orestes's report about his own death, which, disguised as a Phocian stranger, he delivers to Clytemnestra in the *Choephoroi*. For as he concludes there in his initial speech to his mother:

Whether it turns out that the preferred decision in his family is to bring him home, or whether it is to bury him as a foreign resident, a permanent and perpetual alien, please convey back here their instructions about this affair. The walls of a bronze urn already enfold the ashes of the man, who has been well wept over (Aesch. *Ch.* 683-7).

One false story engenders another, amplifying a seemingly 'realistic' reference into what is arguably the centerpiece of dramatic action in Sophocles' *Electra*. The urn is a substitute for the living Orestes; likewise, his mother's body will be a substitute for his own, its true identity unveiled on stage. The interplay between true and false signs depends, of course, on the contradictory reports about Orestes. Is he alive or is he dead? Sophocles elevates Orestes' short-lived disguise in Aeschylus into the conceptual framework that rules his play<sup>19</sup>. The urn in Orestes' hands is the most potent symbol of this riddle: death-in-life, life-in-death, as Segal observes, a «stratagem that continues the confusion of life and death that persists to the very end of the play (cf. 1384-97, 1417-21, 1477-78)»<sup>20</sup>. Electra's repeated references to herself as subject to a living death within the house includes her in the same existential paradox, this time on a metaphorical level. The recognition scene between brother and sister therefore results in a kind of resurrection for both herself and her kin. 'The unimaginable has come to pass. One and the same journey brought you first as dead and then in life'. Under these circumstances, 'if my father should come to me alive, I would no longer think it a wondrous prodigy, but would believe that I indeed saw him'. (1313-7; cf. 1419-21). Hence the initial misrecognition of the visual evidence (the urn, the body), whether by friend or by foe, invests the contest between illusion and reality, between falsehood and truth, with an ontological gravity that surpasses the clever contrivances of the plot and elevates the import of the *anagnorisis* to a more reflective level of cognizance.

#### 4. Euripides' *Electra*: Riddles of Identity.

The Paidagogos in Sophocles occupies a focal position in the play, not only as the bearer of the elaborate story of Orestes' death, but as a figure too in his own recogni-

<sup>18</sup> Boitani 1991, 105.

<sup>19</sup> In Aeschylus, Orestes's plan to gain entry into the house involves no further details other than that he and Pylades will pretend to be Phocian strangers to gain entry into the house (*Ch.* 560-4). The dramatic surprise in the ensuing scene is his unexpected meeting with his mother at the door instead of Aegisthus, whom he was ready to kill on the spot.

<sup>20</sup> Segal 1966, 482, 518. See also Segal 1980.

tion scene, the one between himself and Electra. (Soph. *El.* 1354-63). Another old man, this time, Agamemnon's own aged tutor, plays an equally, if not more, important role in Euripides' *Electra*. He is the one who discovers the lock of hair on the tomb. He is the one who finally overcomes Electra's resistance when he meets Orestes in person and identifies the scar on his brow as proof of her brother's identity. Moreover, the old man's recognition is founded not only on this bodily sign, but on the circumstances that led to it – the siblings' childish horseplay, which led to the boy's fall that occasioned the telltale mark<sup>21</sup>. It is typical perhaps of Euripides' marked interest in children that he resorted to this realistic vignette<sup>22</sup>. Yet, perhaps no other scene has engendered more controversy than Euripides' revisions of and challenges to Aeschylean strategies of recognition. Some go so far as to excise the text altogether as unworthy even of what they consider a poor rendition of the Orestes myth. The vexed status of what might seem to be an outright parody (whether critical and/or comical) in the dismissal of Aeschylean tokens only reinforces the sense that Euripides has gone too far in the collision he stages between tradition and so-called reality, a 'realism' that offends with its change of venue to a homely locale, its focus on material things, especially food and drink, its whining heroine and indecisive hero, and, above all, its broader generic transgressiveness<sup>23</sup>.

'Generic transgression' is the term that Simon Goldhill uses in this context. Characteristically, he offers a nuanced and convincing explication of the term. His remarks are worth quoting in full:

The intertextuality with Aeschylus, the transposition of the recognition tokens of the *Oresteia* into a different narrative, not only emphasizes the generation of Euripides' play within a theatrical tradition – it has a specifically dramatic genealogy through which it derives its sense and force – but also brings to the fore the *conventionality* of the devices of recognition. For although Electra's reasoning demolishes the logical connection between the signs and the old man's argument – as if she were demanding an Aristotelian logic of dramatic cause and effect – nonetheless, the old man's conclusion proves correct. We are left with a characteristic Euripidean juxtaposition... of the arbitrary assumptions of the old man, which make sense only as they advance the traditional norm of myth [or previous dramaturgy, *my addition*], and the logical requirements of Electra, which fail to account for the truth. As Euripides forces awareness of the incongruity and arbitrariness of the Aeschylean recognition tokens, he also marks the conventionality involved in the recognition process itself. He displays the recognition of long-lost relatives as a literary, theatrical theme, a game complete with rules and conventions. For conventions, to function, they must remain unrecognized, but it is precisely recognition that Euripides' writing enforces<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> He is also author of the plot to kill Aegisthus (611-39), unlike the other two plays in which it is Orestes himself who takes the lead.

<sup>22</sup> See Zeitlin 2008. Electra's ploy of a fictitious birth is a variant on the same preoccupation.

<sup>23</sup> For bibliography of scholars who would delete, in whole and in part, see Cropp 1988, 138. For Euripides' recognition scene, see the list in n. 9. Add to this list Bond 1974, Davies 1998, and Gallagher 2003. Aside from parody, critics have argued for a serious critique of Aeschylus, an interrogation of valid evidentiary criteria, an indictment of character for both Electra and Orestes, an intertextual tour de force, an instance of generic instability, or most recently, an exercise in metapoetics or metatheater.

<sup>24</sup> Goldhill 1986, 249.



True enough, and note that Goldhill adds another species of recognition, as it were, by including the idea of an audience's response to the game of well-known authorial strategies. But let us go further in examining Euripides' revisionism of the traditional story and its paradigmatic forms. The success of an *anagnorisis* lies in the claim to a stable identity, constructed not only on signs and tokens that can be believed, but also in the belief that the person in question can fill his or her assigned role. I have already pointed out, if briefly, that contrary to the intimacy created for the brother and sister in Aeschylus' rendition, enhanced by the long *kommos*, in which they unite for a common cause, the Sophoclean version avoids this outcome as long as it can. It relies instead on the stark contrast between male and female roles, one that for most of the play maintains the two in separate spheres, according to their nature and experience, until Orestes, still cruelly incognito, is touched with compassion at hearing Electra's pitiful eulogy over the urn. The gulf between the sexes in Euripides takes a different turn. Electra's over-idealization of her long lost brother, based on her conceptions of heroic conduct, prevents her for as long as possible from accepting this stranger as her longed for kin. Yet the mismatch between the two is also based on realistic circumstances, which Euripides spells out in some detail. Orestes returns in secret, not because he is a coward, but because Aegisthus has placed a reward on his head. Not daring to approach the palace, rightly concerned with the guards that the king has placed on the borders (Eur. *El.* 32 f., 93 f., 615 f.), his caution is not misplaced. Aegisthus, he is told, lives in fear of him and does not sleep well at night (617), and when, at the scene of the sacrifice over which the king presides, Aegisthus prays to the Nymphs to grant that his enemies fare ill, the messenger makes certain that the target of his words is clear (807). Alarmed when after the slaughter of the ox, the king notes the unfavorable omens in the entrails, he interprets them correctly: 'I fear deceit from abroad. The son of Agamemnon is my bitterest enemy, a foe to my house' (831-3). This is precisely the cue, in fact, for Orestes, disguised as a Thessalian stranger, to deliver the fatal blow. If this scene is rife with revisions of the Aeschylean theme of corrupted sacrifice<sup>25</sup>, ritual energy is now harnessed to the very circumstances of Orestes' revenge.

A second and perhaps more important point is the emphasis on the absence of a living memory for both siblings alike<sup>26</sup>. In Aeschylus we learn that Clytemnestra had sent off Orestes from the palace, but the time frame is vague, and no great distance of years seems to hinder the rapidity of the long desired reunion<sup>27</sup>. In Sophocles, we are told that Electra herself gave the child, Orestes, to the Paidagogos for safekeeping after the murder of Agamemnon<sup>28</sup>. In Euripides, although we do not know how old Orestes was when he was taken away to safety, Electra herself admits she herself

<sup>25</sup> Zeitlin 1965; cf. Zeitlin 1970.

<sup>26</sup> In this respect, their situation is far from Aristotle's invocation of memory as one of the acceptable means of *anagnorisis* (1454b37-1455a4).

<sup>27</sup> See Mejer 1979.

<sup>28</sup> It is rather bizarre that Electra does not recognize the Paidagogos at their first meeting, but perhaps this ploy is necessary to heighten the dramatic focus on the theme and scenes of *anagnorisis*, as previously discussed, which Boitani 1991, 114, rightly calls «the problematic pivots» of the play.

was just a child herself at the time: ‘Were Orestes to appear before me, I would not recognize him’, she tells the as yet unknown Orestes, who with typical restraint, needs to know his sister’s situation before venturing any further, claiming in this instance to learn the facts so he can transmit them to Orestes himself. ‘No wonder’ Orestes replies, ‘you were both very young when you were parted’. Electra continues: ‘Only the old man who had been Agamemnon’s tutor might recognize my brother’. Orestes agrees: ‘Yes, the man whom they say stole him away from certain murder’ (283-7)<sup>29</sup>. This is, of course, the same old man, as it luckily happens, who will find the lock of hair on the tomb and will bring the news to Electra, along with notice of the footprints he had observed. Electra was too young, she also claims, to have woven any garment that she could recognize (the third of Aeschylus’ tokens) and anyway, how could a grown man be wearing the same garments? (541-4).

Electra’s complaints about the Aeschylean signs (the lock of hair could belong to anyone; how could one leave footprints on rocky soil, and the aforementioned dismissal of some sample of her weaving) fits in with her skewed expectations of Orestes. She was apparently even too young to remember, or has conveniently forgotten, her childish play at home with her brother on the occasion that his injury left a telltale scar (573 f.)<sup>30</sup>. Electra’s critique of Aeschylean verisimilitude doesn’t «deny the validity of the process as such—that is, the reasoning of Aeschylus’ Electra» but rather «the specific value of Aeschylus’ signs and the context in which they are inserted»<sup>31</sup>. Orestes does leave the lock of hair on Agamemnon’s tomb but this is now an insufficient proof of family resemblance, and opens the way to a more general concern: How do you prove another’s identity, especially in a case where a sign of a shared heredity (like the lock of hair) cannot convincingly attest to a family history and bonds of kinship? The refusal of this token only reinforces the sense of estrangement between the two<sup>32</sup>. In such circumstances, only an eyewitness will do, and it must be one who alone is capable of joining the past to the present. Then all the signs make sense. Once again Boitani offers a compelling analysis:

Instead of relying for its effect on the mounting anguish of reason, on the excitement of a new tool of analysis [as in the *Choephoroi*], the *anagnorisis* simultaneously resorts to an intellectual game, to surprise, and finally to tradition... just after a long logical exchange, which has proved that Orestes *cannot* be present... That surprise is the scar about which we knew nothing before. Nothing could be more unexpected in this intellectual atmosphere than finding a Homeric solution to the ever-present problem of recognition – Odysseus’ scar beheld by a male nurse<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Note that Orestes at first does not recognize Electra, in her enforced disguise as a lowly servant (109-11). Only when he overhears her lament, does he realize who she is. In turn, she is terrified by the arrival of the strangers, whom she at first takes to be evil rascals (215-9).

<sup>30</sup> This is the only play in which they have a shared past event – although it is only mentioned in order to show their ignorance of it. Thanks to Anna Uhlig for this observation.

<sup>31</sup> Boitani 1991, 110.

<sup>32</sup> See also Roisman – Luschnig 2011, 165.

<sup>33</sup> Boitani 1991, 111.

Others have noted the numerous Odyssean echoes in the play in mood and setting. Some even insist that the entire plot alludes to the second part of the *Odyssey*<sup>34</sup>. «By making Orestes' return and revenge systematically recall the *Nostos* of Odysseus», it is claimed, «Euripides both distances his account from its established heroic background and makes the *Odyssey* a foil for the story which had itself been a foil for the *Odyssey's* story of Telemachus»<sup>35</sup>. Michelini, for example, points to:

the pastoral scene, frequented by herdsmen and approached by a steep and arduous path, obviously reminiscent of Ithaca where Odysseus first begins to test his prospects for return. Like Eumaios, the peasant farmer, who has married Electra, is a poor man, whose high standards of loyalty put to shame the lower morals of people at court. Like Odysseus, Orestes is cautious in planning his revenge and delays long in identifying himself, even to his friends. Like Laertes, Electra lives in the country, imposing upon herself need, labor, and physical misery as a token of her inner suffering. Like the suitors, the opponents of the protagonists are characterized by sexual corruption and a taste for luxury. And like the suitors, Clytemnestra and Aegisthus suffer a cruel revenge, plotted secretly and carried out with considerable brutality<sup>36</sup>.

Under these circumstances, she might have added as well the figure of Telemachus, who is the most obvious foil to Orestes in age and experience, a comparison, which is reinforced by the pastoral setting. This is the venue, after all, where Odysseus discloses his identity to his skeptical son in Book 16, who, like his counterpart, has no previous memory of his kin on which to rely<sup>37</sup>.

The scar, nevertheless, is the nodal point around which the scattered Odyssean allusions crystallize. By merging prototypes of both epic and drama, the scene creates a web of intertextual echoes that transforms the *anagnorisis* into a more challenging exercise of interpretation. The comparison with the *Odyssey* in the matter of the scar, it is often argued, does not redound to Orestes' credit. Goff proposes that «the token both compares Orestes to a heroic exemplar and simultaneously denies him the possibility of living up to the claims thus implied for him. Far from being simply demonstrated, his identity is thus put into a problematic relation with the identity of another»<sup>38</sup>. Odysseus' scar is the evidence of his transition to manhood in an initiatory scene of the dangerous boar hunt; Orestes' is, by contrast, the result of a youthful game (with a girl no less), thereby «locking him into a symbolic childhood,»

<sup>34</sup> See especially, Lange 2003.

<sup>35</sup> Cropp 2006, 291, reviewing Lange.

<sup>36</sup> Michelini 1987, 185 f.

<sup>37</sup> Allusions to the *Odyssey* multiply in addition to those enumerated above, especially regarding gender, age, and status: All the recognitions in the *Odyssey* (with the exception of Penelope) are invoked in one way or another in this scene in the *Electra*. The old man plays the role of the female nurse, Eurycleia, who discovers the scar on her own in the course of washing Odysseus' feet. But, in point of age, as an old man, in his own persona, he can play the role of Laertes: Instead of the son, Odysseus, revealing himself to his father; the father-figure reveals his son's identity. Finally, in status, as a household retainer, he earns a comparison with Eumaios (and Philoitios) as loyal to their master, and more generally, to the family and its interests. The comparison of Electra to Laertes, as Michelini suggests, also inverts age and gender.

<sup>38</sup> Goff 1991, 260.

which as his character shows, she claims, he never outgrows<sup>39</sup>. Hence, «the *Electra* deliberately complicates the relation between model and copy in that Orestes must follow the example of both the son who helps to avenge his father and the returning paternal hero», with dismal results<sup>40</sup>.

This is a plausible reading, but in focusing solely on the scar itself rather than the entire scene, it misses other critical differences from the epic. Odysseus' scar is the clue to a recognition that is based on a long-standing relationship of familiarity, whether with his nurse, Eurycleia (Hom. *Od.* 19.389 f.; cf. 23.74 f.), with his servants, Eumaios and Philoitios (21.17-20) or with Laertes, his aged father (23.331-5). Hence the pivotal role of the old man in Euripides, who «finds the 'acquired sign on the body'... which he can tie to a particular episode in Orestes' life. Once he has attentively scrutinized the young man, then all the signs start meaning something [the lock of hair, the scar] and Electra is convinced»<sup>41</sup>. In this context, the old man's authority relies on the fact that he is the sole custodian of the family history, one that Electra in this instance might have – logically should have – shared, since she shared in that childish play with her brother<sup>42</sup>. Even more significant, perhaps, is that Orestes does not identify himself, as he could have, should have (as he does in both Aeschylus and Sophocles). Rather he leaves it to the old man, who himself was the tutor of Agamemnon, their father, to reconnect the familial bonds. As a personal proof, «unlike the garment of Aeschylus and the ring of Sophocles, the scar has no representative value as a token. It can neither show the love of sister for brother (as the garment does in Aeschylus) nor serve as a symbol of ruling power (as the signet ring does in Sophocles)»<sup>43</sup>. At the same time, by thickening the intertextual matrix that situates the myth of Orestes in an Odyssean landscape – thereby inviting both comparison and contrast – the play advertises a series of mismatches between the hero and the role (or roles) he is expected to play, between an identity he must claim and a disconcerting set of circumstances he did not himself initiate, but to which he must adapt if he is to remain (or become) Orestes, the son who killed his mother and her paramour. The very artificiality of the scene, with its signs that point in two directions, paradoxically perhaps, presses home the psychological burden this belated Orestes is asked to bear.

## 5. Conclusion.

To conclude. This examination of the formal aspects of *anagnorisis* in a three-way conversation among the dramatists has demonstrated, I hope, the range of creative potential in staging a compulsory and conventional scene. The *Choephoroi* differs, of course from its later versions, not only in that it is the model for the others, but by reason of its theatrical position as the second play of a trilogy. Midpoint between the murder of Agamemnon and the trial of Orestes, it looks backward in repetition and

<sup>39</sup> Goff 1991, 264.

<sup>40</sup> Goff 1991, 266. On the scar, see also Dingel 1969 and Tarkow 1981.

<sup>41</sup> Boitani 1991, 110.

<sup>42</sup> Goff 1991, 260 remarks: «It seems to me almost comic that the definitive proof of identity is finally found to be one that has been available for Elektra's inspection throughout the entire scene».

<sup>43</sup> See Halporn 1983, 108.

reenactment even as it looks forward to redemption and resolution. The two Electra plays, with Aeschylus as their prototype, obey entirely other dictates in their stand-alone versions of the same story of *nostos-anagnorisis-mêchanêma*, as they stage the obligatory reunion of brother and sister as a precursor to the action of revenge. Sophocles' Electra, we might say, uses his received plot for entirely different purposes: to exploit to the fullest the complications that revolve around the very idea of recognition and the cognitive missteps by one character after another that delay the *anagnorisis* before the truth is known. His is the most intense engagement with the epistemological issues of recognition, while providing the maximum thrill of suspense in the game of disguise and revelation. For Euripides, in exposing the literary conventions of recognition, only to validate them in the end, his Electra play resorts to a dual confrontation with tragic and epic models that highlights the problem of a character in need of a stable identity through a proliferation of crisscrossing signs. In the dislocation of the scene from the palace to the countryside, with its attendant pastoral and rustic undertow, the *anagnorisis* is a flashpoint that, by igniting a host of competing and contradictory allusions, focuses attention on the uneasy relationship between mythic constraints and a messy reality (for brother and sister alike) that is the hallmark of the play.

Much more, of course, could be said about these recognition scenes and their implications for both the conduct and outlook of an individual drama in the exercise of a poet's creative ingenuity. But in closing, let me emphasize the practical functionality in every case, rather than a psychological acuity, in the advance of the plot. Brother and sister – the one who has returned, the one who has stayed – need one another to unite in a common cause. These recognition scenes are therefore high pieces of theater; they are the necessary preludes to the enactment of the revenge, as I have emphasized throughout, engendering anticipation and suspense as to how the *anagnorisis* in question will come about, while displaying the variety and limits of credible signs. True, the reunion of Electra and Orestes, once achieved, is accompanied by varying measures of poignant elation. But in the *Choëphoroi*, let us recall, Electra vanishes once Orestes enters the palace. In Sophocles the Paidagogos cuts short their joyful exchange as untimely and even dangerous, lest someone within the house overhear them and ruin their plans (Soph. *El.* 1326-38). Euripides, for his part, offers only a few perfunctory exchanges between the pair, before Orestes postpones 'the sweet pleasure of embraces' until a later time, 'when we will share them again' (Eur. *El.* 580-4; 596 f.). Retrospectively, Orestes' promise turns out to be yet one more species of dramatic irony: the end of the play will separate them forever, and the chorus' prayer that he 'set foot in the city with all good fortune' (594 f.) will never come to pass. This *nostos* is short-lived indeed<sup>44</sup>.

The transition, therefore, from ignorance to knowledge in Aristotelian terms and the means to achieve it, to my mind, lack a certain emotional depth that, from Homer on, require evidence of a like-minded affinity between apparent strangers as a necessary precondition for a mutual *anagnorisis*, which, when it comes, fully authenti-

<sup>44</sup> One might say that ironically, their moment of parting at the end is where their affective bonds are truly forged. 'I have seen you at last', cries Orestes, and at once am robbed of your affections (*philtira*). I shall leave you and alike be left by you' (1308-10). Only Euripides stages an aftermath of the murders between the siblings.

cates the affectionate bonds of kinship. Hence, the scene by the fireside in *Odyssey* 19, when the beggar converses with Penelope establishes their *homophrosunê* that makes the final reunion of the wedded pair so satisfying (unlike Odysseus' revelation of himself to others, especially to his son and father). Euripides himself understands this dual progression in two other extant plays, the *Ion* and the *Iphigenia in Tauris*, where the extended scenes leading up to the recognition establish an affective sympathy between persons, who are entirely unknown to one another<sup>45</sup>. Tokens are necessary, of course, but their conventional use has been duly earned by what has preceded them.

Princeton University  
Princeton NJ, USA

Froma I. Zeitlin

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Boitani 1991 = P. Boitani, *Anagnorisis and Reasoning: Electra and Hamlet*, Yearbook of Research in English and American Literature 7, 1991, 99-134.
- Bond 1974 = G. Bond, *Euripides' Parody of Aeschylus*, Hermathena 118, 1974, 1-14.
- Burkert 1963 = W. Burkert, *A Note on Aeschylus' 'Choephoroi' 205 ff*, CQ 13, 1963, 177.
- Cave 1988 = T. Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford 1988.
- Cropp 1988 = M.A. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Warminster 1988
- Cropp 2006 = M.A. Cropp, rev. of Lange, CR 56, 2006, 291 f.
- D'Arms – Hulley 1946 = E.F. D'Arms – K.K. Hulley, *The Oresteia-Story in the Odyssey*, TAPhA 77, 1946, 207-13.
- Davies 1998 = M. Davies, *Euripides' 'Electra': The Recognition Scene Again*, CQ 48, 1998, 389-403.
- Deforge 1997 = B. Deforge, *Le modèle des «Choéphores»: contribution à la réflexion sur les trois «Électre»*, CGITA 10, 1997, 213-30.
- Denniston 1939 = J.D. Denniston (ed.), *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1939.
- Dingel 1969 = J. Dingel, *Der 24. Gesang der Odyssee und die Elektra des Euripides*, RhM 92, 1969, 103-90.
- Gallagher 2003 = R. Gallagher, *Making the Stronger Argument the Weaker: Euripides, 'Electra' 518-44*, CQ 53, 2003, 401-15.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Oxford 1986.
- Gibert 1995 = J. Gibert, *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- Goff 1991 = B. Goff, *The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus*, CA 10, 1991, 259-67.
- Goff 1999-2000 = B. Goff, *Try to Make it Real Compared to What?: Euripides' 'Electra' and the Play of Genres*, ICS 24-25, 1999-2000, 93-105.
- Goldhill 1986 = S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.

<sup>45</sup> See the thoughtful remarks of Post 1980, 223 f., who treats the recognition scenes in Euripides' *IT*, *Ion*, *Hel.*, and at the last, *Electra*.

A Study in Form

- Halporn 1983 = J. W. Halporn, *The Skeptical Electra*, HSCPh 87, 1983, 101-18.
- Hammond 1984 = N.G.L. Hammond, *Spectacle and Parody in Euripides' Electra*, GRBS 25, 1984, 373-87.
- Jouanna 1997 = J. Jouanna, *Notes sur la scène de la reconnaissance dans les 'Choéphores' d'Eschyle (v. 20-21) et sa parodie dans l'Électre' d'Euripide (v. 532-537)*, CGITA 10, 1997, 69-85.
- Kennedy – Lawrence 2008 = P. Kennedy – M. Lawrence (eds.), *Recognition: The Poetics of Narrative*, New York 2008.
- Kucharski 2004 = J. Kucharski *Orestes' Lock: The Motif of Tomb Rituals in the 'Oresteia' and the Two 'Electra' Plays*, Eos 91, 2004, 9-33.
- Lange 2003 = K. Lange, *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homer-Nachwirkung in 'Elektra', 'Iphigenie im Taurerland', 'Helena', 'Orestes', und 'Kyklops'*, Stuttgart 2003.
- Lush 2008 = B.V. Lush, *Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides*, Unpublished Dissertation, University of Wisconsin 2008.
- Mejer 1979 = J. Mejer, *Recognizing What When and Why. The Recognition Scene in Aeschylus' 'Choepori'*, in G.W. Bowersock – W. Burkert – M.C.J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox*, Berlin 1979, 115-21.
- Mezzadri 1997 = B. Mezzadri, *Euripide à contre-pied : à propos des 'Choéphores', 205-211 et de l'Électre' d'Euripide, 532-537*, CGITA 10, 1997, 87-106.
- Michelini 1987 = A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison WI 1987.
- Moreau 1984 = A. Moreau, *Naissance d'Électre*, Pallas 31, 1984, 63-82.
- Paduano 1970 = G. Paduano, *La scena del riconoscimento nell'Élettra' di Euripide e la critica razionalistica alle 'Coefore'*, RFIC 98, 1970, 385-405.
- Post 1980 = C. P. Post, *The Euripidean Recognition: a Study in Dramatic Form*, unpubl. dissertation, University of Cincinnati, 1980.
- Pucci 1967 = P. Pucci, *Euripides Heautontimoroumenos*, TAPhA 98, 1967, 365-71.
- Roisman – Luschnig 2011 = H. Roisman – C. Luschnig, *Euripides, 'Electra'*, Norman OK 2011.
- Segal 1966 = C. Segal, *The Electra of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.
- Segal 1980 = C. Segal, *Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles*, CW 74, 1980, 125-42.
- Solmsen 1967 = F. Solmsen, *Electra and Orestes: Three Recognitions in Greek Tragedy*, Amsterdam 1967.
- Tarkow 1981 = T. Tarkow, *The Scar of Orestes: Observations on a Euripidean Innovation*, RhM 124, 1981, 143-53.
- Torrance 2011 = I. Torrance, *In the Footprints of Aeschylus: Recognition, Allusion, and Metapoetics in Euripides*, AJPh 132, 2011, 177-204.
- Zeitlin 1965 = F. Zeitlin, *The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' 'Oresteia'*, TAPhA 96, 1965, 463-508.
- Zeitlin 1970 = F. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, TAPhA 101, 1970, 645-69.
- Zeitlin 2008 = F. Zeitlin, *Intimate Relations: Children, Childbearing, and Parentage on the Euripidean Stage*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 318-32.

Froma I. Zeitlin

**Abstract:** This essay is a formalist study in dramatic conventions that examines the recognition scenes in the three Electra plays. It relies on the premise of Aeschylus' drama and of those that follow him that the plot cannot proceed without the reunion of brother and sister – the one an exile returning from abroad, and the other, who was left behind to live with her father's murderers. The insistence on this gendered pair and the necessity of constructing or reconstructing their relationship in a symbiotic dependency to make an alliance of common interest (however and whenever it is managed) is the fundamental basis on which each drama entirely depends, despite the siblings' differences in character, outlook, and experience, and despite the poets' different ways of achieving that familial bond. These scenes are both epistemological (what constitutes proof of identity?) and theatrical (how will they be enacted?), with implications for each poet's exercise of creative ingenuity.

**Keywords:** Aeschylus, Sophocles, Euripides, recognition (*anagnorisis*), theatrical convention.



## L'infelicità del tiranno: declinazioni di un *topos* da Euripide a Menandro

### 1.

Il fr. 1 Jacques, tramandato dallo Stobeo nella sezione del *Florilegium* dedicata allo ψόγος τυραννίδος, costituisce la più estesa e più nota testimonianza di tradizione indiretta dell'*Aspis* di Menandro<sup>1</sup>:

ὃ τρισάθλιοι,  
<ὄσοι> τι πλέον ἔχουσι τῶν ἄλλων· βίον  
ὡς οἰκτρὸν ἐξαντλοῦσιν οἱ τὰ φρούρια  
τηροῦντες, οἱ τὰς ἀκροπόλεις κερτημένοι·  
εἰ πάντας ὑπονοοῦσιν οὕτω ῥαδίως  
ἐγχειρίδιον ἔχοντας αὐτοῖς προσιέναι,  
οἴαν δίκην διδόασιν<sup>2</sup>.

5

Si tratta dell'unico frammento della commedia che sia stato edito sistematicamente fin dalle prime raccolte cinquecentesche di sentenze<sup>3</sup>; e, nonostante il fitto dibattito esegetico di cui è stato oggetto, ad oggi non è stata proposta una convincente ipotesi riguardo la sua collocazione nella trama della commedia, né sull'identità del personaggio che lo pronuncia.

Il passo, un'amara riflessione sulla sorte di certi 'padroni di rocche' resi sommarmente infelici dal loro stesso potere (vv. 1 s.), che li condanna a vivere nel sospetto e nell'angoscia costante di cadere vittime di congiure e di agguati mortali (vv. 5 s.), è sembrato a vari studiosi alludere a un avvenimento storico che potrebbe essere utile ai fini della datazione dell'*Aspis*<sup>4</sup>.

Alfred Koerte aveva ipotizzato che in questi versi si alludesse a Lachares, tiranno di Atene, che, secondo quanto attesta Pausania (1.25.7 s.), sconfitto da Demetrio Po-

<sup>1</sup> I frammenti e i versi dell'*Aspis* citati nel presente lavoro seguono la numerazione adottata in Jacques 1998. Per una ricostruzione della storia della tradizione indiretta dell'*Aspis* si rimanda a Ingrosso 2010, 9-14.

<sup>2</sup> 'O tre volte infelici quanti posseggono qualcosa più degli altri! Come è difficile la vita per i guardiani di fortezze, i padroni di rocche! Che caro prezzo pagano, se devono sospettare che chiunque possa avvicinarli tanto facilmente brandendo un pugnale!'

<sup>3</sup> Tra queste vale la pena di citare l'edizione, con traduzione latina, realizzata a Parigi da Guillaume Morel nel 1553 (Morel 1553: in questa raccolta i frammenti menandrei sono ordinati alfabeticamente; dell'*Aspis*, figura, alle pp. 30 s., solo il fr. 1 Jacques); l'edizione, pubblicata a Basilea da Jakob Hertel nel 1560, che comprende le sentenze e i frammenti di ben cinquanta autori comici di cui non si erano conservate opere intere (Hertel 1560, 1-169; i frammenti menandrei sono catalogati per argomento; dell'*Aspis* sono citati, rispettivamente alle pp. 122, 118, 166, i fr. 1 Jacques, 70 K.-Th. [di cui è riportato solo il secondo verso = *Asp.* v. 21], 71 K.-Th. [= *Asp.* vv. 30-31]; solo a proposito del fr. 1 Jacques si fa esplicitamente riferimento al titolo della commedia; gli altri due passi sono tramandati anepigrafi); e l'edizione delle *Sententiae* tratte dai comici greci, pubblicata dallo Stephanus (Henri Estienne) nel 1569 a Ginevra (Stephanus 1569, dove, alle pp. 175 s., è riportato, anepigrafo, il fr. 1 Jacques, corredato di commento).

<sup>4</sup> Per una aggiornata disamina sulla controversa questione del rapporto tra il teatro di Menandro e gli eventi politici e militari contemporanei, si vedano Major 1997; e, da ultimo, Montana 2009.

liorcete nella primavera del 294, era stato costretto a fuggire in Beozia, dove fu ucciso da alcuni uomini di Coronea perché sospettato di possedere grandi ricchezze<sup>5</sup>: un'ipotesi sulla base della quale l'*Aspis* andrebbe collocata nell'ultima fase della produzione menandrea. Di contro, una datazione dell'*Aspis* «soon after 314 b.C.» è stata proposta da Thomas B.L. Webster<sup>6</sup>, il quale ha ritenuto di cogliere, nel passo tramandato dallo Stobeo, un riferimento all'assassinio di Alessandro, figlio di Poliperconte, avvenuto nel 314/3 per mano di un gruppo di abitanti di Sicione, poco dopo la nomina a 'generale del Peloponneso' conferitagli da Cassandro: una vicenda clamorosa (che dovette suscitare una forte eco nel mondo greco contemporaneo), alla quale sembrerebbe lecito ricondurre anche la menzione, in *Perikeiromene* 280, dell'assassinio, ad opera di mercenari, di un non meglio precisato διοικητῆς στρατοπέδων<sup>7</sup>. E tuttavia la genericità delle allusioni nel fr. 1 Jacques dell'*Aspis* non consente, a mio avviso, di trarre una conclusione cogente circa un riferimento all'assassinio di Alessandro.

Non sono mancati, d'altra parte, tentativi di cogliere, nel frammento dell'*Aspis*, riferimenti a eventi storici anteriori, cristallizzatisi nella memoria collettiva tanto da assumere nel tempo una funzione 'paradigmatica': in quest'ottica Luigi Lehnus, alla ricerca di una «eco storica già mediata nella letteratura»<sup>8</sup>, ha ipotizzato un riferimento a un celebre episodio di sangue originato dall'occupazione, nell'agosto del 382, della Cadmea da parte dello spartano Phoibidas, che si era avvalso del proditorio aiuto dell'oligarca tebano Leontiades; come narrano sia Senofonte (*HG* 5.2.25-36; 4.1-12) che Plutarco (*Pel.* 5; 11 s.), qualche tempo dopo, i democratici tebanici che, in seguito all'occupazione spartana, erano stati costretti a fuggire dalla città, si vendicarono in maniera atroce: tornati di notte a Tebe, il giorno successivo, travestiti da etere e nascondendo ξιφίδια sotto le vesti, uccisero quanti avevano partecipato al complotto che aveva consentito l'occupazione spartana di Tebe. E che nel frammento menandro si possa cogliere un riferimento alla congiura, scolpita nella memoria di tutti i cittadini ateniesi, dei tirannicidi Armodio e Aristogitone, i quali avevano nascosto le proprie spade sotto un ramo di mirto, è ipotesi avanzata, sia pure con cautela, da William Geoffrey Arnott<sup>9</sup>.

Nessuna di queste proposte appare tuttavia pienamente convincente; né soddisfano altre ipotesi tese a mettere in relazione questo passo con episodi storici più recen-

<sup>5</sup> Koerte 1959, 37.

<sup>6</sup> Webster 1960, 103.

<sup>7</sup> Tale ipotesi di datazione della *Perikeiromene*, avanzata per la prima volta da Schwartz 1929, 3, e condivisa da Webster 1960, 7, è stata accolta da Lamagna 1994, 38-40, 195 s., e definita «ingenious and persuasive» da Arnott 1996, 372.

<sup>8</sup> Lehnus 1970, 224 s.

<sup>9</sup> Cf. Arnott 1979, 92 s., n. 1. Per la ricostruzione storica della vicenda dei due tirannicidi, che ebbe luogo nel 514, in occasione della processione delle Panatenee, si veda Th. 6.54.1-4, 56; nella storia, nell'arte e nella letteratura l'immagine dei due tirannicidi si carica di toni e significati che vanno oltre le ragioni concrete del gesto, creando una vera e propria trasfigurazione ideologica, come dimostrano ad es. gli scoli *PMG* 893 = 10 Fabbro; 895 = 12 Fabbro (su cui cf. Fabbro 1995, 137-52) e i numerosi studi dedicati al fenomeno di idealizzazione ed esaltazione di queste figure, fra i quali si vedano almeno Friedel 1937; Taylor 1991 (con un ampio repertorio di fonti); Ober 2003 (con ulteriore bibliografia). Alla vicenda dei due tirannicidi fa riferimento Aristofane in *Lys.* 630-5; 1150-6 (vd. di recente Henderson 2003).

ti, dal momento che la lista di assassini avvenuti nel mondo greco tra il 322 e il 291, nel periodo di disordine e violenza che seguì alla morte di Alessandro, è vastissima: solo per gli anni 322-314, il diciottesimo libro di Diodoro ne fornisce ben sette esempi (Arpalo, Perdicca, Demade e suo figlio, Alcheta, Nicanore e Alessandro, figlio di Poliperconte)<sup>10</sup>.

In definitiva, è evidente che il frammento, al pari dei versi del primo atto dell'*Aspis*, in cui Davo fa riferimento a una non meglio identificata spedizione in Licia cui avrebbe preso parte insieme al padrone Cleostrato (cfr. vv. 23-83)<sup>11</sup>, non presenta, di fatto, elementi utili ai fini dell'identificazione di un preciso evento storico, e, di conseguenza, di una datazione della commedia. Va semmai notato che il frammento, in cui si fa riferimento all'insicurezza della vita di quanti, detentori del potere, sono costretti a 'pagare' (cfr. v. 7: οὐραν δίκην δίδόασιν) il prezzo della propria condizione di superiorità, è pienamente congruente con il contesto storico-sociale dell'Atene menandrea, caratterizzato da una grave precarietà politica e da una sostanziale instabilità degli organi di governo<sup>12</sup>.

## 2.

Nel 1569, Henri Estienne, nella già citata raccolta delle *Comicorum Graecorum Sententiae*, aveva per primo avanzato l'ipotesi che al frammento dell'*Aspis* tramandato dallo Stobeo andasse riconosciuta una valenza gnomica: «non solum de iis qui custodiendis castellis et arcibus praeficiuntur, sed et de illis ipsis qui eos illis praeficiunt, simulque se illorum custodiae committunt, intelligi versus isti possunt. Talia autem de metu quem tyrannis affert sua conscientia, legimus cum alibi, tum apud Xenophontem in Hierone» (p. 176). Infatti lo *Ierone* di Senofonte (insieme con alcuni passi della *Repubblica* di Platone) costituisce una delle descrizioni più complete dell'immagine negativa del tiranno, e ha contribuito a costituirne un paradigma sopravvissuto per secoli nella cultura occidentale, fino a farne l'icona di un potere individuale esercitato in maniera dispotica e arbitraria. Nelle riflessioni di Senofonte e di Platone sul tiranno, uno dei temi fondamentali è proprio la sua *infelicità*: tant'è che Platone lo ritiene decisamente 'il più malvagio (πονηρότατος), e perciò il più infelice (ἀθλιώτατος) degli uomini' (R. 576 b-c), costretto ad eliminare proprio i

<sup>10</sup> Cf., e.g., Diod. 18.19.2; 40.2-4; 46.4-7; 48.2-4; 75.1; e vd. Green 1990, 1-134.

<sup>11</sup> In questi versi il servo Davo descrive con dovizia di particolari, dai successi iniziali alla tragica disfatta, la spedizione militare in Licia a cui ha preso parte insieme con il padrone Cleostrato: vari studiosi si sono dunque chiesti se tale descrizione non possa essere messa in relazione con la storia di quella regione della costa meridionale dell'Asia Minore, teatro di frequenti campagne mercenarie nell'arco di tempo in cui operò il commediografo; per una rassegna delle diverse ipotesi interpretative si rimanda a Ingrosso 2010, 44-6.

<sup>12</sup> Il turbolento trentennio che seguì la morte di Alessandro, nel corso del quale la storia politica e istituzionale di Atene risultò ancorata ai mutevoli ed effimeri equilibri tra i Diadochi, fu sostanzialmente caratterizzato dall'alternanza dei regimi e da una profonda instabilità: si pensi al decennale regno di stampo oligarchico di Demetrio Falereo imposto da Cassandro (317-307), al restauro democratico operato da Poliperconte (318-317), nonché ai regimi antimacedoni di Antigono Monofalmo e di suo figlio Demetrio Poliorcete; cf. Habicht 1995. Per uno studio degli influssi esercitati dalla situazione sociale, politica ed economica del tempo sulla commedia menandrea, si vedano almeno Webster 1970, 100-10; Bodei Gigliani 1984, 15-27; Lape 2004.

cittadini migliori, per timore che cospirino contro di lui, sicchè ‘non gli rimane nessuna persona valida né tra gli amici né tra i nemici’ (R. 567b, 568a)<sup>13</sup>. Che il tiranno sia da compiangere piuttosto che da invidiare è sostenuto espressamente da Senofonte, il quale ne paragona l’esistenza, gravata da insoddisfazione e insicurezza, al ‘supplizio di Tantalo nell’Ade, che si dice passi tutta l’eternità nel timore di morire una seconda volta’ (*Oecon.* 21.12). Nello *Ierone* è descritta in maniera esemplare una condizione tanto più infelice in quanto è impossibile liberarsene<sup>14</sup>: al tiranno è del tutto estraneo qualsiasi atteggiamento di fiducia verso gli altri<sup>15</sup>; la sua vita è una continua guerra contro tutti; non è sicuro neppure tra le pareti della propria dimora, anzi, è proprio allora che deve stare più in guardia; non è mai possibile una tregua tra lui e i suoi sudditi (2.11); il potere assoluto, così invidiato dall’esterno, e apparentemente foriero di felicità, si rivela in realtà una situazione dolorosa (8.9 s.)<sup>16</sup>. In definitiva, del tiranno emerge il ritratto di un uomo sostanzialmente schiavo dei suoi desideri, delle sue passioni, delle sue inquietudini, ma soprattutto delle sue paure, che sono all’origine della sua perenne infelicità: la paura di essere privato del potere, di perdere la vita, il terrore dei complotti, delle sedizioni, delle rivolte interne. Da questa sensazione di costante minaccia e precarietà il tiranno deriva il proprio atteggiamento, caratterizzato da sospetto, odio e violenza<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> La necessità, per il tiranno, di eliminare gli elementi migliori dello stato per garantire stabilità al proprio potere aveva trovato la sua immagine più emblematica in un passo erodoteo (5.92), in cui Trasibulo consiglia a Periandro di sopprimere i cittadini più illustri, e, per esemplificare il suo pensiero, si mette a falciare in un campo le spighe più alte (la suggestiva immagine delle spighe falciate dall’egoismo del tiranno sarà ripresa da Euripide, in *Suppl.* 445-9). Analogamente, in R. 575c, si afferma che nulla ‘è paragonabile alla malvagità e alla sfortuna del tiranno’, ταῦτα δὴ πάντα πρὸς τύραννον πονηρία τε καὶ ἀθλιότητα πόλεως, τὸ λέγόμενον, οὐδ’ ἔκταρ βάλλει (cf. Diog. 3.46 [CPG 2.43]).

<sup>14</sup> Cf. *Hier.* 7.12: καὶ ταύτη ἀθλιώτατον ἐστὶν ἢ τυραννίς· οὐδὲ γὰρ ἀπαλλαγῆνα δυνατὸν αὐτῆς ἐστί. In conclusione, Ierone arriva a dire al suo interlocutore, Simonide, che ‘se mai a qualcuno può essere utile impiccarsi, io trovo che è soprattutto al tiranno che conviene farlo, poiché è il solo a cui non giova né tenere né deporre le proprie miserie’ (7.13). Già Solone, secondo quanto attesta Plutarco (*V. Sol.* 14.8), aveva espresso un giudizio simile sulla tirannide: avrebbe infatti confidato ai suoi amici che la tirannide è un luogo piacevole, con il difetto, però, di essere senza via d’uscita (καλὸν μὲν εἶναι τὴν τυραννίδα χωρίον, οὐκ ἔχειν δ’ ἀπόβασιν).

<sup>15</sup> Cf. *Hier.* 4.2: καὶ τούτου τοίνυν τοῦ πιστῶς πρὸς τινὰς ἔχειν ἐλάχιστον μέτεστι τυράννη; e, come si afferma nel medesimo passo, per tutta la vita il tiranno non può fidarsi del cibo né delle bevande che gli vengono offerte, è costretto a dare ordini ai servi di assaggiarle preventivamente, perché nella sua diffidenza teme di ingerire qualche veleno. Sulla mancanza di amici del tiranno, cf. anche Platone, *Lettera* 8.332c.

<sup>16</sup> Cf. anche *Hier.* 1.12; 2.7-18; 5.1 s.; 6.4-8; 11.11; in particolare, sulla figura del tiranno nello *Ierone* di Senofonte come risultato di una rielaborazione dell’ideologia tradizionale sul potere, si vedano almeno Lanza 1977, 195-200 (con bibliografia) e le considerazioni di L. Canfora e G. Tedeschi in Tedeschi 1991, rispettivamente alle pp. 9-15 e 19-32. Molto vasta è la bibliografia sulla tirannide e sulle sue caratteristiche nella letteratura greca: si vedano almeno Berve 1967, in particolare vol. I, 190-206; 343-73; 476-509; vol. II, 625-9; 695-704; 737-53; Mossé 1969, 133-45; Lanza 1977, 45-9; Gentili 1979. Utili considerazioni sulle implicazioni semantiche di *tyrannos* e dei termini ad esso correlati sono in ‘O Neill 1986 (in particolare sull’infelicità del tiranno, cf. 29 s.); e si vedano inoltre Catenacci 1996, 256-72 (su cui Cerri 1999); Parker 1998; Raaflaub 2003 (con ulteriore bibliografia).

<sup>17</sup> Cf. Pasini 1975, 169-74. Per la visione negativa che della figura del tiranno esprime Aristotele, cf., e.g., *Pol.* 1284a 26-33; 1311 a 20-2; 1314a 15 s.

Oggetto di odio e, al contempo, di invidia, precipitoso nelle sue scelte, in balia della propria incontenibile avidità, circondato da falsi amici o potenziali nemici, il tiranno è inevitabilmente destinato a una fine violenta e prematura: in tal senso è celebre una battuta attribuita a Talete, il quale a un tale che gli chiedeva quale fosse la cosa più assurda, avrebbe risposto: «un tiranno vecchio»<sup>18</sup>. Si tratta, in ogni caso, di un motivo che avrà ampia diffusione nel corso dei secoli successivi: ad esso alluderanno, tra gli altri, Giovenale (10.111 s.) e Seneca retore (*Controv.* 7.8.1; 7.8.7), quest'ultimo per sottolineare la precarietà e l'inevitabile breve durata dei grandi regni<sup>19</sup>.

### 3.

In questa rappresentazione del tiranno come la peggiore e la più infelice delle tipologie umane, Platone e Senofonte si pongono come punto di arrivo e di rielaborazione di un complesso percorso ideologico che, per molti aspetti, trova il suo archetipo nella tragedia del quinto secolo<sup>20</sup>: la rielaborazione di grandi figure del mito e di motivi topici dell'ideologia della *polis* democratica genera sulla scena tragica la rappresentazione di un potere disumano che si ritorce anche, se non soprattutto, contro chi lo detiene, condannando il tiranno al crimine, alla solitudine, alla paura. È la tragedia stessa del potere ad andare in scena, e la tirannide si trasforma in una più generale dimensione umana, attraverso una caratterizzazione etica e psicologica: «della diffusa fobia della tirannide si servono i tragediografi per incarnare in questo personaggio emblematicamente negativo ogni più pericolosa iniquità, e le reiterate rappresentazioni del personaggio sortiscono il loro effetto gnomico rafforzando la fobia della tirannide [...] mentre si teme la sua potenza non si può non disprezzare la sua miseria»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Plu. *Mor.* 147b; 578d; Diog. Laert. 1.36. Sempre all'erta rispetto a probabili attentati o congiure, il tiranno non si separa mai dalle sue guardie del corpo: così lo stesso Ippia, nel giorno dell'assassinio del fratello (cf. Thuc. 6.57). Chilone, un altro dei Sette sapienti, definiva 'felice' quel tiranno che avesse in sorte di morire a casa e di morte naturale (cf. Diog. Laert. 1.73); una circostanza rarissima che, quando si verificava, come nel caso di Pisistrato, costituiva un'eccezione degna di essere messa in rilievo: cf. Thuc. 6.54.2, Arist. *Ath. Pol.* 17.1. Sulla 'morte' del tiranno, le sue modalità e le sue implicazioni, si rimanda a Scheid 1984; Catenacci 1996, 241-55.

<sup>19</sup> Il motivo sarà ripreso dalla topica trattatistica umanistico-rinascimentale sulla figura del buon principe e del suo opposto tirannico, come attesta ad esempio la ripresa della sentenza di Giovenale da parte di Giovanni Pontano, nel suo *De principe liber* (menzionato da Catenacci 1996, 241 e n. 1); e testimoni della vitalità del *topos* nella cultura popolare italiana sono i numerosi detti e proverbi raccolti nella sezione intitolata *Limiti e svantaggi del potere; caducità del potere; prepotenza punita* (VIII.3.2), in Boggione – Massobrio 2004, 373 s.; vd. anche Tosi 1991, 465 s. (cf. Tosi 2010, 169 s.).

<sup>20</sup> Sull'attitudine, da parte dei tragici del V secolo, a rappresentare tipologie umane problematiche e tormentate, attinte dal mito e dall'ideologia politica a fondamento della *polis* democratica, e la loro ricezione in formulazioni di carattere generale da parte dei teorici della poesia del IV secolo (Platone *in primis*), si vedano Cerri 2005; Catenacci 2009; Cerri 2011.

<sup>21</sup> Lanza 1977, 38 s. (e vd. anche 197 s.); un'utile rassegna bibliografica sulla questione è in Catenacci 1996, 8 n. 28 (che peraltro andrebbe integrata con Griffith 1995).

Vorace, empio, circondato da nemici che ne desiderano e ne tramano la morte, il tiranno tragico agisce spesso, secondo l'immagine convenzionale, in preda alla paura e al sospetto, scorgendo dappertutto attentatori al suo potere. Tra le grandi figure tragiche che incarnano la tipologia del 'tiranno' sono emblematici Creonte (nell'*Antigone* di Sofocle), Eteocle e Lico (rispettivamente nelle *Fenicie* e nell'*Eracle* di Euripide), e l'Edipo sofocleo<sup>22</sup>; e non poche caratteristiche di questo personaggio sono già riscontrabili nello Zeus del *Prometeo* attribuito a Eschilo, che, pur non comparando mai sulla scena, si rivela, attraverso le parole dei personaggi, il vero motore dell'azione: non a caso nel dramma i termini τύραννος e τυραννίς ricorrono con una singolare frequenza, e il dio viene descritto come un despota che dimostra di avere un cuore «inesorabile» (δυσπαραίτητοι φρένες, v. 34; ἀκίχτητα ἦθεα, v. 184), che colpisce chi lo ha aiutato a conseguire il potere (cfr. vv. 303-5), e si accanisce contro Prometeo, suo antico alleato e amico, proprio perché 'da questo male è afflitta la tirannide: non doversi fidare degli amici' (ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῆ τυραννίδι / νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι, vv. 224 s.)<sup>23</sup>.

La diffidenza e la sensazione di essere costantemente minacciato nel suo ruolo e nella sua stessa esistenza caratterizzano il protagonista dell'*Edipo re* sofocleo: tutto il primo episodio del dramma (vv. 216-462) è dominato dalla necessità, per il re di Tebe, di essere «sempre all'erta per prevenire o per rispondere a ogni colpo di mano»<sup>24</sup>: Edipo sospetta che Tiresia e Creonte cospirino contro di lui (cfr vv. 383-6); e, convinto che Creonte voglia soppiantarlo nel ruolo di 'tiranno', gli si rivolge, nel secondo episodio, con parole piene di rabbia e disprezzo, accusandolo di ordire macchinazioni a suo danno (cfr. vv. 532-7).

Ma è soprattutto in Euripide che l'angoscia e l'inquietudine di questa figura sono più volte stigmatizzate: ricorrente è il *topos* secondo cui il tiranno è costretto ad eliminare, per timore di congiure e complotti, i più validi tra i suoi sudditi; nell'*Eracle*, il vecchio Anfitrione apostrofa sprezzantemente Lico, tiranno usurpatore, deciso a uccidere i figli di Eracle, tacciandolo di vigliaccheria: τῶν ἀρίστων τᾶκγον' αὐτὸς ὦν κακὸς / δέδοικας (vv. 208 s.); e, analogamente, Teseo, nelle *Supplici*, annovera tra le attitudini più terribili del tiranno quella di odiare, considerandoli nemici, i giovani, che dovrebbero invece essere risorsa vitale per lo stato, e quella di uccidere i migliori, i più intelligenti, perché fonte di timore per il suo potere (cfr. vv. 443-6)<sup>25</sup>. Frequente è inoltre la commiserazione nei confronti di quella che sembra la condizione esistenziale più infelice in assoluto: in un frammento delle perdute *Peliadi* si dice che caratteristica della tirannide è 'la più grande paura', e che 'nulla è più miserevole della tirannide': τὸ δ' ἔσχατον δὴ τοῦτο, θαυμαστὸν βροτοῖς, / τυραννίς - οὐχ εὖροις ἂν ἀθλιώτερον' / φίλους τε πορθεῖν καὶ κατακτανεῖν χρεῶν, / πλεῖστος φόβος πρόσεστι μὴ δρᾶσωσί τι (fr. 605 Kn.).

<sup>22</sup> Sulla controversa interpretazione della figura di Edipo come 'tiranno' nell'*Edipo re* di Sofocle, cf., tra gli altri, Lanza 1977, 141-8; Knox 1979; Di Benedetto 1979; Gentili 1986; Ugolini 2000, 129-36; Edmunds 2002; Seaford 2007; Cerri 2011, 179-84.

<sup>23</sup> Per un'indagine sulle analogie tra lo Zeus del *Prometeo* eschileo e il personaggio del 'tiranno' codificato dalla tradizione mitologica e storiografica, si vedano almeno: Berve 1967, 192-8; Cerri 1975, 15-25; Di Benedetto 1978, 50-63; Saïd 1985, 284-323; West 1990, 62-4; Meier 1993, 108-12, 143-59; Podlecki 2005, 34-7.

<sup>24</sup> Maiullari 1999, 208 n. 319.

<sup>25</sup> Cf. Collard 1975, 229 (e vd. 212).

Tale concetto ricorre nell'animata perorazione delle proprie ragioni da parte dell'eroe tragico nei vv. 983-1035 dell'*Ippolito*: nella sua veemente *rhexis*, rivolta al padre Teseo, il giovane dichiara esplicitamente di preferire una vita vissuta nella devozione agli dèi e basata sui legami di amicizia alla tirannide, con la sua natura pericolosa e inquietante, che soltanto chi è 'fuori di senno' (v. 1014) può amare; solo rinunciando al desiderio di primeggiare in città, sostiene Ippolito, si è veramente 'liberi nelle proprie azioni, e l'assenza di rischi è più gratificante del potere' (vv. 1019 s.). Analoghe parole di disprezzo e rifiuto della tirannide pronuncia Ione ai vv. 621-8 dell'omonima tragedia:

l'aspetto esteriore del potere, a torto lodato, è piacevole; ma al suo interno è penoso: chi può essere felice, chi fortunato, se trascorre tutto il tempo della sua vita nel timore e nel sospetto? Preferirei vivere tranquillo, da semplice cittadino, piuttosto che da tiranno, il quale si compiace di avere come amici delle canaglie, e odia i gentiluomini per paura di morire<sup>26</sup>.

Appare pertanto evidente che la condizione di tiranno si colloca nell'immaginario tragico esattamente all'opposto di una vita felice e fortunata<sup>27</sup>: la felicità è inconciliabile con il potere, specie se questo è frutto di un accaparramento ottenuto con la forza<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Τυραννίδος δὲ τῆς μάτην αἰνουμένης / τὸ μὲν πρόσωπον ἡδύ, τὰν δόμοισι δὲ / λυπηρά· τίς γὰρ μακάριος τίς εὐτυχής, / ὅστις δεδοικῶς καὶ περιβλέπων βίαν / αἰῶνα τείνει; δημότης ἄν εὐτυχής / ζῆν ἄν θέλωμι μᾶλλον ἢ τύραννος ὄν, / ᾧ τοὺς πονηροὺς ἡδονὴ φίλους ἔχειν, / ἔσθλοὺς δὲ μισεῖ καταθανεῖν φοβούμενος. Su questi versi, cf. Pellegrino 2004, 252 s.

<sup>27</sup> Un'eccezione rispetto al *topos* della miseria del tiranno sembrerebbe essere rappresentata dalle parole di Bellerofonte che, in un frammento dell'omonima tragedia (286.5-9 Kn.), dichiara: 'io affermo che la tirannide uccide moltissime persone e le spoglia dei loro beni, che gli spergiuri portano le città alla distruzione, eppure nonostante queste azioni sono più felici di coloro che in tutta quiete vivono religiosamente giorno per giorno'; un'eccezione probabilmente giustificata dal fatto che, in questo caso, si tratta delle parole di un eroe afflitto da *melancholia*, sfiduciato nei confronti degli dèi e degli uomini: l'aspetto illusorio e fatale della tirannide sarà infatti ribadito, verosimilmente dal coro, nel fr. 303 Kn. del dramma (cf. Curnis 2003, 137-53).

<sup>28</sup> Su questa impossibile conciliazione tra *εὐτυχία* ed esistenza del tiranno, si vedano le puntuali considerazioni di McDonald 1978, 205 s. In particolare, nelle parole di Ione emerge un contrasto molto spiccato tra apparenza e realtà, reso metaforicamente attraverso l'opposizione esterno-interno: ai vv. 622 s., infatti, l'aspetto esteriore del potere, illusoriamente felice, è paragonato alla facciata di una casa, laddove la sua vera natura, penosa e infelice, è paragonata all'interno di questa; «the "truth" is represented as what "is in the house". [...] It is interesting that being and appearance are here represented as what is outside vs. what is within» (McDonald 1978, 206 n. 26). È altresì significativo che anche Luciano di Samosata, nella descrizione dell'ambiguo *status* del tiranno, continuamente gravato da timori, paure, sospetti, vittima d'insonnia e impossibilitato a godere della propria condizione di apparente privilegio, ricorra alla contrapposizione esterno-interno (*Gall.* 24 s.): 'tanto ero misero allora, apparendo in tutte le cose esterne felicissimo [...], ma vivendo, di dentro, con mille angosce' (οὕτω τρισάθλιος ἦν τότε, τοῖς μὲν ἔξω πᾶσιν [...] πανευδαίμων εἶναι δοκῶν, ἔνδοθεν δὲ μυρίαὶς ἀνίαὶς ξυνόν); in questo caso il tiranno è paragonato a una grande e imponente statua, che, vista dal di fuori, può apparire bellissima, fatta di materiali preziosi, e raffigurante gloriose divinità come Poseidone o Zeus, ma, se vista dall'interno, si rivela piena di chiodi, travi, puntelli, mosche, topi e ogni genere di bruttura.

## 4.

Alla luce di tali considerazioni, e tenuto conto della spiccata consuetudine di Menandro con modelli, temi e personaggi tragici, in specie euripidei<sup>29</sup>, mi pare possibile riconoscere nel frammento 1 Jacques dell'*Aspis*, e nelle modalità con cui rappresenta la precaria e travagliata condizione esistenziale dell'uomo che detiene il potere, la ripresa di un motivo tipico di ascendenza tragica<sup>30</sup>. Tale interpretazione contribuisce, a mio avviso, a fornire maggiore solidità all'ipotesi che, nei versi in questione, si faccia riferimento alla particolare condizione emotiva di Smicrine in un contesto perduto della commedia; mi sembra infatti lecito affermare che il vecchio avaro, nel corso del dramma, si rivela, sia nel modo di essere che in quello di agire, pienamente congruente con le caratteristiche psicologiche e comportamentali che la tradizione letteraria, e in specie quella tragica, attribuisce al personaggio paradigmatico del 'tiranno'; Smicrine infatti:

a) è *disumano ed empio, incapace di provare affetto*: 'quanto a malvagità, non c'è individuo che lo superi: non conosce né parenti né amici' (πονηρία<sup>31</sup> δὲ πάντας ἀνθρώπους ὅλως / ὑπερπέπαικεν· οὗτος οὔτε συγγενῆ / οὔτε φίλον οἶδεν) (vv. 120-2). La sua insensibilità verso gli altri emerge chiaramente nel corso del dialogo con il fratello Cherestrato, il cui invito a considerare la faccenda 'con un po' d'umanità' (ἀνθρωπίνως) (v. 266) viene sprezzantemente respinto; è definito *μαρός* da Cherestrato e da Davo (cfr. vv. 319b-20)<sup>32</sup>, perché vuole avere la meglio su un giovane innamorato (Cherea) sposando contro ogni legge morale la di lui promessa sposa (cfr. vv. 259-67)<sup>33</sup>;

<sup>29</sup> Molto vasta è la bibliografia sull'influsso esercitato dalla tragedia del quinto secolo sulla commedia di Menandro: tra i contributi più significativi si vedano almeno Katsouris 1975; Hurst 1990; Cusset 2003. In particolare, per una rassegna aggiornata sulla complessa questione del rapporto tra Menandro ed Euripide, si rimanda a Porter 1999-2000, 157 n. 2; e, tra i contributi più recenti, si vedano, tra gli altri, Vogt-Spira 2001; R. Hunter, in Fantuzzi – Hunter 2002, 504-11 (cf. Fantuzzi – Hunter 2004, 426-30).

<sup>30</sup> Sulla fitta presenza di motivi e allusioni tragiche nell'*Aspis*, vd. *infra* nn. 42 s.

<sup>31</sup> Sulla caratterizzazione di Smicrine come *πονηρός* e sui significati e le accezioni del termine nella commedia attica, si rimanda a Ingrosso 2010, 194-6. L'aggettivo *πονηρός* e i termini ad esso connessi sono utilizzati prevalentemente da Euripide per descrivere la natura del *tyrannos* (cf. *Ione* 627, 636), il quale può avere come amici solo i *poneroí*. L'amicizia del tiranno con i *poneroí* è attestata già in Erodoto nel dibattito sulle tre forme di governo (cf. 3.80) e sarà poi ripresa da Aristotele (cf. *Pol.* 1313a: *πονηρόφιλον ἢ τυραννίς*); il tiranno è *πονηρότατος* per Platone (*R.* 576 b-c). Sulle implicazioni morali e politiche del termine, si rimanda a Cagnetta – Petrocelli 1977; Pellegrino 2010, 191 (con ulteriore bibliografia).

<sup>32</sup> L'uso insistito del termine *μαρός* in questo contesto, in riferimento a Smicrine, mi pare significativo: l'aggettivo nella lingua colloquiale connota qualcosa di disgustoso, immorale, «with overtones of 'shameless, brazen'» (Austin – Olson 2004, 206). A partire dal significato originario di 'contaminato', ovvero 'contaminante, turpe', *μαρός* è attestato in tragedia (cf., e.g., *S. Ant.* 746; E. fr. 266, 3 Kn.): per un'approfondita analisi dei significati e delle attestazioni del termine, si rimanda a Parker 1983, 4 s.; Dover 2002, 95-7. Mi pare evidente che l'uso reiterato di *μαρός* in riferimento a Smicrine stigmatizzi fortemente l'immoralità del personaggio, che non tiene in nessun conto i sentimenti umani e l'infelicità che dall'imposizione delle nozze alla fanciulla deriverebbe sotto l'aspetto affettivo e anche sessuale.

<sup>33</sup> Suggestiva l'analogia con la figura del tiranno che costringe a nozze non desiderate, descritta da Tesseo nelle *Supplici* euripidee (vv. 442-55); in particolare, la chiusa del suo accorato monologo *μη ζῶην ἔτι / εἰ τὰμὰ τέκνα πρὸς βίαν νυμφεύσεται* (vv. 454 s., su cui vd. in particolare Men-



- b) *dimostra prontezza e abilità nella dissimulazione*<sup>34</sup>: si preoccupa di comportarsi nel modo più gentile possibile nei confronti dei suoi familiari, dal momento che, fin dall'inizio, ha in mente ben chiaro il piano di accaparrarsi i beni di Cleostrato sposandone la sorella, e in questo non vuole ostacoli; si avvale dunque di tutto il suo *savoir faire*, per tentare di rendere meno sgradevoli i propri loschi obiettivi, proiettando artificiosamente una sua rassicurante immagine di amicizia, e giungendo persino a simulare dolore per la perdita del nipote (cfr. vv. 91b-92a; 153-67; 172-5a);
- c) *è affetto dalla mania di possesso*<sup>35</sup>: di fronte alla narrazione che Davo fornisce

delsohn 2002, 180 s.) trova una corrispondenza puntuale nella reazione accorata di Cherestrato alla notizia dell'intento immorale di Smicrine di sposare la giovane nipote (cf. vv. 288 s.: ἀπαλλαγῆναι τὴν ταχίστην τοῦ βίου / γένοιτό μοι πρὶν ἰδεῖν ἂ μήποτ' ἦλπισα; e vv. 320 s.: οὐ μὴ βιώ, μὰ τοὺς θεούς, / εἰ τοῦτ' ἐπόψομαι γενόμενον).

<sup>34</sup> La circospezione, la dissimulazione, l'ipocrisia e la falsità sono caratteristiche ricorrenti del tiranno tragico, che tenta in questo modo di nascondere la propria vera natura e i propri intenti: nelle *Fenicie*, Eteocle invoca la Circospezione (Εὐλάβεια), 'la più preziosa degli dèi' (χορησιμωτάτη θεῶν) (v. 782) come dea protettrice della città (e soprattutto di chi ne detiene il possesso: cf. Wil-link 1990, 183-5); e Lico, nell'*Eracle*, accusato di empietà da Anfitrione, si difende (vv. 165 s.) sostenendo che le sue azioni non sono dettate da 'impudenza' (ἀναίδεια), bensì da 'circospezione' (εὐλάβεια): giustifica così l'uccisione dei figli di Megara come una precauzione 'per non lasciare dei vendicatori, per non pagare il fio di quanto ho fatto' (vv. 168 s.). «Lico rifiuta un giudizio religioso dei suoi atti, rifiuta il criterio della *pietas*, e lo sostituisce con quello dell'accortezza e della circospezione del politico, [...] fatta apparire al pubblico un opportunistico travestimento di un atteggiamento irreligioso» (Lanza 1977, 48; e vd. Bond 1981, 111 s.). Anche Platone si sofferma sull'ipocrisia dei tiranni che, paragonati agli adulatori, sono circospetti al punto da essere pronti a compiacere in tutto le persone con cui vivono, in grado di simulare all'occorrenza devozione e amicizia: 'sembrano proprio intimi amici, ma, ottenuto il loro scopo, diventano estranei' (ποιεῖν ὡς οἰκεῖοι, διαπραξάμενοι δὲ ἀλλότριοι) (R. 576a).

<sup>35</sup> Che l'avidità di guadagno (κέρδος), e la tendenza ad impossessarsi illegittimamente dei beni altrui siano caratteri distintivi del tiranno, si evince già da Erodoto, che descrive Cipselo come uno che 'molti Corinzi mandò in esilio, a molti tolse gli averi, a un assai maggior numero la vita' (5.92ε 2). Ma è soprattutto in tragedia che la mania di possesso e di ricchezze diventa connotato topico di questa figura: nelle *Supplici* euripidee Teseo si chiede: 'Perché procurarsi ricchezza e beni per i propri figli, se la fatica è solo per accrescere i beni del tiranno?' (vv. 450 s.); e nell'*Eracle* il potere tirannico è caratterizzato, nelle parole di Anfitrione, dalla tendenza a razzare i beni dei vicini e a scialacquare i propri (ἐφ' ἀρπαγαῖσι τῶν πέλας, τὰ δ' ἐν δόμοις / δαπάναισι φροῦδα διαφυγόνθ' ὑπ' ἀργίας, vv. 591 s.). E nell'*Antigone* di Sofocle questa caratteristica del tiranno trova la sua più esplicita realizzazione nella figura di Creonte, che, nel corso del dramma, pronuncia costantemente termini connessi al possesso, al denaro, all'oro, e tende a proiettare la sua avidità e la sua grettezza sugli altri personaggi, interpretando le azioni di Antigone e di Tiresia esclusivamente nell'ottica del guadagno (cf. ad es. v. 1055, in cui accusa la razza degli indovini di essere 'amante del denaro' [φιλάργυρος]); e, a tale provocazione, Tiresia reagisce affermando con forza che la razza dei tiranni 'predilige il turpe guadagno' (τὸ δέ γε τυράννων αἰσχροκέρδειαν φιλεῖ) (v. 1056). Analogamente, nell'*Edipo re*, Edipo inveisce contro Tiresia attribuendo il comportamento dell'anziano indovino, a suo parere sobillato da Creonte, ad avidità e sete di ricchezza, fino a definirlo 'ciarlatano imbroglione, che vede solo quando c'è guadagno ma è cieco nella sua arte' (δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν / μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφου τυφλός) (vv. 388 s.). Un simile atteggiamento psicologico di tipo proiettivo, che consiste nell'attribuire ai suoi avversari le proprie categorie di pensiero e di comportamento dimostra nell'*Aspisi* Smicrine, accusando e il fratello Cherestrato di prevaricazioni e macchinazioni contro di lui (cf. vv. 176-84; 275 s.) e il servo Davo di disonestà e tendenza al furto (cf. vv. 400-7). Per la ricorrenza di termini come κέρδος, χρέματα, ἄργυρος, χρυσός, ma anche αἰσχροκέρδεια, φιλάργυρος nella caratterizzazione del tiranno, si rimanda a Lanza 1977, 232-6; e, più in

della sfortunata campagna militare in Licia in cui Cleostrato avrebbe perso la vita, si preoccupa esclusivamente dell'ammontare del bottino (cfr. vv. 84b-8a); e emblematica è la definizione che ne fornisce la divinità prologante, secondo cui il vecchio avaro 'non si dà alcuna pena per le azioni ignobili che commette nella sua vita: quello che vuole è possedere tutto, non ha altro pensiero in testa' (οὐδὲ τῶν ἐν τῷ βίῳ / αἰσχροῶν πεφρόντικ' οὐδέν, ἀλλὰ βούλεται / ἔχειν ἅπαντα· τοῦτο γινώσκει μόνον), (vv. 122-4);

d) *diffida di tutto e di tutti*: da Davo al fratello Cherestrato, tutti appaiono a Smicrine nemici pronti a macchinare contro di lui e ad ostacolare i suoi piani (cf. vv. 153-65; in particolare vv. 157 s., in cui il vecchio dichiara di sentirsi vittima di 'invidia' da parte dei suoi familiari: βασκαίνειν γὰρ εἰώθασι με ἐπὶ παντί<sup>36</sup>); ai suoi occhi l'intera vicenda si configura come una vera e propria 'guerra' in cui si stringono alleanze e si congiura a suo danno (cfr. vv. 176-92; 214b-5; 275-81; 400-7; 491-3);

e) *è un pessimo interprete della realtà perché è del tutto concentrato sui suoi desideri, e per questo è destinato a confondere i sogni di ricchezza e di possesso con il vero*<sup>37</sup>: il suo atteggiamento precipitoso e la sua incapacità di contenersi al solo ba-

generale, sull'avidità del tiranno e la sua dipendenza dalla ricchezza e dal guadagno, vd. Cerri 1982; Seaford 2004, 311-5.

<sup>36</sup> βασκαίνειν, denominativo di βάσκανος («celui qui jette un sort, vil calomniateur, envieux», DELG, s.v., 167), e spesso connesso con φθονεῖν, «invidiare», allude ad un atteggiamento di ostilità e malevolenza, spesso concretizzato nell'immagine proverbiale del 'malocchio' (βασκανία), lo sguardo invidioso che, fonte di malessere e sfortuna, colpisce solitamente chi è felice o gode di uno stato di benessere (per un'analisi del verbo e dei termini ad esso connessi, cf. Dickie 1993). In particolare, βασκαίνειν, con l'accusativo, assume il significato di 'volere male', 'malignare' ovvero 'screditare', 'denigrare' (cf. D. 8.19; 18.189; Dionys. Com. fr. \*9 K.-A.). Si tratta dunque di un verbo che si caratterizza per un significato molto più intenso che non semplicemente quello di 'parlar male'; è infatti ad esso connessa l'idea più pregnante di 'voler male', che, verosimilmente, Smicrine attribuisce ai suoi familiari: costoro, a parere del vecchio avaro, non si limiterebbero a denigrarlo, ma sarebbero pronti a impedirgli di realizzare i suoi scopi, danneggiandolo nei suoi interessi. Anche in questo caso il motivo è topico: tutti invidiano il tiranno (cf. e.g. Xen. Hier. 1.9), e sono proprio coloro che lo invidiano, che il tiranno teme più di ogni altra cosa: cf. P. P. 11.54 s.; Aristot. Pol. 1311a 30 s. La massima espressione di desiderio per la tirannide è rappresentata in Euripide da Eteocle, che, nelle *Fenicie* (vv. 504-6), si dichiara pronto a raggiungere i confini dell'universo, dall'alto del cielo alle profondità sotterranee, pur di ottenere quella che considera 'la dea più grande' (τὴν θεῶν μεγίστην) (v. 504): a nulla valgono le preghiere e le esortazioni della madre Giocasta, che tenta di persuaderlo della natura effimera e fatale della tirannide, che definisce una 'ingiustizia fortunata' (ἀδικίαν εὐδαίμονα) (v. 549): vd. Lanza 1977, 134-40; Mastronarde 1994, 291 s.; Edmunds 2002, 74.

<sup>37</sup> Secondo quanto afferma Platone, il tiranno è 'colui che da sveglia agisce come in sonno' (ἔστιν δὲ πον, οἷον ὄναρ διήλθομεν, ὃς ἄν ὑπαρ τοιοῦτος ἦ) (R. 576b). La tirannide è dunque la realizzazione dei sogni, ma di sogni nati in un certo senso dal 'sonno della ragione': «il tiranno appare anche l'opposto del sapiente perché vive in un mondo separato, fittizio e non sa quello che fa»: vive totalmente immerso nella *doxa*, anzi, per lui sogno e realtà, apparenza e verità coincidono, sicché «la sua condizione è la più misera e infelice di tutte, ché i piaceri di cui gioisce sono irreali» (Giorgini 1993, 323). D'altra parte, la 'precipitazione' (προπέτεια) e la mancanza di controllo di sé sono tra le caratteristiche psicologiche più evidenti della figura del tiranno: un'ennesima conseguenza del sospetto originato dal timore, che rende il tiranno estremamente vulnerabile e per questo in molti casi artefice, con i suoi sconsiderati gesti di autodifesa, della propria inevitabile fine; è significativo che il Coro metta in guardia Edipo, accecato dall'ira contro Creonte, con queste parole: φρονεῖν γὰρ οἱ ταχεῖς οὐκ ἀσφαλεῖς (OT 617). Un esempio di questa ossessione in

lenare di una possibilità di arricchimento sono esemplarmente descritti da Davo ai vv. 330-5: 'allora subito lo vedrai slanciarsi, a precipizio (προπετῆ), in preda all'errore (διημαρτηγός)', agitato (ἐπτ[οημένον]), e lo potrai manipolare agevolmente: chi ha occhi e mente rivolti solo a ciò che desidera, sarà un pessimo giudice della verità' (ὁ βούλεται γὰρ μόνον ὄρων καὶ προσδοκῶν / ἀλόγιστος ἔσται τῆς ἀληθείας κριτής); e, ai vv. 361-6a, il pedagogo fa un'ulteriore allusione all'accecante cupidigia di Smicrine che, ormai convinto di poter sposare la figlia del ricco Cherestrato, e incapace di distinguere la verità da un delirante sogno di possesso, si precipiterà a ispezionare la casa, carico di chiavi, mettendo sigilli alle porte (τὴν μὲν εὐθὺς ἄσμεν[ος / δώσει παρόντων μαρτύρων τρισχιλίων / τῷ πρῶτον αἰτήσαντι, τὴν δὲ λήψεται — ... τῷ δοκεῖν τὴν τ' οἰκίαν / πᾶσαν διοικήσας περιεῖσι κλειδιά / ἔχων, ἐπιβάλλων ταῖς θύραις σημεῖ, ὄναρ / πλουτῶν);

f) *per conquistare i suoi obiettivi si sottopone a qualunque fatica e sofferenza, ma approda inevitabilmente a un frustrante fallimento*<sup>38</sup>: già nel prologo Tyche ne prospetta l'affannoso (e inutile) percorso destinato alla sconfitta: 'ma, dopo essersi tirato addosso inutilmente innumerevoli fatiche e sofferenze, e dopo aver fatto meglio capire a tutti che razza di uomo sia, alla fine si troverà al punto di partenza' (μάτην δὲ πράγμαθ' αὐτῷ καὶ πόνους / πολλοὺς παρασχόν, γνωριμώτερόν τε τοῖς / πᾶ[σ]ιν ποιήσας αὐτὸν οἶός ἐστ' ἄνηρ / ἐπ'ἀνείσιν ἐπὶ τὰρχαῖα) (vv. 147-50); e una dura espiazione di tutto il dolore arrecato è la giusta punizione che Cherestrato si augura di poter infliggere al fratello, se solo il *mechanema* ordito da Davo avrà successo: 'per Zeus, gli infliggerò la punizione che si merita per tutto il male che mi ha fatto' (λήψομαι, νῆ τὸν Δία, / ὧν] μ' ὠδύνηκε πῶποτ' ἀξίαν δίκην) (vv. 379 s.).

## 5.

Se dunque è a mio avviso verosimile che nel fr. 1 Jacques si faccia riferimento a Smicrine, controversa appare invece l'identificazione della *persona loquens*: Arnott ha ipotizzato che il passo possa essere pronunciato da Cherestrato, in relazione all'avidio egoismo del vecchio<sup>39</sup>; diversamente, Jacques si chiede se i versi non possano essere interpretati come un'espressione d'angoscia dello stesso Smicrine nel momento in cui, verosimilmente in seguito ad accordi intercorsi con Cherea, si trova a detenere il bottino<sup>40</sup>; da ultimo Ireland ha ipotizzato, sia pure con cautela, che il

cui si dibatte il tiranno, incapace di distinguere il vero dai fantasmi originati dalle sue paure, è presente in Eliano (VH 14.22), su cui si vedano le considerazioni di Spina 2000.

<sup>38</sup> «Dietro la supposta smisurata potenza sta tutta la miseria umana del tiranno: il suo arbitrio non è libertà, il poter fare ciò che vuole si rivela illusorio, la sua azione si riscopre un fallimento» (Lanza 1977, 60). Che il tiranno non sia libero, e che la sua esistenza sia piuttosto da considerare alla stregua di una perenne condizione di schiavitù, è affermato esplicitamente da Platone: 'così vivo tutto la vita senza essere amici di nessuno' (φίλοι μὲν οὐδέποτε οὐδενί), come padroni o schiavi di qualcun altro. Ma 'l'indole tirannica non prova mai libertà e amicizia' (ἐλευθερίας δὲ καὶ φιλίας ἀληθοῦς τυραννικὴ φύσις ἀεὶ ἄγευστος) (R. 576a).

<sup>39</sup> Arnott 1979, 92 s., n. 1

<sup>40</sup> Jacques 1998, 41 n. 1; lo studioso fa in particolare riferimento all'espressione τήνδ' ἐγὼ τὴν οὐσίαν (v. 780), nella quale andrebbe colto un riferimento al bottino di Cleostrato, che Smicrine, ancora ignaro del ritorno del soldato, è certo di potersi godere in tutta serenità (cf. Jacques 1998, 39 n. 1; e vd. Lloyd-Jones 1971, 189 [=Lloyd-Jones 1990, 20]). Gronewald 1992, 54, intende

passo, proprio per il tono di rimpianto e rammarico che sembra caratterizzarlo, «may suggests a comment on the old man's state»<sup>41</sup> a seguito del clamoroso fallimento di tutti i suoi progetti nel quinto atto.

E tuttavia, alla luce della connotazione topica che, come si è visto, questo frammento presenta, e soprattutto tenuto conto delle evidenti matrici tragiche in esso riscontrabili, sembra a me più verosimile l'ipotesi che a pronunciarlo sia il pedagogo Davo, il quale spesso nella commedia si esprime in tono moraleggiante, facendo frequentemente ricorso a sentenze e locuzioni proverbiali (cf., e.g., vv. 20 s.; 27 s.; 194 s.; 254 s.; 381 s.), e, soprattutto, presenta una spiccata consuetudine e familiarità con lessico e motivi tragici: si pensi al monologo d'apertura del dramma (vv. 1-18a), caratterizzato dalla fitta presenza di riprese tragiche, nel lessico, nello stile e nella struttura stessa dell'invocazione al padrone Cleostrato creduto morto in battaglia, nella quale sono riconoscibili precisi modelli di riferimento, soprattutto euripidei<sup>42</sup>; e si pensi inoltre all'enunciazione del 'dramma nel dramma' da lui ideato ai danni di Smicrine, e presentato come una vera e propria 'tragedia' (cf. v. 337b: δεῖ τραγωδεῖσαι πάθος, e vv. 397 s.: ἔξει τιν' ἀμέλει διατριβὴν οὐκ ἄ<ρ>ουθυμον ἀγωνίαν τε τὸ πάθος), la cui messa in scena è inaugurata da una fitta sequenza di citazioni tragiche propinate 'alla lettera' al vecchio avaro<sup>43</sup>.

È difficile ipotizzare in quale contesto della commedia il pedagogo potesse pronunciare questi versi; e tuttavia mi chiedo se una collocazione verosimile non possa considerarsi l'inizio della grande lacuna di circa 205 versi che, nel Bodmeriano, copre la fine del terzo e buona parte del quarto atto. Rimasto solo in scena dopo l'uscita del falso medico, Smicrine, ai vv. 491-3a, con un'espressione per certi versi oscura (ἦ που φέρουσιν αἱ γυναῖκες ὡσπερὶ / ἐκ πολέμων ἐπιπάττεται τοῖς γείτοσι / διὰ τῶν ὑδροροῶν, 'di certo le donne staranno portando via tutto, proprio come da un campo nemico: si danno istruzioni ai vicini attraverso i canali di scarico dell'acqua')<sup>44</sup>, commenta il comportamento delle donne di casa, immaginan-

l'espressione come un riferimento a quello che Smicrine ha portato con sé tornando dal mercato, dove si è incontrato con Cherea, senza subire nessun reclamo (cf. μοι παρενοχλοῦντος, v. 781): per una ricostruzione della scena nei lacunosissimi vv. 771-81 si veda ora Ingrosso 2010, 388-90.

<sup>41</sup> Ireland 2010, 108.

<sup>42</sup> Tutta la *rhexis* del pedagogo, ai vv. 1-18b, è connotata da uno stile solenne di colorito tragico, da severità metrica, da scelte lessicali di consolidata caratura poetica e da eleganti allusioni letterarie: in particolare, sui paralleli tragici riconoscibili nel monologo di Davo, si rimanda almeno a Katsouris 1975, 107 s.; Cassio 1978; Cannatà Fera 2003, 119-25; Cusset 2003, 128-32; Ingrosso 2010, 124-38.

<sup>43</sup> Ai vv. 408-43 il servo Davo dà inizio alla messinscena della finta morte di Cherestrato: per annunciare enfaticamente a Smicrine le disperate condizioni in cui si trova il fratello si serve di una serie di citazioni tragiche: v. 418 = fr. 661, 1 Kn. (dalla *Stenebea* di Euripide); v. 422 = fr. 2 Sn.-Kn. (dall'*Achille uccisore di Tersite* di Cheremone); vv. 423 s. = fr. 154a, 15 s. R. (dalla *Niobe* di Eschilo); vv. 428 s. = fr. 5a Sn.-Kn. (da una tragedia di Carcino); vv. 435-6a e v. 443 = vv. 1-2a e 232 dell'*Oreste* di Euripide; vv. 436c-7 = fr. 42 Sn.-Kn. (da una tragedia di Cheremone). Sulle citazioni tragiche adoperate dal pedagogo e, più in generale, sul valore metateatrale di questa scena, si vedano almeno Paduano 1978; Raina 1987; Gutzwiller 2000; Cusset 2003, 144-58; Ingrosso 2010, 357-72.

<sup>44</sup> Si tratta di un passo molto controverso, sulla cui interpretazione non c'è accordo tra gli studiosi: con Austin 1970, 44 accolgo la ripartizione tradata (che attribuisce i vv. 491-3a a Smicrine e i vv. 493b-4 a Davo), alla base della ricostruzione della scena suggerita da Bain 1977, 106-8 e ripresa da Frost 1988, 33 e, di recente, sia pure con cautela, da Ireland 2010, 63, 104); per le altre propo-

do, in virtù della diffidenza e dell'avidità che lo contraddistinguono, che quelle approfittino dell'isolamento in cui si trova la casa di Cherestrato ora che il padrone è sul punto di morire, comportandosi come un esercito che saccheggia un territorio straniero, cercando di accaparrarsi qualunque oggetto di valore che possa essere portato via. È evidente che il vecchio avaro si sente già proprietario della casa e dei beni del fratello moribondo, e, sospettoso di tutto e di tutti, è attanagliato dal timore di venire in qualche modo defraudato di ciò che gli appartiene; a questo punto entra in scena Davo, che si rende conto, non visto<sup>45</sup>, dell'ansia di Smicrine, e medita perciò di sfruttarla ai fini del successo del suo piano: 'gli farò prendere un bello spavento: ma, come stavo facendo...' (θορυβήσω τουτονί: / ἀλλ' ὄπερ ἔπραττον πρατ[ ] (vv. 493b-4). Qui il testo tramandato dal Bodmeriano si interrompe, e pertanto non sappiamo come si concludesse il terzo atto<sup>46</sup>; mi chiedo tuttavia se l' 'a parte' del pedagogo non proseguisse, nei versi successivi al 494, con una considerazione più generale, di stampo gnomico e di caratura tragica, sulla insicurezza e la precarietà della condizione di Smicrine, paragonato a un tiranno che, nel momento più alto del proprio potere e del proprio prestigio, è lacerato dalla paura e dal sospetto. Versi come quelli tramandati dal fr. 1 Jacques peraltro ben si adatterebbero a suggellare un atto, il terzo, caratterizzato per tutta la sua estensione da una insistita enfasi tragica, e nel quale, alle scene di annuncio a Smicrine della morte imminente di Cherestrato, prima da parte di Davo (vv. 408-43) e poi del falso medico straniero (vv. 463-90), fa da cornice in apertura (vv. 400-7) e in chiusura (vv. 491-3a), quasi in forma anulare, un soliloquio del vecchio avaro in preda a paura, insicurezza, diffidenza<sup>47</sup>.

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

Paola Ingresso

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arnott 1979 = W.G. Arnott, *Menander*, vol. I, Cambridge MA-London 1979.

Arnott 1996 = W.G. Arnott, *Menander*, vol. II, Cambridge MA-London 1996.

Austin 1970 = C. Austin, *Menandri Aspisi et Samiae*, II, *Subsidia interpretationis*, Berlin 1970.

Austin – Olson 2004 = *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Edited with Introduction and Commentary by C. Austin – S.D. Olson, Oxford 2004.

Bain 1977 = D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.

ste di distribuzione delle battute ai vv. 491-4, e per le interpretazioni fornite in merito ai problematici vv. 491-3a, si rimanda più diffusamente a Ingresso 2010, 378-80.

<sup>45</sup> In accordo con la didascalia riportata dal Bodmeriano (tra il v. 492 e il v. 493, accanto alla *nota personae* δαος, è segnata chiaramente la notazione ησυχη), i vv. 493b-4 saranno pronunciati 'a parte' dal pedagogo.

<sup>46</sup> Quando il testo riprende, dopo l'ampia lacuna, al v. 700, la commedia si trova nella sua fase cruciale; dai pochi frammenti leggibili si intuisce infatti che è in atto la messa in scena della finta morte di Cherestrato: cf., e.g., βοῶσι<v> «οἴχεθ[ ] / Χαίρεσπρατ[ ], vv. 700 s.; τέθνηκε, v. 703; ἄνηρ ἀπόλ[ωλε, v. 704.

<sup>47</sup> È forse utile ricordare che anche il primo e il secondo atto sono conclusi da Davo con considerazioni che suggellano l'intera scena: cf. vv. 251-5 (alla fine del I atto) e vv. 397-9 (alla fine del II atto).

- Berve 1967 = H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen*, I-II, München 1967.
- Bodei Giglioni 1984 = G. Bodei Giglioni, *Menandro o la politica della convivenza. La storia attraverso i testi letterari*, Como 1984.
- Boggione – Massobrio 2004 = V. Boggione – L. Massobrio, *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino 2004.
- Bond 1981 = G.W. Bond, *Euripides, 'Heracles'*, with Introduction and Commentary, Oxford 1981.
- Cagnetta – Petrocelli 1977 = M. Cagnetta – C. Petrocelli, *Lessico politico attico. πονηρός*, QS 6, 1977, 155-72.
- Cannatà Fera 2003 = M. Cannatà Fera, *Metateatro e intertestualità. Lo 'Scudo' di Menandro, 'Elena' e 'Ifigenia Taurica' di Euripide*, in L. Belloni – L. de Finis – G. Moretti (a c. di), *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento 2003, 117-29.
- Cassio 1978 = A.C. Cassio, *Arte e artifici di Menandro ('Aspis' 1-18)*, in *Studi in onore di A. Ardigizone*, vol. I, Roma 1978, 175-85.
- Catenacci 1996 = C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996.
- Catenacci 2009 = C. Catenacci, *Tra eversione e fondazione. La tirannide nella Grecia arcaica e classica*, in *Ordine e sovversione nel mondo greco e romano*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli 25-27 settembre 2008, a c. di G. Urso, Pisa 2009, 13-37.
- Cerri 1975 = G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma 1975.
- Cerri 1982 = G. Cerri, *Antigone, Creonte e l'idea della tirannide nell'Atene del V secolo*, QUCC 39, 1982, 137-55.
- Cerri 1999 = G. Cerri, *La figura del tiranno nell'immaginario greco: dal mito alla storia, dalla storia al mito*, QUCC, n.s. 62, 1999, 155-8.
- Cerri 2005 = G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, Vichiana 4.1, 2005, 17-36.
- Cerri 2011 = G. Cerri, *Inverosimile e verosimile nella tragedia. L' 'Edipo re' di Sofocle e la tirannide*, in A. Beltrametti (a c. di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma 2011, 171-86.
- Collard 1975 = Euripides, *Supplices*, Edited by Ch. Collard, II, *Commentary*, Groningen 1975.
- Curnis 2003 = M. Curnis, *Il Bellerofonte di Euripide*, Edizione e commento dei frammenti, Alessandria 2003.
- Cusset 2003 = Ch. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris 2003.
- Di Benedetto 1978 = V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- Di Benedetto 1979 = V. Di Benedetto, *L'emarginazione di Edipo*, ASNP s.III, 9, 1979, 919-57.
- Dickie 1993 = M.W. Dickie, βασιλάνια, προβασιλάνια and προσβασιλάνια, *Glotta* 71, 1993, 174-7.
- Dover 2002 = K.J. Dover, *Some Evaluative Terms in Aristophanes*, in A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002, 85-97.
- Edmunds 2002 = L. Edmunds, *Oedipus as Tyrant in Sophocles' 'Oedipus Tyrannus'*, *Syllecta Classica* 13, 2002, 63-103.
- Fabbro 1995 = E. Fabbro, *I carmi conviviali attici. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*, Roma 1995.

*L'infelicità del tiranno*

- Fantuzzi – Hunter 2002 = M. Fantuzzi – R. Hunter, *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.
- Fantuzzi – Hunter 2004 = M. Fantuzzi – R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Translation by R. Packham and R. Hunter, Cambridge 2004.
- Friedel 1937 = H. Friedel, *Der Tyrannenmord in Gesetzgebung und Volksmeinung der Griechen*, Stuttgart 1937.
- Frost 1988 = K.B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988.
- Gentili 1979 = B. Gentili, *Polemica antitirannica (Pind. Pyth. 11; Aesch. Prom.; Herod. 3, 80-81; Thuc. 2, 65, 9)*, QUCC, n.s. 1, 30, 1979, 153-6.
- Gentili 1986 = B. Gentili, *Il tiranno, l'eroe e la dimensione tragica*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a c. di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, Roma 1986, 117-33.
- Giorgini 1993 = G. Giorgini, *La città e il tiranno. Il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a.C.*, Milano 1993.
- Green 1990 = P. Green, *Alexander to Actium: The Historical Evolution of the Hellenistic Age*, Berkeley 1990.
- Griffith 1995 = M. Griffith, *Brilliant Dynasts*, *ClAnt* 14, 1995, 62-129.
- Gronewald 1992 = M. Gronewald, *Zu Menanders' 'Aspis' (P.Köln inv. 904+P.Rob. inv. 38)*, *ZPE* 90, 1992, 50-4.
- Gutzwiller 2000 = K.J. Gutzwiller, *The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander*, *ClAnt* 19, 2000, 102-37.
- Habicht 1995 = Ch. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in der hellenistischen Zeit*, München 1995.
- Henderson 2003 = J. Henderson, *Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy*, in K. Morgan (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin TX 2003, 155-79.
- Hertel 1560 = J. Hertel, *Vetustissimorum sapientissimorum comicorum quinquaginta, quorum opera integra non extant, sententiae, quae supersunt, Graece et Latine collectae et secundum litteras Graecorum in certos locos dispositae*, Basileae 1560.
- Hurst 1990 = A. Hurst, *Ménandre et la tragédie*, in E.W. Handley – A. Hurst (éds.), *Relire Ménandre*, Genève 1990, 93-122.
- Ingresso 2010 = Menandro, *Lo scudo*, Introduzione, testo, traduzione e commento a c. di P. Ingresso, Lecce-Brescia 2010.
- Ireland 2010 = Menander, *The Shield ('Aspis') and the Arbitration ('Epitepontes')*, Edited and Translated by S. Ireland, Oxford 2010.
- Jacques 1998 = Ménandre, *Le Bouclier*, Texte établi et traduit par J.-M. Jacques, Paris 1998.
- Katsouris 1975 = A.G. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975.
- Knox 1979 = B.M.W. Knox, *Why is Oedipus Called Tyrannos?*, in Id. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore 1979, 87-95.
- Koerte 1959 = *Menandri quae supersunt*, Pars altera, *Reliquiae apud veteres scriptores servatae*, edidit A. Koerte. Opus postumum retractavit, addenda ad utramque partem adiecit A. Thierfelder, Editio altera aucta et correctae, Lipsiae 1959<sup>2</sup>.
- Lamagna 1994 = M. Lamagna, *Menandro, La fanciulla tosata*, testo critico, introduzione, traduzione e commentario, Napoli 1994.

- Lanza 1977 = D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.
- Lape 2004 = S. Lape, *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton NJ 2004.
- Lehnus 1970 = L. Lehnus, *apud* D. Del Corno, *Note all' 'Aspis' di Menandro*, ZPE 6, 1970, 213-25.
- Lloyd-Jones 1971 = H. Lloyd-Jones, *Menander' 'Aspis'*, GRBS 12, 1971, 175-95.
- Lloyd-Jones 1990 = H. Lloyd-Jones, *Greek Comedy, Hellenistic Literature, Greek Religion, and Miscellanea. The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, 7-25.
- Maiullari 1999 = F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell' 'Edipo re'. Una nuova lettura della tragedia sofoclea*, Pisa-Roma 1999.
- Major 1997 = W.E. Major, *Menander in a Macedonian World*, GRBS 38, 1997, 41-73.
- Mastronarde 1994 = D.G. Mastronarde, *Euripides, 'Phoenissae'*, Edited with Introduction and Commentary, Cambridge 1994.
- McDonald 1978 = M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978.
- Meier 1993 = C. Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore 1993.
- Mendelsohn 2002 = D. Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford 2002.
- Montana 2009 = F. Montana, *Menandro 'politico'*. Kolax 85-119 Sandbach (C190-D224 Arnott), RFIC 137, 2009, 302-38.
- Morel 1553 = *Ex veterum comicorum fabulis quae integrae non extant sententiae, nunc primum in sermonem latinum conversae*, Parisiis, *apud* Guil. Morelium, 1553.
- Mossé 1969 = C. Mossé, *La tyrannie dans la Grèce antique*, Paris 1969.
- Ober 2003 = J. Ober, *Tyrant Killing as Therapeutic Stasis: A Political Debate in Images and Texts*, in K. Morgan (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin TX 2003, 215-50.
- 'O'Neill 1986 = J.L. 'O'Neill, *The Semantic Usage of Tyrannos and Related Words*, *Antichthon* 20, 1986, 26-40.
- Paduano 1978 = G. Paduano, *Citazione ed esistenza (Menandro, 'Aspis' 407sgg.)*, RCCM 20, 1978, 1055-65.
- Parker 1983 = R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.
- Parker 1998 = V. Parker, *Τύραννος. The Semantics of a Political Concept from Archilochus to Aristotle*, *Hermes* 126, 1998, 145-72.
- Pasini 1975 = D. Pasini, *Tirannide e paura in Platone Senofonte e Aristotele*, Napoli 1975.
- Pellegrino 2004 = Euripide, *Ione*, Introduzione, traduzione e commento di M. Pellegrino, Bari 2004.
- Pellegrino 2010 = M. Pellegrino, *La maschera comica del sicofante*, Lecce-Brescia 2010.
- Podlecki 2005 = A.J. Podlecki, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Edited with Introduction, Translation and Commentary, Oxford 2005.
- Porter 1999-2000 = J.R. Porter, *Euripides and Menander: 'Epitrepontes', Act IV*, in M. Cropp – K. Lee – D. Sansone (ed.), *Euripides and Tragic Theatre in Late Fifth Century*, ICS 24-25, 1999-2000, 157-73.
- Raaflaub 2003 = K.A. Raaflaub, *Stick and Glue: The Function of Tyranny in Fifth-Century Athenian Democracy*, in K. Morgan (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin TX 2003, 59-93.



*L'infelicità del tiranno*

Raina 1987 = G. Raina, *L'Aspis di Menandro: teatro e metateatro*, in *Studi offerti a A.M. Quartiroli e D. Magnino*, Pavia 1987, 21-31.

Saïd 1985 = S. Saïd, *Sophiste et Tyran*, Paris 1985.

Scheid 1984 = J. Scheid, *La mort du tyran. Chronique de quelques morts programmées*, in *Du châtiement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Rome 1984, 173-93.

Schwartz 1929 = E. Schwartz, *Zu Menanders Perikeiromene*, *Hermes* 64, 1929, 1-16.

Seaford 2004 = R. Seaford, *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*, Cambridge 2004.

Seaford 2007 = R. Seaford, *Money and the Confusion of Generations in Sophocles' 'Oedipus Tyrannus'*, in Th. Bäier (hrsg.), *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen 2007, 23-8.

Spina 2000 = L. Spina, *Alla vista del tiranno*, *Lexis* 18, 2000, 175-9.

Stephanus 1569 = *Comicorum graecorum sententiae, id est γυνῶμαι*, Latinis versibus ab H. Stephano redditae, et annotationibus illustratae, Geneva 1569.

Taylor 1991 = M.W. Taylor, *The Tyrant Slayer. The Heroic Image in Fifth Century B.C. Athenian Art and Politics*, Salem NH 1991<sup>2</sup>.

Tedeschi 1991 = G. Tedeschi (a c. di), *Senofonte, Ierone*, con una nota di L. Canfora, Palermo 1991.

Tosi 1991 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991.

Tosi 2010 = R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, traduit de l'italien par R. Lenoir, Grenoble 2010.

Ugolini 2000 = G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000.

Vogt-Spira 2001 = G. Vogt-Spira, *Euripides und Menander*, in B. Zimmermann (hrsg.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur* (Drama 10), Stuttgart 2001, 197-222.

Webster 1960 = T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960<sup>2</sup>.

Webster 1970 = T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970<sup>2</sup>.

West 1990 = M. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.

Willink 1990 = W. Willink, *The Goddess Eulabeia and pseudo-Euripides in Euripides' 'Phoenissai'*, *PCPhS* 36, 1990, 182-201.

**Abstract:** Moving from the analysis of the tragic *topos* of tyrant's wretchedness, the author proposes to assign Menander, *Aspis*, fr. 1 Jacques to Daos, the loyal pedagogue, which in the play shows to be familiar with tragic lexicon and motifs, and argues that the fragment refers to Smicrines, the old miser, who in the *Aspis* reveals several resemblances with the character of a tragic tyrant.

**Keywords:** Menander, *Aspis*, Euripides, tyrant, Smicrines.

**Come chiudere una tragedia.  
A proposito della contraddizione tra i capitoli 13 e 14  
della *Poetica* di Aristotele\***

L'analisi delle valutazioni di ordine estetico e critico-letterario espresse a proposito del teatro di Sofocle nella *Poetica* aristotelica induce ad accettare una constatazione generale da tempo invalsa: gli studiosi sono pressoché concordi nell'osservare l'insistenza con la quale l'*Edipo Re* è tragedia prescelta come modello per la costruzione sapiente del *plot* e, conseguentemente, riscontrano una predilezione del filosofo per la drammaturgia sofoclea<sup>1</sup>. Taluni interpreti hanno individuato una relazione tra i criteri estetici adottati da Aristotele e l'avvento di una nuova cultura caratterizzata dalla diffusione del libro, dalla nascita delle biblioteche e dal propagarsi della pratica della lettura personale. In effetti, non è arbitrario pensare che l'affermarsi di una nuova forma di comunicazione letteraria possa avere influito sulla ricezione delle opere drammatiche dell'epoca classica e, in particolar modo, sul pensiero di Aristotele come teorico del teatro<sup>2</sup>. Altri hanno preferito valutare come l'attenzione rivolta nella *Poetica* alla composizione del 'testo drammatico' (in termini aristotelici  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ ) scaturisca piuttosto da una riflessione sulla corruzione delle arti e dei rispettivi pubblici nel contesto dell'ultima metà del IV secolo a.C.: tali studiosi hanno dunque visto nel trattato una sorta di *pamphlet* contro la degenerazione del teatro tragico nella temperie politica e culturale in cui viveva l'autore<sup>3</sup>. È mia convinzione che le due diverse letture non debbano necessariamente escludersi a vicenda e, anzi, mi pare verosimile che l'esperienza di 'lettore' (per le tragedie del V secolo) e, contestualmente, quella di *theatre-goer* (per quelle del IV) abbiano spinto il teorico alla

\* Desidero ringraziare, per le osservazioni che hanno contribuito a migliorare questo studio, Filipomaria Pontani, Andrea Rodighiero e David Bouvier. La ricerca è stata portata a compimento presso l'Università di Losanna grazie ad una borsa di studio offerta dalla Fondation Zerilli-Marimò.

<sup>1</sup> Sull'esemplarità del modello dell'*Edipo Re* nella *Poetica*, cf. Margon 1976-77, 249; Blum 1977, 43 e 47; Golden 1978, 10 e 12; Dupont-Roc – Lallot 1980, 172 e 303 e Donini 2008, 88. Ugolini 1986, 69-81, mostra come fossero già gli umanisti del Cinquecento a ereditare da Aristotele la convinzione dell'esemplarità tragica dell'*Edipo Re*. Più cauti i giudizi espressi da Lanza 1987a, 73, o da Zanatta 2006, 9: «non mancano casi in cui una stessa opera poetica (paradigmatici quelli dell'*Edipo Re* e dell'*Ifigenia in Tauride*) viene giudicata eccellente per un aspetto, ma non altrettanto confacente per un altro».

<sup>2</sup> Presuppongono una tale valutazione le considerazioni di Di Marco 1989, 132 ss. e 142; Martina 1993, 127 s. e n. 200 e Bonanno 1999, 274, 276 s. e n. 76. Più esplicito, in questo senso, Stella 2005, 174: «per come viene letto il teatro nella *Poetica*, è possibile dedurre che la visione aristotelica della cultura passa necessariamente attraverso i libri». Su Aristotele, ideatore di un nuovo modello di organizzazione del sapere e precursore della civiltà bibliofila a venire, cf. Pfeiffer 1968, 130 s.; Blum 1977, 4; Natali 1991, 9 e Canfora 1999, 14 ss. L'idea che Aristotele occupi una sorta di *pivotal position* nella transizione da cultura orale a cultura scritta è avvalorata dalle diverse analisi di Lanza condotte sul testo della *Poetica* (Lanza 1987a, 94-6, e 1987b, 49 s. e 55).

<sup>3</sup> Cf. Marzullo 1980 e 1993, 321 s., n. 13; Andrisano 1990, in part. 26-9, e De Marinis 1991. In realtà, le due correnti di pensiero non sono così distinte: se Di Marco 1989, 136 s. e 143, si sofferma anch'egli sulla diffidenza di Aristotele nei confronti della spettacolarità della tragedia del IV secolo, Marzullo 1993, 156 n. 28, si riferisce allo Stagirita come ad un «strabiliante lettore».

massima attenzione per il testo drammatico, perché questo non finisse in una sorta di 'libretto d'opera' supino alle esigenze dello spettacolo o, peggio ancora, all'esibizionismo degli attori.

Sono molti i passi della *Poetica* in cui Aristotele manifesta il suo entusiasmo per la costruzione drammatica dell'*Edipo Re*<sup>4</sup>. Veniamo subito ai capitoli 13 e 14 dell'opera e alla (presunta) incongruenza che costituisce l'oggetto specifico di questo studio. Nel capitolo 13 sembrerebbe particolarmente determinante per l'eccellenza della tragedia (1452b 31 τὴν σύνθεσιν... τῆς καλλίστης τραγωδίας) il profilo del personaggio tragico che ne è protagonista (1453a 7-11)<sup>5</sup>:

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης κτλ.

Tra questi estremi rimane dunque il caso intermedio: è tale il personaggio che né si distingue per virtù e giustizia, né *cade in disgrazia* per la propria malvagità e depravazione, ma piuttosto *per un qualche errore*; ed è di quelli che si trovano in una condizione di grande reputazione e prosperità, come Edipo e Tieste...

Edipo e Tieste, entrambi attestati come eroi sofoclei<sup>6</sup>, vengono qui indicati come i perfetti protagonisti tragici. Gli stessi riappaiono in un successivo e più nutrito elenco di soggetti esemplari del genere tragico (1453a 18-23):

νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέονα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι.

Ora invece *le tragedie più belle* sono composte intorno a poche casate, come, ad esempio, intorno ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste e Telefo e a quanti altri sia capitato di *subire o compiere cose terribili*. Dunque, *la tragedia più bella*, dal punto di vista dell'arte drammatica, deriva da questa sorta di struttura.

L'argomento del capitolo 13 è la corretta composizione della trama tragica<sup>7</sup>, senza che si perda di vista il fine precipuo del genere (1452b 29 τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον), la 'catarsi': la μεταβολή εἰς δυστυχίαν (il passaggio dalla buona alla cattiva sorte) sembra costituire il tratto distintivo dell'intreccio di una tragedia e tale rivolgimento di fortuna deve avvenire in modo da suscitare la più forte partecipazione del pubblico. Va da sé che alla μεταβολή del dramma sia strettamente legata la sorte dell'eroe tragico: egli deve passare da una condizione di grande reputazione e prosperità ad

<sup>4</sup> Per la ricorrenza dei riferimenti a Sofocle e all'*Edipo Re* si veda la tabella a p. 410.

<sup>5</sup> Per la *Poetica* si adotta il testo edito da Kassel 1965. Qualora non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>6</sup> Secondo Lucas 1968, 145, Sofocle avrebbe composto una tragedia incentrata sul riconoscimento tra Tieste e la figlia Pelopia, i quali avrebbero incestuosamente generato Egisto (inconsapevolmente e quindi δι' ἁμαρτίαν).

<sup>7</sup> Cf. 1452b 28 s. ὦν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἂ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους.

una condizione di sventura; ma per suscitare gli auspicati effetti negli spettatori (pa-paura e pietà)<sup>8</sup> è più opportuno che costui non sia né un uomo scellerato né un uomo irreprensibile, piuttosto una persona socialmente in vista ma eticamente ordinaria, passibile di cadere in un errore di percorso come tutti. La visibilità sociale è condizione necessaria, determinata com'è dallo statuto eroico dei personaggi tragici ereditato dal mito, ma è oltretutto funzionale a rendere più evidenti, e maggiormente tragiche, le conseguenze del fatale errore. L'ἀμαρτία<sup>9</sup>, d'altra parte, è ingenerata da una condizione di – perlomeno parziale – 'ignoranza' di sé (della propria identità) o dell'identità della vittima o delle circostanze, perché una piena consapevolezza implicherebbe una certa μοχθηρία nel personaggio tragico, il quale, invece di cadere in fallo, si troverebbe nella condizione di commettere intenzionalmente, quanto colpevolmente, un delitto<sup>10</sup>.

Sembra che proprio il concetto del 'cadere', del 'cadere in errore' come del 'cadere in disgrazia' (1453a 2 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν)<sup>11</sup>, sia alla base della predilezione aristotelica per l'intreccio dell'*Edipo Re* e della produzione drammatica sofoclea in generale. È ben noto che in Sofocle il protagonista arriva a vedere compiuto il proprio tragico destino e a comprendere il senso reale delle cose quando ormai è 'tardi'<sup>12</sup>: è il caso di Edipo appunto, ma anche di Deianira nelle *Trachinie* o di Creonte nell'*Antigone*<sup>13</sup>. Alla luce delle indicazioni offerte nel capitolo 13 della *Poetica*, è naturale che Edipo si presti a incarnare la perfetta tipologia dell'eroe tragico, perché egli inavvertitamente 'cade' in errore e improvvisamente 'cade' in disgrazia, suscitando al contempo la più grande paura e la più grande pietà. Si veda un altro passo del capitolo in cui si insiste sulla necessità dell'infausto rivolgimento di fortuna a causa di un grave errore (1453a 12-6):

<sup>8</sup> Non è possibile soffermarsi in questa sede sul valore del termine κάθαρσις nella *Poetica*, questione notoriamente molto complessa e dibattuta, ma per quanto riguarda gli effetti di ἔλεος e φόβος si veda la precisazione offerta nello stesso cap. 13: 1453a 4 ss. ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον.

<sup>9</sup> Molto si è discusso sul controverso valore del termine all'interno del *corpus* aristotelico (cf. anche *Rhet.* 1374b 6 ss. e *EN* 1135b 16 ss.): si veda, tra la vastissima letteratura, Glanville 1949; Bremer 1969; Stinton 1975; Golden 1978; Schüttrumpf 1989; Martina 1993, 87-113 e Napolitano Valditara 2002, 136-49. Molti studiosi mettono in relazione l' 'errore tragico' con il carattere involontario dell'azione (ἄκων vs ἐκών): cf. Soph. *Trach.* 1123 ἤμαρτεν οὐχ ἐκουσία, e fr. 665 R.<sup>2</sup> ἄκων δ' ἄμαρτὸν οὕτως ἀνθρώπων κακός. Else 1957, 378 ss., mette in relazione ἀμαρτία e ἀναγνώρισις: la scoperta dell'identità della persona verso cui è diretta l'azione rappresenta la perfetta controparte del precedente fraintendimento dovuto ad una condizione di ignoranza (δὲ ἄγνοιαν).

<sup>10</sup> In due occasioni Aristotele rimprovera la μοχθηρία/πονηρία di Menelao nell'*Oreste* di Euripide (1461b 19 ss. e 1454a 28 s.).

<sup>11</sup> Gli avvenimenti tragici vengono detti τὰ συμπίπτοντα in *Poet.* 1453b 15, e il composto ἐκπίπτω è utilizzato per esprimere la 'caduta' del poeta nei concorsi tragici (1456a 18 s.), o dell'opera tragica – non perfettamente composta – al momento della *performance* (1455a 27 ss. e 1459b 30 s.).

<sup>12</sup> Cf. Whitman 1951, 103-21, che dà il titolo '*Late Learning*' al capitolo dedicato alle *Trachinie*, e Di Benedetto 1983, 10 e 145. Tardivo è definito dal Coro il riconoscimento della giustizia da parte di Creonte in Soph. *Ant.* 1270 οἴμ' ὡς ἔοικας ὁ ψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.

<sup>13</sup> Per l'esemplificazione cf. già Stinton 1975, 236 s. e 239; Halliwell 1986, 214 e Martina 1993, 105.

*Come chiudere una tragedia*

ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον... μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην κτλ.

È *necessario* allora che *il racconto ben fatto* [...] volga non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario *dalla buona sorte alla sventura*, e non a causa di una depravazione, ma di un grave errore...

Vale la pena di notare lo stretto legame che intercorre tra i capitoli 13 e 14 della *Poetica*, perché le frequenti prescrizioni aristoteliche relative al personaggio tragico (nel cap. 13) derivano, in realtà, dalla preoccupazione che il poeta sappia ben impostare l'elemento cardine della tragedia, vale a dire l'intreccio, il μῦθος inteso come σύστασις τῶν πραγμάτων (tema centrale del cap. 14): è ovvio che la qualità del μῦθος sia determinata dalla qualità della πρῶξις dell'opera tragica, e che la qualità della πρῶξις sia direttamente connessa alla natura del protagonista che ne è l'artefice. L'interesse manifestato da Aristotele per il personaggio tragico è evidentemente prodotto dal suo ben più profondo interesse per l'azione tragica, come risulta chiaro in *Poet.* 1453b 29-32 (cap. 14):

ἔστιν δὲ πρῶξις μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρῶξις τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τῆν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, κτλ.

D'altra parte è possibile *agire* senza sapere che si sta compiendo qualcosa di terribile, e poi, quando è tardi, si viene a conoscere il legame di parentela, come accade all'Edipo di Sofocle; ebbene tale azione avviene fuori del dramma propriamente detto...<sup>14</sup>

Nella teorizzazione aristotelica 'agire nell'inconsapevolezza' sarebbe una delle migliori modalità di 'azione' che si possano dare in tragedia. Ciò è spiegato meglio all'interno della classificazione normativa che segue immediatamente la descrizione empirica dei casi di azione tragica (cap. 14, 1454a 2-4):

βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρῶξις, πρῶξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μαρτὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

È *migliore* il caso dell'agire non sapendo e avendo agito giungere al riconoscimento: infatti non vi si aggiunge quell'effetto di repulsione morale ed il riconoscimento è sorprendente.

<sup>14</sup> Si tratta di uno degli antefatti della tragedia, i cosiddetti τὰ προπεπραγμένα (*Poet.* 1455b 30). L'azione in questione – l'uccisione del padre Laio – non è realizzata nel tempo drammatico della tragedia, ma semplicemente richiamata alla memoria dai personaggi *loquentes*, Giocasta e Edipo in Soph. *OT* 715-37 e 800-13. Non si tratta nemmeno di azione 'extrascenica' riferita dal messaggero in modalità diegetica; in tal caso si tratterebbe comunque di azione 'drammatica', seppur sottratta allo sguardo del pubblico. La πρῶξις dell'*Edipo Re* è, invece, del tutto esterna al dramma: gli spettatori erano sollecitati a percepirla come un segmento del mito che il tragediografo aveva deciso di non 'tessere' per la scena, per concentrarsi sul momento successivo della rivelazione della verità.

Tuttavia, in questo nuovo contesto classificatorio, il *plot* dell'*Edipo Re* di Sofocle non è presentato in qualità di *summae artis dramaticae specimen*. Sembrerebbe superiore, infatti, per lo svolgimento dell'azione tragica, il tipo di intreccio portato in scena dal *Cresfonte* o dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, dove chi sta compiendo qualcosa di terribile, non conoscendo il legame di parentela che lo unisce alla vittima, giunge al riconoscimento un attimo prima di agire (cap. 14, 1454a 4-7):

κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, κτλ.

*Il caso più efficace di tutti* però è l'ultimo: intendo come nel *Cresfonte* Merope sta per uccidere il figlio, ma non lo uccide perché lo riconosce, e nell'*Ifigenia* la sorella con il fratello...

L'azione inconsapevole di Edipo meriterebbe, dunque, solamente la 'seconda' posizione nella classifica delle possibili modalità di svolgimento dell'azione tragica (1453b 27 γίνεσθαι τὴν προῤῥῆν)<sup>15</sup>. Innanzi tutto, è d'obbligo registrare la singolarità di tale declassamento dell'opera solitamente prediletta; in secondo luogo, la classificazione non sembra coerente con la precedente affermazione di tipo prescrittivo (nel cap. 13) in cui viene palesemente apprezzato, per la tragedia, il passaggio dalla buona sorte alla sventura (1453a 13-5 μεταβάλλειν... ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν). E in un altro passaggio del capitolo 14 Aristotele si esprime esplicitamente sulla conclusione di una tragedia, prendendo posizione a favore delle tragedie che si chiudono con la sventura dei protagonisti (1453a 23-8):

διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσι ὅτι τοῦτο δοῦν ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. τοῦτο γὰρ ἔστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσι, κτλ.

Perciò cadono nello stesso errore coloro che criticano Euripide perché fa questo nelle sue tragedie, *la maggior parte delle quali si conclude con la sventura*. Come si è detto, ciò è invece corretto e ve n'è un segno molto importante: sulle scene e nelle rappresentazioni quelle di questo tipo, se ben dirette, si rivelano *le più tragiche*...<sup>16</sup>

Di fronte a questa evidente incoerenza tra le prescrizioni proposte nel capitolo 13 e i giudizi critici espressi nel capitolo 14, diversi commentatori del testo hanno manifestato il loro imbarazzo. La maggior parte degli interpreti ha cercato di trovare una spiegazione alla contraddizione in cui incorre il filosofo. Rostagni voleva salvare la congruenza del testo sostenendo che «là [nel cap. 13] si trattava della μεταβολή ο

<sup>15</sup> Sulla schematizzazione aristotelica dei possibili casi di azione tragica, premessa la necessità di un evento traumatico e di un legame di φιλία tra i personaggi coinvolti, cf. Gallavotti 1974, 152 s.; Dupont-Roc – Lallot 1980, 256-9; Lanza 1987a, 51 s.; Ardizzoni 1987, 181 s. e nn. 21 e 22, e Bertolaso 2000, 43 e 58 n. 4.

<sup>16</sup> Traduzione di Lanza 1987a, 159 [corsivi miei]. Sui giudizi, spesso contraddittori, espressi da Aristotele sulla drammaturgia di Euripide, cf. Zagdoun 2006 e Belli 2010, 178 e 199.

μετάβασις tragica, che implica tutto lo svolgimento del dramma», mentre nel contesto classificatorio del capitolo 14 si tratterebbe unicamente «del πάθος, il quale è un fatto singolo, spesso staccato dalla conclusione del dramma»<sup>17</sup>. Ma questa razionalistica precisazione può solo ridimensionare e non risolvere l'inconciliabilità, comunque lampante, tra le teorie espresse nei due capitoli consecutivi<sup>18</sup>. Bywater proponeva che la causa della discrepanza consistesse nell'intempestivo riconoscimento da parte di Aristotele della necessità di evitare a tutti i costi τὸ μισρόν: in altri termini il teorico avrebbe percepito solo in seguito l'importanza di eludere quella sorta di offesa al senso morale che incontra la riprovazione generale degli spettatori<sup>19</sup>. Su analoga linea, Halliwell ha ritenuto che la preferenza manifestata nel capitolo 14 per la sciagura evitata all'ultimo momento si basasse su preoccupazioni di ordine etico derivanti dall'influenza della critica platonica all'arte mimetica<sup>20</sup>. Tuttavia, tale via di soluzione non appare praticabile: Aristotele stesso afferma in modo molto chiaro – nello stesso capitolo 14 – che nel caso del personaggio che agisca inconsapevolmente (il caso di Edipo appunto) non si aggiunge alla terribilità del πάθος alcun effetto di fastidio morale (1454a 2-4 τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῖξαι... τό τε γὰρ μισρόν οὐ πρόσσεστιν)<sup>21</sup>.

La contraddizione aristotelica rimane, dunque, «unavoidable»<sup>22</sup> e, pur tentando una soluzione, anche Moles si è trovato costretto a parlare di «change of mind» dell'autore della *Poetica*, nel riscontrare il favore concesso al riconoscimento che precede (e non segue) la προῖξις<sup>23</sup>. Lo studioso ha quindi proposto una spiegazione che si basa sulle convenzioni sceniche del teatro greco, in particolare sulla non liceità di portare alla vista degli spettatori l'atto violento: allo scopo di assicurare il più efficace risveglio delle emozioni tragiche, il riconoscimento che avesse preceduto, e perciò stornato, l'atto irreparabile, offrirebbe il vantaggio di una diretta realizzazione scenica dell'azione critica, eludendo così l'usuale *reportage* del messaggero. In breve, un πάθος creduto imminente e potenzialmente offerto alla vista del pubblico risulterebbe più efficace, nel suscitare la catarsi, rispetto ad un πάθος accaduto in spazi 'retroscenici' o 'extrascenici' e riferito in modalità diegetica<sup>24</sup>. A questo pro-

<sup>17</sup> Rostagni 1927, 55. Cf. anche Else 1957, 450: «the best form of plot-structure as a whole and the best handling of the *pathos* are two different things».

<sup>18</sup> Donini 2004, 90, giudica che si tratti di una «soluzione debolissima», e Moles 1979, 82, obietta che anche nel cap. 14 Aristotele starebbe pensando all'intero *plot* della tragedia, come sembra suggerire la formula τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῖξαι, προῖξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι (1454a 2 s.) che descrive l'intrigo dell'*Edipo Re* nel suo complesso.

<sup>19</sup> Bywater 1909, 224 s. Per il termine μισρόν, connesso all'area semantica della trasgressione rituale e dell'impurità (μίασμα), cf. *DELG* 700b-701a s.v. μιᾶνω, e *LSJ*<sup>9</sup> 1132a s.v. μισρός. In un mio contributo – Bertolaso 2000, 44 e 58 n. 5 – prospetto, per le ricorrenze del termine nella *Poetica*, un primo livello semantico dell'aggettivo ('offensivo per il senso morale comune'), ed un secondo livello che indicherebbe l'impossibile coinvolgimento estetico-emotivo dello spettatore.

<sup>20</sup> Halliwell 1987, 135-9.

<sup>21</sup> Lo puntualizzava già Glanville 1949, 47.

<sup>22</sup> Stinton 1975, 252 ss. Cf. già Valgimigli 1916, 54, e, più di recente, Donini 2004, 88-94.

<sup>23</sup> Moles 1979, 82-92, in part. 83 e 91.

<sup>24</sup> Cf. Else 1957, 451: «the μέλλον πάθος is not less rich in potential pity and fear than the γεγονός πάθος». Secondo Else 1957, 420 s., l'elemento del πάθος sarebbe meno essenziale, agli occhi di Aristotele, rispetto a ἀμαρτία e riconoscimento, dato che può accadere al di fuori del dramma come antefatto (come nell'*Edipo Re*) o non verificarsi affatto (come nel *Cresfonte* e nell'*Ifigenia*

posito Moles cita un passo di Plutarco (*Mor.* 998e 1-6) che testimonia la *suspense* che la scena cruciale del *Cresfonte*, quella in cui Merope alzava la scure sul figlio, doveva suscitare ancora ai suoi tempi a teatro:

σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην ... ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθηιάζουσα φόβῳ μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον<sup>25</sup>.

Considera anche Merope, nella tragedia, quando solleva l'ascia contro il suo stesso figlio pensando che si tratti dell'assassino del figlio [...] quale agitazione suscita in tutto il teatro, turbando la massa degli spettatori per la paura ch'ella anticipi il vecchio che sta per intervenire e possa ferire a morte l'adolescente!

Tuttavia, nonostante Aristotele sia ben consapevole del potere esercitato dalla tensione drammatica sugli spettatori, nel passo della *Poetica* in esame (1454a 4-9 κρᾶτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, κτλ.), egli non specifica che la motivazione del suo apprezzamento risieda nella 'visibilità scenica' del momento critico. Anzi, all'inizio del capitolo 14, ha al contrario asserito che il piacere 'proprio' della tragedia deve essere ottenuto attraverso una strutturazione dei fatti che sia efficace anche al solo ascolto, evitando la facile soluzione, adottata dai poeti meno abili, di suscitare le emozioni di pietà e paura con mezzi puramente visivi (1453b 1-7):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἔλλεινόν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραῖν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλλειν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.

Dunque è possibile che ciò che provoca paura e ciò che muove a pietà abbiano origine dallo spettacolo, ma è anche possibile che scaturiscano dalla stessa composizione dei fatti, cosa che è preferibile ed è del poeta migliore. Anche in assenza della visione, pertanto, bisogna che il racconto sia costruito in modo tale che chi ascolta gli avvenimenti tremi di paura e sia mosso a pietà per ciò che succede: le quali emozioni potrebbe provare chi ascolta il racconto dell'Edipo<sup>26</sup>.

Pertanto, non pare plausibile che la visibilità scenica dell'evento cruciale potesse essere considerata dal filosofo come un fattore determinante per l'eccellenza dell'opera tragica.

La *vexata quaestio* rimaneva così aperta a nuovi tentativi di soluzione. Intorno agli anni Novanta viene affrontata da una diversa prospettiva che mette in secondo piano il problema della contraddizione tra i capitoli 13 e 14 e si interroga sulla pos-

*in Tauride*); in definitiva Aristotele prediligerebbe proprio quelle opere in cui l'evento traumatico e doloroso viene sublimato dalla tecnica drammatica del poeta. Halliwell 1986, 223 n. 30, rinvia a *EN* 1101a 32 s. ἢ τὰ παράνομα καὶ δεινὰ προὔπαρχειν ἐν ταῖς τραγωδίαις ἢ πρᾶττεσθαι.

<sup>25</sup> Testo di Cherniss – Helmbold 1984, 574.

<sup>26</sup> Vale la pena di ribadire che il caso di Edipo, che nella classificazione del cap. 14 è considerato comunque 'buono' (perlomeno βέλτιον rispetto a quello della consapevole Medea), prevede un πάθος persino 'extra-drammatico': vedi *supra* n. 14.



sibilità che Aristotele preferisse l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide all'*Edipo Re* di Sofocle<sup>27</sup>. Uno studio di White esordisce con la seguente *boutade*: «to this day, the winner of the Lyceum Award for the best tragedy remains in doubt»<sup>28</sup>; e un articolo di Winkler porta l'ironico titolo '*An Oscar for Iphigeneia*'<sup>29</sup>. Questa serie di lavori mira generalmente ad una rivalutazione dell'*Ifigenia in Tauride* alla luce dei giudizi favorevoli di Aristotele nella *Poetica*, nel tentativo di smantellare quella tradizionale interpretazione della tragedia come esempio di degenerazione del genere tragico in direzione del 'melodramma'<sup>30</sup> o della cosiddetta 'tragedia d'intrigo', con l'immancabile equiparazione all'*Elena*, l'opera considerata gemella<sup>31</sup>.

Prima di focalizzare l'attenzione sull'interpretazione di White, vediamo l'ordine di classificazione nel suo insieme al centro del capitolo 14 (1453b 36-1454a 7):

ἢ γὰρ προῶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

1) τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ προῶξαι χειρίστον· τὸ τε γὰρ μαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γὰρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων.

2) τὸ δὲ προῶξαι δεύτερον.

3) βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τὸ τε γὰρ μαρὸν οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

4) κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, κτλ.

Questa serie di giudizi prevede che: 1) il caso di Emone nell'*Antigone* di Sofocle sia considerato *χειρίστον*, 'il peggiore'<sup>32</sup>; 2) il caso dell'agire (e.g. quello di Medea<sup>33</sup>) sia semplicemente elencato di seguito (*δεύτερον*); 3) il caso dell'agire senza sapere (e.g. quello di Edipo<sup>34</sup>) sia definito *βέλτιον*, 'superiore, preferibile'; 4) il caso di Me-

<sup>27</sup> Winkler 1990; Belfiore 1992; White 1992; Preßler 1998.

<sup>28</sup> White 1992, 221.

<sup>29</sup> Winkler 1990. Purtroppo non ho potuto reperire questo *paper* né conoscerne le conclusioni.

<sup>30</sup> Lo schema del riconoscimento che storna l'atto tragico è considerato da Stinton 1975, 253 s., «the typical schema of melodrama».

<sup>31</sup> Rimando alla bibliografia di Belfiore 1992 per quel che concerne i poco generosi giudizi sull'*Ifigenia in Tauride* in epoca moderna. Sui tratti analogici tra *Ifigenia in Tauride* e *Elena*, cf. Lanza 1989, 105 n. 5, e Belli 2010, 180 n. 42 e 196. Sull'ultima produzione euripidea, di cui sarebbe esemplare appunto l'*Elena*, tragedia παθητική ma «inoffensiva e scevra di provocazioni culturali, aperta alla fabulazione, elusivamente romanzesca», si veda Andrisano 1995-96, 216 (qui però è proposta l'associazione con l'*Andromeda*).

<sup>32</sup> Per la discussione di questo passo, assai controverso, rinvio ad Ardizzoni 1987 e Bertolaso 2000.

<sup>33</sup> Cf. 1453b 27 ss. (cap. 14) ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν.

<sup>34</sup> Cf. 1453b 29 ss. (cap. 14) *supra* p. 399.

rope o di Ifigenia sia giudicato *κράτιστον*, ‘il migliore’<sup>35</sup>. Tuttavia, White interpreta diversamente la successione del comparativo *βέλτιον* e del superlativo *κράτιστον* e individua nel testo una sorta di premiazione *ex aequo* dell’*Edipo Re* e dell’*Ifigenia in Tauride*: l’effettivo valore di *κράτιστον* sarebbe infatti ‘the most powerful’, e non ‘the best’. Il superlativo, di conseguenza, non implicherebbe una reale superiorità rispetto al modello dell’*Edipo Re*, perché un tale significato gerarchico di eccellenza di una tipologia d’intrigo sull’altra sarebbe stato più esplicitamente espresso dal termine *βέλτιστον*<sup>36</sup>. In definitiva, secondo White, entrambe le tragedie sarebbero degni paradigmi della *καλλίστη τραγῳδία*.

La proposta di White merita di essere vagliata sebbene l’argomentazione appaia fragile: lo studioso, infatti, non approfondisce il significato di *κράτιστον* e si limita a collegarlo al termine *κράτος* (‘potere, forza’); e, pur concordando con la sua lettura, è difficile ritenersi soddisfatti della accomodante conclusione per cui «both patterns meet the standard of “the finest tragedies”»<sup>37</sup>. In ogni caso, rimane da chiarire il motivo per cui Aristotele designi con l’espressione *κράτιστον* lo svolgimento della *πρῶξις* in una tragedia in cui non si verifica affatto il *πάθος* e dove manca il tragico rivolgimento dallo stato di felicità allo stato di infelicità, necessario per le regole del genere stabilite all’interno del capitolo 13.

La soluzione che qui avanzo è di recuperare la spiegazione offerta da White approfondendo l’analisi del valore del superlativo *κράτιστον* e spingendo l’argomentazione a ulteriori considerazioni inerenti la concezione dell’arte drammatica sottesa a tutto il trattato. D’altronde, non credo sia utile, in questo caso, fare appello al carattere singolare del testo della *Poetica* – testo ‘acroamatico’ certamente non concepito per una divulgazione all’esterno della scuola peripatetica –, né giustificare le discordanze interne sulla base della sovrapposizione di presunte aggiunte posteriori alla redazione originale<sup>38</sup>. Se si torna a considerare l’interpretazione sopra illustrata di Moles, bisogna forse concedere che lo studioso non aveva torto nel vedere nell’apprezzamento aristotelico dell’*happy ending* la preoccupazione per la ricezione dell’opera da parte degli spettatori a teatro, benché – come abbiamo visto – sia improbabile che il filosofo volesse schierarsi a favore di una maggiore visibilità scenica dell’evento tragico. Mi pare che la soluzione preferibile sia di interpretare che il salvifico riconoscimento *last minute* viene indicato dall’autore della *Poetica* come

<sup>35</sup> Per le varie traduzioni di *κράτιστον*, cf. Bywater 1909, 41: «the best of all»; Valgimigli 1916, 54: «ottima fra tutte»; Gallavotti 1974, 49: «validissimo»; Dupont-Roc – Lallot 1980, 83: «la meilleure [combinaison]»; Lanza 1987a, 165: «migliore di tutti»; Zanatta 2006, 618: «il più valido»; e Donini 2008, 99: «il migliore [di tutti i casi]».

<sup>36</sup> Tale osservazione di White è condivisibile: *βέλτιστος* è utilizzato nel *corpus* aristotelico per indicare il primato in una attività (*Rhet.* 1371b 30), o l’eccellenza morale (*Rhet.* 1398a 18), o la superiorità dell’essere umano sugli animali (*EN* 1141a 33). Per la ricorrenza del superlativo *βέλτιστος* e del comparativo *βελτίων* nel medesimo contesto, cf. *Met.* 1064b 3-6, dove si discute di quale sia la scienza superiore.

<sup>37</sup> Cf. White 1992, 237 e 240 n. 23.

<sup>38</sup> Anche Else 1957, 452, si esprime contro questa scorciatoia. A questo proposito, non mi lascia persuasa la spiegazione addotta da Donini 2004 e 2008, LXXI-XCII, secondo cui Aristotele avrebbe scritto il cap. 14 come correzione del cap. 13, sulla base del fatto che il 13 non risulterebbe coerente con il pensiero del filosofo (espresso nell’*Etica Nicomachea*) e con l’impianto generale della *Poetica*.

‘la soluzione più efficace’ sulle scene, ‘la formula vincente’ negli agoni teatrali, senza che ciò implichi un’eccezione dal punto di vista della ποιητικὴ τέχνη sul modello del riconoscimento tardivo dell’*Edipo Re*.

Esaminiamo, dunque, più da vicino la valenza di κράτιστος e dei lessemi a lui legati. Nel dizionario etimologico di Chantraine<sup>39</sup> il termine κράτος è messo in relazione con una radice che esprime la nozione della ‘durezza’, quindi della ‘forza fisica’ che permette la vittoria (cf. Pind. *Isthm.* 8.4 ss. καὶ Νεμέα / ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξ- / εὔρε). D’altra parte, il verbo κρατέω<sup>40</sup>, se originariamente significa ‘essere forte, potente’, in seguito assume il valore di ‘governare, avere il potere’, ma anche ‘prevalere, riuscire superiore’ in contesti agonistici e sportivi. Espressioni come ὁ κρατοῦν (‘il vincitore’) e ὁ κρατούμενος (‘il vinto’) sono comunemente utilizzate per la guerra o le competizioni atletiche. Si vedano, inoltre, i seguenti passi che mostrano il verbo accompagnato dalla disciplina sportiva, espressa nel caso dativo o accusativo, in cui si riporta il risultato: Pind. *Ol.* 8.20 s. κρατέων / πάλα, *Isthm.* 3.13 ἵπποδρομία κρατέων, Bacch. *Epin.* 6.15 s. στάδιον κρατή- / σας. In un altro passo pindarico lo stesso superlativo κράτιστος è impiegato come sinonimo di ‘vincitore’ nelle competizioni atletiche: *Isthm.* 1.17 διφορηλάται... κράτιστοι. E da κράτιστος deriva il verbo κρατιστεύω che significa ‘risultare il più forte, prevalere’<sup>41</sup>.

Ancora più interessante (in linea con il principio critico di Aristarco Ὅμηρον ἐξ Ὅμηρου σαφηνίζειν) è verificare le possibili accezioni di κρατέω e κράτιστος nel corpus aristotelico, ma anche in quello di Platone che di Aristotele fu il maestro. In seguito ad una rapida indagine – e non esaustiva data l’alta ricorrenza dei suddetti termini nei corpora selezionati – è possibile riscontrare che:

I) κρατέω è impiegato in Aristotele per la vittoria dei partiti alle elezioni politiche (*Ath. Pol.* 40.3.8 οἱ δῆμοι κρατήσαντες, *Pol.* 1296a 29 κρατῆσαι τῶν ἐναντίων)<sup>42</sup>; per la vittoria in contesti bellici le attestazioni appaiono anche più frequenti, sia in Platone (e.g. *Tim.* 25c 3 s. κρατήσασα μὲν τῶν ἐπιόντων τρόπαιον ἔστησεν, *Leg.* 626b 3 s. ἂν μὴ τῷ πολέμῳ ἄρα κρατῆ τις, πάντα δὲ τὰ τῶν νικωμένων ἀγαθὰ τῶν νικῶντων γίγνεσθαι<sup>43</sup>), che in Aristotele (e.g. *Pol.* 1255a 6 s. τὰ κατὰ πόλεμον κρατούμενα τῶν κρατούντων εἶναι φασιν). È interessante notare che vi sono casi in cui la vittoria, espressa dal verbo κρατέω, non spetta al ‘migliore’: in Plat. *Resp.* 431a 7 ss. la parte ‘migliore’ (τὸ βέλτιον) dell’anima può essere ‘vinta’ da quella ‘peggiore’ (κρατηθῆ ὑπὸ πλῆθους τοῦ χείρονος); e in *Leg.* 907c 2 ss. si ipotizza il caso che siano proprio οἱ κακοὶ a ‘prevalere’ nelle discussioni filosofiche (λόγοις... κρατοῦντες).

II) κράτιστος può indicare ‘colui che risulta eccellente’ nelle lotte giudiziarie, come accade ai sofisti (Plat. *Euthyd.* 272a 1-4 ἔπειτα τὴν ἐν τοῖς δικαστηρίοις μάχην κρατίστῳ). Se abitualmente κράτιστος appare come sinonimo di ἄριστος<sup>44</sup>, è tuttavia rilevante che in entrambi i corpora si registrino ricorrenze di κρείττων e κράτιστος a

<sup>39</sup> DELG 578b-579b s.v. κράτος.

<sup>40</sup> Cf. *Thesaurus* IV 1924-26 e *LSJ*<sup>9</sup> 991a s.v. κρατέω.

<sup>41</sup> In Aristot. *HA* 614a 4 ὁ κρατιστεύων vale come ‘il vincitore’.

<sup>42</sup> In Plat. *Mx.* 238d assume il potere e governa colui che semplicemente dà l’impressione di essere saggio o valente: ὁ δόξας σοφὸς ἢ ἀγαθὸς εἶναι κρατεῖ καὶ ἄρχει.

<sup>43</sup> Si noti che κρατέω e νικάω in questo passo platonico valgono come sinonimi.

<sup>44</sup> Cf. *LSJ*<sup>9</sup> 991b s.v. κράτιστος, e Bonitz 1870, 408b s.v. κρείττων, κράτιστος.

segnalare un'eccellenza falsa, perché apparente o immeritata: in Plat. *Euthyd.* 305a 5-8 tra 'gli uomini che vanno per la maggiore' (ἐν τοῖς κρατίστοις) si possono contare anche persone inferiori e disprezzabili (φαῦλοί εἰσιν καὶ καταγέλαστοι); in *Leg.* 627b 1 s. si prospetta che ciò che è 'peggiore' possa risultare 'più forte' di ciò che è 'migliore' (εἶ ποτέ ἐστὶν που τὸ χεῖρον κρείττον τοῦ ἀμείνονος); in Aristot. *EN* 1117b 17-9 i 'migliori' soldati (στρατιώτας... κρατίστους) possono essere quelli meno coraggiosi che, non avendo nulla da perdere, corrono il pericolo (ἀλλὰ τοὺς ἦττον μὲν ἀνδρείους, ἄλλο δ' ἀγαθὸν μηδὲν ἔχοντας· ἔτομοι γὰρ οὗτοι πρὸς τοὺς κινδύνους); e in *EN* 1176b 19-23 si afferma che i piaceri del corpo non devono essere considerati i più apprezzabili, perché anche i bambini credono, erroneamente, che le cose ch'essi tengono in conto siano 'le più importanti' (καὶ γὰρ οἱ παῖδες τὰ παρ' αὐτοῖς τιμώμενα κράτιστα οἴονται εἶναι)<sup>45</sup>.

In definitiva *κράτέω* e *κράτιστος* sono utilizzati ad indicare l'affermazione e, conseguentemente, il riconoscimento pubblico di una 'superiorità', la vittoria nei più diversi contesti competitivi<sup>46</sup>, senza giudizio di merito.

Alla luce dell'analisi svolta risulta legittimo pensare che, con l'espressione *κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον*, Aristotele volesse, in chiusura del suo discorso, richiamare l'attenzione degli allievi sul successo quasi certo di un intreccio drammatico che prevedesse uno spaventoso pericolo alla fine scongiurato in virtù di una tempestiva agnizione<sup>47</sup>. Il percorso fin qui compiuto porta a ridimensionare la valenza generalmente attribuita al superlativo *κράτιστον* nel contesto succitato della *Poetica* e a rivalutare l'intera classificazione del capitolo 14<sup>48</sup>. Forse sarebbe anche opportuno relativizzare l'ammirazione del teorico per la costruzione drammatica dell'*Ifigenia in Tauride* e mettere in discussione l'opinione secondo cui nella graduatoria delle più idonee modalità di svolgimento della *πρῶξις* l'esempio dell'*Edipo*

<sup>45</sup> Vi sono poi in Aristotele altri casi in cui *κρείττων* non è affatto sinonimo di *βελτίων*: *Pol.* 1255a 18 s. τοῖς δ' αὐτὸ τοῦτο δίκαιον, τὸ τὸν κρείττονα ἄρχειν, e 1281a 23 βιάζεται [scil. ὁ τύραννος] γὰρ ὢν κρείττων. Va detto, tuttavia, che nella *Poetica* *κρείττων* è usato per esprimere la superiorità della tragedia sull'eroica: 1462b 14 s. φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

<sup>46</sup> Nei *Fasti*, nelle *Didascaliae* e nel *Marmor Parium* il verbo che designa la vittoria negli agoni drammatici resta generalmente sottinteso o è rappresentato da *νικάω* (cf. *TrGF* I 3-52, e Ghiron-Bistagne 1976, 7-78). Ma nel contesto di *Poet.* 1454a 4 (cap. 14), ad Aristotele – secondo la lettura che qui si vuole avanzare – occorre un aggettivo, al grado superlativo, che avesse all'incirca il valore dell'espressione 'vincente' in italiano. Ora, nella *Poetica* si deve registrare l'assoluta mancanza di occorrenze del verbo *νικάω* o di aggettivi derivati che potrebbero rendere il senso là ricercato dall'autore (cf. Wartelle 1985 e Denooz 1988). Termini con la stessa radice di *νικάω* sarebbero *νικητικός* ('che ha probabilità di vittoria' in Polyb. 24.9.4 ταύτην τὴν ὑπόθεσιν καὶ νικητικώτερον ἐν τοῖς πολλοῖς) o *νικηφόρος* ('che riporta la vittoria' in Soph. *Trach.* 186 σὺν κράτει νικηφόρον), ma il primo lessema non compare mai in Aristotele (cf. Bonitz 1870), il secondo si trova solamente in un frammento (8 fr. 569, 14-6 Rose).

<sup>47</sup> Questa constatazione del piacere che il pubblico prova nel vedere salvi gli eroi della storia trova un'eco nella *Rhetorica* aristotelica: 1371b 10 ss. καὶ αἱ περιπέτεια καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστά ταῦτα.

<sup>48</sup> D'altronde l'interpretazione tradizionale di *κράτιστος* comporterebbe una forte contraddizione non solo in rapporto al cap. 13, ma anche all'interno dello stesso cap. 14; si ricordi il giudizio espresso a proposito dell'inattivo Emone poche righe prima dell'espressione *κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον*: 1453b 38 s. μὴ πρῶξιαι χείριστον... οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γὰρ.

*Re* sarebbe giudicato di minor pregio. Se la tragedia di Euripide è nominata cinque volte all'interno del trattato<sup>49</sup>, quella di Sofocle è chiamata in causa dieci volte. Quel che più importa è il fatto che il complesso dei riferimenti all'*Edipo Re* implichi un giudizio positivo dal punto di vista dell'arte drammatica<sup>50</sup>. Oltretutto, tra queste dieci allusioni alla tragedia sofoclea, si riscontrano due diversi tentativi, da parte di Aristotele, di giustificare i presunti difetti dell'opera, come la presenza di elementi inverosimili nel racconto mitico elaborato per la scena: il filosofo sente, infatti, l'esigenza di prendere le difese dell'opera prediletta, liberandola dall'accusa di illogicità che pesa su alcuni dettagli della storia<sup>51</sup>. D'altro canto, per quel che riguarda l'*Ifigenia in Tauride*, in rare occasioni Aristotele si esprime in modo nettamente favorevole: ad esempio quando apprezza il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste perché scaturisce dagli avvenimenti stessi in modo naturale e verosimile<sup>52</sup>; al contrario, il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia è giudicato negativamente per il suo aspetto artificiale che denuncia l'intervento dell'autore e non è proprio dell'arte<sup>53</sup>.

Alla luce di tutto ciò è possibile sostenere che la celebre contraddizione tra i capitoli 13 e 14 della *Poetica* è solamente apparente: Aristotele, citando *Cresfonte* e *Ifigenia in Tauride*, intendeva forse prendere in considerazione le tragedie più apprezzate sulla scena teatrale, di forte impatto sul pubblico; laddove, invece, si riferisce all'*Edipo Re*, egli chiaramente allude alla tragedia meglio composta, al modello di bellezza artistica, al capolavoro che richiede un certo gusto presso gli spettatori per essere colto e apprezzato nel suo valore. Lo scioglimento felice delle tragedie euripidee è indubbiamente sorprendente e porta il pubblico a tirare un sospiro di sollievo in seguito ad una forte agitazione dovuta al processo di identificazione con i personaggi del dramma. Aristotele non si dimostra insensibile al fascino di questo tipo di drammi e riconosce i meriti di un sorprendente 'lieto fine': attraverso il superlativo *κράτιστον* egli segnala il potere di seduzione esercitato sugli spettatori da una con-

<sup>49</sup> Belfiore 1992, 367 s., elenca sei passi della *Poetica* in cui sarebbe menzionata l'*Ifigenia in Tauride*: 1452b 3-8 (sul doppio riconoscimento), 1454a 4-7 (è il passo in discussione), 1454a 30-6 (il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia è giudicato artificioso), 1455a 6-8 (sul riconoscimento per deduzione; ma qui il riferimento va forse alla tragedia scritta da Polido), 1455a 16-8 (il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste è il modello migliore, insieme a quello dell'*Edipo Re*), 1455b 1-15 (si presenta una sintesi della trama della tragedia i cui episodi sono giudicati appropriati).

<sup>50</sup> Si veda la tabella a p. 410.

<sup>51</sup> Non sarebbe accettabile, a rigor di logica, che l'eroe, nuovo sovrano di Tebe, non si sia precedentemente informato sulle circostanze della morte del predecessore, e debba conoscerle solo molti anni dopo: 1454b 6 ss. *ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους, ε 1460a 27-30 τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων... εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὅσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν. Il termine ἄλογον indica ciò che è 'inverosimile': come suggeriscono Dupont-Roc – Lallot 1980, 382 s., sarebbe ἄλογον quel che non è costruito dal poeta κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Per una discussione delle incongruenze tradizionalmente imputate dagli studiosi di epoca moderna all'*Edipo Re*, cf. di recente Condello 2009, XLV-LVI, e Bertolaso 2010, 154 s. e n. 50.*

<sup>52</sup> Cf. 1455a 16 ss. *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γυνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· κτλ.*

<sup>53</sup> Cf. 1454b 30 ss. *δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· κτλ.*

clusione che lusinghi il loro desiderio di salvezza per i protagonisti della storia<sup>54</sup>. Questo non significa, tuttavia, che il lieto fine possa incarnare la perfetta conclusione della καλλίστη τραγωδία, la quale dovrà, piuttosto, contenere al suo interno un evento tragico e doloroso, un rivolgimento di fortuna, un passaggio dalla felicità alla sventura, come il filosofo l'ha chiaramente asserito a più riprese nel suo trattato.

Che il gusto degli spettatori, e soprattutto degli spettatori del IV secolo a.C., potesse non essere all'altezza dell'eccellenza di certe produzioni è una possibilità continuamente presa in considerazione da Aristotele, come è evidente da un passo della *Poetica* (ancora una volta nel cap. 13) dove egli fa allusione alla debolezza culturale degli *habitués de théâtre* (1453a 30-9):

δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἢ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοισι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῆδος οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ... ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός.

«*Seconda* viene quella che è detta da alcuni la prima composizione, quella che possiede una doppia composizione come l'*Odisea*, e che si conclude in modo opposto per i buoni e per i cattivi. Essa sembra la prima *per l'inettitudine del pubblico*, e i poeti vanno dietro agli spettatori componendo secondo i loro desideri. Questo però non è il piacere derivante dalla tragedia, ma piuttosto quello proprio della commedia: lì infatti [...] nessuno muore per mano di nessuno»<sup>55</sup>.

Il termine δευτέρα indica in questo contesto una struttura 'di seconda scelta' in confronto alla struttura tragica più corretta, descritta poche righe sopra, e che prevede, al contrario, una fine infelice per il protagonista<sup>56</sup>. Le tragedie composte secondo questo schema, il rivolgimento dalla fortuna alla sventura, sono certamente 'le più tragiche' e, dunque, le più idonee al genere cui appartengono, anche se il pubblico poteva preferire gli intrecci che si risolvevano in un lieto fine. Del resto, sappiamo che ai

<sup>54</sup> È probabile che Aristotele abbia assistito di persona alla riproposizione, sulla scena del teatro ateniese, delle tragedie euripidee ch'egli cita nel cap. 14 (*Cresfonte* e *Ifigenia in Tauride*) e sia rimasto profondamente colpito dalla reazione favorevole del pubblico. Haigh 1907, 76 s., sostiene che il gusto della seconda metà del IV secolo prediligeva il *Cresfonte*, l'*Enomao* e l'*Ecuba*. Sul *Cresfonte* cf. anche Aristot. *EN* 1111a 8-12 ὃ δὲ πρῶττει ἀγνοήσειεν ἄν τις... οἰθηεῖ δ' ἄν τις καὶ τὸν υἱὸν πολέμιον εἶναι ὥσπερ ἡ Μερόπη.

<sup>55</sup> Traduzione, da me leggermente modificata, di Lanza 1987a, 161 [corsivi miei]. Se in un passo della *Politica* la fiducia di Aristotele nelle capacità di giudizio del pubblico sembra essere alta (1281b 7 ss. διὸ καὶ κρίνουσιν ἄμεινον οἱ πολλοὶ καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα καὶ τὰ τῶν ποιητῶν), in *Poet.* 1451b 25 s. si ha ancora una volta l'impressione che il filosofo confidi poco nelle competenze culturali degli spettatori, quando afferma che i miti tramandati sono conosciuti da 'pochi': ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. Si veda anche *Rhet.* 1403b 32-1404a 8 καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν... διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν.

<sup>56</sup> Vedi *supra* p. 397.

concorsi delle Grandi Dionisie ad Atene l'*Edipo Re* di Sofocle ottenne solamente il secondo premio<sup>57</sup>.

Vale la pena di ribadire che la *Poetica* di Aristotele è stata letta come un *pamphlet* che contrastava l'orientamento assunto dal teatro dell'epoca, quello del IV secolo che seguiva l'*âge d'or* della tragedia ateniese, per la preponderanza eccessiva degli elementi spettacolari e la qualità sempre più inconsistente del tessuto narrativo dei drammi. Come è noto, il trattato aristotelico sull'arte poetica ha esercitato una forte influenza sulla fondazione e lo sviluppo delle categorie estetiche della cultura occidentale a partire dal Rinascimento e dagli studi degli umanisti italiani. Il rischio è di spingersi oltre, ma sarebbe interessante chiedersi se sia possibile attribuire ad Aristotele una forma embrionale della distinzione ora corrente tra l'opera di intrattenimento destinata al grande pubblico<sup>58</sup> e l'opera d'autore, di riconosciuto valore artistico e culturale per i secoli a venire<sup>59</sup>.

Scelta sempre difficile, per l'uomo di teatro, quella tra la piena conformità della struttura drammatica e il favore delle platee. Nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), l'umanista e drammaturgo ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio non esitava a optare per la tragedia 'che ha lieto il fine', il cui intreccio vanta il merito di lasciare gli spettatori consolati dall'esito positivo e risulta più adatto alla presentazione scenica:

«[questa sorte di tragedia] di sua natura è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza [...]. Che ancora che Aristotile dica che ciò è servire alla ignoranza degli spettatori, avendo però d'altra parte i difensori suoi, ho tenuto meglio soddisfare a chi ha ad ascoltare, con qualche minore eccellenza (quando fosse accettata per la migliore l'opinione di Aristotile), che con un poco più di grandezza dispiacere a coloro per piacere dei quali la favola si conduce in iscena: che poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente. *Quelle terribile* (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) *possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni*»<sup>60</sup>.

Daria Bertolaso

<sup>57</sup> Secondo l'*hypothesis* II della tragedia (*TrGF* IV T 39): χαριέντως δὲ Τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἠττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὅς φησι Δικαίαρχος. Tale risultato non giustificerebbe l'entusiasmo che accompagna la tragedia a partire dalla teorizzazione critico-letteraria di Aristotele. Lo scarso successo della rappresentazione è interpretato dagli studiosi in modo diverso: Jebb 1887, XXX s., suppone la superiorità della trilogia di Filocle o un errore dei giudici; Margon 1976-77, 255 n. 20, ipotizza che possano essere stati gli altri drammi della trilogia ad aver influenzato negativamente la giuria; per Maiullari 2001, 17, il pubblico avrebbe valutato la tragedia indegna della vittoria perché ne avrebbe compreso il senso sacrilego. Non si deve escludere, oltretutto, che l'opera tragica, così precisamente strutturata nel *plot*, possa essersi rivelata 'debole' al momento della *performance* perché non altrettanto curata negli aspetti spettacolari o non incisiva dal punto di vista puramente musicale.

<sup>58</sup> Fusillo 1997, 215 e 223, trattando delle modalità di conclusione del romanzo greco, riconosce che il carattere consolatorio e ottimistico del finale può essere letto come un elemento tipico della *entertaining literature*, rivolta ad un *sentimental addressee*.

<sup>59</sup> Va detto, tuttavia, che Platone per primo, ma con uno spirito polemico diversamente indirizzato, aveva operato questa sorta di scissione tra i gusti della massa e i giudizi critici degli esperti: cf. *Resp.* 492b 5 ss., 493c 10-493d 9, 595b 3 ss., e *Leg.* 670b 8 ss., 700b 7 ss.

<sup>60</sup> Testo edito da Guerrieri Crocetti 1973, 183 s. [corsivi miei].

**Tabella: citazioni e valutazioni dei tre grandi tragici ateniesi nella *Poetica* di Aristotele**

	giudizi positivi	giudizi negativi	menzioni neutre
<b>Eschilo</b>	1455a 4-6 1456a 15-8		1449a 15-8
<b>Sofocle</b>	1452a 22-6 (OT) 1452a 32 s. (OT) 1453a 7-12 (OT) 1453a 18-21 (OT) 1453b 1-7 (OT) 1453b 29-32 (OT) 1454b 6-8 (OT) 1455a 16-8 (OT) 1456a 25-7 1460a 27-30 (OT) 1460b 32-5 1462b 1-3 (OT)	1453b 37-1454a 2 1454b 30-7 1460a 30-2	1448a 25-8 1449a 18 s.
<b>Euripide</b>	1453a 23-30 1454a 4-7 (IT) 1455a 16-9 (IT) 1455b 1-15 (IT) 1456a 15-8	1453a 28 s. 1454a 28 s. 1454a 31-3 1454a 37-1454b 2 1454b 30-5 (IT) 1456a 25-7 1461b 19-21	1452b 5-8 (IT) 1453b 27-9 1460b 32-5

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andrisano 1990 = A.M. Andrisano, *Introduzione*, in H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze 1990, 7-45.

Andrisano 1995-96 = A.M. Andrisano, *Aristot. 'Poet.' 1452b 9-13 (οὐ τε ἐν τῷ φανεροῦ θάνατου)*, MCr 30-31, 1995-96, 189-216.

Ardizzoni 1987 = A. Ardizzoni, *Sputo in faccia e tentato parricidio? Riflessioni su Sofocle 'Antigone' 1231-1237 e Aristotele 'Poetica' 1454a*, GIF 39, 1987, 173-82.

Belfiore 1992 = E.S. Belfiore, *Aristotle and Iphigenia*, in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's 'Poetics'*, Princeton 1992, 359-77.

Belli 2010 = G. Belli, *Il doppio riconoscimento dell' 'Ifigenia in Tauride' (vv. 467-901) e la relativa valutazione aristotelica ('Poet.' 1454b 32-37)*, AOFL 5.1, 2010, 173-202.

Bertolaso 2000 = D. Bertolaso, *Emone parricida mancato? (Soph. 'Ant'. 1231-41 ~ Aristot. 'Poet.' 1453b 36-1454a 1)*, AUFL 1, 2000, 43-63.

Bertolaso 2010 = D. Bertolaso, *La parola 'iconogena' nell' 'Edipo Re' di Sofocle: visualizzazioni dello spazio del parricidio*, in E. Bona – M. Curnis (a c. di), *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, Alessandria 2010, 141-58.



*Come chiudere una tragedia*

- Blum 1977 = R. Blum, *Kallimachos und die Literaturverzeichnis bei den Griechen. Untersuchungen zur Geschichte der Biobibliographie*, Frankfurt am Main 1977 (English Translation *Kallimachos. The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*, Wisconsin 1991).
- Bonanno 1999 = M.G. Bonanno, *Sull'ὄψις aristotelica: dalla 'Poetica' al 'Tractatus Coislinianus' e ritorno*, in L. Belloni – V. Citti – L. de Finis (a c. di), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di studio (Trento-Rovereto, febbraio 1999), Trento 1999, 251-78.
- Bonitz 1870 = H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlin 1870.
- Bremer 1969 = J.-M. Bremer, *Hamartia: Tragic Error in the 'Poetics' of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
- Bywater 1909 = I. Bywater, *Aristotle, 'On the Art of Poetry'*, Oxford 1909.
- Canfora 1999 = L. Canfora, *Aristotele 'fondatore' della Biblioteca di Alessandria*, QS 25, 1999, 11-21.
- Cherniss – Helmbold 1984 = H. Cherniss – W.C. Helmbold, *Plutarch's 'Moralia'*, XII (920a-999b), with English Translation, Cambridge MA-London 1984 (ed. orig. Cambridge MA 1956).
- Condello 2009 = F. Condello (a c. di), *Sofocle, 'Edipo Re'*, Siena 2009.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999 (ed. orig. Paris 1968).
- De Marinis 1991 = M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989), Genova 1991, 9-23.
- Denooz 1988 = J. Denooz, *Aristote – 'Poetica'. Index verborum. Liste de fréquence*, Liège 1988.
- Di Benedetto 1983 = V. Di Benedetto, *Sofocle*, Torino 1983.
- Di Marco 1989 = M. di Marco, *ΟΨΙΣ nella 'Poetica' di Aristotele e nel 'Tractatus Coislinianus'*, in L. de Finis (a c. di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, 129-48.
- Donini 2004 = P. Donini, *La tragedia più bella*, in Id., *La tragedia e la vita: saggi sulla 'Poetica' di Aristotele*, Alessandria 2004, 87-106.
- Donini 2008 = P. Donini (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Torino 2008.
- Dupont-Roc – Lallot 1980 = R. Dupont-Roc – J. Lallot (éds.), *Aristote, La 'Poétique'*, Paris 1980.
- Else 1957 = G.F. Else, *Aristotle's 'Poetics': The Argument*, Leiden 1957.
- Fusillo 1997 = M. Fusillo, *How Novels End: Some Patterns of Closure in Ancient Narrative*, in D.H. Roberts – F.M. Dunn – D. Fowler (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton NJ 1997, 209-27.
- Gallavotti 1974 = C. Gallavotti (a c. di), *Aristotele, 'Dell'Arte Poetica'*, Milano 1974.
- Ghiron-Bistagne 1976 = P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Glanville 1949 = L. Glanville, *'Tragic error'*, CQ 43, 1949, 47-56.
- Golden 1978 = L. Golden, *Hamartia, Ate and Oedipus*, CW 72.1, 1978, 3-12.
- Guerrieri Crocetti 1973 = C. Guerrieri Crocetti (a c. di), *G.G. Giraldi Cinzio. Scritti critici*, Milano 1973.

- Haigh 1907 = A.E. Haigh, *The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, Third Edition Revised by A.W. Pickard-Cambridge, Oxford 1907 (ed. orig. Oxford 1889).
- Halliwell 1986 = S. Halliwell, *Aristotle's 'Poetics'*, Chicago 1986.
- Halliwell 1987 = S. Halliwell, *The 'Poetics' of Aristotle*, London 1987.
- Kassel 1965 = R. Kassel (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965.
- Lanza 1987a = D. Lanza (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Milano 1987.
- Lanza 1987b = D. Lanza, *La disciplina dell'emozione: ritualità e drammaturgia nella tragedia attica*, in L. De Finis (a c. di), *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del Convegno nazionale (Trento, 25-27 aprile 1986), Trento 1987, 45-55.
- Lanza 1989 = D. Lanza, *Aristotele, la miglior tragedia, gli 'automata'*, in Id. – O. Longo (a c. di), *Il Meraviglioso e il Verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989, 101-12.
- Lucas 1968 = D.W. Lucas, *Aristotle, 'Poetics'*, Oxford 1968.
- Maiullari 2001 = F. Maiullari, *Sogno e omertà nell' 'Edipo Re'. Una tragedia per tutti e per nessuno*, Venezia 2001.
- Margon 1976-77 = J.S. Margon, *Aristotle and the Irrational and Improbable Elements in 'Oedipus Rex'*, CW 70, 1976-77, 249-55.
- Martina 1993 = A. Martina, *La 'Poetica' di Aristotele e l' 'Edipo Re' di Sofocle: ἀμαρτία e ὄψις*, in B. Amata (a c. di), *Cultura e Lingue Classiche III*, 3° convegno di aggiornamento e di didattica (Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989), Roma 1993, 87-138.
- Marzullo 1980 = B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, Philologus 124, 1980, 189-200.
- Marzullo 1993 = B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.
- Moles 1979 = J. Moles, *Notes on Aristotle, 'Poetics' 13 and 14*, CQ 29, 1979, 77-94.
- Napolitano Valditara 2002 = L.M. Napolitano Valditara, *Scenografie morali nell' 'Antigone' e nell' 'Edipo Re': Sofocle e Aristotele*, in Id. (a c. di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi: etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002, 101-49.
- Natali 1991 = C. Natali, *'Bios Theoretikos'. La vita di Aristotele e l'organizzazione della sua scuola*, Bologna 1991.
- Pfeiffer 1968 = R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968 (tr. it. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, introd. di M. Gigante, Napoli 1973).
- Preßler 1998 = F. Preßler, *Die 'Iphigenie bei den Taurern' in der 'Poetik' des Aristoteles in Euripides*, in B. Zimmermann (hrsg.), *Euripides. Die Iphigenie bei den Taurern*, Stuttgart 1998, 97-104.
- Rose 1886 = V. Rose (ed.), *Aristotelis qui ferebantur librorum Fragmenta*, Lipsiae 1886.
- Rostagni 1927 = A. Rostagni (a c. di), *La 'Poetica' di Aristotele*, Torino 1927.
- Schütrumpf 1989 = E. Schütrumpf, *Traditional Elements in the Concept of Hamartia in Aristotle's 'Poetics'*, HSPH 92, 1989, 137-56.
- Stella 2005 = M. Stella, *Aristotele*, in A. Beltrametti (a c. di), *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma 2005, 170-5.
- Stinton 1975 = T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek tragedy*, CQ 25, 1975, 221-54.
- TrGF I = B. Snell (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, editio altera et addendis aucta, cur. R. Kannicht, Göttingen 1986.

*Come chiudere una tragedia*

TrGF IV = S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 4, *Sophocles*, Göttingen 1977.

Ugolini 1986 = G. Ugolini, *Edipo e la 'Poetica' di Aristotele in alcuni trattati del Cinquecento*, GIF 38, 1986, 67-83.

Valgimigli 1916 = M. Valgimigli (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Bari 1916.

Wartelle 1985 = A. Wartelle, *Lexique de la 'Poétique' d'Aristote*, Paris 1985.

White 1992 = S.A. White, *Aristotle's favorite tragedies*, in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's 'Poetics'*, Princeton NJ 1992, 221-40.

Whitman 1951 = C.H. Whitman, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge MA 1951.

Winkler 1990 = J.J. Winkler, *An Oscar for Iphigeneia*, in *The Ephebe's Song. Athenian Drama and the Poetics of Manhood*, Princeton NJ 1990 [non vidi].

Zagdoun 2006 = M.-A. Zagdoun, *Aristote et Euripide*, REG 119, 2006, 765-75.

Zanatta 2006 = M. Zanatta (a c. di), *Aristotele. Retorica e Poetica*, Torino 2006.

**Abstract:** There is no real contradiction between chapters 13 and 14 of Aristotle's *Poetics* in regard to the tragedy's conclusion. If we interpret the superlative *κράτιστον* (*Poet.* 1454a 4) as 'the most winning' plot for the audience (not 'the best'), Aristotle doesn't mean that the happy ending of *Iphigenia in Tauris* is superior to the pitiful closure of *Oedipus Rex* from the point of view of dramatic technique.

**Keywords:** *Oedipus Rex*, *Iphigenia in Tauris*, 'happy ending', Aristotelian criticism, Aristotle's *Poetics*.

## Un'isola per i Phlegyai: Euph. CA fr. 115 e [Apollod.] 3.5.5 (41 W.)

I bellicosi Phlegyai sono ricordati dalle fonti antiche per un'intensa attività di devastazione e rapina, praticata in diverse regioni del territorio greco e non di rado sfociata in manifestazioni di somma empietà: oltre che in Tessaglia (Laceria, Girtone), essi sono localizzati in Beozia (Orcomeno, area della Copaide), in Focide (Daulide, Panopeo) e anche nel Peloponneso (Epidauro). La prima attestazione di questo popolo è una similitudine iliadica, in cui i due eroi Meriones e Idomeneus, mentre procedono in armi verso la battaglia, vengono paragonati ad Ares e al figlio Phobos nell'atto di intervenire in un conflitto tra Phlegyai ed Ephyroi. Alla notizia di tale conflitto, si aggiungono varie testimonianze che documentano assalti contro Tebe e contro Delfi. Nel primo caso, sappiamo che per contrastare i Phlegyai, Amphion e Zethos furono costretti a fortificare la loro città, ma alla morte dei gemelli Tebe si trovò inerme agli attacchi degli invasori, capitanati da Eurymachos. In Focide, la *hybris* flegia raggiunse il culmine con l'attacco al tempio di Apollo, avvenimento che lasciò anche un segno nella lingua locale – dove *φλεγυᾶν* significava *ὑβρίζειν* – e favorì la nascita di tradizioni in merito a interventi in difesa del luogo sacro, come quello del corpo argivo di uomini scelti, guidato da Philammon e completamente annientato, o quello degli Arcadi di Elatos, figlio di Arkas, che era rimasto in Focide dopo la fondazione di Elateia. Alla ricerca di nuove terre da saccheggiare, infine, pare che Phlegyas si fosse spinto addirittura sino a Epidauro, accompagnato dalla figlia Koronis, la quale in questo luogo si sarebbe sgravata di Asklepios, di nascosto dal padre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le fonti di riferimento sono: *Il.* 13.298-305; Hes. fr. 59.2-4 M.-W. (= 70 Hirschb.; 164 Most); *H.Hom.Ap.* 277-81; Pind. *Pyth.* 3.34; Pherec. *FGrHist* 3 F 3a; F 41c-e; Ephor. *FGrHist* 70 F 93; Speus. *Epist. ad Phil.* 8 (= fr. 156 Isnardi Parente); Isyll. *CA* pp. 133 s., vv. 43-6; Suid. *FGrHist* 602 F 10; Ap. Rh. 4.616 s.; Nic. *Ther.* 685-8; Strab. 8 fr. 14, 15a, 16; 9.5.21; Plut. *De ser. num. vind.* 7 (*Mor.* 553b); Apoll. Soph. 80.13-5 Bekker; Paus. 2.26.3; 8.4.4; 9.9.2; 9.36.1-4; 10.4.1 s.; 7.1; 34.2 s.; Philostr. *Imag.* 2.19; Nonn. *Dion.* 24.33; Hesych. s.v. *Φλεγύαι* (φ 587 Hansen-Cunningham); s.v. *φλεγυρά* (φ 590 Hansen-Cunningham); Steph. Byz. s.v. *Γυρτών* (γ 120 Billerbeck); s.v. *Κορωνών* (382.8 s. Meineke); s.v. *Φλεγύα* (667.15-9 Meineke); Eust. *Il.* 333.25 s.; 337.15; 932.58 s.; 933.8-25; *Od.* 1682.51 ss.; *E.M.* 795.55 s. Gaisford; *schol. Il.* 13.302a-b (3.456.23-457.41 Erbse); *schol. Od.* 11.262 (2.494.19-22 Dindorf); *schol. Nic. Ther.* 685a (254.1-5 Crugnola); *Orac. Delph.* 374.4 Parke-Wormell. Cf. anche, nell'ambito delle fonti latine: Verg. *Aen.* 6.618-20; Ov. *met.* 11.413 s.; Stat. *Theb.* 1.712 -5; Val. Fl. 2.192-5; Serv. *ad Verg. Aen.* 6.618 (2.87.17-20 Thilo-Hagen); Lact. *ad Stat. Theb.* 1.713 (87.1952-8 Sweeney). Non sono inclusi in questo elenco i passi che verranno discussi nelle prossime pagine. Una disamina più o meno parziale di tali testimonianze si può trovare in Schultz 1882; Havet 1888; Türk 1902-09; Eitrem 1941; Solimano 1976, 44 ss. In particolare, sulla menzione nell'*Iliade*, in cui si pone l'ulteriore problema della localizzazione degli Ephyroi, saldamente connessi con l'Epiro, vd. Janko 1992, 85; Mirto 1997, 1154. Sui Phlegyai a Delfi e a Tebe vd. Fontenrose 1959, 24-7, 46 ss.; Vian 1960; Sordi 1966; Prandi 1981; Brillante 1980, 332 s. (cf. anche Id. 2001, 276-8); McInerney 1999, 128, 150; Moggi 2010, 420 s. Una traccia in Etolia è suggerita da Huxley 1986, che ha proposto di identificare nei Phlegyai il popolo che in un frammento di Frinico (*Pleuroniae*, fr. 5 Snell) mette a ferro e fuoco la terra degli Hyantes etoli. L'isolata notizia di Asklepios nato ἐν τῇ Δωρίδι e di Phlegyas discendente di Doros è attestata in *SEG* 38, 1988, nr. 1476A, ll. 19 s., in un

Il capostipite dei Phlegyai, presentato talora come figlio di Ares, porta nel nome l'idea dell'ardore marziale, che è associata al divampare violento del fuoco espresso dal verbo φλέγειν<sup>2</sup>. Nella sua discendenza compaiono almeno tre personaggi che si macchiarono di azioni oltraggiose perpetrate a danno della divinità: oltre alla già ricordata Koronis – la *parthenos* unitasi con il mortale Ischys, pur portando nel grembo il puro seme di Apollo – si devono menzionare l'ingrato Ixion, ammesso alla mensa dei celesti e colpevole di aver tentato di sedurre Hera, nonché Phorbas di Panopeo, tristemente famoso perché costringeva chi fosse diretto a Delfi a misurarsi in un'impari sfida, al termine della quale il vinto pagava la propria sconfitta al prezzo della vita<sup>3</sup>.

La spiccata *asebeia* dei Phlegyai suscitò ben presto l'intervento repressivo della divinità. Responsabile del loro annientamento fu Apollo, eventualmente su mandato di Zeus, in seguito all'assalto contro Tebe ovvero a quello contro Delfi, a seconda delle fonti<sup>4</sup>. Di particolare rilievo appare la testimonianza di Pausania, che si occupa dell'eliminazione di questa stirpe nella sezione sulle antichità orcomenie. Dopo aver accennato al sacco di Delfi, compiuto da una banda di Phlegyai provenienti da Orcomeno, il Periegeta discute brevemente il passo iliadico in cui essi sono menzionati in conflitto con gli Ephyroi e poi conclude affermando che il dio (ὁ θεός) agì contro di loro, ricorrendo alle armi più micidiali: prima fulmini continui e violenti terremoti, alla fine un morbo pestilenziale che si abbatté sui superstiti e dal quale scampò solo un esiguo gruppo di uomini, rifugiatosi in Focide<sup>5</sup>. Mentre il λοιμός rimanda in modo esplicito alla figura di Apollo, folgore e terremoto sono attribuiti, rispettivamente, di Zeus e Poseidon. In merito all'identità del nume cui si riferisce Pausania, si è pensato ad Apollo che assume le funzioni di Zeus e Poseidon<sup>6</sup>; tutta-

contesto in cui la genealogia del dio appare sfruttata per evidenziare il vincolo tra una città della Doride, cioè Kytention, e la città di Xanthos in Licia (vd. *e.g.* Bousquet 1988, 30-4; Furley – Bremer 2001, 238 s. n. 71; Chaniotis 2009, 249-55).

<sup>2</sup> Sul campo associativo comprendente guerriero, colore rosso e fuoco vd. Vian 1952, 242; Id. 1960, 221 n. 1; Ceccarelli 1998, 189-91. Cf. anche Nagy 1979, 121 s., 331, per osservazioni sulla connessione tra il nome di Phlegyas e i tratti di *hybris* e violenza che caratterizzano questo personaggio e i suoi uomini.

<sup>3</sup> Per la vicenda di Koronis vd. Gentili 1995, 75-7, 408 ss. e Hollis 2009, 252. Per il mito di Ixion si rimanda a Brillante 1998. Su Phorbas flegio, che peraltro ha un omonimo lapita, vd. Fontenrose 1959, 24-7. Sulla sovrapposizione/identificazione tra Phlegyai e Lapiti vd. Solimano 1976, 52 s. (cf. anche Fontenrose 1959, 35 s.; Janko 1992, 85).

<sup>4</sup> Pherec. *FGrHist* 3 F 41e θανόντων δὲ αὐτῶν (sc. Amphion e Zethos), ἐπελθόντες (sc. i Phlegyai) σὺν Εὐρυμάχῳ τῷ βασιλεῖ, τὰς Θήβας εἶλον. πλείονα δὲ τολμῶντες ἀδικήματα κατὰ Διὸς προαίρεσιν ὑπὸ Ἀπόλλωνος διεφθάρησαν; *schol. Il.* 13.302b (3.457.36 s. Erbse) Φλεγύαι ἔθνος βίαιον περὶ τὴν Γυρτώνα, οἱ Θηβαίους ἐπιχειρήσαντες ὑπὸ Ἀπόλλωνος κατεταρατώθησαν; Eust. *Il.* 933.14 ss. μῦθος δὲ ἐστὶ ταρταρωθῆναι αὐτοὺς ὑπ' Ἀπόλλωνος Θηβαίους ἐπιχειροῦντας; Serv. *ad Verg. Aen.* 6.618 (2.87.17-20 Thilo-Hagen) *Phlegyas autem, Ixionis pater, habuit Coronidem filiam, quam Apollo vitiavit, unde suscepit Aesculapium. quod pater dolens, incendit Apollinis templum et eius sagittis est ad inferos trusus.*

<sup>5</sup> Paus. 9.36.3 τὸ μὲν δὴ Φλεγυῶν γένος ἀνέτρειψεν ἐκ βάρθρων ὁ θεός κεραινοῖς συνεχέει καὶ ἰσχυροῖς σεισμοῖς· τοὺς δὲ ὑπολειπομένους νόκος ἐπιτεκοῦσα ἔφθειρε λοιμώδης, ὀλίγοι δὲ καὶ ἐς τὴν Φωκίδα διαφεύγουσιν ἐξ αὐτῶν.

<sup>6</sup> È questa l'opinione di Vian 1960, 220. Ma cf. *e.g.* Fontenrose 1959, 63 n. 63: «Apollo is probably ὁ θεός of Paus. 9.36.3, though it could be Zeus».

via, si può forse ritenere, più verosimilmente, che in questo passo siano combinate insieme tradizioni differenti a proposito della repressione dei Phlegyai.

D'altra parte, i misfatti flegii non causarono le ire di un unico dio: si è detto, per esempio, che Zeus poteva essere presentato in qualità di mandante di Apollo nell'eliminazione della stirpe<sup>7</sup>. Nell'*Inno omerico ad Apollo*, è vero che è posta in risalto la situazione di conflitto tra il Letoide e i Phlegyai – il dio si allontana in collera dopo un breve soggiorno nella loro terra –, ma viene anche precisato che i Phlegyai spregiano Zeus<sup>8</sup>.

A questo proposito, occorre considerare una testimonianza del poeta ellenistico Euforione di Calcide, il quale colloca inaspettatamente i Phlegyai in una non meglio identificata località isolana e attribuisce la loro eliminazione a Poseidon, che con un colpo del tridente sommerge la parte dell'isola da essi abitata. La testimonianza si ricava da una nota serviana dedicata alla figura di Phlegyas, uno dei penitenti dell'Ade virgiliano:

Serv. ad Verg. *Aen.* 6.618 (2.87.14-7 Thilo-Hagen) *hi (sc. Phlegyae) namque secundum Euphorionem (CA fr. 115) populi insulani fuerunt, satis in deos impii et sacrilegi: unde iratus Neptunus percussit tridenti eam partem insulae, quam Phlegyae tenebant, et omnes obruit.*

Dopo aver passato in rassegna alcune fra le principali localizzazioni della saga flegia, B.A. van Groningen abbandona la possibilità di identificare con sicurezza la sede isolana in questione e poi, sulla base della versione dei Phlegyai collocati presso la Copaide (*H.Hom.Ap.* 278-80), avanza dubitativamente l'ipotesi di un'isola «aux environs de la Béotie – ou même d'une île fortifiée dans le lac Copais (le palais de Gla ?)»<sup>9</sup>.

Sulla base del fatto che Euforione trattò dei Phlegyai – come si ricava dalla nota di Servio –, è stato attribuito al poeta di Calcide un altro frammento molto lacunoso di età ellenistica (*SH fr.* 443), dove è menzionato questo popolo (v. 11). Il testo è conservato nel *P. Oxy.* 2526, comprendente tre classi di frustoli (A-B-C), stabilite da E. Lobel, *editor princeps*, sulla base del colore del papiro e della varietà di scrittura, che appare essere opera di una medesima mano, databile all'inizio del II secolo d.C. I versi in questione costituiscono il fr. 3 della classe B. Si deve osservare sin da ora,

<sup>7</sup> Cf. *supra*, n. 4.

<sup>8</sup> *H.Hom.Ap.* 278-81 ἱξεε (sc. Apollo) δ' ἐς Φλεγύων ἀνδρῶν πόλιν ὑβριετῶν, / οἱ Διὸς οὐκ ἀλέγοντες ἐπὶ χθονὶ ναιετάσκον / ἐν καλῇ βήσση Κηφιδίδος ἐγγύθι λίμνης. / ἔνθεν καρπαλίμως προσέβης πρὸς δειράδα θύων, / οἱ Διὸς οὐκ ἀλέγοντες ἐπὶ χθονὶ ναιετάσκον. L'inimicizia con Zeus accomuna i Phlegyai con Titani e Giganti, tradizionalmente avversari degli dèi dell'Olimpo. Tra i punti di contatto con queste stirpi, si può ricordare la notizia della cacciata dei Phlegyai nel Tartaro, prigionie dei Titani, nonché il toponimo Φλέγρα, antica denominazione di Pallene, dove dimorano i Giganti della penisola Calcidica, che rimanda al campo semantico del vb. φλέγω, dal quale sono tratti l'etnico dei Phlegyai e il nome del loro capostipite. Anche sul piano genealogico sono possibili delle interferenze, come quando, per esempio, nella discendenza orcomenia in cui compare Phlegyas, nipote di Almos (*Paus.* 9.36.1-4), viene inserito il noto gigante Porphyriion, presentato come fratello gemello di Almos (*schol. Ov. Ib.* 471 [128 La Penna]). Cf. Vian 1960, 221 n. 1.

<sup>9</sup> van Groningen 1977, 188. Cf. D'Alessio 2007, 489 n. 82: «Euforione, fr. 115 Powell (...) colloca i Flegii (...) in un'isola della Copaide».

con Lobel, che non è certo se questi tre gruppi di frammenti provenissero dal medesimo rotolo e, soprattutto, la loro attribuzione a Euforione «depends almost entirely on the hypothesis that the reference to the Phlegyae in B fr. 3, 11 is what Servius alluded to in his note on *Aen.* VI 618»<sup>10</sup>.

].ε..[  
 ] εὐθυδίκοι πο[  
 ]ν· τοῖοι μιν ἔκαρτυ[ν  
 ]' Ἀρισταίω θεοφροσ[ύνη]ς ἀλεγο[  
 ]ε διψαλέω Κυνὶ κάρφεται ἡμερὶς [ῥ]λη[ 5  
 ]ων καὶ γούνατ' ἀναρδέα χειραίνονται,  
 ]α φράζονται καματώδεος ἀτέρα Μαίρη[ε  
 ].αι· δὴ γάρ .[.]το [εἰ]νεται ἠδ' ὀνίνηιν·  
 εὖ φρασθ]εῖς ὀνίνη[ειν, ἐείνα]το δ' εὔτε λάθησι.  
 ]ναμφοτερῶ[ ]ιος ἰλήκοιτε 10  
 ] Φλεγύησι σὺν ἀνδράσιν εὐνηθε[ῖ]α·  
 ].οι καὶ ἔπειτα φίλε μνησαίμεθ' ἄριδέ,  
 ] παρπεπιθόντες, ὅ σοι χαριτήσιον εἶη  
 ] μιλίχης, ἧς ἄν πέρι .μ[.]αφαιη.

3 e.g. ἔκαρτύ[ναντο Lobel 4 ἀλέγο[ντες vel sim. Lobel 5 ὀππότη]ε van Groningen 6 e.g. αἰζη]ῶν vel ἠιθέ]ων Lobel 7 e.g. αὐτίκ]α, τηνί]α Lobel 8 fort. δὴ γάρ ε] τὸ Lobel 9 init. suppl. Lloyd-Jones et Parsons, fin. suppl. Lobel 12 fort. τῶν ἦ]τοι Lobel : τῆς δ' ἦ]τοι van Groningen : κοῦ δ' ἦ]τοι Lloyd-Jones et Parsons 13 init. Φοῖβον]? Lloyd-Jones et Parsons 14 ad fin. fort. ἧς ἄν πέρι [ . ] μ[υρ]ία φαίηγ Lobel

[...] / per coloro che sono retti [...] / ...] costoro gli davano forza [...] / ...] avendo cura delle doti divinatorie di Aristaios [...] / quando] le piante coltivate seccano a causa del Cane assetato [...] / ...] e le ginocchia [dei giovani], prive di acqua, sono disidratate, / [...] osservano l'astro di Maira che affatica [...] / ...] infatti [ti] arreca danno e beneficio: / beneficio quando è visibile con chiarezza, danno quando sfugge allo sguardo. / [...] entrambi(-e) [...] siate propizi(-ie) / [...] morta insieme agli altri Phlegyai; / e allora, caro cantore, noi potremmo ricordare, / persuasi [...] che sia un ringraziamento / [per la tua] gentilezza, riguardo alla quale [...] potrebbe/potrei dire.

Come si vede, le lacune pregiudicano gravemente la comprensione generale del testo. Nella prima porzione di versi, si coglie un riferimento a un episodio che da Callimaco e da Apollonio Rodio è inquadrato nella mitistoria di Ceo: l'istituzione da parte di Aristaios di un sacerdozio al quale, annualmente, nel pieno dell'estate, spetta di placare l'insopportabile canicola prodotta dalla stella Sirio, invocando Zeus Ikmios/Ikmaios e favorendo, così, l'arrivo dei venti etesii<sup>11</sup>. Quanto all'annotazione

<sup>10</sup> Lobel 1964, 68. Cf. Lightfoot 2009, 415 n. 214 per gli indizi a favore della paternità euforionea, che però non possono essere considerati probanti. Recentemente, l'attribuzione a Euforione è accolta da Massimilla 2012, che propone alcune nuove integrazioni per i vv. 4-9.

<sup>11</sup> Negli *Aitia* di Callimaco, un accenno a questo rito è contenuto nella profezia sulle nozze tra Akontios e Kydippe che Apollo pronuncia al cospetto di Keyx, padre della ragazza, il quale è preoccupato per le malattie che affliggono la figlia alla vigilia del matrimonio, organizzato con un

sull'osservazione della stella, essa è chiarita da un frammento di Eraclide Pontico tramandato da Cicerone, il quale riporta l'usanza degli abitanti di Ceo di scrutare, ogni anno, il sorgere dell'astro e da ciò prevedere se il clima sarà salubre oppure no, a seconda che la Canicola sia più o meno visibile<sup>12</sup>.

Il soggetto del v. 11, perito nella lacuna, è una donna, di cui si dice che è Φλεγύησι cὺν ἀνδράσιν εὐνηθεῖ[ι]α, «addormentata (morta?) insieme agli uomini flegii». Riguardo all'identificazione di questo personaggio femminile, è stato proposto il nome di Makelo, la cui vicenda, tuttavia, è generalmente collegata alla saga dei Telchini di Ceo<sup>13</sup>. La storia di questo personaggio sembra aver goduto di poca fortuna presso gli autori antichi e peraltro le scarse e frammentarie attestazioni pervenute presentano dei punti di disaccordo. Da quanto è dato di ricostruire, in Bacchilide e Pindaro si tratta di un caso di ospitalità pia tra gli empi: coloro che rifiutano di accogliere Zeus e Poseidon in visita a Ceo sono, in questo caso, i Telchini, mentre Makelo, talora insieme alla sorella/figlia Dexithea, è la benevola eroina che offre ospitalità e che, perciò, viene risparmiata dall'azione di folgore e tridente per cui periscono tutti gli altri isolani<sup>14</sup>; nell'*Ibis* di Ovidio e negli scolii a questo poemetto, invece,

giovane che non è Akontios (fr. 75.32-7 Pf. = 174.32-7 Massimilla): il dio rassicura Keyx in merito alla nobiltà del futuro genero Akontios, ricordando gli antenati dei due innamorati – rispettivamente Euxanthios, eroe locale di Ceo figlio di Minos, e Promethos, figlio del re attico Kodros (citati nel fr. 67.5-8 Pf. = 166.5-8 Massimilla) – e, a proposito di Akontios, lo fa discendere dalla stirpe dei sacerdoti incaricati di chiamare i venti etesii. Più dettagliata è la descrizione di Apollonio Rodio, nell'*aition* sulle ἐτήσιοι αὔραι, secondo cui il culto di Zeus Ikmaios fu introdotto a Ceo da Aristaios, che dalla Tessaglia era stato chiamato sull'isola su richiesta dello stesso Apollo, per trovare rimedio al λοιμός prodotto nelle Cicladi dall'astro canicolare (2.516-27). Cf. anche *schol. Ap. Rh. 498-527w* (167.20-172.9 Wendel); Nonn. *Dion. 5.214-22, 269-79; 12.285-9; 13.275-85*. Sulle analogie espressive tra i passi citati di Callimaco, il presunto Euforione, Apollonio e Nonno vd. Massimilla 2010, 365 s. (dove si suggerisce la dipendenza di *SH* fr. 443 da Callimaco); cf. anche Hollis 1976, 146 s. Gli effetti della stella del Cane sugli uomini sono descritti da Hes. *Erga* 585-8. Sui venti etesii vd. anche Arat. 149-53 (con la nota al v. 152 di Kidd 1997, 238).

<sup>12</sup> Cic. *div. 1.130 etenim Ceos accepimus ortum Caniculae diligenter quotannis solere servare coniecturamque capere, ut scribit Ponticus Heraclides* (fr. 141 Wehrli), *salubrisne an pestilens annus futurus sit. nam si obscurior <et> quasi caliginosa stella extiterit, pingue et concretum esse caelum, ut eius adspiratio gravis et pestilens futura sit; sin inlustris et perlucida stella apparuerit, significari caelum esse tenue purumque et propterea salubre.*

<sup>13</sup> L'attenzione sulla figura di Makelo come possibile soggetto per questo verso è stata attirata già dall'*editor princeps* del papiro (Lobel 1964, 81). Cf. poi *SH*, p. 229; Lightfoot 2009, 425; Massimilla 2010, 385; Id. 2012. Perplessità a proposito di tale identificazione sono espresse da van Groningen 1977, 274: «Je me demande s'il faut réellement penser au mythe concernant les Phlégyens. Φλεγύησι cὺν ἀνδράσιν εὐνηθεῖα peut signifier simplement: 'enterrée au pays des Phlégyens', c'est à dire en Béotie (...) ou en Thessalie (...); donc p. ex. ὡς εὔδοι Φλεγύησι etc.? Et rien n'empêche que, dans ce poème adressé par l'auteur à un collègue, la personne en question ait été une connaissance personnelle».

<sup>14</sup> Nel *Peana* IV di Pindaro per i Cei (fr. 52d.42-5 M. = D4.42-5 Rutherford), l'episodio è inserito nell'esordio del discorso pronunciato da Euxanthios, che preferì rimanere a Ceo, nonostante alla morte di Minos gli fosse stata offerta dai Cretesi una parte del regno del padre: l'eroe racconta di come Zeus e Poseidon, col fulmine e col tridente, mandarono nel Tartaro tutti gli abitanti dell'isola, lasciando però illesa sua madre e l'intera sua casa. Il testo è interrotto da una lacuna e nella parte leggibile non sono nominati i Telchini. Non maggiori dettagli si ricavano dall'epinicio I di Bacchilide per Argeios di Ceo, assai frammentario nella sezione dove compare il nome di



emerge una tradizione differente, secondo cui la donna e suo marito sarebbero morti perché macchiatisi, anch'essi, di un atto di empietà, avendo trascurato di invitare Zeus alle loro nozze<sup>15</sup>.

Non è chiaro come questo mito, in *SH* fr. 443, si connettesse con i versi precedenti relativi ad Aristaios e alla stella canicolare. Se già il v. 10 si riferisce a Makelo, come soggetto di ἰλήζοιτε si è pensato ai due dèi in visita sull'isola, ovvero a Makelo e a Dexithea<sup>16</sup>.

Il solo autore a collocare Makelo tra i Phlegyai, piuttosto che tra i Telchini, sembra essere Nonno di Panopoli, in un passo del XVIII canto delle *Dionisiache* dove vengono ricordati alcuni famosi paradigmi negativi di ospitalità, come quella di Lykaon, che imbandì le carni del figlio Nyktimos per Zeus, o quella di Tantalos, che offrì Pelops in pasto all'intero consesso divino (vv. 20-34). L'esempio di Makelo viene rievocato dopo questi due casi, ma il brano in questione presenta dei problemi testuali (vv. 35-8):

Ζῆνα καὶ Ἀπόλλωνα μῆ ξείνισσε <τραπέζῃ	35
..... > Μακελλώ·	35a

Makelo (v. 73): secondo una ricostruzione plausibile, nella porzione perduta di testo veniva presentata la coppia di dèi protagonisti (Zeus e Poseidon ovvero Zeus e Apollo), Makelo dialogava con i due forestieri, scusandosi per l'umile ospitalità offerta e poi era descritta la catastrofe causata dalla mancata ξενία degli isolani; dopo un guasto molto ampio, la narrazione riprende con lo sbarco di Minos e dei suoi uomini a Ceo, la celebrazione del matrimonio con Dexithea, il ritorno del re cretese a Cnosso, la nascita di Euxanthios (vv. 111-29) e, infine, la migrazione delle figlie del condottiero di Ceo a Coresia (vv. 138-40). Come per il peana IV, non sappiamo se i Cei in questione fossero i Telchini, ma ciò è probabile sulla base di Bacchyl. fr. 52 M., da cui si desume che il poeta trattava di questo popolo in un'opera non specificata. La storia si ritrova in Callimaco, nel compendio delle antichità di Ceo riportate da Xenomedes, con cui si conclude l'*aition* di Akontios e Kydippe: Makelo è presentata come vecchia, nonché madre di Dexithea, e viene detto che le due donne furono le uniche a essere risparmiate quando gli immortali distrussero la terra dei Telchini, capitanati da Demonax (*Aet.* 3 fr. 75.64-9 Pf. = 174.64-9 Massimilla). Osservazioni su questi passi in Jebb 1905, 443-448; Herter 1934, coll. 207, 217-219; Rohde 1914, 539 s.; Pfeiffer 1949, 82 s.; La Penna 1957, 121 s.; Maehler 1982, 4-8; Käppel 1992, 114; Gerbeau 1992, 10-3; Rutherford 2001, 288-91; Maehler 2003, XLI s.; Brillante 2009, 266; Massimilla 2010, 384-6.

<sup>15</sup> Nell'*Ibis* si trovano due rapidi accenni a questo mito (vv. 469 s.: il padre di Dexithea folgorato da Zeus; vv. 473-5: Makelo, insieme al proprio sposo, colpita dal fulmine). Più estesa è la versione degli scolii al v. 475 (130 s. La Penna): *Macelo, filia Damonis, dicitur cum sororibus fuisse. harum hospitio usus, eas Iupiter, cum Telchinas, quorum hic princeps erat, corrumpentes invidia successus omnium fructuum, fulmine interficeret, servavit. ad quas cum venisset Minos, cum Dexithone concubuit; ex qua creavit Euxantium, unde Euxantidae fuerunt P. Nicander* (fr. 116 Schneider) *dicit Macelon filiam Damonis cum sororibus fuisse. harum hospitio Iupiter susceptus, cum Telchinas, quorum hic Damon princeps erat, corrumpentes venenis successus omnium fructuum, fulmine interficeret, servavit eas, sed Macelo cum viro propter viri nequitiam periit. sed ad alias servatas cum venisset Minos, cum Dexithoe concubuit, ex qua creavit Euxantium, unde Euxantidae fuerunt B (a\* b\*)*. *Machelo, filia Damonis, cum in nuptiis sederet cum † Meneta †, marito suo, fulminati sunt, quia omnes deos praeter Iovem invitaverant G.*

<sup>16</sup> *SH*, p. 229: «ἰλήζοιτε (...): Zeus et Apollo? Macelo et Dexitheaе heroinae?». A entrambe le possibilità fa riferimento anche Lightfoot 2009, 425 n. 230; Cf. Massimilla 2010, 385: «dal v. 10 potremmo desumere che, come sostiene C[allimaco], si salvarono sia Dessitea sia Macelo (per altro non menzionate nel testo superstite); invece il v. 11 sarebbe interpretabile nel senso che Macelo morì con gli altri Flegii».

καὶ Φλεγύας ὅτε πάντας ἀνεροίζωσε θαλάσσης  
νήσον ὅλην τριόδοντι διαρρήξας Ἐνοσίχθων,  
ἀμφοτέρως ἐφύλαξε καὶ οὐ πρήνιξε τριαίνη.

35 τραπέζῃ F<sup>2</sup> : μακέλλω [μ ex τ] L : post versum lac. stat. Graefe : Μακελλώ in finem versus deperditi posuit Collart

Zeus e Apollo alla medesima mensa li ospitò / (...) Makello; e quando Poseidon estirpò dal mare tutti i Phlegyai, / lo Scuotiterra, mandando in pezzi col tridente l'intera isola, / risparmiò quelle due e non le annientò col tridente.

Alla fine del v. 35, il Laur. 32.16 (L) – il solo manoscritto portatore di tradizione – legge μακέλλω. Il dativo τραπέζῃ è frutto della seconda mano del Vindob. phil. gr. 45 (F<sup>2</sup>), congetturato per completare il μῆ, che altrimenti resterebbe sospeso. Invece la lacuna e il nome proprio dell'eroina si devono, rispettivamente, ai due studiosi segnalati nell'apparato di J. Gerbeau, che abbiamo riprodotto<sup>17</sup>.

Il quadro appare complesso da ricomporre, perché si tratta di capire se nel v. 35 e nella eventuale lacuna che segue sia trattato un mito differente da quello presentato nei vv. 36-8. E. Rohde ha ipotizzato che la prima storia fosse quella di Makelo e dei Telchini, che doveva proseguire nella porzione di testo perduta, dove sarebbe stata introdotta anche la storia dei Phlegyai, di cui è conservata la conclusione<sup>18</sup>. A due storie diverse ha pensato anche H.J. Rose, il quale immaginava una coppia di miti posti in parallelo: quello di Zeus e Apollo che puniscono i Telchini tranne Makelo, e quello di Poseidon che elimina i Phlegyai, risparmiando una coppia di eroine pie (v. 38 ἀμφοτέρως) non altrimenti note<sup>19</sup>. Una soluzione alternativa, che oggi appare comunemente accolta nelle sue linee generali<sup>20</sup>, consiste nel leggere il passo come racconto unico, rispondente a queste caratteristiche:

- (1) Makelo – e un'altra eroina (figlia o sorella), menzionata nella lacuna – accolgono alla loro mensa gli immortali;
- (2) le due donne appartengono alla stirpe dei Phlegyai, che sono isolani;
- (3) Zeus e Apollo sono gli ospiti divini, mentre Poseidon elimina gli empi Phlegyai, con l'eccezione delle due donne.

Questa lettura del passo si basa sul presupposto che per Nonno i Phlegyai equivalgano ai Telchini di Ceo, sovrapposizione suggerita dagli eminenti tratti comuni riscontrabili tra i due popoli, tristemente noti per l'*asebeia* e incorsi entrambi nella punizione divina realizzata tramite un cataclisma<sup>21</sup>. Ciò spiegherebbe anche

<sup>17</sup> Graefe 1819; Collart 1930; Gerbeau 1992.

<sup>18</sup> Rohde 1914, 539 s., n. 2.

<sup>19</sup> Rose 1940, 64 s., n. a.

<sup>20</sup> Chuvin 1991, 52; Gerbeau 1992, 12 s.; Gonnelli 2003, 331.

<sup>21</sup> Stando a una tradizione che affiora in Ovidio, i Telchini di Rodi, poiché guastavano tutto ciò su cui si posava il loro sguardo malefico, erano stati sommersi da Zeus (*met.* 7.366 s. *quorum oculos ipso vitiantes omnia visu / Iuppiter exosus fraternis subdidit undis*). All'inondazione per opera di Zeus allude anche Suet. *Blasph.* 54 Taillardat κατομβροθέντες δὲ ὑπὸ Διὸς... ὄλοντο. Secondo Diod. 5.56.1, invece, al tempo del diluvio, i Telchini, dotati di facoltà profetiche, avevano previsto la catastrofe e si erano dispersi, dopo aver lasciato Rodi, che fu poi popolata dagli Eliadi, mentre in Nonn. *Dion.* 14.41-8 l'allontanamento dall'isola non è presentato come volontario, ma è provocato dagli Eliadi, ragion per cui i Telchini stessi sommano i poderi rodiesi con l'acqua dello

l'inaspettato inserimento, nel passaggio delle *Dionisiache*, di Apollo nella storia di Makelo, poiché i Phlegyai sono nemici per eccellenza di questa divinità, mentre i Telchini risultano più saldamente legati a Zeus e a Poseidon<sup>22</sup>. Quanto al precedente di una simile operazione, che prevede l'attribuzione ai Phlegyai di una vicenda altrimenti riferita ai Telchini, il candidato più probabile viene indicato in Euforione, che per primo avrebbe operato la sovrapposizione tra i due popoli in *CA* fr. 115 e *SH* fr. 443<sup>23</sup>. In questi testi, tuttavia, è accolta la versione dell'annientamento integrale della stirpe (*CA* fr. 115 *Neptunus...omnes obruit*; *SH* fr. 443 Φλεγύησι cὺν ἀνδράσιν εὐνηθεῖσα), mentre in Nonno Makelo e la sua ignota compagna si salvano (*Dion.* 18.38 ἀμφοτέρωσιν ἐφύλαξε), e quindi non si può dire che per questo particolare l'autore delle *Dionisiache* segua la presunta 'versione euforionea' dei Phlegyai (= Telchini) eliminati completamente dal dio.

L'interferenza Phlegyai-Telchini è difficilmente contestabile nel brano di Nonno, sebbene si debba ammettere che, a causa dell'alterazione del testo al v. 35, resta almeno un punto in sospeso, e cioè il perché Zeus e Apollo siano gli ospiti (non ricevuti dagli empì isolani), mentre il ruolo di punitore venga riservato a Poseidon.

Lasciando da parte questo interrogativo, si possono invece avanzare delle perplessità più fondate riguardo alla questione del precedente euforioneo. Nella nota serviana in cui viene richiamata l'autorità del poeta di Calcide come fonte della notizia, si dice che i Phlegyai sono un popolo isolano e che la loro empietà – verosimilmente manifestata nei confronti di più di una divinità, piuttosto che a danno di unico nume (*satis in deos impii et sacrilegi*) – istigò la collera di Poseidon, il quale con un colpo del tridente produsse un'inondazione e sommerse in tal modo la parte dell'isola dove essi abitavano, senza lasciare alcun superstite (*iratus Neptunus percussit tridenti eam partem insulae, quam Phlegyae tenebant, et omnes obruit*). In *SH* fr. 443, assegnato a Euforione sulla base della menzione dei Phlegyai, questi sono apparentemente collocati a Ceo, perché sia la storia del sacerdozio istituito da Aristaios per placare i venti etesii sia quella di Makelo – il cui nome, però, non compare nel frammento – sono attestate solo in relazione alle antichità di quest'isola. Comunque, estendere le conclusioni che si ricavano, con un ampio margine di incertezza, per questo frammento di dubbia paternità euforionea anche al resoconto di Servio, a nostro avviso, non costituisce l'unica possibilità per interpretare *CA* fr. 115 e perciò può essere utile seguire un'altra pista per inquadrare la tradizione dei Phlegyai isolani.

In particolare, intendiamo valorizzare una testimonianza sulla morte del capostipite flegio tramandata dalla *Biblioteca* pseudoapollodorea, da cui è possibile cogliere

Stige, che li rende sterili. Cf. Lact. *ad Stat. Theb.* 2.274-6 (714-8 Sweeney) *qui cum vicinorum agros viderent proventu fertiles, natura felices, hos sparsisse dicuntur aquis Stygiis ut redderent infecundos. qua culpa poenam metuentes solum verterunt seque ad Cyclopes contulerunt*. Riguardo all'eliminazione dei Telchini di Ceo per opera di Zeus (e Poseidon) vd. *supra*, nn. 14 s.

<sup>22</sup> Da notare che è altresì attestato il legame tra i Telchini e il dio Apollo, il quale li avrebbe uccisi con le proprie frecce: Suet. *Blasph.* 54 Taillardat τοξευθέντες ὑπὸ Ἀπόλλωνος ὄλοντο. La morte per mano di Apollo è testimoniata anche da Serv. auct. *ad Verg. Aen.* 4.377 (1.531.21 ss. Thilo-Hagen) *Apollinem Lyceum appellari dicunt...quod in lupi habitu Telchinas occiderit*.

<sup>23</sup> Sul fatto che Euforione possa aver rappresentato, per Nonno, il tramite della sovrapposizione Phlegyai-Telchini vd. Gerbeau 1992, 12; Gonnelli 2003, 331; D'Alessio 2007, 489 n. 82; Lightfoot 2009, 336 s. n. 134.

una connessione tra questa stirpe e l'isola dell'Eubea, testimonianza che è sempre stata considerata isolata – e perciò oggetto di sospetto – nel gruppo delle fonti relative ai Phlegyai:

[Apollod.] 3.5.5 (41 W.) ἀμφότεροι (sc. Lykos e Nykteus) δὲ ἀπὸ Εὐβοίας φυγόντες, ἐπεὶ Φλεγύαν ἀπέκτειναν τὸν Ἄρεος καὶ Δωτίδος τῆς Βοιωτίδος, Ὑρίαν κατῶκουν, καὶ διὰ τὴν πρὸς Πενθέα οἰκειότητα ἐγεγόνεσαν πολῖται.

Il riferimento a Lykos e Nykteus si inserisce nella presentazione della complessa dinastia tebana, che secondo lo pseudo-Apollodoro prevede l'ascesa al potere di Lykos: (a) dopo Labdakos, morto quando Laios era ancora troppo piccolo per regnare, e (b) prima di Amphion e Zethos, i quali ottengono la reggenza di Tebe assassinando Lykos, coinvolto nei maltrattamenti della loro madre Antiope<sup>24</sup>. Senza intervenire sul testo, si ha che i due fratelli fuggono dall'Eubea per avere ucciso, in questa regione, Phlegyas, figlio di Ares e di una donna della Beozia, e poi, dopo un periodo trascorso fuori Tebe, vengono integrati nella cittadinanza grazie alla loro parentela con Pentheus.

Mentre la provenienza di Lykos e Nykteus dall'Eubea trova riscontro nelle fonti<sup>25</sup>, lo stesso non può dirsi per la notizia di Phlegyas euboico, apparentemente senza paralleli, e ciò ha incoraggiato ripetuti tentativi di intervento sul testo: vanno segnalati almeno quello di C.G. Heyne, che propose l'espunzione di ἀπὸ Εὐβοίας – accolta, fra gli altri da R. Wagner<sup>26</sup> –, suggerendo la possibilità che τῆς Βοιωτίδος fosse una corruzione di τῆς Βοιβηίδος, coerente con lo scenario tessalico in cui talora è ambientata la vicenda di Koronis<sup>27</sup>; nonché la poco probabile soluzione di J.G. Frazer, cioè di spostare τῆς Βοιωτίδος dopo ἀπὸ Εὐβοίας e immaginare una città della Beozia chiamata Εὐβροια, sulla scorta della diffusione di questo

<sup>24</sup> [Apollod.] 3.5.5 (40-4 W.).

<sup>25</sup> Nell'*HF* euripideo il crudele Lykos II, figlio di Lykos I e di Dirke, viene presentato come originario dell'Eubea: *hypoth.* στασιάσαντες δὲ οἱ Θηβαῖοι πρὸς τὸν δυνάστην Κρέοντα Λύκων ἐκ τῆς Εὐβοίας κατήγαγον; v. 32 Καδμείος οὐκ ὄν ἀλλ' ἀπ' Εὐβοίας μολών (cf. anche vv. 185 s., Δίρφυν τ' ἐρωτῶν ἢ c' ἔθρεψ' Ἀβαντίδα, / οὐκ ἄν <c'> ἐπαινέσειεν· κτλ., in cui Amphitryon, nel dialogo con Lykos II, menziona il monte Dirphys e gli Abanti in riferimento all'infanzia del sovrano). Anche l'estrema vicinanza tra Hyria – dove secondo la *Biblioteca* si stabiliscono Lykos e Nykteus prima del loro ingresso a Tebe – e l'Eubea sembra confermare il legame dei due fratelli con quest'isola. Un altro punto di contatto tra tali personaggi e l'ambito euboico si è ravvisato nella figura di Histiaia, eponima della città dell'Eubea e ritenuta figlia di Hyrieus (*schol.* D II. 2.537 [109 van Thiel]; Eust. II. 280.19-21), che è il padre di Lykos e Nykteus. Vd. in proposito Brillante 1979-80, 196 s., che prospetta, per la provenienza euboica dei due fratelli nello pseudo-Apollodoro, sia la possibilità di una tradizione antica, sia il riflesso in questa notizia di un trattamento della vicenda risalente a Euripide, il quale avrebbe inventato la figura di Lykos II forse influenzato dall'esistenza di un altro personaggio con questo nome, di origine però ateniese – figlio di Pandion e fratello di Aigeus, Nisos e Pallas – (per la parte che questi ottenne nella spartizione del regno del padre vd. Soph. *Aigeus* fr. \*24.1-3 Radt (ricavato da Strab. 9.1.6 [C 392]), in cui è Aigeus stesso a parlare: ἐμοὶ μὲν ἀπτάς ὄριεν πατῆρ μολεῖν / πρεσβεία νεῖμας τῆσδε γῆς· **ΧΙ** Λύκω / τὸν ἀντίπλευρον κῆπον Εὐβοίας νέμει).

<sup>26</sup> Wagner 1926, 118.

<sup>27</sup> Heyne 1803, 235.

toponimo, però mai attestato in Beozia<sup>28</sup>. Il testo tradito, invece, è stato difeso da C. Brillante<sup>29</sup> ed è conservato, seppure dubitativamente, anche da P. Scarpi<sup>30</sup>.

Resta il fatto che, non condannando l'ἄπὸ Εὐβοίας del mitografo, si ha una testimonianza non trascurabile a proposito della collocazione di Phlegyas in Eubea, che possiamo tentare di riconnettere con Euph. CA fr. 115, dove i Phlegyai sono presentati come isolani (*secundum Euphorionem populi insulani fuerunt*), annientati da Poseidon, e forse anche con Paus. 9.36.3, in cui si afferma che una non identificata divinità mosse contro di loro con le armi del fulmine, della pestilenza e delle scosse della terra (ἰχθυοῖς καὶ σεισμοῖς), usuale attributo, quest'ultimo, del dio marino. Un brano che, come si è accennato, sembra combinare notizie differenti sulla fine riservata agli empi Phlegyai.

Sulla scorta del raffronto tra tali passi, si può ipotizzare che l'isola menzionata nel frammento euforioneo sia la medesima ricordata dallo pseudo-Apollodoro in connessione con Phlegyas, vale a dire l'Eubea, e non è da escludere che anche la versione del Periegeta (9.36.3) – dove si parla di sismi provocati dal dio per annientare la pericolosa stirpe – risenta di questa ambientazione isolana della saga. Naturalmente, il fatto che Euforione stesso sia euboico assume un peso non secondario nel contesto di questa ipotesi<sup>31</sup>. Per quanto concerne, poi, l'origine di una simile localizzazione dei Phlegyai, anche in questo caso non è lecito spingersi al di là della congettura: è possibile che essa sia stata invenzione dello stesso poeta di Calcide, oppure, più probabilmente, che derivi da una tradizione a lui preesistente, da collocarsi nella costellazione eterogenea delle tradizioni sulla localizzazione dei Phlegyai (Tessaglia, Beozia, Focide, Peloponneso).

Alla luce di questa tradizione euboica sui Phlegyai andrà allora rivista la questione dell'assimilazione Phlegyai-Telchini registrata in Nonno e che generalmente si ritiene opera di Euforione, sulla base di CA fr. 115 e di SH fr. 443: la sovrapposizione tra le due stirpi – che comunque presentano notevoli tratti di differenziazione l'una dall'altra – potrebbe essere stata guidata non solo dal motivo comune dell'irriverenza nei confronti degli immortali, ma anche da un dato geografico, essendo attestata per i Phlegyai una sede isolana loro propria, non lontana da Ceo.

Ciò detto, se è plausibile vedere l'Eubea nella sede attribuita ai Phlegyai nella nota di Servio, il problema dei Phlegyai in SH fr. 443 deve rimanere aperto e si possono prospettare almeno due possibilità: ammesso che in questo testo i Phlegyai siano trattati come se fossero i Telchini di Ceo, o il frammento non è di Euforione, e quindi il precedente della assimilazione tra le due stirpi è l'ignoto autore di questi versi, ovvero Euforione ha seguito due versioni diverse sulla localizzazione dei Phlegyai (Eubea in CA fr. 115 e Ceo in SH fr. 443), un fatto per nulla sorprendente nella poesia ellenistica<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Frazer 1921, 336 n.1.

<sup>29</sup> Brillante 1979-80.

<sup>30</sup> Scarpi 1996, 554.

<sup>31</sup> Sul legame tra Euforione e la sua patria vd. van Groningen 1977, 1 s., 249 s.

<sup>32</sup> Massimilla 2010, 385 suggerisce che il resoconto di Servio potrebbe spettare a SH fr. 443.10 s. La nota serviana, tuttavia, sembra fare riferimento a una narrazione abbastanza estesa riguardo ai Phlegyai, mentre i vv. 10 s. tramandati dal P. Oxy. 2526 B 3 contengono piuttosto un accenno cursorio alla saga di questo popolo in relazione alla figura di Makelo.

Può essere utile ai nostri fini segnalare la tradizione secondo cui Aristaios era originario dell'Eubea, conosciuta già da Bacchyl. fr. 45 M., che ne faceva un figlio di Karystos: *schol.* Ap. Rh. 2.498 (169.7-9 Wendel) τινὲς τέσσαρας Ἀρισταίους γενεαλογοῦσιν, ὡς καὶ Βακχυλίδης· τὸν μὲν Καρύστου, ἄλλον δὲ Χείρωνος, ἄλλον δὲ Γῆς καὶ Οὐρανοῦ, καὶ τὸν Κυρήνης.

Tale tradizione è confermata anche nell'*excursus* dionisiaco contenuto in [Oppian.] *Cyng.* 4.230 ss., a proposito dell'infanzia del dio trascorsa sull'isola: le donne che sul monte Meros avevano offerto le prime cure a Dionysos – cioè Ino, Autonoe e Agaue –, a un certo punto, insieme alle nuove adepte Aonie del nume, decidono di scendere dal monte sulla terra di Beozia e poi, traghettato l'Euripo, approdano in Eubea, con Dionysos custodito in una χηλός di legno di pino; qui si rivolgono ad Aristaios, che dimora in una grotta e accoglie benevolmente il figlio di Zeus, acconsentendo ad allevarlo, con l'aiuto di un vasto corteggio di nutrici (vv. 275 s. cὺν Δρυάειν δ' ἀτίτηλε μελιτσοκόμοιαι τε Νύμφαις / Εὐβοίειν τε κόρηι καὶ Ἀονίηι γυναιξίν).

Ad Aristaios, inoltre, era assegnata una figlia, di nome Makris, originaria dell'Eubea, la quale per aver nutrito Dionysos era stata espulsa dalla sua terra da Hera e si era perciò rifugiata presso i Feaci (Ap. Rh. 4.1131-41). Makris, peraltro, era l'antico nome dell'Eubea, che, secondo un'altra tradizione, si doveva alla Makris τροφός di Hera (*schol.* D Il. 2.536 [108 van Thiel]; Plut. fr. 157.3 Sandbach)<sup>33</sup>.

Non è da escludere che l'autore di *SH* fr. 443 presentasse la versione dell'origine euboica di Aristaios e che, di conseguenza, in questo testo l'eroe muovesse dall'Eubea per spostarsi nelle Cicladi e affrontare i venti etesii. Oppure si può immaginare un movimento contrario, per cui solo dopo l'impresa a Ceo l'eroe si sarebbe trasferito in Eubea<sup>34</sup>. Un contesto euboico per il frammento in questione appare maggiormente credibile se si considera che l'isola predomina anche in *SH* fr. 442, dove sono ricordate sia la piana di Lelanto sia Calcide, chiamata 'città di Kombe' dal nome dell'eroina eponima, la quale si era trasformata nell'uccello χαλκίς, una specie di cornacchia<sup>35</sup>.

Oltre che dal raffronto tra Euph. CA fr. 115 e [Apollod.] 3.5.5 (41 W.), la pista euboica relativa ai Phlegyai può trarre supporto da ulteriori considerazioni<sup>36</sup>. Anzitutto, va richiamato il fatto che l'Eubea – e in modo particolare la parte settentrionale dell'isola – appartiene a un'area della Grecia ad altissima concentrazione sismica,

<sup>33</sup> Per il legame tra Hera e l'Eubea vd. Valenza Mele 1977.

<sup>34</sup> Per l'ipotesi che in Call. *Aet.* 3 fr. 75.58 s. Pf. (= 174.58 Massimilla) si faccia riferimento ad Aristaios (Κυρή[νης] ἢ ὑϊό[ς]), il quale dopo il passaggio a Ceo si sarebbe spostato in Eubea, a Karyai = Caristo, vd. Hollis 1991. Degno di nota è anche il racconto della fuga delle Ninfe di Ceo a Caristo a causa di un leone, tramandato negli *Excerpta Politiarum* di Eraclide Lembo, 26 s. (22, 22 Dilts) (stando a Call. *Aet.* 3 fr. 75.56-8 Pf. = 174.56-8 Massimilla, invece, le Ninfe scapparono dal Parnaso e da qui approdarono a Ceo). A proposito dei rapporti tra Eubea e Ceo, vd. e.g. Strab. 10.1.10 (C 448) ἐπήρχον (sc. gli Eretriesi) δὲ καὶ Ἀνδρίων καὶ Τηνίων καὶ Κείων καὶ ἄλλων νήσων, nonché Plin. *nat.* 4.62, secondo cui l'isola di Ceo, in origine, si sarebbe staccata dall'Eubea (*infra*).

<sup>35</sup> Su questo personaggio, che peraltro compare in *SH* fr. 430 I 3 s. (commentario a Euforione), vd. Diod. 4.72.1; Ov. *met.* 7.382 s.; Aristos *FGrHist* 143 F 5; Nonn. *Dion.* 13.135 ss.; Hesych. s.v. Κόμβη (α 3430 Latte); Steph. Byz. s.v. Χαλκίς (683.10 s. Meineke); *schol.* Il. 14.291a (3.633.7 s. Erbse); Eust. *Il.* 279.7 ss. Cf. Meyer 1921 e Chuvin 1991, 44-6.

<sup>36</sup> Per il tentativo di individuare la presenza dei Phlegyai nel nord dell'Eubea sulla base della toponomastica vd. Bury 1886, 631, il quale fa leva sulla presunta connessione tra la città euboica di Hestiaia/Hestiaia e l'Hestiaiotis/Hestiaiotis della Tessaglia.

come le stesse fonti antiche non mancarono di rilevare<sup>37</sup>: una delle catastrofi naturali di maggior proporzioni fu il devastante tsunami che colpì Orobai nel 426 a.C. e che ebbe rovinose conseguenze su una zona assai vasta, comprendente le Locridi Epiknemidia e Opunzia, la Focide, la costa della Tessaglia affacciata sul golfo Maliaco e le Sporadi<sup>38</sup>. L'elevata incidenza di questi fenomeni sull'isola<sup>39</sup> è senza dubbio da porre in relazione con la diffusione di racconti relativi a gigantesche ondate prodotte dal tridente di Poseidon e a città completamente inghiottite dal mare, che hanno l'Eubea come ambientazione privilegiata. In questo contesto si inserisce, per esempio, la notizia dell'inabissamento della città omonima dell'isola:

Strab. 10.1.9 (C 447) ἔστι δὲ καὶ ἅπανα μὲν ἡ Εὐβοία εὐσειτος, μάλιστα δ' ἡ περὶ τὸν πορθμὸν, καὶ δεχομένη πνευμάτων ὑποφοράς... ὑπὸ τοιοῦδε πάθους καὶ ἡ ὁμώνυμος τῆς νήσου πόλις καταποθῆναι λέγεται, κτλ.

A un maremoto opera di Poseidon, in seguito al quale un poderoso macigno divelto dal fondale marino raggiunse le coste dell'Eubea, nei pressi del promontorio Cafereo, allude un epigramma del 'nuovo Posidippo' (*Epigr.* 19 Austin-Bastianini):

μῆ] λόγισαι μεγάλην τ[αύτη]ν πόσα κύμα[τα λᾶαν τη]λοῦ μαινομένης ἐξ[εφόρης]εν ἄλόσ·	
τῆ]γδε Ποσειδάων βρια[ρῶς ἐδ]όνει καὶ ἀπ[οκλάσ ῥίμφ'] ἐφ' ἑνὸς κληροῦ κ[ύματο]ς ἐξέβαλεν	4
ἡμι]πλεθραίνην ὄσας προ[τὶ τ]ᾶ[ς] τεα πέτρων, τοῦ Πολυφημίου σκαιότερην θυρεοῦ·	
οὐκ ἄν μιν Πολύφημος ἐβάστασε, σὺν Γαλατεῖαι πυκνὰ κολυμβήσας αἰπολικὸς δύσερος·	8
οὐδ' Ἄνταιοῦ ὁ γυρὸς ὀλοῖτροχος, ἀλλὰ τριαίνης τοῦτο Καφηρείης τειρατοεργὸν ἄλόσ·	

<sup>37</sup> Riferimenti bibliografici in merito ai fenomeni sismici dell'Eubea e, più in generale, dell'area della Grecia centrale che si estende dal golfo Crisaico al golfo Maliaco, includendo Eubea e Beozia settentrionali, si trovano in Daverio Rocchi 1998, in part. 316 s.

<sup>38</sup> Le descrizioni principali sono quella di Tucidide (3.89.1-5) e quella di Strabone (1.3.20 [C 60]), quest'ultima dipendente dal catalogo dei sismi di Demetrio di Callati (*FGrHist* 85 F 6). Cf. anche Diod. 12.59.1 s. e Oros. 2.18.7. Vd. in proposito Capelle 1924, col. 348; Guidoboni 1994, 119-22; Daverio Rocchi 1998, 318 ss.

<sup>39</sup> Oltre al disastro di Orobai, tra gli altri casi si ricordano e.g. Thuc. 3.87.4 ἐγένοντο δὲ καὶ οἱ πολλοὶ σεισμοὶ τότε τῆς γῆς, ἔν τε Ἀθήναις καὶ ἐν Εὐβοίᾳ καὶ ἐν Βοιωτοῖς καὶ μάλιστα ἐν Ὀρχομενῶ τῷ Βοιωτίῳ; Aristot. *Meteor.* 2.8, 366a ἔτι δὲ περὶ τόπου τοιοῦτου οἱ ἰσχυρότατοι γίνονται τῶν σεισμῶν, ὅπου θάλαττα ῥοώδης ἢ ἡ χώρα κομφή καὶ ὑπαντρος· διὸ καὶ περὶ Ἑλλησποντον καὶ περὶ Ἀχαΐαν καὶ Σικελίαν, καὶ τῆς Εὐβοίας περὶ τούτους τοὺς τόπους; Posid. *FGrHist* 87 F 87 διέβη (sc. σεισμός) δὲ καὶ ἐπὶ τινὰς νήσους τὰς τε Κυκλάδας καὶ τὴν Εὐβοίαν, ὥστε τῆς Ἀρεθούσης (ἔστι δ' ἐν Χαλκίδι κρήνη) τὰς πηγὰς ἀποτυφλωθῆναι, συχναῖς δ' ἡμέραις ὕστερον ἀναβλύσαι κατ' ἄλλο στόμιον, μὴ παύεσθαι δὲ κειομένην τὴν νῆσον κατὰ μέρη πρὶν ἢ χάσμα γῆς ἀνοιχθὲν ἐν τῷ Ληλάντῳ πεδίῳ πηλοῦ διαπύρου ποταμὸν ἐξήμεσε; Sen. *nat.* 6.17.3 saepe, cum terrae motus fuit, si modo pars eius aliqua disrupta est, inde ventus per multos dies fluxit, ut traditur factum eo motu quo Chalcis laboravit; quod apud Asclepiodotum invenies, auditorem Posidonii, in his ipsis quaestionum naturalium causis.

ἴσχε, Ποσειδάων, μεγάλην χέρα καὶ βαρὺ κῦμα  
 ἐκ πόντου ψιλὴν μὴ φέρον' ἐπ' ἠϊόνα·  
 τετρακαιεκοσίπηχυν ὄτ' ἐκ βυθοῦ ἦραο λάαν,  
 ὄεῖα καταμήσεις εἰν ἀλλ' νῆσον ὄλην.

12

[Non] calcolare quante onde [questo] grande [macigno / abbiamo portato] fuori, lontano dal mare in tempesta: / Poseidon con impeto lo scuoteva e [dopo averlo spezzato / senza fatica], con un'unica violenta [ondata] scagliò fuori / questa roccia di mezzo petro, spingendola in direzione [delle città], / piú sinistro del masso che chiude l'antro di Polyphemos; / non avrebbe potuto sollevarlo Polyphemos, che insieme a Galateia / sovente si tuffava, capraio infelice in amore: / né è di Antaios il blocco rotondo, ma del tridente / è quest'opera prodigiosa del mare Cafereo. / Trattieni, Poseidon, la mano possente e l'onda pesante / non condurla dal mare sulla nuda riva; / poiché hai sollevato dal fondale un macigno di ventiquattro cubiti, / facilmente mieterai nel mare un'isola intera<sup>40</sup>.

È interessante ricordare anche che l'isola di Ceo era ritenuta essere stata, in origine, una propaggine dell'Eubea, dalla quale a un certo punto si sarebbe staccata a causa di un cataclisma, così come l'Eubea, a propria volta, anticamente sarebbe stata parte della Beozia:

*Plin. nat. 4.62 Ceos... quam nostri quidam dixere Ceam, Graeci et Hydrusam, avolsam Euboeae. quingentos longa stadios fuit quondam, mox quattuor fere partibus, quae ad Boeotiam vergebant, eodem mari devoratis oppida habet reliqua Iulida, Carthaeam; intercidere Coresus, Poeessa. Ibid. 63 Euboea, et ipsa avolsa Boeotiae...*<sup>41</sup>

Notizie simili in merito all'assetto originario di questa parte della Grecia, che prevedeva una saldatura tra Beozia, Eubea e Ceo, costituiscono uno sfondo coerente con le diverse localizzazioni di Phlegyai e Telchini che stiamo considerando. La Beozia stessa, dove i Phlegyai sono collocati da numerose testimonianze antiche, non è estranea ai Telchini: basti pensare al culto di Athena Telchinia a Teumesso, importato dai Telchini di Cipro stando a Pausania<sup>42</sup>, o alla versione sull'origine dei

<sup>40</sup> Il testo riprodotto è quello dell'*editio minor* di Posidippo a cura di Austin – Bastianini 2002, su cui si basa anche la nostra traduzione. Nuovi contributi proposti per questo epigramma dagli ormai numerosi studiosi posidippeï sono ampiamente discussi da Lapini 2007, 3-31. Livrea 2004, 45 ha avanzato l'ipotesi di ricollegare la catastrofe marina cui si allude nei distici con un terremoto che avrebbe colpito la Grecia centrale al tempo dell'invasione celtica del 278 a.C. (Paus. 10.23.3; Justin. 24.8) e ha messo in evidenza il valore simbolico delle Καφηρίδες, dove naufragarono gli Achei di ritorno da Troia (p. 45). Sul pericolo per la navigazione costituito da queste rocce vd. Lapini 2007, 4 n. 9. Riguardo all'interesse dei Tolomei per l'Eubea vd. Hunter 2002, 110-3.

<sup>41</sup> Chuvin 1991, 52 mette in relazione il passo di Plinio su Ceo staccatasi dall'Eubea – a sua volta divelta dalla Beozia – con la distruzione dei Telchini e trova in ciò una spiegazione del perché questi abitanti di Ceo siano stati connessi con i Phlegyai della Beozia. Tali osservazioni sono riprese da Gerbeau 1992, 13.

<sup>42</sup> Paus. 9.19.1 καὶ Ἀθηναῖς ἐν Τευμησσῶ Τελχινίας ἔστιν ἱερὸν ἄγαλμα οὐκ ἔχον· ἐς δὲ τὴν ἐπίκλησιν αὐτῆς ἔστιν εἰκάζειν ὡς τῶν ἐν Κύπρῳ ποτὲ οἰκησάντων Τελχίνων ἀφικομένη μοῖρα ἐς Βοιωτοὺς ἱερὸν ἰδρύσατο Ἀθηναῖς Τελχινίας (con la nota *ad l.* di Moggi 2010, 318 s.).



cani di Aktaion riferita da uno storico autore di *Boeotica*, secondo cui i Telchini erano i cani dell'eroe mutati da Zeus in esseri umani<sup>43</sup>.

Al fatto che l'Eubea, di frequente colpita da sommovimenti tellurici, si configuri come luogo particolarmente adatto per l'inondazione in cui furono coinvolti i Phlegyai nota da Servio-Euforione, si aggiunga che l'isola è terra d'elezione per la lavorazione dei metalli, attività sovente attribuita agli stessi Telchini<sup>44</sup>, e inoltre che in area euboica sono radicate in profondità saghe quali quella dei Titani e dei Giganti<sup>45</sup>, due gruppi che possiedono più di un tratto in comune con i Phlegyai<sup>46</sup>. Per quanto concerne questo secondo punto, bisogna segnalare la figura di Tityos, uno dei nemici di maggior spicco di Apollo, nonché facilmente sovrapponibile sia con Phorbos sia con Phlegyas<sup>47</sup>. Tale personaggio già nell'*Odissea* è attestato in Eubea, nel passo in cui Alkinoos si impegna a ricondurre a casa Odysseus tramite i suoi uomini, anche se egli dovesse dimorare nella lontanissima Eubea, dove pure i Feaci sono giunti quando accompagnarono Rhadamanthys presso Tityos (7.318-24):

...τῆμος δὲ σὺ (sc. Odysseus) μὲν δεδμημένος ὕπνω  
λέξεται, οἱ (sc. i Feaci) δ' ἐλώσσι γαλήνην, ὄφρ' ἂν ἴκηαι  
πατρίδα σὴν καὶ δῶμα, καὶ εἴ ποῦ τοι φίλον ἔστιν, 320  
εἴ περ καὶ μάλα πολλὸν ἑκατέρω ἔσθ' Εὐβοίης·  
τὴν γὰρ τηλοτάτω φάσ' ἔμμεναι οἳ μιν ἴδοντο  
λαῶν ἡμετέρων, ὅτε τε ξανθὸν Ῥαδάμανθυν  
ἦγον ἐποψόμενον Τιτυόν, Γαίηϊον υἷόν<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Armenidas *FGrHist* 378 F 8 ...δ' ἐκ τῶν Ἀκταίωνος κυνῶν γενέσθαι (sc. i Telchini) μεταμορφωθέντων ὑπὸ Διὸς εἰς ἀνθρώπους.

<sup>44</sup> Sulla metallurgia nelle tradizioni euboiche vd. Mele 1981; Antonelli 1995, 15. Per i Telchini come scopritori dei metalli e abili nella lavorazione del ferro e del bronzo, vd. Brillante 2009, in part. 272, 286 ss.

<sup>45</sup> Antonelli 1995, 15 s; Debiasi 2004, 83-9 (dove l'Eubea viene definita «fucina instancabile di un immaginario in larga misura animato da entità primordiali» [pp. 83 s.]). Cf. anche Vian 1952, 179, 272, 285.

<sup>46</sup> *Supra*, n. 8.

<sup>47</sup> Sui tratti che accomunano Tityos a Phorbos attivo a Panopeo e a Phlegyas vd. Fontenrose 1959, 22 ss., 46 ss. La testimonianza più significativa sui Phlegyai a Panopeo è quella di Pausania a proposito dell'origine dei Panopei, i quali dichiaravano di discendere dai Phlegyai di Orcomeno: 10.4.1 s. καὶ γενέσθαι μὲν τῆ πόλει (sc. Panopeo) τὸ ὄνομα λέγουσιν ἀπὸ τοῦ Ἐπειοῦ πατρός, αὐτοὶ δὲ οὐ Φωκεῖς, Φλεγύαι δὲ εἶναι τὸ ἐξ ἀρχῆς καὶ ἐς τὴν γῆν διαφυγεῖν φασι τὴν Φωκίδα ἐκ τῆς Ὀρχομενίας (cf. Moggi 2010, 420 s.).

<sup>48</sup> Della visita di Rhadamanthys presso Tityos in Eubea ci informa soltanto questo passo odissiaco, ma è comunque probabile che la storia non sia invenzione di Omero, bensì che essa appartenga a una tradizione di matrice euboica (vd. la nota *ad l.* di Ferrari 2001). Nella *Nέκυια*, invece, Tityos è associato alla Focide, perché nel ricordare la ragione della sua terribile pena infera, viene detto che violentò Leto quando costei, di passaggio per Delfi, si trovava a Panopeo (*Od.* 11.580 s. Λητώ γὰρ ἔλκησε, Διὸς κλυδὴν παράκοιτιν, / Πυθῶδ' ἐρχομένην διὰ καλλιχόρου Πανοπίου). Conformemente a questa localizzazione focidese, a Panopeo si poteva ancora visitare, secondo Paus. 10.4.5, il Τιτυοῦ μνήμα, posto vicino al luogo in cui erano visibili i resti del πηλός usato da Prometheus per plasmare gli uomini. Strabone, invece, dopo aver ricordato l'ambientazione a Panopeo della vicenda di Tityos, richiama la versione euboica attestata nell'*Odissea*, dando notizia a questo proposito dell'esistenza, sull'isola, di una spelunca che doveva il proprio nome a Elara, madre di Tityos, e di un culto eroico celebrato in onore del gigante: 9.3.14 (C 423) Πανοπεύς δ' ὁ νῦν Φανοτεύς... καὶ τὰ περὶ τὸν Τιτυόν δὲ ἐνταῦθα μυθεύουσιν. Ὅμηρος δὲ φησὶν ὅτι οἱ

L'esistenza di una tradizione sul popolo flegio dell'Eubea, attestata nello pseudo-Apollodoro e ipotizzabile in Euforione, permette di porre in evidenza alcune notevoli affinità riscontrabili tra i Phlegyai e i Telchini – la localizzazione su un'isola rinomata per la metallurgia, l'annientamento punitivo in una catastrofe naturale provocata dalla collera divina – e rende maggiormente comprensibile l'assimilazione dei Phlegyai a questa stirpe isolana di demoni metallurghi che solitamente si attribuisce al poeta di Calcide.

Damiano Fermi

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonelli 1995 = L. Antonelli, *Sulle navi degli Eubei (immaginario mitico e traffici in età arcaica)*, *Hesperia* 5, 1995, 11-24.

Austin – Bastianini 2002 = C. Austin – G. Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano 2002.

Bousquet 1988 = J. Bousquet, *La Stèle des Kyténiens au Létôon de Xanthos*, *REG* 101, 1988, 12-53.

Brillante 1979-80 = C. Brillante, *Apollod. 'Bibl.' III 5,5*, *RCCM* 21-22, 1979-80, 195-8.

Brillante 1980 = C. Brillante, *Le leggende tebane e l'archeologia*, *SMEA* 21, 1980, 309-40.

Brillante 1998 = C. Brillante, *Ixion, Peirithoos e la stirpe dei centauri*, *MD* 40, 1998, 41-76.

Brillante 2001 = C. Brillante, *Eroi orientali nelle genealogie greche*, in S. Ribichini – M. Rocchi – P. Xella (a c. di), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca*, *Atti del Colloquio Internazionale*, Roma 20-22 maggio 1999, Roma 2001, 255-79.

Brillante 2009 = C. Brillante, *L'invidia dei Telchini e le origini delle arti*, in *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009, 261-96 (già in *Aufidus* 19, 1993, 7-42).

Bury 1886 = J.B. Bury, *Euboia before the Lelantine War*, *EHR* 1.4, 1886, 625-38.

CA = I.U. Powell, *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae, 323-146 a.C.: epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum. Cum epimetris et indice nominum*, Oxonii 1925.

Capelle 1924 = W. Capelle, s.v. *Erdbebenforschung*, in *RE Suppl.* 4, 1924, 344-74.

Ceccarelli 1998 = P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.

Chaniotis 2009 = A. Chaniotis, *Travelling Memories in the Hellenistic World*, in R. Hunter – I. Rutherford (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge-New York 2009.

Φαίηρες τὸν Ῥαδάμανθυν εἰς Εὐβοίαν “ἦγαγον, ὀψόμενον Τιτυὸν γαίηιον υἷόν”. καὶ Ἐλάριόν τι σπήλαιον ἀπὸ τῆς Τιτυοῦ μητρὸς Ἐλάρας δεῖκνυται κατὰ τὴν νῆσον καὶ ἠρῶον τοῦ Τιτυοῦ καὶ τιμαί τινας. Riguardo a Elara, apprendiamo da Ferecide (*FGrHist* 3 F 55) che la donna, figlia di Orchomenos, rimase incinta di Zeus, il quale la scagliò nelle profondità della terra per timore della gelosia di Hera, e perciò si spiegherebbe la designazione odissica di Tityos come figlio nato da Gaia (cf. anche *Ap. Rh.* 1.759-62 e [*Apollod.*] 1.4.1 [23 W.]; in *schol. Od.* 7.324 [1.353.16 Dindorf] padre di Elara è Orchomenos ovvero Minyas, mentre in *Eust. Od.* 1581.56 la paternità è assegnata addirittura a Minos).

Un'isola per i Phlegyai

- Chuvin 1991 = P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991.
- Collart 1930 = P. Collart, *Nonnos de Panopolis. Études sur la composition et le texte des Dionysiaques*, Le Caire 1930.
- D'Alessio 2007 = G.B. D'Alessio, *Callimaco, II, 'Aitia', 'Giambi' e altri frammenti*, Milano 2007<sup>2</sup>.
- Daverio Rocchi 1998 = G. Daverio Rocchi, *La sismicità della Focide orientale e della Locride (Epi-knemidia ed Opunzia) nella storia del territorio e nella tradizione letteraria*, in E. Olshausen – H. Sonnabend (hrsg.), *Naturkatastrophen in der antiken Welt*, Stuttgarter Kolloquium zur historischen Geographie des Altertums 6, 1996, Stuttgart 1998, 316-28.
- Debiasi 2004 = A. Debiasi, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma 2004.
- Eitrem 1941 = S. Eitrem, s.v. *Phlegyas*, in *RE* 20.1, 1941, 266-9.
- Ferrari 2001 = F. Ferrari, *Odissea di Omero*, Torino 2001.
- Fontenrose 1959 = J. Fontenrose, *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley-Los Angeles 1959.
- Frazer 1921 = Sir J.G. Frazer, *Apollodorus. The 'Library'*, I, London-Cambridge MA 1921.
- Furley – Bremer 2001 = W.D. Furley – J.M. Bremer, *Greek Hymns, Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, I, *The Texts in Translation*, Tübingen 2001.
- Gentili 1995 = P. Angeli Bernardini – E. Cingano – B. Gentili – P. Giannini, *Pindaro, Le 'Pitiche'*, Milano 1995.
- Gerbeau 1992 = J. Gerbeau – F. Vian, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, VII, *Chants XVIII-XIX*, Paris 1992.
- Gonnelli 2003 = F. Gonnelli, *Nonno di Panopoli. Le 'Dionisiache'*, II, *Canti XIII-XXIV*, Milano 2003.
- Graefe 1819 = F. Graefe, *Nonni Panopolitae Dionysiacorum libri XLVIII*, I, Lipsiae 1819.
- van Groningen 1977 = B.A. van Groningen, *Euphorion*, Amsterdam 1977.
- Guidoboni 1994 = E. Guidoboni – A. Comastri – G. Traina, *Catalogue of Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10<sup>th</sup> Century*, Rome 1994 (traduzione rivista e aggiornata di E. Guidoboni, *I Terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989).
- Havet 1888 = L. Havet, *Le supplice de Phlégyas: étude sur un épisode de l'Enéide*, RPh 12, 1888, 145-72.
- Herter 1934 = H. Herter, s.v. *Telchinen*, in *RE* 5 A 1, 1934, 197-224.
- Heyne 1803 = C.G. Heyne, *Ad Apollodori Bibliothecam Observationes*, Gottingae 1803<sup>2</sup>.
- Hollis 1976 = A.S. Hollis, *Some Allusions to Earlier Hellenistic Poetry in Nonnus*, CQ 26, 1976, 142-50.
- Hollis 1991 = A.S. Hollis, *Callimachus 'Aetia' fr. 75, 58-59 Pf.*, ZPE 86, 1991, 11-3.
- Hollis 2009 = A.S. Hollis, *Callimachus, 'Hecale'*, Oxford 2009<sup>2</sup>.
- Hunter 2002 = R.L Hunter, *Osservazioni sui 'Lithika' di Posidippo*, in G. Bastianini – A. Casanova (a c. di), *Il papiro di Posidippo un anno dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 13-14 giugno 2002, Firenze 2002, 109-19.
- Huxley 1986 = G. Huxley, *Aetolian Hyantes in Phrynichus*, GRBS 27, 1986, 235-7.
- Janko 1992 = R. Janko, *The 'Iliad': A Commentary*, IV, *Books 13-16*, Cambridge 1992.

- Jebb 1905 = R.C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge 1905.
- Käppel 1992 = L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin 1992.
- Kidd 1997 = D. Kidd, *Aratus, 'Phaenomena'*, Cambridge 1997.
- La Penna 1957 = A. La Penna, *P. Ovidii Nasonis Ibis*, Firenze 1957.
- Lapini 2007 = W. Lapini, *Capitoli su Posidippo*, Alessandria 2007.
- Lighthfoot 2009 = J.L. Lighthfoot, *Hellenistic Collection. Philitas. Alexander of Aetolia. Hermesianax. Euphorion. Parthenius*, Cambridge MA-London 2009.
- Livrea 2004 = E. Livrea, *Un epigramma di Posidippo e il 'Cyclops' di Filosseno di Citera*, ZPE 146, 2004, 41-6.
- Lobel 1964 = E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, XXX, London 1964.
- Maehler 1982 = H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides*, 1.2, Leiden 1982.
- Maehler 2003 = H. Maehler, *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, Monachii-Lipsiae 2003<sup>11</sup>.
- Massimilla 2010 = G. Massimilla, *Callimaco, 'Aitia'. Libri terzo e quarto*, Pisa-Roma 2010.
- Massimilla 2012 = G. Massimilla, *Aristeo e il culto di Zeus a Ceo presso Apollonio Rodio ed Euforione*, in G. Cerri – A.-T. Cozzoli – M. Giuseppetti (a c. di), *Tradizioni mitiche locali nell'epica greca*, Atti del Convegno di Studi in onore di A. Martina, Roma 2012, in corso di stampa.
- McInerney 1999 = J. McInerney, *The Folds of Parnassos: Land and Ethnicity in Ancient Phokis*, Austin TX 1999.
- Mele 1981 = A. Mele, *I Ciclopi, Calcodonte e la metallurgia calcidese*, in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes*, Naples 1981, 9-33.
- Meyer 1921 = H. Meyer, s.v. *Kombe*, in *RE* 11.1, 1921, 1139-41.
- Mirto 1997 = G. Paduano – M.S. Mirto *Omero, 'Iliade'*, Torino 1997.
- Moggi 2010 = M. Moggi – M. Osanna, *Pausania. 'Guida della Grecia'*, IX, *La Beozia*, Milano 2010.
- Nagy 1979 = G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979.
- Pfeiffer 1949 = R. Pfeiffer, *Callimachus, I, Fragmenta*, Oxonii 1949.
- Prandi 1981 = L. Prandi, *I Flegiei di Orcomeno e Delfi. La preistoria delle guerre sacre*, CISA 7, 1981, 51-63.
- Rohde 1914 = E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914<sup>3</sup>.
- Rose 1940 = W.H.D. Rouse – H.J. Rose – L.R. Lind, *Nonnos, 'Dionysiaca'*, II, *Books XVI-XXXV*, Cambridge 1940.
- Rutherford 2001 = I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001.
- Scarpi 1996 = P. Scarpi – M.G. Ciani, *Apollodoro. I miti greci ('Biblioteca')*, Milano 1996.
- Schultz 1882 = A. Schultz, *Phlegyersagen*, *Jahrbücher für Classische Philologie* 125, 1882, 345-50.
- SH = H. Lloyd-Jones – P. Parsons, *Supplementum Hellenisticum*, Berolini-Novi Eboraci 1983.
- Solimano 1976 = G. Solimano, *Asclepio. Le aree del mito*, Genova 1976.
- Sordi 1966 = M. Sordi, *Mitologia e propaganda nella Beozia arcaica*, A&R n.s. 11.1, 1966, 15-24.
- Türk 1902-09 = G. Türk, s.v. *Phlegyas*, in *ALGRM* 3.2, 1902-09, 2378-83.
- Valenza Mele 1977 = N. Valenza Mele, *Hera ed Apollo nella colonizzazione euboica d'occidente*, MEFRA 89.2, 1977, 493-524.

*Un'isola per i Phlegyai*

Vian 1952 = F. Vian, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.

Vian 1960 = F. Vian, *La triade des rois d'Orchomène. Étéocès, Phlégyas, Minyas*, in *Hommages à G. Dumézil*, Berchem-Bruxelles 1960, 215-24.

Wagner 1926 = R. Wagner, *Mythographi Graeci*, I, *Apollodori Bibliotheca* [...], Lipsiae 1926<sup>2</sup>.

**Abstract:** Euph. CA fr. 115 may reflect a tradition setting the Phlegyai in Euboea, in the light of [Apollod.] 3.5.5 (41 W.), where, keeping the transmitted text ἀπὸ Εὐβοίας, Phlegyas was killed by Lykos and Nykteus in that island.

**Keywords:** Phlegyai, Euboea, Euphorion, Lykos and Nykteus, tradition.

## Medici e musici (Vitruv. 1.15)

L'architettura richiede competenze multiple, afferma Vitruvio nella *praefatio* del *De architectura*, nell'intento non dichiarato di elevare lo statuto della disciplina e di qualificarne la professione; propone perciò una rapida rassegna di quelle arti la cui conoscenza considera indispensabile per l'architetto. In passato architetti del livello di Pytheos avevano esasperato simili affermazioni, sostenendo che l'architetto in ogni disciplina, in ogni ambito doveva essere il migliore di quanti vantavano conoscenze ed esperienze in quel settore (*praef.* 12). Obietta molto concretamente Vitruvio: nella realtà questo non avviene; un architetto non potrà mai competere con un grammatico come Aristarco, con un musicista come Aristosseno, con un pittore come Apelle, con uno scultore come Mirone o Policleto e neppure con un medico come Ippocrate; anzi, poiché neppure tutti coloro che si sono dedicati esclusivamente a una singola scienza o arte hanno raggiunto la fama, a maggior ragione sarà impossibile per l'architetto poter superare tutti coloro che hanno coltivato una sola arte; tuttavia non ignorerà del tutto le loro discipline. Pytheos non considera, prosegue Vitruvio, che ogni disciplina è costituita da due componenti, una teorica (*ratiocinatio*) e una squisitamente pratica (*fabrica / operis effectus*); la prima può essere comune a tutte le persone colte, la seconda solo a coloro che si sono dedicati in modo particolare all'esercizio di quella disciplina o attività.

A conferma delle sue considerazioni Vitruvio porta, con marcata evidenza analogica, un esempio relativo a discipline diverse dall'architettura, in cui la logica di tale processo emerge in forma limpida: medici e musicisti hanno comune conoscenza del battito ritmico delle vene e del moto dei piedi; nella pratica però saranno i medici a curare una ferita o a intervenire in caso di pericolo, mentre saranno i musicisti a suonare in modo appropriato uno strumento musicale.

La pericope testuale relativa all'esempio finale è sempre stata considerata incerta dagli editori; di conseguenza il testo è stato oggetto di emendazioni e congetture che talora arrivano ad alterare la riflessione di Vitruvio, il cui senso complessivo appare comunque manifesto. Questo il testo tradito, ricavato dagli apparati concordi delle edizioni critiche moderne<sup>1</sup>:

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo et ad pedum motus.  
rythmo W rithmo S<sup>2</sup> pythmo GHS<sup>1</sup> pedum GVS pedem HW.*

Le prime difficoltà testuali affiorano già nell'*editio princeps* (1486 c.) curata da Sulpicio da Veroli<sup>2</sup>:

*uti medicis et musicis et de venarum pythimo et ad pedem motus.*

La successiva *editio Florentina* del 1496<sup>3</sup> recupera *ad pedum motus*, ma conserva l'indecifrato *pythmo*:

<sup>1</sup> Rose 1899; Krohn 1912; Fensterbusch 1976; Fleury 1990.

<sup>2</sup> Verulanus 1486 (?); sulla data dell'edizione e sull'identità dello stampatore vd. Ciapponi 1984, 72 n. 2, e Fleury 1990, LXIX n. 176.

*uti medicis et musicis et de venarum pythmo et ad pedum motus.*

Le difficoltà si riducono nell'edizione veneziana del 1497<sup>4</sup>, dove è individuato il grecismo *rythmo* e preferita la lezione *pedum*; il tradito *ad... motus* viene però emendato in *de... motu*; viene così proposta una suggestiva rispondenza anaforica, sintattica e ritmica con la pericope precedente:

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo et de pedum motu.*

In margine a una copia di questa edizione<sup>5</sup> G. Budé, che a Parigi seguiva le lezioni vitruviane di Fra Giocondo, corresse il testo proposto *de pedum motu*, con *ad pedum motus*, la lezione dell'*editio Florentina*<sup>6</sup> aderente alla tradizione manoscritta.

La soluzione proposta nell'edizione veneziana è poi accolta anche nella celebre edizione del 1511 curata e illustrata da Fra Giocondo<sup>7</sup> e, sostanzialmente, anche in quella del Philander<sup>8</sup> che opta per la grafia *rithmo*.

Per questo passo il testo dell'edizione veneziana costituirà la lettura vulgata fino alla metà dell'ottocento; risulta infatti sotteso alla traduzione italiana di Daniele Barbaro (1556)<sup>9</sup>, sarà proposto nell'edizione di G. de Laet (1649)<sup>10</sup>, costituisce con ogni probabilità il testo vitruviano della traduzione esegetica di C. Perrault (1673)<sup>11</sup>, risponde alla traduzione di B. Galiani (1758)<sup>12</sup> e sarà accolto da Ch. Maufras (1847)<sup>13</sup>. Sarà quindi riproposto nell'edizione berlinese di A. Rode (1800)<sup>14</sup>, in quella lipsiense di Schneider (1807)<sup>15</sup> che legge *sphygmo* per *rythmo*, nella monumentale edizione di S. Stratico (1826) che riprende gli studi di G. Poleni<sup>16</sup>, nella teubneriana di Lorentzen (1857)<sup>17</sup> e, successivamente nella collezione Nisard (1866)<sup>18</sup>, che ripropone il testo di Schneider.

<sup>3</sup> *editio Florentina* 1496.

<sup>4</sup> edizione veneziana 1497.

<sup>5</sup> È posseduta dalla Bibliothèque nationale de France, con segnatura: Rés. V-318. Juřen 1974 ne ha identificato con certezza l'autore ed evidenziati gli apporti consistenti dell'*editio Florentina* e di Fra Giocondo stesso.

<sup>6</sup> La devota considerazione di Budé per Fra Giocondo, non gli impedisce in questo caso di attuare scelte testuali diverse da quelle del maestro, che per questo passo, conserverà il testo dell'edizione veneziana. Sui rapporti tra l'architetto veronese e l'umanista francese Ciapponi 1988.

<sup>7</sup> Giocondo 1511.

<sup>8</sup> Philander 1552.

<sup>9</sup> Barbaro 1556: «come avviene à i medici, e à i musicisti sopra il numeroso battere delle vene e il movimento de i piedi».

<sup>10</sup> de Laet 1649.

<sup>11</sup> Perrault 1673: «de sort qu'un Medicin et un Musicien peuvent bien parler par exemple de la proportion des mouvemens de l'Artère dont le Poux est composé et de ceux des pieds qui font le pas de la dance».

<sup>12</sup> Galiani 1758: «così egli è comune a' medici, ed a' musicisti la teoria delle battute delle vene e del moto de' piedi».

<sup>13</sup> Maufras 1847.

<sup>14</sup> Rode 1800.

<sup>15</sup> Schneider 1807.

<sup>16</sup> Stratico 1826.

<sup>17</sup> Lorentzen 1857.

Elementi di forte novità, che avranno un'influenza notevole sulle edizioni successive, sono proposti nel 1867 nella nuova edizione teubneriana di Rose e Müller-Strübing<sup>19</sup>, dove dopo *musicis* si legge *est* invece di *et* e, rifiutata la lettura vulgata *de pedum motu*, viene emendato in *pedes* il tradito *pedum/-em* e in *motu* il *motus* dei codici:

*uti medicis et musicis est de venarum rythmo et ad pedes motu.*

Ma Rose annotava in apparato: «ad pedes (*sc. musicos vel metricos, cf. Plin. 29,6. 11,219*)<sup>20</sup> vel ad pedem motu *ego*», e sarà questo il testo che Rose proporrà in una nuova teubneriana nel 1899<sup>21</sup>:

*uti medicis et musicis est de venarum rythmo et ad pedem motu.*

Il successivo testo di Choisy<sup>22</sup> pare un compromesso tra le innovazioni di Rose e Müller-Strübing (*est*) e la lettura vulgata (*de pedum motu*):

*uti medicis et musicis est de venarum rhythmo et de pedum motu.*

E interpreta: 'De même qu'aux médecins, aux musiciens [appartient] (la théorie) du battement rythmé des artères et du mouvement (cadencé) des pieds'. Gli interventi testuali degli editori successivi si fanno più decisi e pesanti: Krohn<sup>23</sup>, il cui testo sarà accolto nella Collezione Romana<sup>24</sup>, ignora l'*ad* ed espunge *motus*:

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo et pedum [motus].*

Granger<sup>25</sup> ignora l'*et* davanti ad *ad* e opta per *pedem*:

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo ad pedem motus ut si...*

Ferri<sup>26</sup>, più drasticamente, espunge il secondo *et* e ignora il terzo:

*uti medicis et musicis [et] de venarum rythmo ad pedem motus.*

<sup>18</sup> Nisard 1866.

<sup>19</sup> Rose – Müller-Strübing 1867.

<sup>20</sup> La suggestione è antica, e non sarà esclusa da Fleury e accolta dalla Romano: il codice S porta su *pedum* la glossa *id est metricorum* che ha fatto pensare, secondo la testimonianza di Plin. *nat.* 29.6, al medico Erofilo che distinse il ritmo del polso nelle varie età dell'uomo secondo vari piedi ritmici. Per la congruenza col passo vitruviano vd. n. 30.

<sup>21</sup> Rose 1899.

<sup>22</sup> Choisy 1909.

<sup>23</sup> Krohn 1912.

<sup>24</sup> Romagnoli – Fleres 1933.

<sup>25</sup> Granger 1931.

<sup>26</sup> Ferri 1960.



Fensterbusch<sup>27</sup> accoglie l'emendazione *est* di Rose e Müller-Strübing e ignora l'*ad* davanti a *pedum*:

*uti medicis et musicis est de venarum rythmo et pedum motus.*

Fleury<sup>28</sup> infine, il più recente editore di Vitruvio, accoglie sostanzialmente la lettura di Fensterbusch e stampa il testo seguente:

*uti medicis et musicis est de venarum rythmo et [ad] pedum motus.*

Nella puntuale riflessione sul testo, considerato corrotto, emerge tutta l'incertezza esegetica: Fleury guarda con perplessità alla rottura della corrispondenza *et... et...*, considera l'*ad* una correzione fuori posto del successivo *ut* e per *pedes* non esclude il valore metrico/musicale. Questa interpretazione metrico musicale di *pedes*, già avanzata da Rose, sarà sostenuta anche da E. Romano<sup>29</sup>, che ripropone il testo di Rose e Müller-Strübing:

*uti medicis et musicis est de venarum rythmo et ad pedes motu*

e intende:

I medici e gli studiosi di musica, per esempio, hanno in comune la riflessione sulla pulsazione ritmica delle vene e sulla scansione in rapporto ai piedi.

Gli editori hanno esplorato molte ipotesi, ma il problema testuale ha finito via via per complicarsi. In questa situazione è difficile individuare una soluzione che si imponga nettamente sulle altre nel rispetto del contesto e ugualmente è difficile, dato il numero finito delle combinazioni, proporre una nuova e risolutiva. Non resta quindi, che riprendere quel filo logico che percorre il testo vitruviano e che può fornire un primo orientamento esegetico e quindi testuale.

Dice Vitruvio: Pytheos riteneva che l'architetto dovesse superare in ogni disciplina coloro che in quella disciplina avevano ottenuto i più alti riconoscimenti, ma trascurava il fatto che ogni disciplina è costituita di due parti: la pratica (*operis effectus*) e la relativa teoria (*ratiocinatio*); la prima appartiene a coloro che si sono esercitati esclusivamente in quella disciplina, la seconda a tutte le persone di cultura. La considerazione di Vitruvio prospetta un principio generale che non vale solo per l'architettura ma per ogni disciplina, e infatti l'esempio che adduce riguarda la medicina e la musica. Medici e musicisti, prosegue il ragionamento di Vitruvio, hanno delle conoscenze teoriche in comune, ma nella pratica concreta ciascuno opererà nella sfera delle proprie competenze.

La riflessione paradigmatica di Vitruvio si sviluppa schematicamente secondo un procedimento binario: prende a esempio due discipline (medicina e musica), individua due ambiti per ogni disciplina (teoria e pratica), propone due esempi espliciti di

<sup>27</sup> Fensterbusch 1964.

<sup>28</sup> Fleury 1990.

<sup>29</sup> Romano 1997a.

pratica specifica (uno per disciplina: i medici curano una ferita o intervengono in caso di pericolo; i musicisti suonano uno strumento). A questo punto, perché il principio della teoria e della pratica sia completamente provato, Vitruvio deve proporre anche i due esempi di conoscenza teorica comune, deve cioè mostrare che i cultori di una singola disciplina (rispettivamente medici e musicisti) partecipano reciprocamente anche alla conoscenza teorica dell'altra disciplina, e i due ambiti di riferimento sono rispettivamente il pulsare delle vene e il moto dei piedi. E qui siamo al nostro testo, che seguiamo nella versione tradita, nell'ipotesi di una lettura esegetica.

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo et ad pedum motus.*

Il periodo è scandito da tre congiunzioni (*et*) ed è subito evidente che le seconde due sono su un piano diverso rispetto alla prima: quest'ultima individua e unisce medici e musicisti, le due categorie che hanno comuni conoscenze teoriche negli ambiti (le vene, i piedi) successivamente individuati dalle altre due congiunzioni che però non solo individuano, ma anche distinguono nettamente i due ambiti, con un procedimento apparentemente pleonastico sul piano semantico, (*et... venarum, et... pedum*) ma rilevante su quello retorico, dove l'evidenza formale (*et*) separa i due ambiti che racchiudono le conoscenze pratiche specifiche di ognuna delle due categorie: nell'applicazione pratica, nel primo caso opereranno i medici, nel secondo i musicisti.

Questa reciprocità tra medici e musicisti, per comuni conoscenze teoriche da un lato e specifiche pratiche operative dall'altro, sia in campo medico (vene), sia in campo musicale (piedi) è tutta nel testo tradito:

*uti medicis et musicis et de venarum rythmo et ad pedum motus; at si...*

come avviene per medici e musicisti per il ritmo delle vene da un lato, per quello relativo ai movimenti dei piedi dall'altro; se però...

Nell'ordine sintattico l'ultima pericope (*ad pedum motus*, 'secondo il movimento dei piedi') è parallela a *venarum* e specifica a sua volta *de rythmo*; è dunque intesa: *et (de rythmo) ad pedum motus*. Medici e musicisti si occupano del ritmo delle vene e di quello relativo ai movimenti dei piedi, cioè della danza, come suggerisce in modo inequivocabile la presenza del successivo strumento musicale<sup>30</sup>. Ma i ritmi delle vene e dei piedi necessitano di esegesi ulteriore.

<sup>30</sup> Intendere *pedes* con valenza metrico-musicale significa constatare una tautologia rispetto a *venarum rythmus*, ma soprattutto considerare il piede ritmico-metrico come costitutivo del ritmo e non semplicemente sua misura e notazione, come afferma Aristosseno, *Elem. rhythm.* 2.16 ὧν δὲ σημαίνομεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γινώσκον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός; 'ciò con cui indichiamo il ritmo e lo rendiamo conoscibile alla nostra percezione è il piede, uno o più di uno'; *Elem. harm.* 2.34: καθόλου δ' εἰπεῖν ἢ μὲν ῥυθμοποιῶν πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαίνομεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἀπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί. 'In generale, mentre la realizzazione del ritmo impiega una grande varietà di movimenti, i piedi che adoperiamo per segnare i ritmi sono sempre semplici e gli stessi' (trad. Da Rios). Il ritmo espresso dagli organi corporei appartiene invece alla σωματικὴ κίνεσις, secondo la classificazione ritmica aristossenica: Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματικὴ (*Elem. rhythm.* 2.278, p. 19, 15 Pighi); 'I ritmabili sono tre: dizione (o serie di fonemi), melos (o serie di note), movimento corporeo (o serie di movimenti)' (trad. Pighi).

Il tema del ritmo delle vene<sup>31</sup> è tipico: il medico Erofilo (IV-III sec. a. C.) ne aveva fissato le varie tipologie in piedi metrico-ritmici secondo le età<sup>32</sup>; il ritmo delle vene è dunque di competenza pratica dei medici, ma per la teoria metrico-ritmica interessa anche ai musicisti.

L'espressione *ad... motus* ha sempre rappresentato la vera difficoltà del passo; se le vene col battito soggettivo danno origine a una forma di ritmo, i movimenti dei piedi non sono origine di ritmo, ma espressione e scansione di ritmo; questo ha la sua origine altrove, è generato all'esterno e ad esso sono commisurati i movimenti dei piedi (*ad pedum motus*), ed è generato proprio dallo strumento musicale evocato subito dopo come campo pratico esclusivo dei musicisti (e il moto dei piedi ne è l'espressione). E se il plurale rinvia, non casualmente, ai moti iterati della danza, la formulazione (*ad pedum motus*), all'apparenza generica, rivelerà proprio qui la sua ragione d'essere. La variazione sintattica (*et de venarum rythmo et ad pedum motus*) del dettato vitruviano, spesso asimmetrico, risponde in questo caso alla logica del suo pensiero<sup>33</sup>. Vitruvio dunque propone il doppio esempio sempre circoscritto all'ambito del ritmo, a sottolineare le corrispondenze, precise e invertite, tra le due discipline. Si tratta di elementi topici e paradigmatici; li ritroviamo infatti, ed è una prima conferma, nella individuazione dei ritmi in Aristide Quintiliano<sup>34</sup>: ogni ritmo è percepito da questi tre organi di senso: dalla vista, come nella danza, dall'udito come nella melodia, dal tatto come nelle pulsazioni delle arterie (1.13). Le arterie, il suono, la danza riprendono esattamente le situazioni prospettate da Vitruvio.

Ma se nella teoria i musicisti si occupano dei ritmi delle vene, in che modo i medici si occupano, sempre nella teoria, dei ritmi dei piedi? Si potrebbe pensare a una generica competenza dei medici sugli organi del corpo; sono inoltre noti i rapporti tra medicina e terapia musicale, ma le corrispondenze e il senso specifico del passo vitruviano continuerebbero a permanere nell'incertezza. La testimonianza di Aristide Quintiliano consente, crediamo, di precisare anche quest'ultima tessera: a 2.15 elen-

<sup>31</sup> *Venae* secondo il linguaggio comune, in realtà più propriamente *arteriae*: Varro *apud* Gellium 3.10.13 *venas... vel potius arterias*; 18.10.5 '*certi*' *inquit* '*sumus, vir bone, non ignorare te, quid* '*vena*' *appellatur et quid* '*arteria*', *quod venae quidem suapte vi immobiles sint et sanguinis tantum demittendi gratia explorentur, arteriae autem motu atque pulsu suo habitum et modum febrium demonstrent*'; vd. anche Plin. *nat.* 29.6.

<sup>32</sup> Plin. *nat.* 11.219 *Arteriarum pulsus in cacumine maxime membrorum evidens index fere morborum, in modulos certos legesque metricas per aetates - stabilis aut citatus et tardus - discriptus ab Herophilo medicinae vate miranda arte*; 29.6 *omnes eas* (scil. *scolas*) *damnavit Herophilus in musicos pedes venarum pulsu discripto per aetatum gradus*. Galen. 9.12 p. 463-5 Kühn; Mart. Cap. 9.929; Cens. 12.4; Cels. 5.26.15; 5.28.11; Isid. *orig.* 3.17.3; Lact. *inst.* 7.13; *op.* 16; Arist. Quint. 2.15 p. 82, 26 W.-I.; 3.8 p. 106, 9 W.-I.; Ach. Tat. *isag.* 16 p. 43, 11 M.; Cassiod. *inst.* 2.5.2.

<sup>33</sup> Per indicare la pulsazione delle vene, invece dell'usuale *pulsus* (*venarum*) (Val. Max. 5.7 *ext.* 1; Quintil. 7.10.10; Tac. *ann.* 6.50.2) Vitruvio ricorre al grecismo *rythmus*, già ciceroniano (*de orat.* 3.190) e varroniano (*Men.* 55; 396; 398 C. = 57; 398; 397 B.), proprio perché già il termine stesso esprime l'interpretazione ritmica del battito delle vene. Per la variazione di costruito nel secondo membro (genitivo / *ad* + acc.), e più in generale per le forme caratterizzanti la scrittura diseguale di Vitruvio, vd. Wistrand 1936 e soprattutto Callebat 1982 e Romano 1997b.

<sup>34</sup> Arist. Quint. 1.13 (p. 31, W.-I.) Πᾶς μὲν οὖν ἕσθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται· ὄψει, ὡς ἐν ὀρχήσει· ἀκοῇ, ὡς ἐν μέλει· ἀφῆ, ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί. Vd. anche Mart. Cap. 9.968.

ca i ritmi sani delle pulsazioni arteriose, quindi quelli disordinati ma non pericolosi e infine quelli molto variati e fatali<sup>35</sup>. Subito dopo, come in Vitruvio, passa al ritmo dei piedi: precisa che le diverse andature degli individui trovano corrispondenza in ritmi precisi, espressi in misure ritmico-musicali e in stretta relazione con la personalità e l'intelletto degli individui stessi<sup>36</sup>. Il movimento dei piedi esprime dunque il ritmo della danza ma anche il ritmo della camminata, dell'andatura di una persona, e se il primo interessa in particolare ai musicisti (pratica), il secondo interessa anche ai medici (teoria): e il ritmo anche in questo caso non ha origine nei piedi, ma nella personalità, nell'intelletto, di cui è manifestazione fisiognomica. L'espressione *ad pedum motus*, che tante difficoltà ha creato, rivela a questo punto, proprio con la sua forma generica ma funzionale, la doppia valenza (danza e andatura) per confermare, secondo la premessa di Vitruvio, la perfetta reciproca corrispondenza tra conoscenze teoriche ed attività pratica di medici e musicisti.

In sintesi: se la teoria è comune ai dotti e la pratica è propria di chi esercita una specifica disciplina, il battito delle vene, che nella pratica compete ai medici, è conosciuto nella teoria anche dai musicisti. Viceversa il moto ritmico dei piedi, che come danza è di competenza pratica dei musicisti, come andatura di una persona è conosciuto nella teoria anche dai medici.

È quanto Vitruvio si era proposto di esemplificare e quanto puntualmente riferisce il testo tradito, che dunque non necessita di interventi editoriali, come in fondo implicitamente riconosceva la nota marginale di G. Budé all'edizione veneziana del 1497. La geometrica precisione delle corrispondenze è garanzia sufficiente per non dubitare della lezione tradita.

Università degli Studi di Padova

Romeo Schievenin

<sup>35</sup> Arist. Quint. 2.15 (p. 83, 21 s. W.-I.) διὸ κὰν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταυτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν ταραχῶδεις μὲν, οὐ μὴν κινδυνώδεις, αἱ δὲ ἦτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεραὶ τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. 'Perciò, anche nelle pulsazioni arteriose, quelle che conservano specie identica, facendo poca distinzione sulle durate, sono disordinate, ma sicuramente non pericolose, mentre quelle che variano accessivamente nei tempi o che mutano anche i generi sono terribili e fatali' (trad. Moretti).

<sup>36</sup> Arist. Quint. 2.15 (p. 83, 25 s. W.-I.) ἔν γε μὴν ταῖς πορείαις τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδειὸν βαίνοντας κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους ἂν τις εὖροι, τοὺς δ' εὐμήκη μὲν, ἄνισα δὲ κατὰ τοὺς τροχαίους ἢ παίωνας θερμοτέρους τοῦ δέοντος, τοὺς δὲ ἴσα <μέν>, μικρὰ δὲ λίαν κατὰ τὸν πυρρῆχιον ταπεινοὺς καὶ ἀγεννεῖς, τοὺς δὲ βραχὺ καὶ ἄνισον καὶ ἐγγὺς ἀλογίας ῥυθμῶν παντάπασιν ἐκλελυμένους. τοὺς γε μὴν τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρωμένους οὐδὲ τὴν δianoian καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις. 'Certamente tra le andature si potrebbe scoprire che chi cammina a passi lunghi e uguali, come lo spondeo, è di carattere disciplinato e virile, chi cammina a passi lunghi ma disuguali, come trochei e peoni, è più caloroso del conveniente, chi cammina a passi uguali ma troppo brevi, come il pirricchio, è meschino e ignobile, chi cammina con passo breve e disuguale è vicino all'irrazionalità ritmica e del tutto rilassato. Inoltre chi usa in modo irregolare tutte queste andature non ha l'intelletto stabile e capirai che è demente' (trad. Moretti).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbaro 1556 = *I dieci libri dell'architettura* di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia, in Vinegia per Francesco Marcolini, con privilegi 1556.
- Callebat 1982 = L. Callebat, *La prose du 'De Architectura' de Vitruve*, ANRW 30.1 (1982), 698-722.
- Choisy 1909 = A. Choisy, *Vitruve*, II, Paris 1909 (= Paris 1971).
- Ciapponi 1984 = L.A. Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 47, 1984.
- Ciapponi 1988 = L.A. Ciapponi, *Agli inizi dell'umanesimo francese: Fra Giocondo e Guglielmo Budé*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova 1988, 101-18.
- de Laet 1649 = *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem*, accedunt..., omnia in unum collecta, digesta et illustrata a Ioanne de Laet, Ludguni Batavorum 1649.
- editio Florentina 1496 = *Hoc in uolumine haec opera continentur. L. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem*, Florentiae impressum anno a natali christiano 1496; *Sexti Iulii Frontini de Aquaeductibus liber unus. Angeli Policiani opusculum: quod Panepistemon inscribitur. Angeli Policiani in priora analytica praelectio. Cui titulus est Lamia*, Venetiis Anno a natali Christiano 1495 Idibus Novembris.
- edizione veneziana 1497 = *Hoc in uolumine haec opera continentur. Cleonidae harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino. L. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem. Sexti Iulii Frontini de Aquaeductibus liber unus. Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur. Angeli Policiani in priora analytica praelectio. Cui titulus est Lamia*, impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, anno ab incarnatione 1497.
- Fensterbusch 1976 = *Vitruvii De architectura libri decem*, edidit et annotavit Dr. Curt Fensterbusch, Darmstat 1976.
- Ferri 1960 = Vitruvio, *Architettura (dai libri I-VII)*, recensione del testo, traduzione e note di S. Ferri, Roma 1960.
- Fleury 1990 = Vitruve, *De l'architecture*, livre I, texte établi, traduit et commenté par Ph. Fleury, Paris 1990.
- Galiani 1758 = *L'architettura* di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento del marchese Berardo Galiani, Napoli 1758.
- Giocondo 1511 = *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*, Venetiis sumptu Ioannis de Tridino alias Tacuino, 1511.
- Granger 1931 = Vitruvius, *On architecture*, Edited from the Harleian Manuscript 2767 and Translated into English by Frank Granger, London 1931.
- Juřen 1974 = V. Juřen, *Fra Giovanni Giocondo et le début des études vitruviennes en France*, Rinascimento, n. s. 14, 1974, 101-15.
- Krohn 1912 = *Vitruvii De architectura libri decem*, edidit F. Krohn, Lipsiae 1912.
- Lorentzen 1857 = *Marci Vitruvii Pollionis de architectura libri decem*, ex fide librorum scriptorum recensuit atque emendavit et in Germanicum sermonem vertit Dr. Carolus Lorentzen, Gothae 1857.
- Maufras 1847 = *L'architecture de Vitruve*, par Ch.-L. Maufras, Paris 1847.
- Nisard 1866 = *Celse, Vitruve, Censorin, Frontin*, coll. Nisard, Paris 1866.
- Perrault 1673 = *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, par C. Perrault, Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1673.

Philander 1552 = *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem ad Caesarem Augustum*, accesserunt Gulielmi Filandri Castilionii ... annotationes, Ludguni, apud Ioan. Tornaesium, 1552.

Rode 1800 = *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem*, ... illustravit Augustus Rode, Berolini 1800.

Romagnoli – Fleres 1933 = *Vitruvii De architectura libri*, a c. di E. Romagnoli e trad. di U. Fleres, Villasanta (Milano) 1933.

Romano 1997a = Vitruvio, *De architectura*, a c. di P. Gros, trad. e comm. di A. Corso e E. Romano, Torino 1997.

Romano 1997b = E. Romano, *Fra astratto e concreto. La lingua di Vitruvio*, in Vitruvio, *De Architectura*, a c. di P. Gros, trad. e comm. di A. Corso e E. Romano, Torino 1997, LXXIX-XCV.

Rose 1899 = *Vitruvii De architectura libri decem*, iterum edidit V. Rose, Lipsiae 1899.

Rose – Müller Strübing 1867 = *Vitruvii de architectura libri decem*, ... ediderunt Valentinus Rose et Herman Müller Strübing, Lipsiae 1867.

Schneider 1807 = *Marci Vitruvii Pollionis de architectura libri decem*, ... recensuit, emendavit ... illustravit Io. Gottlob Schneider, Lipsiae 1807

Stratico 1826 = *M. Vitruvii Pollionis Architectura*, ... cum exercitationibus notisque ... Johannis Poleni et... studiis Simonis Stratico, Vtini 1825-30.

Verulanus 1486 (?) = *L. Vitruvii Pollionis ad Caesarem Augustum de architectura libri decem*, ed. Johannes Sulpitius Verulanus, Romae, G. Herolt (?) 1486 (?).

Wistrand 1936 = E. Wistrand, *De Vitruvii sermone "parum ad regulam artis grammaticae explicatum"*, in *Aphophoreta Gotoburgensia Vilelmo Lundström oblata*, Gotoburgi 1936, 16-52.

**Abstract:** Critical editors have in many ways emended the text of Vitruvius *uti medicis et musicis et de venarum rythmo et ad pedum motus* (1.15). Actually, the text handed down by the manuscript tradition in reality is not corrupt: it perfectly exemplifies the Vitruvian thought on the relationship between theoretical knowledge and practical exercise of the arts.

**Keywords:** physicians, musicians, rhythm, veins, feet.

## **Indagini linguistiche sugli *hapax* e le prime attestazioni dei grecismi del *Satyricon***

### **Introduzione.**

Scopo del presente lavoro è analizzare dal punto di vista linguistico e sociolinguistico un campione significativo dei grecismi petroniani costituito dagli *hapax* e dalle prime attestazioni<sup>1</sup>.

Oltre alla problematica della datazione e dell'identificazione del suo autore, il *Satyricon* di Petronio ha suscitato, come è noto, una serie di questioni e interrogativi a diversi livelli: da quello storico-sociologico, a quello stilistico-letterario, a quello linguistico.

La lingua del romanzo ha fornito ampia materia di discussione agli studiosi, sia sul piano della valutazione globale, sia su quello dell'interpretazione di singole voci particolarmente oscure. Per quanto riguarda i grecismi, sono stati prodotti importanti contributi su problemi interpretativi particolari, ma, in opere di respiro relativamente più ampio, la loro disamina si è limitata per molto tempo a quelli contenuti nella *Cena Trimalchionis*<sup>2</sup>, nonostante l'elemento greco rappresenti una parte considerevole del lessico del romanzo nella sua globalità<sup>3</sup>. Tuttavia, nell'ambito degli studi sulla lingua del *Satyricon*, questa significativa componente non aveva goduto nel suo insieme di un'attenzione particolare da parte degli studiosi, fino al lavoro della Cavalca<sup>4</sup>, che esamina approfonditamente i grecismi del testo petroniano individuati sulla base dell'elenco stilato da Ernout<sup>5</sup>, in chiave soprattutto letteraria e stilistica, più che linguistica.

Pertanto, può dunque risultare fruttuoso anche il tentativo di sottoporre i grecismi del romanzo a indagini di tipo morfologico e sociolinguistico, adottando un criterio di selezione del materiale ad esse coerente, ossia di tipo linguistico, distinguendo così tra grecismi acclimatati e non, dal momento che essi presentano un peso specifico ben diverso tra di loro. Dal punto di vista linguistico, ma non solo, sarebbe cioè assai discutibile mettere sullo stesso piano prestiti dal greco di antichissima data, ormai a tutti gli effetti latinizzati, con lemmi introdotti in latino per la prima volta da Petronio stesso<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Naturalmente qualsiasi discorso riguardante l'opera di Petronio non può esimersi dal prendere posizione sui problemi costituiti dalla datazione del romanzo e dall'identificazione dell'autore: anche se, come è noto, è ormai generalmente accettata la collocazione dell'opera in età neroniana e l'identificazione dell'autore con il cortigiano di Nerone descritto in modo tanto incisivo da Tac. *ann.* 16.17-20, rimandiamo comunque al lavoro di Rose 1971, per una panoramica completa e minuziosa sulla storia della questione e un'argomentazione particolarmente esaustiva e stringente a favore dell'identificazione comunemente accettata.

<sup>2</sup> Ricordiamo: Salenius 1926, 164-82; Id. 1927; Altamura 1958, 194-202; Arto 1981, 125-30.

<sup>3</sup> Swanson 1963 [cit. in Boyce 1991] ha calcolato che i grecismi ammonterebbero al 10% del totale del lessico del romanzo.

<sup>4</sup> Cavalca 2001.

<sup>5</sup> Ernout 1954.

<sup>6</sup> Si veda al riguardo Biville 1992, 26: «Peut-on par exemple mettre sur le même plan, chez Pétrone, l'emprunt pré littéraire, oral *gubernare* ... et le vulgarisme *laecasin*... qui ne se retrouve que chez Martial (11, 58, 12)... ? Le premier, qui fait partie intégrante du fonds latin, n'a plus grande

Mi concentrerò sugli *hapax* e le *prime attestazioni*, per focalizzare l'attenzione sulle innovazioni caratteristiche del *Satyricon*, sia quelle rimaste senza seguito (gli *hapax* appunto), sia quelle che si ritrovano anche in altri contesti nell'ambito della latinità (le *prime attestazioni*) ed escluderò invece i grecismi che, a vario titolo e grado, si possono considerare già acclimatati, piuttosto che riproporre una limitazione di collocazione, ossia escludere i grecismi estranei al frammento più corposo del romanzo (la *Cena Trimalchionis*), come è avvenuto nei lavori di Altamura, Arto e Salenius e come avviene in qualche caso nel lavoro della Cavalca. Da tale disamina emergerà come Petronio si serva di strategie morfologiche che non violano le strutture tipiche del latino, ma si limita a tipologie di prestiti funzionali ai generi letterari utilizzati nel *Satyricon*. Inoltre i grecismi esaminati (la cui ambientazione in latino risulta comunque, come si vedrà, assai scarsa) caratterizzano peculiarmente la dizione dei personaggi incolti e definiscono soprattutto situazioni e contesti di tipo mimetico-realistico o comico-parodico, confermando dunque l'ampia e mirata varietà stilistica e linguistica dell'opera di Petronio<sup>7</sup>.

### 1. Generalità sui grecismi nel *Satyricon*<sup>8</sup>.

Più che l'elenco stilato da Ernout, è d'aiuto in questa prospettiva la suddivisione proposta dal *Lexicon Petronianum*<sup>9</sup> che distingue i grecismi petroniani in tre gruppi: gli *hapax* le *prime attestazioni* e le restanti voci che, a diverso titolo e grado, si possono considerare come acclimatate.

Tale suddivisione non è tuttavia priva di alcune lievi imprecisioni: in particolare, *amphitheatrum* è registrato tra le *prime attestazioni*, mentre la voce è stata introdotta in

signification; le seconde, par contre, est particulièrement instructif pour l'étude de la langue de Pétrone et du latin du Haut-Empire».

<sup>7</sup> Come afferma Petersmann 1985, 1692 s., un esame obiettivo della lingua del *Satyricon* mostra che esistono tre grandi suddivisioni: 1) il latino delle parti narrative e dei personaggi colti (*sermo urbanus* del I sec. d. C.); 2) i passi letterari (declamazioni, inserti poetici); 3) il latino dei liberti e degli schiavi (caratterizzato da forme colloquiali e da solecismi). Dell'Era 1970, 25 ss. attraverso l'analisi statistica degli errori e delle anomalie ha dimostrato che la lingua dei liberti si differenzia nettamente da quella dei personaggi colti, perché i primi utilizzano costantemente un registro basso, l'unico di cui possiedono la competenza, mentre i secondi si avvalgono della varietà standard del latino, e se impiegano elementi di varietà basse, lo fanno miratamente e in circostanze particolari, come aveva già notato Campanile 1957, 24: «mentre gli incolti usano i volgarismi in maniera indifferenziata, i colti se ne avvalgono in maniera mimetica, in relazione cioè alle circostanze e per motivi ben precisi». Boyce 1991, 31 osserva che «l'analisi informatica delle anomalie conferma le osservazioni dei precedenti filologi [coloro che avevano già rilevato la presenza di diversi livelli linguistici nel romanzo] e aiuta a respingere il punto di vista prevalente specialmente in Italia che il *Satyricon* sia scritto nella sua interezza in uno stile volgare ed uniforme». Per maggiori dettagli su questo problema vedi *infra* n. 116 e, più in generale sulla lingua del romanzo, anche le puntuali osservazioni di Cavalca 2001, 11 s.

<sup>8</sup> Per i rapporti tra latino e greco in generale, si vedano Stolz – Debrunner – Schmid 1966 [1973], 47-53; Devoto 1983, cap. 8. Weise 1882 [1964] fornisce un vasto repertorio suddiviso per campi semantici, mentre Kaimio 1979 delinea un'ampia cornice sociolinguistica. Sul bi- e plurilinguismo in Italia si veda Prodocimi 1976, 130-2; più in generale, sul bilinguismo nell'impero, si veda Biville 1992, 25-40, che dà rilievo soprattutto al latino volgare e ancora Biville 1993, 129-40 sui neologismi nella koinè. Una buona panoramica sulla storia e la diffusione dei grecismi che prende in considerazione anche gli aspetti socio-politici del fenomeno è in Cavalca 2001, 13-7.

<sup>9</sup> Zegebadé – Lommatzsch 1898.



latino da Vitruvio (*de arch.* 1.7.1); *hypogaeum* è considerato addirittura *hapax*, quando invece è anch'esso attestato sempre da Vitruvio (*de arch.* 6.8.1); *peristasis* è considerato *hapax*, mentre è presente anche in Seneca (*nat. quaest.* 2.8) e in Quintiliano (*inst.* 3.5 e 5.10); *phiala* è incluso tra i grecismi acclimatati, ma è invece attestato per la prima volta proprio da Petronio (51); infine *satureum* è catalogato tra le prime attestazioni, mentre è già presente in Ovidio (*ars amat.* 2.145) e in Columella (*de re rust.* 9.4).

Inoltre, mi è sembrato più opportuno prendere in considerazione anche alcune voci di contestata o difficile interpretazione (*aecrophagiae*, *bacalusiae*, *caccitus*, *deurode*, *gingiliphus*, *lupatria*, *pigiciaca* [sic], *tengomenae* [sic]) relegate in una nota a piè pagina e dichiarate sbrigativamente «corrotte», dato che anche di questi lemmi sono state fornite interpretazioni convincenti: anch'essi sono stati quindi presi in considerazione e raccolti sotto la denominazione *cruces*<sup>10</sup>.

Passiamo ora a elencare per esteso i tre gruppi di ripartizione dei grecismi, indicando anche l'*interpretamentum* dei singoli lemmi.

### 1.1 Gli hapax.

Questo primo gruppo comprende trenta lemmi, alcuni dei quali non sono *hapax stricto sensu* in quanto sono attestati anche epigraficamente (ad es. *cymbalistria*) o nei glossari (ad es. *cataphagas*). Generalmente non danno adito a questioni interpretative particolarmente ardue, anche se talora è discutibile la loro accezione esatta e specifica nel contesto petroniano.

*Agaga* (ruffiano)<sup>11</sup>; *Asias* (un che di asiatico)<sup>12</sup>; *Athana* (Atena)<sup>13</sup>; *bilychnis* (a due lumi)<sup>14</sup>; *cataphagas* (ghiottone)<sup>15</sup>; *cerasinus* (di color ciliegio)<sup>16</sup>; *chiramaxium* (carretto a mano); *corymbion* (parrucca); *critica* (n. pl.: critica); *cymbalistria* (suonatrice di cembalo); *elegidarion* (breve elegia); *embasicoetas* (omosessuale); *embolum* (sperone di nave); *excatarisso* (metto a secco); *gastra* (vaso panciuto); *hypogaeum* (sepolcro sotterraneo); *methodium* (trovata)<sup>17</sup>; *odaria* (canzonette); *oxycomina* (comino sottaceto)<sup>18</sup>; *penthiacus* (spezzatino)<sup>19</sup>; *percolopo* (schiaffeggiare)<sup>20</sup>; *peristasis*

<sup>10</sup> Quanto a *lupatria*, sembra purtroppo difficile sfuggire alle stringenti argomentazioni di Neumann 1980, 173-9, che ne propone l'emendamento in *lupatrix*, forma non più ibrida, ma integralmente latina, anche se Perutelli 1987, 61 ammette che «la suggestione dell'ibridismo rimane forte». Del pari sembra preferibile un'etimologia integralmente latina per il molto tormentato *oclopetta*, per il quale si veda Capponi 1983, 397-401. Abbiamo invece escluso dalle nostre analisi l'ancora enigmatico *†matavitatau†* per il quale sono state fornite le più disparate etimologie, che vanno dal latino, al greco e perfino al semitico.

<sup>11</sup> Vedi Salenius 1926, 33 e Cavalca 2001, 28 s.

<sup>12</sup> Vedi Perrochat 1952, 50. Il lemma non è analizzato in Cavalca 2001.

<sup>13</sup> Non registrato in Cavalca 2001.

<sup>14</sup> Vedi Cavalca 2001, 45 s.

<sup>15</sup> Vedi Cavalca 2001, 56.

<sup>16</sup> Non registrato in Cavalca 2001.

<sup>17</sup> Vedi Perrochat 1952, 24.

<sup>18</sup> Vedi Perrochat 1952, 101.

<sup>19</sup> Vedi Baldwin 1977, 252 s.

<sup>20</sup> Vedi Stefanelli 1962.

(argomento della contesa); *pharmacus* (capro espiatorio)<sup>21</sup>; *prasinatus* (vestito di color verde); *taxis* (disposizione)<sup>22</sup>; *saplutus* (ricco sfondato)<sup>23</sup>; *spatalocinaedus* (tenero finocchio); *topanta* (factotum)<sup>24</sup>; *tricliniarches* (maestro di tavola); *tropica* (mutamenti).

### 1.2 Le prime attestazioni.

Anche questo gruppo comprende trenta lemmi che non presentano problemi interpretativi particolari, dato che sono attestate con una certa frequenza o nel peggiore dei casi vengono riprese almeno un'altra volta nell'ambito della latinità.

*Amphitheatrum* (anfiteatro); *anathymiasis* (flusso di umori corporei); *apodixis* (certificato); *apophoretus* (regalo per gli ospiti); *automatum* (congegno)<sup>25</sup>; *autopyrus* ([pane]integrale); *catastrophā* (colpo di scena); *catomidio* ('darle di santa ragione'); *choraules* (flautista direttore di coro); *coccinus* (di color rosso scarlatto); *coccineus* (come il prec.); *colaepium* (prosciutto, zampono)<sup>26</sup>; *coptoplacenta* (dolce di pasta dura); *crotalia* (orecchini); *daphnon* (boschetto d'alloro); *epidipnis* (dessert); *genesis* (nascita); *hydraules* (organo ad acqua); *paralysis* (paralisi); *paralyticus* (paralitico); *paronychia* (pellicina dell'unghia); *paropsis* (vassoio rotondo); *petauristarius* (acrobata); *phiala* (tazza, coppa); *polymitus* (tessuto con fili di diverso colore); *porthmeus* (traghettatore); *satureum* (erba afrodisiaca); *sciniphes* (cimici); *stigmatosus* (schiavo marchiato a fuoco); *zelotypus* (geloso).

### 1.3 Le cruces.

In quest'ultimo gruppo abbiamo raccolto tredici lemmi la cui interpretazione è più tormentata, anche se ci pare che per alcuni di essi i contributi su cui ci siamo basati possano considerarsi estremamente plausibili (ad es. *apocalo* e *tangomenas*). Per altri

<sup>21</sup> Vedi *LTL* s.v. e Harlow 1974, 377.

<sup>22</sup> Dobbiamo questa scelta testuale alternativa a Vine 1989, 127-33. L'emendamento tradizionale di A. Ernout (...*sicut ille fericulus iam semel habuit praxim...*) dato il contesto (*nam mihi nihil novi potest afferri...*) limita a due le possibili accezioni del termine *praxis*: secondo Perrochat 1952, 32, che vede con sicurezza nell'uso del termine un esempio «...du jargon gréco-latin des personnages de la Cena», esso varrebbe 'prova', mentre per Altamura 1958, 201 il valore sarebbe quello di 'successo'. Questa seconda accezione del termine, a differenza di quella proposta da Perrochat, almeno è ampiamente documentata e riscontrabile, ma tuttavia nel contesto specifico del discorso di Trimalcione rimane decisamente insoddisfacente: ci sembra più persuasiva la proposta di Vine 1989, 131 s. di emendare in modo complessivamente diverso la corruzione come «*sicut ille fericulus tam elegantem habuit taxim*», ove *taxis* varrebbe 'sistemazione, ordine, disposizione' (o più specificamente 'lista', senso bene attestato nei papiri del secondo sec. d.C.), accezione che «provides an excellent transition to Trimalchio's subsequent explication of what we might well call the platter's elegant τάξις».

<sup>23</sup> Si tratta beninteso di un *hapax* solo relativamente al latino: in greco la voce è ben attestata a partire da Erodoto. 1.32, Eur. *Andr.* 1283, Chrysost. *Ep.* 1.15, Poll. 3.22. Vedi *TLG* s.v.

<sup>24</sup> Vedi Perutelli 1987, 58.

<sup>25</sup> Per le accezioni esatte della voce nei tre luoghi del romanzo si veda Panayotakis 1995, 82 in nota: *automatum* è in origine termine tecnico teatrale che designa delle macchine di complicata struttura dotate di diversi piani mobili che servivano a produrre gli effetti teatrali necessari al divertimento del pubblico. Nelle prime due occorrenze nel romanzo (*Sat.* 50.1 e 54.4) la voce ha il senso di 'congegno automatico'; nella terza invece (*Sat.* 140.11) descrive i movimenti da burattino di Eumolpo e della figlia di Filomela durante il loro congresso carnale. Cf. anche Cavalca 2001, 36.

<sup>26</sup> Cf. *LTL* s.v. e, più lucidamente, Cavalca 2001, 66.

tuttavia (*caccitus*, *gingiliphus xerophagiae*), permane un maggior grado di incertezza che impone una certa prudenza nelle analisi cui verranno sottoposti.

*apocalo* (-culo) ('me la batto', 'taglio la corda')<sup>27</sup>; *babaecalus* (bellimbusto, adulatore)<sup>28</sup>; *bacalusiae* (balordaggini, sciocchezze)<sup>29</sup>; *caccitus* (coccolino)<sup>30</sup>; *deurode* [*facere*] (ridurre all'obbedienza)<sup>31</sup>; *gingiliphus* (risate schiamazzanti)<sup>32</sup>; *isti geuge* (questi sempliciotti)<sup>33</sup>; *laecasin* [*dicere*] (mandare a farsi fottere)<sup>34</sup>; *logismena* (i calcoli, l'aritmetica)<sup>35</sup>; *propin* (*prosit!*)<sup>36</sup>; *pygesiaca*<sup>37</sup>; *sophos* (*bravo!*)<sup>38</sup>; *tangomenas* [*faciamus*] ('beviamo a più non posso')<sup>39</sup>; *xerophagiae* (biscotti secchi)<sup>40</sup>.

Le nostre indagini si svolgeranno secondo il seguente percorso: in primo luogo valuteremo la formazione e la suffissazione dei grecismi per verificare se Petronio abbia adottato particolari strategie nella formazione delle parole e nell'uso di morfemi derivazionali. In seguito si valuteranno la loro distribuzione diastratica, la loro collocazione in differenti registri linguistici e la tipologia dei prestiti.

## 2. La formazione dei grecismi.

Nella formazione dei grecismi Petronio ricorre a tre procedimenti principali<sup>41</sup>:

<sup>27</sup> Vedi Biville 1989, 85-99.

<sup>28</sup> Vedi Saloni 1927, 23 e Saloni 1926, 132 s.; più recentemente Oniga 2000, 160 s.

<sup>29</sup> Vedi Perrochat 1952, 39.

<sup>30</sup> Altamura 1958, 200 riporta l'interpretazione di Marmorale secondo cui *caccitus* deriverebbe da *κακκός*, spiegato da Esichio come *μικρός δάκτυλος* (mignolo = beniamino, coccolino), anche se personalmente propende piuttosto per una derivazione da *κατάκλυπος* > *κάκκλυπος* con il significato di *docilis*.

<sup>31</sup> Vedi Saloni 1926, 153.

<sup>32</sup> Vedi Perrochat 1952, 84.

<sup>33</sup> Vedi Saloni 1926, 133.

<sup>34</sup> Vedi Saloni 1926 che rimanda a Heraeus 1915.

<sup>35</sup> Introduciamo questo nuovo grecismo basandoci su un innovativo e più fondato emendamento della celebre *crux alogias menias* (*Sat.* 57) proposto da Marzullo 1983, 245-57 in *logismena*, traslitterazione del participio greco *λογισμένα* (= i calcoli, l'aritmetica).

<sup>36</sup> Vedi Perrochat 1952, 7, che rimanda ancora a Heraeus 1915, 25 ss.

<sup>37</sup> Per l'esatta forma e il significato della voce si vedano *LTL* s.v. e ancora Panayotakis 1995, 186: «...The clue which leads to a most probable solution of the corrupt †*pygiciaca*† is the *πυγησιακά* which a scribe wrote in ancient Greek in the margin of the manuscript. The scribe must have been simply translitterating a fictitious word which Petronius had written in latin. There are many more Graecism which Petronius uses in his novel... and similarly at 140 he needs the Greek ritual word to provide his mock ceremony with the ridiculous authority of a pseudo-religious atmosphere. Therefore the best reading is the one adopted by Ernout in the Budé edition (Paris 1962): *pygesiaca sacra*, a sacred ceremony dedicated to *πυγή*».

<sup>38</sup> Vedi Schneider 1981, 124.

<sup>39</sup> Vedi Iandolo 1968, 134-42.

<sup>40</sup> Vedi Altamura 1958, 200, che riporta l'interpretazione di Bücheler (emendamento della voce in *xerophagiae* = biscotti secchi); vedi anche Cavalca 2001, 71 s.v. *contus*.

<sup>41</sup> Sulla creazione lessicale in Petronio si veda il quadro riassuntivo e sintetico tracciato da Oniga 2000. Abbiamo invece tralasciato di proposito i grecismi sintattici del *Satyricon*, in quanto trattasi di fenomeni di entità molto ridotta, che presentano inoltre paralleli in usi latini. Sulla questione nel complesso si vedano Szegebede – Lommatzsch 1898, 5. Va sottolineato inoltre che l'esauriente e

- 1) La composizione nominale<sup>42</sup>;
- 2) L'inserimento di interiezioni e avverbi nella composizione nominale e verbale<sup>43</sup>;
- 3) L'impiego di ibridi greco – latini.

### 2.1 La formazione di composti nominali.

Come ricorda Oniga 1988, 17 ss., fu grazie alle riflessioni dei neogrammatici che si compirono notevoli progressi nello studio della composizione nominale, stabilendo la sostanziale omogeneità degli schemi compositivi di tutte lingue indoeuropee e, nel contempo, definendo con chiarezza gli strati stilistici e cronologici del latino che risultano più produttivi per questo particolare fenomeno<sup>44</sup>. In particolare, Puccioni ha messo in rilievo come il greco ha influenzato attraverso molteplici vie il latino nella creazione di nuovi composti, contrastando la sua refrattarietà in questo senso, già rilevata dagli antichi e confermata da diverse osservazioni dei moderni<sup>45</sup>.

approfondito lavoro di Brenous 1895, non riporta *nessun* esempio di Petronio, anche se si potrebbero considerare per lo meno come usi influenzati da paralleli, ben più diffusamente e profondamente attestati nel greco, i seguenti, che contengono, probabilmente non a caso, anche grecismi lessicali: l'infinito sostantivato «suum *propin* (προπειν) esse dicebat» (*Sat.* 28) uso che si presenta anche oltre «meum *intelligere* nulla pecunia vendo» (*Sat.* 52), sempre sulla bocca di Trimalcione; l'impiego dell'infinito al posto di una proposizione completiva: *laecasin* (λακάζειν) *dicere*; infine l'impiego del participio sostantivato *logismena* (λογισμένα) in *Sat.* 57).

<sup>42</sup> Per ciò che riguarda i composti preposizionali, all'interno del campione considerato, tra le prime attestazioni si registrano dieci composti su ventisei elementi (*amphi-theatrum*; *ana-thymiasis*; *apodixis*; *apo-phoretum*; *cat-omidio*; *epi-dipnis*; *para-lysis*; *para-lyticus*; *par-onychium*; *par-opsis*), uno su trentadue tra gli hapax (*peri-stasis*) e parimenti uno su quattordici tra le *cruces* (*apo-calo*). Per la questione, molto complessa, dei composti nominali in latino si vedano Bader 1962, Oniga 1988 e Lindner 1996. Il lavoro di Bader, come argomenta fondatamente Oniga 1988, 21-37, è sotto molti aspetti superato per i presupposti sui quali si fonda, (la teoria delle laringali -per cui si veda Szemerény 1970, 155 ss. e l'ipotesi di un'epoca preflessionale dell'indoeuropeo, in cui nome e verbo non sarebbero stati distinti), anche se rimane apprezzabile per l'ampia raccolta di materiale e per molte singole osservazioni. Lindner presenta invece una ricca raccolta di materiale, relativo soprattutto alla lingua poetica, che però non viene inquadrato in una teoria complessiva.

<sup>43</sup> Definizione coniata da Hofmann 1985, § 61 che parla di «Verbauung von Interjektionen in der Nominalkomposition».

<sup>44</sup> Grenier 1912 e Puccioni 1944 hanno sottolineato come particolarmente interessate dal fenomeno siano la lingua giuridica e religiosa arcaica, e durante tutto l'arco della latinità, la lingua poetica, per la quale si veda naturalmente il citato lavoro di Lindt 1992.

<sup>45</sup> Cf. la celebre osservazione di Quint. 1.5.70 *sed tota res magis Graecos decet, nobis minus succedit*. *LG I* 395 s. a proposito dei composti nominali osserva che: «es bestehen drei künstliche Bildungen von geringer Bedeutung», distinguibili dalla morfologia del secondo elemento verbale: a) tipo con desinenza *-or -oris* (es. *viti-sat-or*, *nomen-clat-or*); b) tipo con desinenza participiale *-ans-antis* o *-ens-entis* (ad es. *arqui-ten-ens*, *frugi-fer-ens*); tipo rarissimo con desinenza plurale *-ones-onum*: *hamo-trah-ones* (cit. da Paolo Festo). A. Traina, *Riflessioni sulla storia della lingua latina* (in Stolz – Debrunner – Schmid 1982, *Introduzione*, 21), conferma: «antichi composti sostantivi si conservano nelle lingue tecniche (ad es. *agri-cola*, *galli-cinium*, *ponti-fex*, *su-oue-taur-ilia*, *iu-dex*, etc.). Nuovi composti aggettivi, di stampo greco [...] entrano nella lingua poetica a partire da Nevio (*arqui-tenens*, *bi-corpores*). Ma nel complesso il composto è sostituito da sintagmi verbali (*trilinguis* = *cui tres sunt linguae*, Lygd. 4.88) o nominali (*Terrigenae* = *filiu Terras*, Nev. *bell. Poen.* 19 Mor.; *multibibus* =

Lungo e complesso è stato parimenti il dibattito sulla tipologia secondo la quale sarebbe più opportuno e funzionale suddividere i composti: per una sintesi si veda Bader 1962<sup>46</sup> con le conclusioni di Oniga 1988, 77 ss. che, pur confermando la necessità di ordinare i dati all'interno di una classificazione precisa, respinge però quella elaborata dai grammatici indiani antichi, in quanto non è il caso di trasferire di peso una classificazione elaborata per una lingua, che tiene conto delle sue caratteristiche tipiche, ad un'altra, e propone una tassonomia alternativa che tenga conto piuttosto di tutte le caratteristiche principali di un composto, quali: a) la categoria lessicale del primo e del secondo membro; b) il rapporto sintattico tra i due membri; c) l'eventuale presenza di suffissi; d) il valore semantico dell'intero composto rispetto a quello dei suoi membri. Secondo tali criteri i composti si possono dunque distinguere in dieci tipi, i primi due comprendenti i composti con secondo membro deverbale, i rimanenti comprendenti invece i composti formati esclusivamente da nomi e/o aggettivi<sup>47</sup>:

- 1) Nome + Verbo; es. *agricola*
- 2) Nome + verbo + suffisso *-io* (*nomina actionis*); es. *armilustrium*
- 3) Aggettivo (o numerale) + nome + suffisso *-io* (*nomina rei*); es. *aequinoctium*; *bipalium*
- 4) «bahuvrīhi» con suffisso *-o*; es. *albicapillus*;
- 4a) «bahuvrīhi» con suffisso *-i*; es. *albiceris*
- 5) «bahuvrīhi» a suffisso zero; es. *auricomus*.

«tatpuruṣa», composti senza regola di derivazione, ma solo di composizione;

- 6) aggettivo + nome; es. *angiportum*

*multi meri* Hor. *carm.* 1.36.13)... Questa carenza che già caratterizzava il latino rispetto alla maggior parte delle lingue indoeuropee, si è trasmessa alle lingue romanze e le caratterizza di fronte alle lingue germaniche...». Per i composti e le loro valenze in tedesco si veda ad esempio Bosco Coletso 1988, in particolare 5.22.

<sup>46</sup> Bader 1962, 1 ss. sottolinea l'importanza di giungere ad una classificazione dei composti in modo non artificioso, ma allo scopo di stabilire una loro stratigrafia, e riconosce come tale classificazione si può realizzare secondo criteri diversi quali: il senso (si distingueranno allora composti esocentrici o diretti del tipo *omnipotens*, in cui il senso complessivo equivale alla somma del senso degli elementi ed exocentrici o indiretti, del tipo *multicolor*, che si riferiscono a un elemento esterno); l'ordine degli elementi (si avranno allora composti regressivi, determinante + determinato, del tipo *aequanimus*; e progressivi, determinato + determinante, del tipo *animaequus*); i rapporti sintattici interni, secondo la classificazione proposta dai grammatici indiani in: coordinanti, *āmredīta* (iterativi, del tipo *quisquis*) e *dvandva* (copulativi, del tipo *dulcamarus*); composti per subordinazione, in cui un elemento determina l'altro: *tatpuruṣa* aggettivi o sostantivi, i cui due elementi sono collegati da un legame di carattere verbale (*agricola*) o nominale (*perenniservus*); *bahuvrīhi*, o composti possessivi, in cui il primo membro è epiteto del secondo e che hanno nel complesso la funzione di aggettivi. Tuttavia, poiché alcune delle classificazioni proposte si adattano malamente al latino e in particolare quella di Pāṇini si rileva assai difettosa per questa lingua, Bader propone una classificazione che, pur volendo essere puramente formale, ricalca tuttavia quella indiana (si veda la tabella in Bader 1962, 9).

<sup>47</sup> Per maggiori dettagli si veda Oniga 1988, cap. V (tipi 1 e 2); cap. VII (tipi 3 - 9); il cap. VIII presenta un tentativo di generalizzazione dei diversi tipi individuati, con un riassunto delle loro regole di formazione, sempre secondo la teoria della grammatica generativa.

- 7) aggettivo + aggettivo; es. *mediterraneus*
- 8) nome + nome; es. *caprificus*
- 9) «dvandva»; es. *tragicomoedia*

Nel nostro gruppo di grecismi riscontriamo in primo luogo tre esempi del tipo 1) nome + verbo, che rappresenta peraltro la categoria di composti più diffusa in latino, come ricorda Oniga 1988, 81.

*Chor-aules* (*Sat.* 53.13) e *hydr-aules* (*Sat.* 36.6) hanno in comune il secondo membro *-aules* (-αυλης) derivato dal verbo ἀυλέω. Il primo in greco è attestato in *Plut. Ant.* 24 e in *ANT.* 11.11; in latino, dopo la prima attestazione di Petronio, è prestito diffusissimo<sup>48</sup>, tanto che è continuato anche in esiti romanzi<sup>49</sup>. Il secondo in greco è attestato in *MATH.* 180 e in *PO.* 93, ma la forma prevalente è ὑδροαυλος; anch'esso dopo Petronio è ripreso con una certa frequenza.

*Tricliniarches* (*Sat.* 22) è creazione di Petronio con materiale greco, poiché \*τρικλινιάρχης in greco non è mai attestato e in latino si riscontra solo epigraficamente<sup>50</sup>. Va notato che *triclinium*, il primo elemento di cui si compone la forma, è a sua volta un composto con materiale greco, ma di formazione latina: infatti, «Graeci raro hac voce utuntur, ac vix aliter quam si de rebus Romani loquuntur», ma quando prende il significato di «locale per tre persone», la voce «postliminio ad Graecos redit, quia iamdudum adiectivis τρίκλινος, ἐυκλινος (scil. οἶκος) utebantur»<sup>51</sup>. L'elemento – *arches* si ritrova con una certa frequenza, ma è estremamente più produttivo come primo elemento di composti, più che come secondo<sup>52</sup>.

Seguono cinque casi del tipo 3a) «bahuvrīhi»: *auto-pyrus*; *oxy-comina*; *poly-mitus*; *spatalo-cinaedus*; *xero-phagiae*<sup>53</sup>.

*Auto-pyros*<sup>54</sup> (*Sat.* 66.2), termine dell'età imperiale, sempre percepito di origine greca, è formato da aggettivo pronominale + sostantivo. Il pronome greco αὐτός, derivato da indoeuropeo \**au* 'di nuovo' e \**to* tema del dimostrativo, può assumere due valenze principali: 'stesso' e 'da solo': nel nostro caso è attiva la prima, poiché il termine significa '(pane) integrale, di farina non setacciata', concetto rafforzato pleonasticamente da parte di Abinna con l'aggiunta dell'espressione *de suo sibi*, con

<sup>48</sup> Si riscontrano: tre attestazioni in *Mart.* 5.56.9; 6.49.19; 11.77.6; *Suet. Nero* 54; *Ap. de deo Socratis* 13 p. 49; *met.* 8.26; *Vospisc. carm.* 19.2 e 20.6; *Diomede Gramm.* 1.492.1; *expositio mundi* 32; *Serv. ecl.* 5.89; *Rudig. hist. mon.* 19; *Sid. ep.* 1.9.2; 9.13.5; *Ven. Fort.* 3.6.47, più quattro attestazioni epigrafiche.

<sup>49</sup> È alla base del francese antico *carole* (attestato dal XII sec.), prov. e it. *carola*, svizz. *koraula* con il senso di 'danza' (Cf. *REW.* s.v.) derivante probabilmente dal significato riportato nei Glossari di «princeps chori, quo nomine etiam totus chorus dici potest».

<sup>50</sup> Vedi *LTL.* s.v.

<sup>51</sup> Vedi *LTL* s.v. *triclinium*.

<sup>52</sup> Per esempio, *tetr-arches* ricorre sette volte in Cicerone; *arab-arches* ('sovrintendente doganale') è sempre in *Cic. ep.* 2.17.3, vedi Oksala 1953, 163; tarde sono invece le formazioni del tipo *mon-archa*, *heresi-archa*. In prima posizione l'elemento entra anche in formazioni tarde e rare come *archi-cantor* (Beda, *hom.d.s.* p.334); *archi-flamen* (Mausi, *Concilia* 1, col. 101 A 10); *archi-monius* (Poetae aevi Carol. II 151.10), *archi-pontifex* (Papa Hormisda, *ep.* 68) e *archi-praesul* (Vita s. Livini, *Mig.* 89 873c); vedi Sittl 1889, 439.

<sup>53</sup> Vedi n. 3.

<sup>54</sup> Vedi Cavalca 2001, 36 s.

procedimento tipico della lingua plebea; la seconda accezione di αὐτός si riscontra (Sat. 50.1, 54.4, 140.11) nell'altro prestito *auto-matum* da αὐτόματον, prima aggettivo e poi sostantivo.

*Oxy-comina*<sup>55</sup> (Sat. 66.7) probabilmente deriva da ὄξύ+κύμινον, se non è ibrido da ὄξύ + *cominia* (scil. *oliva*).

*Poly-mitus*<sup>56</sup> (Sat. 40.5) rappresenta un tipo diffusissimo in greco: i composti di πολυ- come primo elemento che ormai è fossilizzato a prefisso, tra cui possiamo ricordare almeno πολυ-μαθής, πολυ-μητις, πολυ-τροπος etc. Il grecismo, preciso e non comune, ripreso successivamente da Marziale (14.150) e da Isidoro (*orig.* 19.22.21) caratterizza in modo ironico l'*alicula* del nerboruto servo incaricato di sventrare il cinghiale.

*Spatalo-cinaedus*<sup>57</sup> (Sat. 23.3) è un neologismo coniato *ad hoc* da Petronio, forse modellato sul grottesco *moecho-cinaedus* di Lucilio (1058 M), ma la formazione di Petronio è più marcata in senso esotico, in quanto, anche se sono attestati in iscrizioni gli antroponimi *Spatalus* e *Spatala*, e in Marziale (2.52.2) ricorre *Spatalen*, non esiste in latino uno \**spatalus* come prestito da σπάταλος, mentre al contrario il prestito *moechus* gode di un buon livello di acclimatemento.

*Xero-phagiae* rappresenta un tipo particolare di formazione aggettivo + radicale: in questo caso il radicale -φαγ viene nominalizzato mediante l'aggiunta del diffusissimo suffisso -ια, dando così origine al suffissale -φαγία, in greco abbastanza diffuso (ἀνθρωπο-φαγία, ὄψο-φαγία, πολυ-φαγία etc.).

Infine si riscontrano quattro esempi del tipo 8) *tatpuruṣa*, composti formati da nome + nome: *chir-amax-ium*, *copto-placenta*, *embasi-coetas*, *zelo-typus*.

*Chiramaxium*<sup>58</sup> (Sat. 28.4) da χειράμαξα (termine attestato solo nell'Erodoto di Oribasio, ove è glossato come «currus qui manu ducitur») è diminutivo coniato da Petronio (la forma \*χειράμαξιον non è attestata in greco) e si caratterizza come prestito prezioso, nonostante la latinizzazione del tipico suffisso greco -ιον, che con effetto comico contrappone la carrozzella alla portantina padronale.

*Copto-placenta*<sup>59</sup> (Sat. 40.4), composto di *copta* + *placenta* probabilmente collegato a κοπτοπλακοῦς, si può considerare una formazione ridondante in cui il primo membro è un iponimo del secondo, dato che *copta* è spiegato dai glossari come «genus *placentae* durissimae» *Embasi-coetas*<sup>60</sup> (Sat. 24.1, 2, 4), è prestito da ἐμβασικοίτας, composto da ἐμβασις + κοίτη. Il termine, che compare in Ateneo (469a) è di significato ambivalente: 'coppa per bere' e 'cinedo', poiché «potantes faceret ἐμβάνειν ἐς τὰς κοίτας» (Cf. *TLG*, s.v.) o per la sua forma considerata oscena (Iuv. 2.95 «vitreo bibit ille priapo»): l'ambiguità del lessema è l'elemento che condiziona tutto il brano e fa scattare la trappola ai danni di Encolpio, come osserva Cavalca.

*Zelo-typus*, che ha un precedente in *zelo-typia*, Cic. *Tusc.* 4.18 (prestito da ζηλοτυπία), pur formato da due sostantivi, assume valore di aggettivo, (anche se

<sup>55</sup> Vedi nota 12 e Cavalca 2001, 120 s.

<sup>56</sup> Vedi Cavalca 2001, 141 s.

<sup>57</sup> Vedi Cavalca 2001, 158 s.

<sup>58</sup> Vedi Cavalca 2001, 61 s.

<sup>59</sup> Vedi Cavalca 2001, 71 s.

<sup>60</sup> Vedi Cavalca 2001, 83 s.

sostantivato in *Sat.* 45.7) che presenta successivamente (*Sat.* 69.2) anche la forma femminile *zelotyra*.

In conclusione, considerando che in latino, come afferma Oniga (1988, 257-9) i tipi di composti più produttivi sono 1), 2) (nome + verbo) e 4) (*bahuvrīhi*), possiamo affermare che anche nei grecismi Petronio ha seguito la tendenza prevalente nella lingua, visto che ben otto su dodici composti si riconducono a tali categorie, mentre solo quattro appartengono alla categoria che è compresa tra quelle meno produttive<sup>61</sup>.

## 2.2 Composti formati con l'inserimento di interiezioni, avverbi, particelle.

L'inserimento di interiezioni o avverbi nella composizione nominale o verbale è il procedimento sintattico alla base delle formazioni: *babae-cali* (οἱ βαβαὶ καλῶς); *istig* 'eu-ge' (οἱ γ'εὔ-γε); *deuro-de* (δεῦρο δή); *sa-plutus* è invece un tipo di formazione particella + sostantivo caratteristica del greco, come si vede da altri esempi costituiti analogamente dalla particella prefissale intensiva ζα- quali: ζα-μενής, ζα-πλήρης, ζα-ποτής etc.

## 2.3 Formazioni ibride greco-latine<sup>62</sup>.

Prenderemo qui in considerazione tre esempi di ibridi di prefissazione: *bi-lychnis* (*bi* + \*λυχνίς); *ex-catarisso* (*ex* + καταρίζω); *per-coloro* (*per* + \*colorare da κόλαφος)<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Oniga 1988, 259 precisa inoltre che, quanto alla percentuale attribuibile ai vari tipi di composti latini, facendo le somme si ottiene: 66% composti sintetici (tipi 1 e 2); 24% di *bahuvrīhi* (tipi 3-6) e 10% dei restanti. In greco Risch ha calcolato: 60% sintetici; 25-30% *bahuvrīhi* e 10-15% altri: «se dunque lo sviluppo totale dei composti è diverso, le proporzioni interne al sistema morfologico sono pressoché identiche nelle due lingue». La conclusione qui ricavata è confermata in generale da Oniga 2000, 157.

<sup>62</sup> Sugli ibridi greco-latini si vedano le puntuali e complete osservazioni di Bader 1962, 150 s., 320, 350 e 397 ss. anche sui calchi, che sono confermate sinteticamente anche da Oniga 1988, 133 s. Per una precisa classificazione degli ibridi secondo la loro natura e le loro tipologie cf. Biville 1989, 36 ss. Riguardo le condizioni della formazione degli ibridi si vedano le considerazioni di Neumann 1980, 174 s., secondo cui tale procedimento a soggetto a condizioni particolari che variano a seconda della competenza e dell'acculturazione del parlante. Nel caso di parlanti colti, la possibilità di tali formazioni è sensibilmente più elevata in quanto in essa possono entrare in gioco importanti fattori quali l'allusività e il gioco linguistico. Si possono considerare ammissibili anche delle *Augenblicksbildungen*, formazioni momentanee, non necessariamente destinate ad avere fortuna e a trovare accoglienza presso altri parlanti. Nel caso invece di parlanti incolti il cui repertorio è relativamente limitato, questo procedimento di formazione verbale svolge un ruolo notevolmente ridotto: perché esso si realizzi è necessario che l'elemento alloglotto della formazione sia già acquisito alla lingua d'arrivo, ossia vi sia presente in buon numero di occorrenze nel suo campo semantico o addirittura sia diventato produttivo a livello morfo-sintattico e lessicale. Per un quadro generale e sintetico sugli ibridi in Petronio vedi Oniga 2000, 160 s.

<sup>63</sup> Non consideriamo qui ibridazioni superficiali, dovute a semplice latinizzazione dei suffissi o delle desinenze, né gli ibridi risultanti dall'applicazione di suffissi latini a radici greche per cui si veda *infra* l'analisi morfologica. In generale si può osservare che due dei suffissi utilizzati nei grecismi (*-icus* *-inus*) sono comuni alle due lingue, altri invece sono tipici del latino (*-atus*, *-ianus*, *-arius*, *-is*, *-osus*) e concorrono a formare dei veri e propri ibridi di suffissazione. *Cerasinus*, non attestato in greco, è coniato da Petronio forse per analogia su *prasinus*, base di *prasinatus* e *prasinianus*.



Le due formazioni verbali *ex-catarisso* e *percolopo* appartengono entrambi alla dizione di personaggi incolti: ma *ex-catarisso* rappresenta un esempio di ibrido 'debole'<sup>64</sup> in quanto il preverbo latino *ex-* coincide con il greco ἐξ- (aggiustamenti eufonici rispettivamente di *e* ed ἐξ davanti a vocale). Quanto a *per-colopo* si tratta di un composto che presuppone un verbo \**colopo*, denominativo da *colpus* (attestato nella *Lex salica*), a sua volta allotropo popolare di *colaphus* (prestito da κόλαφος, risalente già a Plauto), caratterizzato come di regola da perdita dell'aspirazione e da sincope della vocale postonica, forma che soppiantò il meno espressivo *ictus*, come attestano concordemente gli esiti romanzati<sup>65</sup>, tanto che la possiamo considerare come naturalizzata a tutti gli effetti e quindi disponibile sia alla formazione di composti, sia addirittura come nel nostro caso alla formazione di ibridi.

Per quanto riguarda *bilychnis*, il suffisso *-is* presenta una serie di impieghi estremamente variegati<sup>66</sup>. Nei composti «erbt ist der Typus lat. *in-ermis*... d.h. *i-Suffix* bzw. *i-Flexion* von Besitzkomposita mit Praefix oder Zahlwort als Vorderglied und Substantiv beliebiger Stammform als Hinterglied. Beispiele: *im-berbis*... *bi-tri-ennis*... danach mit Praeposition als Vorderglied auch andere Typen: Rektionskomposita wie *ab-e-normis*... Danach die Rückbildungen aus Verben auf *-are* wie *effrenis*, *transformis*, *rebelli*...». Come nota Cavalca 2001, 46 n. 55, i composti con *bi-* rappresentano talvolta parole antiche, altri invece riprendono termini greci in δτ-, altri ancora sono ibridi<sup>67</sup>; un certo numero rientra infine nelle lingue tecniche.

Da un attento esame delle liste fornite da Bader 1962, Oniga 1988 e Lindt 1992 si ricava un campione di ben 480 composti in *-is*, tra i quali se ne contano 162 a primo elemento numerale (*bi- cent- dec- di- duum- duo- mono- nov- oct- pente- quadr- quinque- se(x)- sem- sept- sesqui- tri-vic- un-*) corrispondenti alla percentuale del 33,57% e 20 composti ibridi, corrispondenti al 4,16%. La distribuzione dei primi è la seguente<sup>68</sup>:

<sup>64</sup> Secondo Marbach 1931, 147 (cit. in Perrochat 1952, 10), *excatarisso* non sarebbe un ibrido, ma prestito del composto integralmente greco ἐκκαθαρίζειν.

<sup>65</sup> Vedi *REW* s.v.

<sup>66</sup> In generale si veda *LG* I 342-4 per la formazione di sostantivi; 344 ss. per quella di aggettivi; 346 s. per gli impieghi nei composti.

<sup>67</sup> A proposito degli ibridi composti con tale elemento Bader 1962, 30 s., n. 1 rileva: «L'influence du grec amène parfois *di-* au lieu de *bi-*, fait constaté surtout dans des gloses: *diennium*, Gl. IV, 330, 52, etc; *dimenstruum*, Cod. Theod. 11, 5, 3; *dimus* Gl. IV 330.52, etc... Cette influence du grec, plus probable que l'influence dialectale évoquée par Ernout 152-3, est indiquée par Skutsch, 36; Sommer, 223; [...] Plus rare est la latinisation du type *duploma* (cf. *duplex*) pour δπλωμα, CIL XI, 5749...».

<sup>68</sup> I dati sono stati ricavati principalmente dalle indicazioni di Bader, integrate con le risultanze di Oniga e Lindner. Bader definisce come raro quel lemma che ha non più di tre attestazioni, medio il lemma attestato non più di cinque volte, frequente il lemma attestato oltre cinque volte. Le indicazioni sulla cronologia dei lemmi sono state ricavate invece anche da Lindner. Intendiamo per arcaico un lemma che per la prima volta è attestato entro il I sec. a C, per classico un lemma attestato entro Livio, per argenteo un lemma attestato entro il II secolo, per tardo un lemma attestato entro il V secolo e infine per medievale un lemma attestato a partire dal VI secolo.

	<i>Hapax</i>	<b>Raro</b>	<b>Medio</b>	<b>Frequente</b>	<b>Totale</b>	<b>Percentuale</b>
<b>Arcaico</b>	6	3	4	8	<b>21</b>	<b>12,96%</b>
<b>Classico</b>	4	12	7	18	<b>41</b>	<b>25,30%</b>
<b>Argenteo</b>	17	10	4	5	<b>36</b>	<b>22,2%</b>
<b>Tardo</b>	30	20	6	2	<b>58</b>	<b>35,80%</b>
<b>Medievale</b>	/	6	/	/	<b>6</b>	<b>3,7%</b>
<b>Totale</b>	57	51	21	33	<b>162</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>35,18%</b>	<b>31,48%</b>	<b>12,96%</b>	<b>20,37%</b>		

Così invece si distribuiscono gli ibridi:

	<i>Hapax</i>	<b>Raro</b>	<b>Medio</b>	<b>Frequente</b>	<b>Totale</b>	<b>Percentuale</b>
<b>Arcaico</b>	/	1	/	/	<b>1</b>	<b>6%</b>
<b>Classico</b>	1	1	1	/	<b>3</b>	<b>15%</b>
<b>Argenteo</b>	2	2	/	1	<b>5</b>	<b>25%</b>
<b>Tardo</b>	5	3	/	/	<b>8</b>	<b>40%</b>
<b>Medievale</b>	1	/	1	1	<b>3</b>	<b>15%</b>
<b>Totale</b>	9	7	2	2	<b>20</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>45%</b>	<b>35%</b>	<b>10%</b>	<b>10%</b>		

La forma in *-is* del nostro *bilychnis* può derivare da quella del sostantivo *λυχνίς* (meno frequente rispetto a *λύχνος*)<sup>69</sup> che però indica un'erba (TFR. *Hp.* 6, 8, 3, Nic. *Th.* 899 etc.; in latino Pl. *nat. hist.* 21. 18; 21.67; 21.117; 21.171; 25. 68), oppure una pietra preziosa (Luc. 72.32; in latino vedi Pl. *nat. hist.* 37.103-104)<sup>70</sup>, anche se Salonius 1927, 18 pensava a una forma popolare con lo stesso significato della precedente. Bader 1962, 165 ricorda comunque che «le lien entre les substantifs féminins et les composés en *-i-* est confirmé par une particularité des l'emploi des ces dernier; quand ils sont formés sur un masculin en *-o-*, au lieu d'être en *-o-* eux-mêmes, c'est le plus souvent pour qualifier un substantif féminin; ainsi s'expliquent à côté des composés en *-remus*, régulièrement formés sur le simple *remus*, les doublets en *-remis*: ceux-ci apparaissent quand ils accompagnent *navis* (fem.) ou un nom de navire féminin...»: in questo ambito si inserirebbe dunque anche la forma *bilychnis*, considerando il suo collegamento con *lucerna*, senza contare che il suffisso *-is* è caratteristico dei *bahuvrīhi*:<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> La forma *lychnus*, attestata per la prima volta da Ennio *ann.* 311 Sk. è ripresa poi da Lucilio 15 s. M. e Virg. *Aen.* 1.726.

<sup>70</sup> Da ricordare anche l'uso aggettivale attestato da Fulgenzio, *myth.* 1 praef. P.11.6: «nec *lychnides* puellas inquirimus», assente in greco.

<sup>71</sup> Vedi Bader 1962, 409 «Gli ibridi a secondo elemento greco non presentano nulla di notevole...talvolta trasposti in latino tali e quali, specialmente quando coincide con la vocale tematica, il loro suffisso è adattato al latino. Molto caratteristico è l'impiego di *-is* dei *bahuvrīhi* [è il tipo 4a della classificazione di Oniga 1988, 124] nell'ibrido *bilychnis* o di *-a* in nomina agentis o sentiti come tali. [...] Numericamente, gli ibridi a secondo elemento latino sono dunque molto superiori agli altri, e la più grande parte degli ibridi a secondo elemento greco hanno al primo posto un numerale: i due fatti concordano: il latino, integrando nel suo sistema di composti dei composti in parte estranei, li inserisce nelle proprie serie di composti più produttive, sia per un loro secondo membro (*-fer*, *-cola*, *-gena*, *-sonus*...), sia per il primo: quando il secondo elemento è

### 3. La morfologia dei grecismi.

Nella morfologia dei grecismi che abbiamo preso in esame, Petronio ricorre a una grande varietà di strategie di suffissazione<sup>72</sup>, come dimostra il fatto che tra i suffissi impiegati prevale nettamente soltanto *-ium* (quattro occorrenze), mentre altri quattro suffissi (*-arion*, *-iacus*, *-icus*, *-ion*) registrano al loro attivo due occorrenze ciascuno e i rimanenti (*-arius*, *-ātus*, *-ianus*, *-īnus*, *-īneus*, *-is*, *-istria*, *-ōsus*) non presentano che una singola attestazione l'uno. Esamineremo dunque i singoli suffissi nell'ordine decrescente di frequenza testé dato, eccetto *-is*, già trattato a proposito dell'ibrido *bilychnis* e *-arius* che, potendosi accostare ad *-arion*, verrà analizzato con esso.

#### 3.1 Il suffisso *-ium*.

Tale suffisso è impiegato molto largamente in latino, sia per la sua produttività, sia per la varietà di tipologie di sostantivi semplici o composti che entra a formare<sup>73</sup>: Per ciò che riguarda i composti e i prestiti dal greco abbiamo<sup>74</sup>:

1) composti basati su un sostantivo, sia con secondo elemento verbale (si vedano ad esempio: *aedi-fic-ium*<sup>75</sup>, *denti-fric-ium*, *lecti-stern-ium*), sia secondo elemento nominale, tipologie in cui gli astratti hanno formazione identica, anche con preverbo, in particolare *con-* (si vedano ad esempio: *contubernium* da *taberna*; *commercium* da *mercari*);

2) *nomina actionis* composti senza *nomen agentis* corrispondente, a primo elemento sia nominale (*domicilium*) che preposizionale (*concilium*);

3) *nomina actionis* derivati da *nomina agentis* (*-loquium*) e da collettivi (*-ennium*);

4) composti di proprietà, ad es.: *bi-vium*, *tri-vium*, [*< vi-ium*], *bi-sell-ium*; più tardi si riscontrano gruppi, sia a primo elemento preposizionale (*praeclavium*; ma esiste

greco, il primo è molto spesso un numerale ben vivo in latino. Come i calchi, anche gli ibridi sono meno artificiali di quel che sembrano...».

<sup>72</sup> Per uno approfondito studio di alcuni importanti suffissi utilizzati nei prestiti greci in latino, si veda André 1971.

<sup>73</sup> Cf. *LG I*, 293-6. Per ulteriori approfondimenti su *-io* e, in generale, sulle diverse tipologie di composti che utilizzano il suffisso *-ium*, si vedano Bader 1962, *passim*, e Oniga 1988, 112.

<sup>74</sup> Nei composti tale suffisso trova larghissimo impiego, sia dal punto di vista numerico, sia dal punto di vista delle tipologie. Si veda *LG I*, 293-6; Bader 1962, 122 ss.: tipo 1), in particolare 137-41; tipo 2) 223-8 rappresenta un gruppo in cui si riscontrano suffissi vari, anche femminili (*-ia*, *-iē*, *-iō(n)*, *-ti(ōn)*); tipo 3) (282-3); tipo 4) 242; tipo 5) 307, riguardo al quale Bader osserva: «En latin populaire le suffixe du seconde élément du juxtaposé peut être remplacé par un suffixe de composition: *-ium*, largement employé dans le substantifs, prend la place de *-tu...*»; tipo 6) 336; in sintesi Bader conclude (282): «La multiplicité des utilisations de *-ium* en composition ne voile pas sa fonction unique; elle est de fournir des dérivés substantifs. Il est notable que toutes ces classes de composés dérivés aient, dans les substantifs, un moyen de expression unique». Sul suffisso *-ium* nei composti si veda più sinteticamente Oniga 1988, 112.

<sup>75</sup> Cf. Bader 1962, 185: «Les dérivés en *-ficium* donnent naissance à quelques noms d'action composés sans nom d'agent correspondant: *lorificium* "assemblage de courroies", Apul., Met. 9, 40 H., avec une v. l. *orificium*; ce dernier est bien attesté par ailleurs: Apul. Met. 11, 11 (écrit *orifacium*, 2, 15) *sol[i]ficium*, nom de la plante *ὀνύκθη*, Gl. III 565, 49, etc.».

anche la sostantivazione di locuzioni preposizionali: *inter-column-ium*, *oc-cipit-ium*, *sub-urb-ium*), sia a primo elemento nominale (*plenilunium*);

5) sostantivi tratti da locuzioni verbali: *cor dolere* >*cordolium* (Plauto, da cui *dolium*, *CIL* 5.1729); *corsalium*, nome di pianta (Ps. Apul.)

6) giustapposti trasformati in composti per analogia: *terrimotium* (App. Probi p.198 K) forma volgare da *terrae motus*;

7) composti coordinanti: *cornocerasium*, (Serv.) ‘corniolo – marasco’; *tunicopallium* (Serv.).

Dall’analisi di un campione di 150 composti con *-ium* ricavato dal confronto comparato tra le liste fornite da Bader 1962, Oniga 1988 e Lindner 1992 risulta la seguente distribuzione cronologica e frequenziale<sup>76</sup>:

	<i>Hapax</i>	Raro	Medio	Frequente	Totale	Percentuale
<b>Arcaico</b>	3	9	1	10	<b>23</b>	<b>15,33%</b>
<b>Classico</b>	4	6	5	9	<b>24</b>	<b>16%</b>
<b>Argenteo</b>	8	12	4	9	<b>33</b>	<b>22%</b>
<b>Tardo</b>	31	20	9	8	<b>70</b>	<b>46,66%</b>
<b>Totale</b>	<b>48</b>	<b>47</b>	<b>19</b>	<b>36</b>	<b>150</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>32%</b>	<b>31,33%</b>	<b>12,66%</b>	<b>24%</b>		

Risulta evidente dalla tabella il progressivo incremento nell’uso del suffisso, che raddoppia nel periodo tardo, anche se ne diminuisce parallelamente la frequenza, poiché si accresce il numero degli *hapax*.

Il suffisso *-ium* è presente anche nei prestiti dal greco con impieghi diversi: in primo luogo serve a latinizzare prestiti<sup>77</sup>: *thermipolium*, Pl., *Tri.* (v.l. *thermo-*); *tauribolium* *CIL* 2.5521 (III sec.) derivato di τειροβόλος; in secondo luogo, forma composti tradotti dal greco: *manutigium*, ‘frizione con la mano’ Cael., Aur. *Tard.* 1, 4, 21 = χειραψία; *noctisurgium*, P. F. 68, 15 = νυκτεγεργσία, nonché *obson-ium* da ὀψώνιον ‘pietanza’, *sacciper-ium* (Pl. *Rud.* 548) da un composto \*σακκοπήριον e infine si riscontra spesso anche in diminutivi non attestati nell’originale greco come *indus-ium* (ἔνδυσος), *magirisc-ium*, (μάγειρος) *prolog-ium*, *tapet-ia* (ταπήτες)<sup>78</sup>.

Delle quattro occorrenze nei grecismi petroniani, *par-onych-ium* è composto del tipo C) 4, essendo formato mediante la preposizione παρά; *chiramax-ium* appartiene al tipo C) 6), essendo formato dai due sostantivi χεῖρ e ἄμαξα, ma al tempo stesso, come *method-ium* e *colaep-ium* ha valore diminutivo, di forma superficialmente ibrida così come gli altri, grazie al passaggio del suffisso dalla morfologia greca (*-ion*) a quella latina (*-ium*).

<sup>76</sup> Nel caso del suffisso *-ium* da un accurato esame del lavoro di Lindner si ricavano ben 60 composti di attestazione medievale (dal VI secolo in poi), di cui però non è precisata la frequenza. Aggiunti ai precedenti 150 essi porterebbero a ben 210 i composti con tale suffisso, confermandone l’altissima produttività.

<sup>77</sup> Bader 1962, 226.

<sup>78</sup> *Pall-ium* è invece un diminutivo grecizzante dal latino *palla*.

### 3.2 I suffissi -arius/arium (-arion).

Anche il suffisso *-arius*<sup>79</sup>, benché meno frequente del precedente *-ium*, è utilizzato in composti di diversa tipologia: sostantivi e aggettivi in composizione (*intercalarius*, [Cf. *intercalaris*], Cic.)<sup>80</sup>, rifacimenti tardi *alipilarius* 'che depila le ascelle', rifacimento di *alipilus* secondo *pilarius* 'escamoteur'), neutri in *-io* nati per ipostasi di gruppi<sup>81</sup>, composti possessivi<sup>82</sup>, nomi di persone<sup>83</sup>, composti coordinanti<sup>84</sup>, gruppi<sup>85</sup> (*abecedarius* da *A, B, C, D* e più tardi *carrocarpentarius*).

Dall'analisi di un campione di 40 composti con il suffisso *-arius* ricavato come i precedenti risulta la seguente distribuzione cronologica e frequenziale, analoga a quella del precedente suffisso.

	<i>Hapax</i>	Raro	Medio	Frequente	Totale	Percentuale
<b>Arcaico</b>	3	/	/	1	<b>4</b>	<b>10%</b>
<b>Classico</b>	3	/	/	2	<b>5</b>	<b>12,5%</b>
<b>Argenteo</b>	4	2	1	1	<b>8</b>	<b>20%</b>
<b>Tardo</b>	12	8	1	/	<b>21</b>	<b>52,5%</b>
<b>Medievale</b>	/	2	/	/	<b>2</b>	<b>5%</b>
<b>Totale</b>	22	12	2	4	<b>40</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>55%</b>	<b>30%</b>	<b>5%</b>	<b>10%</b>		

<sup>79</sup> Cf. *LG* I 297 ss. Mediante tale suffisso, tipicamente latino, (anche se la forma aggettivale neutra -arium ha un parallelo nel greco -αριον), «werden gebildet denominative Adjektiva nur von Sachenbezeichnungen; von Personenbezeichnungen allein insoweit die Personen als Sachen betrachtet werden; das gilt auch für *arbitrarius*, 'ad arbitrium pertinens'. Substantivierungen sind sehr zahlreich».

<sup>80</sup> Bader 1962, 194: «Les suffixes en -ar- apparaissent en composition sous des formes plus complexes...-ario- apparaît dans *intercalarius* (Cf. *intercalaris*), Cic., et à basse époque dans *directarius* "voleur qui s'introduit dans les maisons", rattaché par Ulp. *Dig.* 47, 11, 7, à *se dirigere*; *piperoterarium* "moulin à poivre" Gl., III 322, 14; *panicoctarius*, Petr. Chrys. *Serm.* 99 c. 477 c; *theoquelarius* "théologicien" Marcul; *ceroferarius*, "chandelier", Isid. existe à côté de *cereferalis*, Greg. T.».

<sup>81</sup> Bader 1962, 284: «Il est rare que le suffixe soit autre que -io: à côté de *prosepium* "enclos" existe *prosepiarium*, Itala, Ezech. 41, 20; à côté de *subsellium*, *subseliarium* CIL I 134...».

<sup>82</sup> Bader 1962, 290: «*contubernarius* CIL III 208, 6 et CIL VI 28635, ou *contuberna* peut être un'abbreviation; *compopilarius*, Inscr. Am. Journ. Arch. 12 (1908), si est pour -*popinarius* "du même auberge"».

<sup>83</sup> Bader 1962, 317 *protonotarius*, Hadr., «grand chancelier».

<sup>84</sup> Bader 1962, 340 s. discute il problema dell'esistenza di composti del tipo *dvandva* in latino, ritenendo che la forma dei composti ritenuti tali sia in contrasto con la supposta natura di *dvandva* che sono aggettivi, mentre i composti latini del tipo *strufertarius* e *suovetaurilia* sono sostantivi. Per questo problema si veda anche Oniga 1988, 132 s., il quale, rifacendosi a considerazioni di Udolph 1868 e Meyer 1874, concorda nell'affermare che composti come *tragicomoedia* o *sacciperium* si possono piuttosto accostare ai *tatpuruṣa* poiché in essi i due membri non sono esattamente sullo stesso piano, ma tra di essi intercorre un rapporto di subordinazione: i due esempi citati valgono ad esempio rispettivamente «commedia che contiene anche elementi di tragedia» e «una sporta a forma di sacco» e non «una tragedia e una commedia» e «un sacco e una sporta».

<sup>85</sup> Bader 1962, 341.

Il suffisso è poi presente in prestiti greci integratisi e divenuti produttivi in latino (ad es. *chart-arius* e *chart-arium* da *charta*). In altri casi però il neutro *-arium* corrisponde al greco *-arion*: ad es.: *min-arium* (Pl. *Rud.* 1314) dal greco *μνᾶ*, *son-arium* prestito da *ζωνάριον*, *paenul-arium* (Nov. *Atell.* 34); al contrario, il greco *-arion* viene da latino *-arium* in *σουδάριον* (da *sudarium*) e in *δηνάριον* (da *denarius*)<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda invece l'aggettivale maschile *-arius*, esso nel *Satyricon* è riccamente rappresentato anche al di fuori dei grecismi, in particolare nella dizione dei liberti<sup>87</sup>: *venen-arius* (cap.39), *oricul-arius* (cap.43), *puell-arius* (ibidem), *centon-arius* (cap.45), *oracul-arius* (cap.53), *dupundu-arius* (cap.58), *mic-arius* (cap.73), *dipundu-arius* (cap.74), *calig-arius* (ibidem). L'unico grecismo del nostro campione a cui esso è applicato<sup>88</sup>, *petaurist-arius*, è ulteriormente analizzabile come *petaur-ist-arius*, forma costituita mediante l'inserimento dell'infixo *-ist-* (derivato dal greco *-ιστ-*), anch'esso caratteristico dei *nomina agentis*: vedi ad es. *cymbal-ista*, *lan-ista*, *soph-ista*, etc. Pertanto abbiamo anche in questo caso, come per *eleg-id-arion*, una forma estremamente marcata, grazie all'accumulo di due suffissi.

Il suffisso *-arion* invece compare in *elegid-arion* e *od-arion*, forme di diminutivo presenti nel gruppo degli *hapax*. Il primo lemma è ulteriormente analizzabile come *eleg-id-arion*: il suffisso *-ιδ* era in origine un ampliamento nominale, caratteristico di aggettivi che connotavano appartenenza, come *πατρις-ίδος* (scil. *γαῖα*) oppure *τυραννίς-ίδος* (scil. *ἀρχή*): in seguito da questa nozione di appartenenza si sviluppò la funzione diminutiva, come ad es. vediamo in *ἀμαξίς-ίδος*, *θυρίς-ίδος*, *μαχαίς-ίδος*<sup>89</sup>. Nel caso del nostro *eleg-id-arion* abbiamo come si può vedere un pleonasma morfologico realizzato mediante l'accumulo di due suffissi diminutivi.

### 3.3 I suffissi *-icus/iacus*.

Il suffisso *-icus* è di origine greca<sup>90</sup>. In latino il suffisso è utilizzato nella derivazione nominale da nomi e raramente da verbi, sia di origine latina (*modicus* da *modus*; *medicus* da *mederi*, se non è rimodellato su *medicare*), sia, come si è detto, creati

<sup>86</sup> Riguardo il rapporto tra i due suffissi si veda Biville 1991, 57 e 1993, 135 e 139. In generale, è opportuno tener presente come la relazione linguistica latino - greco non costituisce un rapporto a senso unico, ove il latino sarebbe puramente passivo: già nel primo sec. d.C. inizia un processo di «reciproca compenetrazione di elementi greci e latini» (cf. Devoto 1983, cap. 8) che culmina in età tardo-antica. Per altri esempi di *aller-retours* tra greco e latino si veda Biville 1989, 39 n. 1.

<sup>87</sup> Swanson (cit. in Boyce 1991, 56) ha rintracciato ben cinquanta occorrenze del suffisso in Petronio.

<sup>88</sup> Sull'applicazione del suffisso in questione al prestito greco ellenistico *petauristes*, si veda Biville 1991, 53: benché in latino siano numerosi i prestiti formati con il suffisso *-της*, tuttavia la categoria di per sé non è stata integrata, se non in alcuni ibridi tardi ed eccezionali del latino cristiano, perché il latino non ne aveva bisogno, avendo a disposizione suffissi di *nomina agentis* molto produttivi e vitali come appunto *-tor* e *-arius* che viene quest'ultimo applicato appunto anche ai prestiti dal greco.

<sup>89</sup> Cf. *GG I*, 464 s. Per lo sviluppo dell'idea di diminutivo da quella di appartenenza vedi Hofmann 1985, § 129.

<sup>90</sup> Sul greco *-ικός* vedi *GG I*, 497 s.: il suffisso appare inizialmente nei possessivi di nomi di popolo (ad es. in Omero si riscontrano *Ἄλλα-ικός* e *Τρω-ικός*), ma in altri ambiti il suo uso nella poesia arcaica è di molto limitato, mentre si estende invece negli autori della prima Sofistica e in Tucidide, che sviluppano la nozione originaria di appartenenza in quelle più articolate di relazione, proprietà, ricettività, attitudine, tanto che *-ικός* entra in concorrenza con altri suffissi anticamente più sviluppati come *-ειος/-ιος*.

attraverso l'influsso greco: denominazioni di persone e di gruppi sociali (*civicus*, *hosticus*); altre denominazioni di persone (*dominicus*, *colonicus*); prestiti dal greco (*scenicus*, *tragicus*); infine esso trova impiego nella formazione di nomi propri e loro derivati, in connessione con altri suffissi<sup>91</sup>. Nei composti tale suffisso non è molto frequente, comparando in ipostasi con l'impiego di suffissi<sup>92</sup>, come ad esempio *pentethronicus* (Pl. *poen.* 471), 'che ha cinque troni'; *comparietici* «*consortes unius parietis*» (Gl. IV 40, 35), *subsericus* 'sottoprodotto della seta' (Lampr.), in contrasto con *holosericus* e in composti coordinanti<sup>93</sup> come *elegoiambicus* (senza attestazione greca, in Schol. Hor.).

Dall'analisi di un campione di 22 composti con tale suffisso si hanno i seguenti risultati:

	<i>Hapax</i>	Raro	Medio	Frequente	Totale	Percentuale
arcaico	3			2	5	22,72%
classico		1	1		2	9,09%
argenteo					0	0%
tardo	8	2	4	1	15	68,18%
<b>totale</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>22</b>	
<b>percentuale</b>	<b>50%</b>	<b>13,63%</b>	<b>22,72%</b>	<b>13,63%</b>		

Nelle due attestazioni riscontrabili nei grecismi petroniani denota appartenenza (*trop-icus*) o attitudine (*crit-icus*).

Il suffisso *-iacus* (dal greco  $-\alpha\alpha\alpha\alpha\alpha$ , forma dissimilata da un  $*\alpha\alpha\alpha\alpha$  sviluppatasi nel V sec. come ampliamento del semplice  $-\alpha\alpha\alpha\alpha$ , per il quale vedi *supra*) è presente in latino in altri prestiti ben attestati che possono denotare origine (*Miles-iacus*, *Nili-acus...*), o appartenenza (*sympos-iacus*, *symphon-iacus...*). Da un attento esame delle fonti succitate, nei composti non si riscontra invece alcun utilizzo del suffisso. La nostra forma *penthi-acus* non presenta particolari rilievi, mentre *pyges-iacus* è un caso di marcato esotismo, una formazione bizzarra che ha un parallelo nel 'culabri-ense' coniato da Pietro Aretino mediante il suffisso aulico e dotto *-ense* a cui si oppone il popolare opp. *-ese*.

### 3.4 I rimanenti suffissi (-atus, -ianus, -inus, -ineus, -is, -istria, -osus).

Il suffisso *-atus*<sup>94</sup> trova un uso abbastanza ampio nei composti, tra cui quelli a secondo elemento nominale e secondo elemento verbale, in alcuni deverbativi

<sup>91</sup> Vedi LG I, 336 s., in particolare 336: tolti alcuni usi isolati, «viel wichtiger sind die Lehnbeziehungen: lat. *-icus* ist weithin durch griechische Vorbilder geprägt oder als Suffix direkt entlehnt, ganz besonders im politisch-staatsrechtlichem Bereich».

<sup>92</sup> Bader 1962, 275 ss. Per gli esempi di *-icus* si vedano in particolare 282.

<sup>93</sup> Bader 1962, 340 s.

<sup>94</sup> Sull'origine e le problematiche poste dal suffisso in questione si veda Bader 1962, 134 s.: secondo Bader tale suffisso rappresenta un caso interessante di comunanza di suffisso tra composto di senso verbale e composto basato su un sostantivo: la prima forma attestata di un verbo denominativo formato per aggiunta a un sostantivo semplice di un preverbo, del tipo *considero* (formato da *con* + *sidus*), è l'aggettivo in *-to* (*consideratus*); questo, originariamente composto a secondo elemento nominale a

formati per opposizione ad aggettivi<sup>95</sup>, sostituti e rifacimenti<sup>96</sup>, ipostasi con l'impiego di suffissi (-to, -tri, etc.)<sup>97</sup>. Presentiamo anche per questo suffisso una tabella riassuntiva dell'analisi di un campione di 134 composti:

	<i>Hapax</i>	<b>Raro</b>	<b>Medio</b>	<b>Frequente</b>	<b>Totale</b>	<b>Percentuale</b>
<b>Arcaico</b>	5	5	3	14	<b>27</b>	<b>20,14%</b>
<b>Classico</b>	6	9	6	20	<b>41</b>	<b>30,59%</b>
<b>Argenteo</b>	6	6	1	2	<b>15</b>	<b>11,19%</b>
<b>Tardo</b>	31	7	7	6	<b>51</b>	<b>38,05%</b>
<b>Totale</b>	48	27	17	6	<b>134</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>35,82%</b>	<b>20,14%</b>	<b>12,68%</b>	<b>31,34%</b>		

I suffissi *-ianus/-inus* e simili, che hanno come base comune il suffisso *-\*no*<sup>98</sup> presentano diversi impieghi nei composti<sup>99</sup>:

suffisso *-to-*, dal momento che esiste anche al di fuori della coniugazione (Cf. *intempestus*, *confoedustus*...), diventa poi aggettivo verbale, portando alla nascita di una coniugazione. In effetti, poiché la forma in *-to-* è attestata prima o più frequentemente delle altre forme verbali, non si può stabilire esattamente se essa faccia già parte della coniugazione, o se rappresenti ancora un composto nominale: su sei attestazioni di *exangulo*, cinque sono costituite dall'aggettivo in *-to-* e di fronte 58 esempi di *adunatus* vi sono 24 forme diverse di *aduno*. Poiché le particelle privative appartengono originariamente all'ambito dei composti nominali, le forme in *de-* o *ex-* privativi dovrebbero essere basate piuttosto sui sostantivi, ma l'ambiguità rimane completa per esempio nei denominativi di aggettivi come *excavatus*, Varr., prima forma attestata del verbo *excavo*.

<sup>95</sup> Vedi Bader 1962, 212: con valore passivo in *-ficatus* abbiamo *falsi-* Pl., *laeti-* Lucr., *tristificus*, Cic., in opposizione ai quali nascono poi le forme aggettivali attive in *-ficus*.

<sup>96</sup> Bader 1962, 269 ss.: «Nombreux composés ont un seconde element bâti directement sans derivation sur un adjectif en *-to* existant a l'état isolé dans la langue... *crinisatus*, épithète de les ailes de Pegasus, Sid. Carm. 22, 81, dont le premier membre peut dériver soi de κρήνη "né de la fonte" soi de *crinis*, selon le Thesaurus...».

<sup>97</sup> Bader 1962, 280 s.: «Un des cas les plus complexes est quel du suffixe *-to*. Il produit composés possessifs à première membre nom de nombre: *biformatus*, Cic. qui precede *biformis*; *bi-* et *tricameratus*, Itala...; *tricodatus*, Gl. II 202, 20 etc. ...l'emploi du suffixe est très plus frequent dans les adjectifs à préverbe... *coelementatus*, Tert., "qui a les mêmes elements"».

<sup>98</sup> Per questo suffisso in generale si veda in greco GG I, 488-91 (in particolare per l'uso di *-ivo* in aggettivi di materia p. 490) e in latino LG I, 319-24. Riguardo il suo uso nei composti latini Bader 1962, 197 afferma: «[le suffixe] apparaît dans *intestinus*, Pl. s'il remonte à *\*entero-stino*, cf. skr. *antara-stha*, *clandestinus* pouvant être de même formation; dans *concupina*, Pl., sur le quel est refait le masculine *concupinus* (Catull., Tac.)». Il suffisso *-ianus* deriva da *-anus* il quale «bildet in beschränktem Rahmen Zugehörigkeitsadjektiva; den Kernbestand bilden Ableitungen von Ortsnamen und Ortsbezeichnungen...»; *-ianus* è impiegato «für die Ableitungen von Personennamen zur Bezeichnung einer Zugehörigkeit (*Caesar-ianus Ciceron-ianus*). Das *-i* stammt von den Gentilnamen auf *-ius* (*Tullius: Tullianus*)...». In particolare esso trova impiego nei cognomina adottivi (*Octavianus*), in nomi di schiavi formati sul gentilizio del padrone (*Lucretianus*), nella denominazione di seguaci e partigiani (*Cesarianus*). Parallelamente anche *-īnus* forma in generale «Adjektiva der Zugehörigkeit; viele Substantivierungen, bes. feminina auf *-īna*»; nello specifico abbiamo aggettivi riferiti ad animali (*su-inus*, *equ-inus*), divinità (*Saturnin-inus*), persone (*inquil-inus*); indicazioni di luogo (*vic-inus*), nomi di luogo, «vermutlich fremden Ursprungs in Südtalien, übernommen von der hier angesiedelten Griechen: Ταράντιοι [*>Tarent-īni*], da cui derivano in seguito nomi comunemente italici come *Venus-inus*. Per questo e per altri usi meno frequenti si veda LG I, 324-8.

<sup>99</sup> Bader 1962, 291.



a) formazione di derivati (*Trifolinus*, nome di città, Cf. *trifolium*) o di gruppi (*quartadecumani*, Tac., 'soldati della quattordicesima legione');

b) formazione di composti a primo elemento numerale (*Tricipitinus*, Cic., soprannome, Cf. anche *tricapitinus*, Gl. II 459, 13, etc.; *tripedaneus* 'che ha tre piedi di lunghezza', Cat.; *unisubstantianus*, Ps. Fulg. R., nome di una setta (= ὁμοουσιάνοος), deve il suo suffisso alla forma greca di cui è calco;

c) formazione di composti a primo elemento preposizionale (*consanguineus*, Pl., Acc.; *collactaneus*, Itala); *transmarinus*, Pl. (formato attraverso *marinus*; cf. *transmare*, Inscr.); *permarini*, Liv. ('dei che vegliano attraverso il mare'), o in denominazioni geografiche come *cisalpinus*.

Gli stessi suffissi servono ancora a formare ipostasi di gruppi a primo elemento nominale, come nei nomi di popolo del tipo *Quattuorsignani*, (Plin.) *Quinquegentiani* (Aur. Vict) e nella designazione di sette: *deipassiani*, (Avell.) e *Patripassiani* (Isid., "adoratori di un dio che soffre"). L'analisi di un campione di 49 composti formati con tali suffissi (*-aneus*, *-ianus*, *-ineus*, *-inus*) dà i seguenti risultati:

	<i>Hapax</i>	Raro	Medio	Frequente	Totale	Percentuale
<b>Arcaico</b>	/	1	2	3	<b>6</b>	<b>12,24%</b>
<b>Classico</b>	1	6	2	5	<b>14</b>	<b>28,57%</b>
<b>Argenteo</b>	4	2	1	/	<b>7</b>	<b>14,28%</b>
<b>Tardo</b>	8	8	2	1	<b>19</b>	<b>38,77%</b>
<b>Medievale</b>	1	2	/	/	<b>3</b>	<b>6,12%</b>
<b>Totale</b>	14	19	7	9	<b>49</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>28,57%</b>	<b>38,77%</b>	<b>14,28%</b>	<b>18,36%</b>		

Nell'uso di tali suffissi nei grecismi di Petronio possiamo rilevare due interessanti opposizioni: in primo luogo, la coppia *prasinatus-prasinianus*, ove *-atus* si qualifica come neutro, denotante qualità generica ('di color verde') rispetto a *-ianus* che invece connota un'appartenenza stretta e specifica 'tifoso dei verdi' (...*etsi prasinianus est famosus*, 70). Analogo uso con valenza altrettanto marcata del suffisso si riscontra in s. Gerolamo *ep.* 22.30: «mentiris: *ciceron-ianus* es, non *christ-ianus*». In secondo luogo, si ha un'opposizione diastratica tra *cocc-inus/cocc-ineus*<sup>100</sup>, poiché la prima forma è caratteristica del *sermo urbanus* (varietà media e neutra), mentre la seconda, intensificata foneticamente, è tipica del *sermo vulgaris*<sup>101</sup>.

Il suffisso *-ion*, derivante dal greco -ιον, (talora con l'ampliamento -ιδ per il quale vedi *supra*) è caratteristico del diminutivo (vedi per esempio la sequenza di Aristofane in *Eq.* 100: βουλευματίων και γνωμιδίων και νοιδίων = 'di consiglieretti, sentenzine e ideuzze').

<sup>100</sup> Il suffisso *-eus* è un ampliamento tipico di aggettivi di materia uscenti in *-n-us*: *ahe-n-eus* (Cat.) *ebur-n-eus* (Cic.). Il *cocc-in-eus* di Petronio fu il modello di *alb-in-eus* (Pall.) *lact-in-eus* (Ven. Fort.); *cer-in-eus* (CE 1552 A 88) viene invece dal greco κήρινος. Cf. *LG* II, 286 s.

<sup>101</sup> Vedi Perrochat 1952, 15.

In Petronio abbiamo *corymb-ion* (*Sat.* 110) e *crotal-ion* (*Sat.* 67), oltre ai già citati *chiramax-ium*, *colaepium*, *method-ium* e *paronychium* adattati alla morfologia latina<sup>102</sup>.

Il suffisso *-istria*, che è tipicamente greco, denota la professione. Si tratta di un suffisso sostantivale abbastanza produttivo che si riscontra in particolare in nomi di musiciste come *cithar-istria*, *crotal-istria* (presente anche in *Sat.* 55.6), *lyr-istria*, *sambuc-istria*, *tympan-istria*. Esso deriva probabilmente da un ampliamento mediante *-is* del suffisso *-tria* che si riscontra invece in nomi di specializzazioni mediche come *archia-tria*, *ia-tria*, *pharmaceu-tria*, ma anche in un altro nome di musicista come *psal-tria*.

Il suffisso *-osus*<sup>103</sup> forma «denominative Adjektive der Bedeutung ‘reich an, versehen mit’. Schon Plautus und Cato liefern über 50 *-osus*- Adjektive...»; gli esempi, molto numerosi già a partire dal latino arcaico, non sono raggruppabili in specifici ambiti di contenuto (tra gli altri si registrano: *damn-dol-fum-morb-scrup-vent-form-osus* etc.); in secondo luogo, il suffisso si riscontra in «Adjektive, eine ungünstige Charaktereigenschaft noch steigernd....*ebriosus* Cic. Catull., für *ebrius*; *bellicosus* ‘reich an *res bellicae*’ (hiernach *tenebricosus*, Cic. Catull.)». Il suffisso è uno tra i più produttivi del latino non solo dal punto di vista diacronico, ma anche diastratico, e conobbe in particolare un’ampia diffusione nelle varietà basse, come dimostra anche la notevole fortuna dei suoi continuatori romanzi: it. sp. port. *-oso*, fr. *-eux*. Per limitarci allo stesso *Satyricon* abbiamo per esempio: *labori-osus* (56; 57; 92); *dignit-ossus* (57); *lacticul-osus* (*ibidem*); *lingu-osus* (43; 63; *suc-osus* (38). Esso è utilizzato, benché non frequentemente, anche in alcuni composti deverbativi (*perperdiosum*: «lignum in quo domestica pendunt supplectilia» Gl. II 589.20)<sup>104</sup>, ipostasi con l’impiego di suffissi (*inaquosus* ‘che vive nell’acqua’)<sup>105</sup>, composti a

<sup>102</sup> Per una panoramica riassuntiva sulla storia del diminutivo latino si vedano Hofmann 1985, § 129 e Hofmann – Leumann – Szantyr 1926-28, 772 ss. Simili anche le considerazioni di Devoto 1983, 241 ss. Più in particolare, l’uso del diminutivo nel *Satyricon* è stato valutato da Tarditi 1951, Roncaioli 1961, e Dell’Era 1967. Roncaioli aveva delineato una quadripartizione dei diminutivi petroniani in ‘ipocoristici’ ‘specializzati’ ‘affettivi’ ‘banalizzati’, e, riscontrando una prevalenza delle occorrenze del diminutivo ‘banalizzato’ (43 occorrenze, 25 delle quali appartenenti ad Encolpio, personaggio colto, rispetto a 28 usi ‘ipocoristici’, 13 ‘affettivi’ e 30 ‘specializzati’), ne aveva tratto un argomento per sostenere l’uniformità linguistica del romanzo e abbassarne la datazione al II-III sec. d.C. Diversa la posizione di Dall’Era, il quale accettava la quadripartizione del Roncaioli, ma valutava in maniera differente l’appartenenza dei diminutivi alle quattro categorie suddette, riscontrando la presenza di solo 27 diminutivi banalizzati (20 dei quali appartenenti a liberti e 7 a Encolpio), un uso in perfetto accordo con il mimetismo linguistico di Petronio. Stranamente nessuno dei tre lavori citati prese in considerazione i grecismi diminutivi, benché la loro presenza sia estremamente esigua visto che non supera le 6 unità di contro alle 104 dei diminutivi latini: applicando ad essi la quadripartizione impiegata dai due studiosi potremmo considerare *chiramaxium* diminutivo ipocoristico, *methodium* e *crotalion* diminutivi specializzati (il primo viene usato nell’accezione di ‘invenzione’ opposto al semplice *methodus*; il secondo in quella di ‘orecchino’ rispetto al semplice *crotalon* che vale ‘sonaglio’), *corymbion* e *elegidaron* diminutivi affettivi.

<sup>103</sup> Vedi *LG I*, 341 s.; Ernout 1949; Oniga 2000, 156.

<sup>104</sup> Bader 1962, 203.

<sup>105</sup> Bader 1962, 288.

particella (*supergloriosus* = ὑπερένδοξος *Vulg. Dan. 3.53*)<sup>106</sup>. Il campione di 20 composti analizzato dà il seguente risultato:

	<i>Hapax</i>	Raro	Medio	Frequente	Totale	Percentuale
<b>Arcaico</b>	1	1	1	/	<b>3</b>	<b>15%</b>
<b>Classico</b>	1	/	/	1	<b>2</b>	<b>10%</b>
<b>Argenteo</b>	2	/	/	/	<b>2</b>	<b>10%</b>
<b>Tardo</b>	11	/	/	2	<b>13</b>	<b>65%</b>
<b>Totale</b>	15	1	1	3	<b>20</b>	
<b>Percentuale</b>	<b>75%</b>	<b>5%</b>	<b>5%</b>	<b>15%</b>		

Il nostro *stigm-osus*<sup>107</sup>, ibrido di suffissazione, deriva dalla forma adattata (*stigma-ae*) del prestito greco στίγμα, presenta un precedente alla lontana nel prestito *stigmatias* (schiavo marchiato a fuoco) di Cicerone, *de off.* 2.25. È ripreso successivamente da Aruleno Rusticiano (cit. da Plinio *ep.* 5.1: «Vitelliana cicatrice *stimosus*») e dall'*Altercatio Hadriani et Secundi* p. 520 ed. Mullach<sup>108</sup>, mentre il verbo *stigmo* ('marchiare a fuoco'), attestato con sicurezza solo in Prudenzio *Peristef.* 10.1079, è alla base dell'antico spagnolo *estemar* 'punire con la mutilazione' con i suoi derivati *estemado* (mutilato) e *estemo* (mutilazione).

#### 4. Distribuzione diastratica<sup>109</sup> dei grecismi.

Le limitazioni cui risulta soggetto il presente tentativo sono dovute al fatto che la nostra conoscenza del complesso di varietà (diastratiche, diatopiche, diacroniche e funzionali-contestuali) che costituisce la lingua latina, è limitata rispetto a quella che ci permetterebbe una lingua più completamente ed esaustivamente attestata: la parte preponderante delle nostre conoscenze si riferisce al latino letterario, una varietà che, pur diacronicamente diversificata, si mantenne entro contorni ben definiti e limitati. Le fonti per la conoscenza delle varietà diastraticamente basse o utilizzate in contesti non letterari e non formali sono molto più ridotte, e proprio in questo ambito il *Satyricon* stesso costituisce un documento di eccezionale valore e importanza, in quanto si pone in una prospettiva del tutto particolare<sup>110</sup>. Inoltre, come nota opportunamente Tekavčić 1981, 81-96, nello studio del latino volgare stesso poco conto si è fatto della prospettiva sociolinguistica del problema e delle sue implicazioni, ossia della

<sup>106</sup> Bader 1962, 350.

<sup>107</sup> Vedi Cavalca 2001, 165 s., s.v. *stigma*.

<sup>108</sup> Vedi Sittl 1889, s.v.

<sup>109</sup> Il termine *diastratico* fa riferimento alla variabilità sociale della lingua, per cui si vedano Berruto 1980, 40 ss.; Cardona 1987, 56 ss. Per un approccio sociolinguistico al *Satyricon* si vedano Adamik 1992, 1-9 e Gaide 1995, 856-63.

<sup>110</sup> Come afferma Stefenelli 1962, 16: «nella maggior parte delle fonti per il latino tardo e volgare si tratta, nel caso di forme linguistiche volgari, di 'errori' occorsi senza intenzione e dovuti a mancanza di cultura, i quali, mischiati a forme e locuzioni letterarie, ne danno un'immagine caricaturale e disomogenea. Ma anche nel caso di Plauto o Apuleio la lingua d'uso non viene mai riprodotta con la stessa coerenza e lo stesso realismo documentario di Petronio». Anche Devoto 1983, 260 conferma: «Petronio testimonia una quantità di forme espressive o anche usuali, che egli non subisce, come avviene nell'età della decadenza, ma consciamente immette nella storia della lingua letteraria».

«coesistenza di strati, livelli, situazioni linguistiche, fattori geografici...»<sup>111</sup>, per non considerare l'influenza negativa ancora esercitata dal pregiudizio retorico classicista secondo il quale il latino parlato viene giudicato dal punto di vista del latino letterario. Inoltre va tenuto presente che i singoli strati e registri di una lingua non sono compartimenti stagni tra loro: per il latino in particolare «...molta terminologia tecnica passava nella lingua d'uso. Dal basso termini volgari, ricchi di espressività, salivano verso la lingua letteraria, donde in cambio scendevano paradigmi linguistici ricchi di prestigio. La storiografia, più che con la filosofia, civettava con la lingua poetica. La quale, a sua volta, nella sua esigenza di libertà espressiva, non di rado ha sintagmi in comune con la lingua d'uso...»<sup>112</sup>.

Un'altra notevole difficoltà è data dagli *hapax*, dato che non è possibile collocarli all'interno di un quadro di riferimento paradigmatico e sintagmatico di ampiezza sufficiente per valutarne adeguatamente non solo il mero significato denotativo, ma poterne cogliere anche la portata degli eventuali sensi connotativi, definirne le caratteristiche socioculturali e quindi sociolinguistiche<sup>113</sup>. Tuttavia, pur tenendo presenti le limitazioni suddette, tentiamo una distribuzione diastratica dei grecismi di Petronio, supponendo per comodità un *gradatum* minimo comprendente tre varietà diastratiche: 'bassa', 'media' e 'alta'.

Varietà bassa:

negli *hapax*: *agaga*, *Athana*, *cataphagas*, *critica*, *embasicoetas*, *excatarisso*, *gastra*, *gastrum*, *percolopo*, *prasinatus*, *saplutus*, *topanta*.

nelle prime attestazioni: *amphitheater*, *catomidio*, *coccineus*, *colaepium*, *coptoplacenta*, *epidipnis*, *petauristarius*, *polymitus*, *satureum*, *stigmatosus*, *zelotypus*.

nelle *cruces*: *xerophagiae*, *apocalo*, *babaecalus*, *bacalusiae*, *caccitus*, *deurode*, *isti geuge*, *laecasin*, *logismena*, *propin*, *tangomenas*.

Come si può notare, circa la metà dei lemmi esaminati (34 su 73) è collocabile all'interno di una varietà bassa del diasistema latino. I tre gruppi che abbiamo distinto (*hapax*, prime attestazioni e *cruces*) sono tra loro abbastanza equilibrati contando rispettivamente 12, 11 e ancora 11 presenze. La ragione che ci sembra giustificare sufficientemente questa scelta di collocazione è la loro netta opposizione rispetto a voci che si trovano in posizione molto più accentrata nel sistema lessicale latino, pur essendo talora anch'esse di origine greca.

La spia di tale opposizione può situarsi a livello semantico-lessicale o morfologico: possiamo cogliere una netta opposizione semantico-lessicale tra *agaga/leno*: la forma geminata, come è tipico di certi termini icastici della lingua d'uso, conferisce una forte carica connotativa che implica il valore pieno del radicale *ag-* 'condurre'; inoltre, il suffisso *-ãç* è ben attestato in greco volgare nella formazione di soprannomi, di nomi di mestieri e di antroponimi, (vedi ancora nel *Satyricon* *cataphagae* da

<sup>111</sup> Tekavčić 1981, 82.

<sup>112</sup> Cf. Traina – Perini 1982, 9. Su questo problema qualche interessante osservazione anche in Devoto 1983, 374 ss. e in Biville 1992, 31.

<sup>113</sup> Vedi Biville 1989b.

καταφαγᾶς)<sup>114</sup>: pertanto *agaga* vale veramente qui 'il tuo fornitore di carne fresca' come traduce bene Ernout, mentre *leno* è grecismo acclimatato, attestato fin da Plauto, dal valore generico 'ruffiano'.

Si danno opposizioni di questo tipo tra: *apocalo* / *proficiscor* ove il primo vale 'tagliare la corda', 'battersela' con una forte connotazione di furtività e soddisfazione per l'insperata occasione presentatasi, come emerge dal contesto ove è ambientato il lemma (*sat.* 62): *ego occasionem opportunissimam nactus...apoculamur nos circa gallicinia*).

*Babaecalus/adsentator*: voce affettiva e mimetica in quanto derivata da un'esclamazione-interiezione/voce intellettuale) *bacalusia/nenia*, *cataphagas/vorax*, voce fortemente icastica: 'chi mangia a testa bassa', 'ghiottone' che attualizza in pieno il preverbio *κατα-*, / voce standard.

*Catomidio/verbero*: giusta l'etimologia 'darle di santa ragione sul groppone (*catomum*)'<sup>115</sup> / 'picchiare'.

*Deurode facere/arcessere*: 'far venire' ('a letto' vedi l'interpretazione di Bücheler: «accedere ad se, vel sequi *ut delictum*» riportata da Altamura, 1958, 200) / 'chiamare'.

*Excatarissasti/pecunia me exsuisti*: 'mi hai messo a secco' / 'mi hai spogliato dei miei soldi', ove la seconda espressione, pur restando in parte metaforica, non ha la violenza e l'icasticità della prima).

*Epidipnis/secundae mensae*: voce rara e decentrata diatopicamente (vedi *TLG* s.v.) / voce standard, e similmente *gastra/vas*: voce locale, di origine metaforica/voce generica e standard.

*Polymitus/multis liciis textus*; *Propin/propino*: differente grado di acclimatamento del prestito: *propino* è attestato già sei volte in Plauto, ed è poi accettato dalla lingua *standard* come ci conferma il suo uso da parte di Cicerone.

*Saplutus/perdives*: opposizione tra un termine gergale e basso<sup>116</sup> e termine standard, di cui dà un'idea molto pallida l'it. 'straricco' / ricco).

*Satureum/cumila*: termine popolare e termine dotto: Cf. Columella *de re rust.* 9.4: *Nostra cumila quam rustici satureiam vocant*.

*Topanta/omnia*: storpiatura popolare, probabilmente elemento di un ibrido linguistico tipico delle città marittime, come afferma Perutelli 1987, 58, opposto all'espressione standard riscontrabile anche letterariamente, come in Livio 40.11.4: *Demetrius unus iis omnia est*.

*Zelotypus/studiosus*: il primo termine vale all'incirca 'chi ha come caratteristica peculiare [τύπος] la gelosia', mentre il secondo è estremamente generico valendo 'appassionato'<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> Vedi Biville 1991, 46 e 1992, 33 s.

<sup>115</sup> Per il livello stilistico dell'espressione in *catomum*, considerata particolarmente volgare, si veda Biville 1992, 26 s.

<sup>116</sup> Vedi Perutelli 1987, 60. Il termine è attestato anche nelle Note Tir. p.157 (Cf. *LTL*, s.v.) e si può mettere in relazione con gli antroponimi *Saplutus* e *Saplutius* attestati nell'epigrafia di Gallia e Germania (*CIL* 13.2851 e 7072), Cf. Biville 1992, 30.

<sup>117</sup> Cf. Ernout 1949, 53: «*zelosus* 'de quo potest haberi zelus', Thes. Nou. Lat. 632, Cf. Du Cange. fr. *jalous*, it. *geloso*, etc. v. Meyer-Lübke, Rom. Et. W. 9613. *Zelus*, transcription de ζῆλος, apparaît à l'époque impériale, et se répand par la langue de l'Eglise, come *zelo*, *as* et ses dérivés. *Zelotypia* que Cicéron transcrit sans l'emprunter, en caractères grecs, Tusc. 4.8.18, Att. 10,8 A1, apparaît latinisé à partir de Pline, 25, 75 et se retrouve dans la Vulgate, Num. 5,14. *Zelotypus*, au sens de

Opposizioni individuate morfologicamente sono riscontrabili tra:

*amphitheater/amphitheatrum*,  
*Athana/Athena*,  
*coccineus/coccinus*,  
*colepium/coliphium*,  
*critica* (n. pl.)/*critice* (scil. τέχνη, vedi Quint. *inst.* 5.14-28).  
*logismena/logismoi*,  
*percolopo/colaphizo*,  
*petauristarius* (forma intensificata mediante l'aggiunta del tipico suffisso volgare -  
*arius*)/*petaurista*,  
*stigmatosus* (forma aggettivale creata con l'impiego di un altro tipico suffisso del latino  
volgare/*stigmatias* (Cic. *de off.* 2.25)

Varietà standard:

negli *hapax*: *automatum*, *autopyrus*, *cerasinus*, *chiramaxium*, *choraules*, *corymbion*,  
*cymbalistris*, *embolum*, *hypogaeum*, *oxycomina*, *pharmacus*, *prasinatus*.

nelle prime attestazioni: *apophoretus*, *crotalia*, *coccinus*, *hydraules*, *paronychium*,  
*phiala*, *sciniphes*, *taxis*.

nelle *cruces*: nessuna occorrenza.

Il gruppo comprende 20 lemmi, di cui 12 negli *hapax* e 8 nelle prime attestazioni. La collocazione è giustificata dalla relativa neutralità di questi lemmi rispetto ai precedenti e ai successivi: non si riscontra in essi alcuna connotazione marcata, né alcuna espressività particolarmente pregnante, eccetto in parte in alcuni casi di diminutivi caratteristici della lingua d'uso come *chiramaxium*, *corymbion*, *crotalion*.

Varietà alta:

negli *hapax*: *Asias*, *bilychnis*, *elegidarion*, *odarion*, *spatalocinaedus*, *tricliniarches*,  
*tropica*.

nelle prime attestazioni: *anathymiasis*, *apodixis*, *catastrophas*, *daphnon*, *genesis*,  
*paralysis*, *paralyticus*, *peristasis*, *porthmeus*.

nelle *cruces*: *gingiliphus*, *pygesiaca*, *sophos*.

Il gruppo comprende 21 lemmi di cui 7 negli *hapax*, 18 nelle prime attestazioni, e 3 nelle *cruces*. La collocazione nella varietà alta è motivata dall'accezione tecnica dei lemmi (*anathymiasis*, *apodixis*, *catastrophas*, *genesis*, *paralysis*, *paralyticus*, *peristasis*, tutti nelle prime attestazioni tranne *tropica*), dalla loro qualità di poetismi (*Asias*, *daphnon*, *porthmeus*, *spatalocinaedus*) e infine dalla loro eccentricità:

jaloux est dans Pétr. Juv. Quint., Mart ; Tertullien et la Vulgate ont zelotes = ζήλωτής, *zelotissa*,  
comme *abbatissa*».

*elegidarion* (opposto alla forma standard *elegia*), *gingiliphus*, *pygesiaca* (forma esotizzante), *sophos* (altra forma rara di tono elevato<sup>118</sup>).

Come si può vedere da questa ripartizione, il gruppo più numeroso dei grecismi (31) si porrebbe a livello di varietà bassa, mentre le restanti due varietà che abbiamo distinto ('media' e 'alta') sarebbero tra loro assai equilibrate, contando rispettivamente 18 e 21 lemmi. Possiamo quindi concludere che l'introduzione dei grecismi costituisce uno dei mezzi principali cui è ricorso Petronio nell'attuazione del suo esperimento linguistico di riproduzione 'realistica' del gergo delle classi inferiori della Campania del I sec. d.C.<sup>119</sup>.

I grecismi che si collocano nelle altre due varietà rivestono funzioni naturalmente diverse: abbiamo già sottolineato l'uso di cultismi di Trimalcione (*anathymiasis*, *genesis*, *peristasis*). Dobbiamo aggiungere gli usi tecnici, preziosismi e i familiarismi di Encolpio narratore-personaggio (rispettivamente *bilychnis*, *corymbion*, *sciniphes* e *elegidarion*, *embolum*)<sup>120</sup>, le invenzioni di Eumolpo (*tropica*) e di Quartilla (*embasicoetas*), i poetismi anche in funzione parodica (il comico *spatalocinaedus* e il paratragico *porthmeus*<sup>121</sup>).

<sup>118</sup> Biville 1996, 311 e 313.

<sup>119</sup> Perutelli 1987, 52 in nota, paragona l'operazione letteraria di Petronio a quella di scrittori moderni come Pasolini (ma si potrebbe anche fare il nome di Gadda) quando riproduce nel modo più scrupoloso la parlata delle borgate romane. Va sottolineato il fatto che questa riproduzione non è come avverte ancora Perutelli «una fotografia al naturale», ma è il risultato di un'elaborazione artistica, e quindi va maneggiata con estrema cautela qualora si tenti come nel nostro caso di trarne conclusioni sociolinguistiche. Abbiamo quindi una limitazione supplementare al nostro tentativo, limitazione per altro inevitabile in uno studio di questo tipo: come scrive Kaimio 1979, 13: «one cannot simply send out questionnaires to ancient Romans». Quanto al problema del realismo petroniano, se da una parte si è riconosciuta unanimemente nell'opera la presenza della parodia a tutti i livelli, a cominciare da quello strutturale con riferimento al romanzo d'amore greco, come mise in rilievo Heinze 1899, 494 ss. (ma si tengano presenti anche le puntualizzazioni di Paratore 1933, 81), dall'altra parte si è affermata la presenza di un intento spiccatamente realistico da parte di Auerbach 1946, 22-4, secondo cui però vi è un limite rappresentato dalla deformazione comica, ma vedi *contra* Bodel (Boyce 1991, 1), per il quale il ritratto dei liberti corrisponde piuttosto esattamente alla realtà economica del I sec. d. C. e Petronio intraprende un serio esame psicologico degli effetti della schiavitù e dell'immutabilità dello stato sociale dei liberti. Petersmann 1985, 1688 si limitava a giustapporre le due prospettive, quella parodistica e quella realistica: «unser Autor schildert nicht nur, sondern er will er will sich über diese Welt, von der er erzählt, lustig machen, in dem er ihre Missstände parodiert. Daher ist auch einer der wesensbestimmenden Faktoren der sprachlichen Gestaltung des Romans, Petrons Intention entsprechend, die Parodie». Cavalca 2001, 8 s. ritiene superata tale contrapposizione e rimanda alla concezione di Bachtin del romanzo di avventure e di costume, in chiave di realismo comico e inventivo. Dimundo, in Fedeli – Dimundo 1988, 88; Conte 1997, 171 ss.

<sup>120</sup> Il grecismo come elemento prezioso è un'eredità delle tendenze neoteriche: si veda ad es. Cat. 12.13 *verum est mnemosynum mei sodalis*, corrispondente all'incirca al nostro francesismo *souvenir*.

<sup>121</sup> Per le connotazioni tragiche di *porthmeus* si vedano i seguenti usi: Iuv. 3.266: *Iam sedet in ripa, tetrumque novitius horret* Porthmea; epigrafe trascritta da Fabretti 1699, 702 nr. 235: *Sat fuerat porthmeu cymba vexisse maritam*. Da notare anche l'inserimento del termine nella *iunctura* solenne *navita porthmeus*, con la forma di *nauta* (derivato dal radicale greco *vav-*) rimodellata sul corrispondente latino *navi-*.

## 5. Distribuzione dei grecismi per registri.

Come ricorda G. Berruto 1980, 45 «*registro* è uno dei termini maggiormente polisemici che sia dato di incontrare in linguistica, anche se c'è accordo di fondo circa i fatti empirici della fenomenologia della variazione linguistica che con esso si designano». Non è qui il caso di entrare in dettaglio nelle complesse teorie funzionaliste e contenutiste elaborate dai linguisti anglosassoni (Halliday, Spencer, Gregory): ci limitiamo a ricordare la più nota tipologia della variazione funzionale-contestuale che è quella proposta dal canadese Gregory<sup>122</sup>. Lo studioso ha introdotto la definizione di tre parametri che determinano le diverse varietà funzionali-contestuali di una lingua: il *field of discourse* ('campo di discorso'), il *tenor of discourse* ('tenore di discorso') e il *mode of discourse* ('modo di discorso'). Il campo attiene all'aspetto referenziale-denotativo, include cioè l'argomento o l'esperienza che vengono verbalizzati; il tenore definisce la relazione e l'interazione tra parlante e interlocutore (o tra scrivente e destinatario) attenendo al rispettivo status e ruolo dei partecipanti alla comunicazione, e, in senso personale, riguarda «lo stato emozionale del parlante e la sua intenzione di dare luogo ad una relazione caratterizzata da un certo grado di formalità o informalità...»<sup>123</sup>. Il modo infine attiene alla relazione dell'utente con il canale della comunicazione, le sue possibilità e caratteristiche. Ognuno dei tre parametri è interessato in maniera prevalente a determinare date varietà di lingua: nella lingua scientifica prevale il *field*, nel *baby-talk* il *tenor*, in una comunicazione telefonica naturalmente il *mode*. Secondo Gregory, infine, è la concorrenza specifica di un *field*, un *tenor*, e un *mode* a produrre le varietà testuali dette registri.

Poiché anche sul numero di registri utilmente distinguibili e definibili tra i linguisti domina una vivace diversità di opinioni, onde evitare moltiplicazioni che teoricamente potrebbero continuare *ad infinitum*, «appare significativa, per una buona definizione dei registri, la formalità relativa alla messa in opera della produzione linguistica», come sostiene Berruto 1980, 48 s.

Per quanto riguarda i grecismi petroniani, anche questo tentativo di valutazione e distinzione di differenti registri è ovviamente soggetto alle stesse limitazioni del precedente che ha proposto una loro classificazione per diastrati, a cui si aggiunge la difficoltà che comporta il cambio di funzione del testo, fundamentalmente narrativo, ma comprendente anche un'ampia sezione drammatico mimetica (la *Cena* naturalmente), che rimane però sempre inserita entro una cornice narrativa: in questo caso le funzioni possono anche intersecarsi. Tenendo presenti le considerazioni suesposte, tentiamo comunque una distinzione di almeno quattro registri entro i quali classificare plausibilmente i grecismi che abbiamo esaminato: 'volgare', 'informale', 'formale' e 'elevato'.

'Vulgare':

*Agaga, amphitheater, apocalo, Athana, babaecalus, bacalusiae, cataphagas, colaepium, coptoplacenta, critica, deurode, embasicoetas, excatarissasti, isti geuge, laecasin, logismena, percolopo, pharmacus, propin, tangomenas, topanta, zelotypus.*

<sup>122</sup> Berruto 1980, 36.

<sup>123</sup> Berruto 1980, 37.



Ci sembra notevole nel 'campo di discorso' e soprattutto 'tenore di discorso' che possiamo delimitare per questi lemmi una forte componente volgare: il campo ci pare determinante prevalentemente in termini come *agaga*, *deurode* [*facere*], *embasicoetas*, *laecasin*, *zelotypus*, dato che si riferiscono all'ambito sessuale, e in termini quali *cataphagas*, *colaepium*, *coptoplacenta*, *tangomenas*, il cui campo è il cibo, elemento essenziale del pantagruelico banchetto della *Cena*, che potremmo considerare come uno stravolgimento al limite mostruoso di tutta la tradizione simposiaca antica. Per i restanti lemmi determinante invece è il tenore di discorso: lo stato emotivo del parlante/narratore è fortemente sollecitato in vari sensi, dalla collera (*Athana*: nell'impeto della maledizione il parlante cade nella forma a lui più familiare, quella dialettale dorica; *critica* e *logismena*: nella storpiatura grammaticale si ripercuote tutta l'ostilità e l'estraneità del liberto alla tradizione ideologico-culturale dominante: viene da pensare al 'latinorum' che Manzoni, *Promessi Sposi*, cap. 2, mette in bocca a Renzo), al disprezzo (*babaecali*, *isti geuge*, *pharmacus*), fino a giungere a sentimenti più compositi come in *tangomenas*, in cui giusta l'interpretazione di Iandolo<sup>124</sup> è percepibile tutto il senso di rivalsa seppur momentanea che dà l'ebbrezza sull'ineluttabilità della morte.

'Informale':

*Xerophagiae*, *caccitus*, *catomidio*, *cerasinus*, *chiramaxium*, *crotalia*, *coccineus*, *coccinus*, *epidipnis*, *gastra*, *gastrum*, *gingiliphus*, *methodium*, *odarion*, *paropsis*, *penthiacus*, *petauristarius*, *prasinatus*, *praxis*, *satureum*, *sciniphes*, *stigmatosus*.

In questo gruppo abbiamo raccolto i lemmi che per tenore di discorso si pongono a livello di contatto informale tra locutore-interlocutore o narratore-uditore, ma sono privi di portati emotivi particolarmente intensi.

'Formale':

*apophoretus*, *automatum*, *autopyrus*, *bilychnis*, *choraules*, *corymbion*, *cymbalistris*, *embolum*, *hydraules*, *hypogaeeum*, *oxycomina*, *paralysis*, *paralyticus*, *paronychium*, *paropsis*, *phiale*, *polymitus*, *saplutus*, *taxis*.

In questo gruppo il tenore di discorso è più sostenuto, e inoltre fanno la loro comparsa alcuni termini che, pur senza essere strettamente tecnici, sono specifici di dati ambiti: vedi ad es. l'ambito medico (*paralysis*, *paralyticus*) e quello musicale (*choraules*, *hydraules*); abbiamo quindi nuovamente una considerazione basata prevalentemente sul 'campo'.

'Elevato':

*Anathymiasis*, *apodixis*, *Asias*, *catastrophas*, *daphnon*, *genesis*, *peristasis*, *porthmeus*, *pygesiaca*, *sophos*, *spatalocinaedus*, *tricliniarches*, *tropica*.

In quest'ultimo gruppo abbiamo raccolto i termini strettamente tecnici e quelli con coloritura poetica. Si ha in alcuni casi un effetto comico-parodico che nasce – sotto

<sup>124</sup> Vedi n. 38.

l'aspetto del registro – dalla disparità di 'campo' che è molto ristretto e formalizzato – dato che si tratta di elementi di idioletti scientifici – e 'tenore' ove la relazione tra locutore (/narrante) e interlocutore (/uditore) resta a livello familiare o comunque non-formale: questa differenziazione ci sembra particolarmente notevole nel caso di *anathymiasis, catastropha, genesis, peristasis, spatolocinaedus, tricliniarches*.

Come si può vedere, i grecismi si distribuiscono in maniera abbastanza equilibrata nei quattro registri che abbiamo distinto: 22 sembrano potersi inscrivere nel registro 'volgare', 21 nel registro 'informale', 17 e 14 rispettivamente nel registro 'formale' e in quello 'elevato'. Prevalgono comunque complessivamente i due registri meno formali, il che conferma la tendenza all'impiego dei grecismi per la caratterizzazione 'realistica' della dizione già osservata a proposito della distribuzione diastratica. Inoltre, come era ipotizzabile, il registro volgare si sovrappone parzialmente alla varietà bassa, la quale comprende in parte anche quello 'informale', mentre il registro 'formale' e quello 'elevato' tendono invece a coincidere con la varietà 'standard' e quella 'alta'. La possibilità di proporre – pur con tutte le cautele del caso, come si è detto – una ripartizione di questo tipo, conferma una volta di più la diversità di livelli stilistici del *Satyricon*<sup>125</sup> in quanto essa risulta riscontrabile appunto anche in un ambito relativamente ristretto come quello dei grecismi oggetto del nostro esame.

<sup>125</sup> Sul problema dell'esistenza di diversi livelli stilistici all'interno del *Satyricon* esistono tre tesi principali: la prima che risale a Abbot 1907, proponeva una duplice e netta divisione tra la lingua dei personaggi colti e quella dei personaggi incolti, che si manterrebbe deterministicamente uguale per tutto il corso del romanzo. Tale tesi fu precisata e parzialmente modificata da Süss secondo il quale ogni singolo personaggio – ma in particolare i liberti – sarebbe contraddistinto da un linguaggio specifico che ne metterebbe in rilievo la personalità, e da Salonius, per il quale le interferenze tra i due livelli stilistici principali, in particolare i volgarismi dei dotti, sarebbero il mero riflesso di quelli dei liberti, ossia un fatto ambientale-mimetico. A prescindere dalle succitate modifiche e correttivi, questa posizione fu sostenuta anche da Sedgwick, Paratore e Perrochat. La seconda tesi – risalente a Marmorale – nega semplicemente l'esistenza di tale differenziazione stilistica, ritenendo che il *Satyricon* sia scritto nella sua interezza in uno stile volgare e uniforme riprodotto la lingua d'uso del II-III sec. d.C. Inutile dire come questa opinione sia difficilmente accettabile, essendo stata confutata anche dall'analisi informatica delle anomalie linguistiche del romanzo come opportunamente ricorda Boyce 1991, 31. Infine, la terza tesi -più raffinata ed esatta- si deve a Campanile 1957, 54-69, ed a Petersmann 1985. In particolare Campanile sostiene che la lingua dei personaggi del *Satyricon* «è condizionata non semplicemente dalla loro origine e dalla loro cultura, ma soprattutto dalla diversa situazione in cui questi si trovano a parlare ed agire»; non si può «ritenere statico e naturalisticamente uguale per tutto il corso dell'opera il linguaggio dei singoli personaggi»: si vedano ad es. i diversi se non addirittura opposti comportamenti linguistici di Encolpio nella declamazione iniziale e durante la *Cena*; di Quartilla nella supplica patetica a tre giovani e nell'orgia che seguirà di lì a poco; di Eumolpo nella narrazione in prima persona dell'episodio del fanciullo di Pergamo e nel racconto della *Milesia*. Il linguaggio dei personaggi del *Satyricon* non è determinato da alcuna suddivisione rigida *a priori* comunque fondata, ma, al contrario, soggiace a un tipo di variabilità pragmatica o situazionale.

## 6. Distribuzione tipologica dei prestiti.

Seguiamo per questa distribuzione la raffinata tipologia<sup>126</sup> proposta da Biville 1989, 34 ss., che propone le seguenti distinzioni:

*Tipo 1 Introduzione di parole greche in latino.*

*Tipo 1.1* Inserimento di lingua greca in un documento latino da parte dell'autore o dei locutori. Questo procedimento si manifesta in particolare in generi letterari la lingua e i temi dei quali sono vicini al *sermo cotidianus*, come la satira e la commedia.

*Agaga, apocalo, Athana, babaecali, bacalusiae, cataphagas, catomidio, deurode, gingiliphus, isti geuge, laecasin, propin, saplutus, tangomenas, topanta.*

*Tipo 1.2 Citazioni dal greco.* A differenza delle pure e semplici inserzioni sono denunciate retoricamente dall'autore o dal locutore.

Σίβυλλα, τὶ θέλεις; ἀποθανεῖν θέλω. (cap. 48); μαδεῖα περμαδεῖα (cap. 52); μονόκνημον (cap. 83); τέλος (cap. 132).

*Tipo 1.3 Impiego metalinguistico.* Studio grammaticale dei significanti, o più specificamente uso in definizioni introdotte da formule del tipo *Ut Graeci dicunt...*

Assente in Petronio.

*Tipo 1.4 Gli esotismi.* Il loro statuto alloglotta è denunciato dal carattere estraneo della realtà cui fanno riferimento, in particolare il contesto storico, geografico e culturale.

*Anathymiasis, chiramaxium, corymbion, cymbalistris, elegidarion, embasicoetas, embolum, gastra, hypogaeum, odaria, oxycomina, penthiacus, pharmacus, polymitus, porthmeus, spatolocinaedus, triclinarches.*

*Tipo 1.5 I forestierismi.* Questi prestiti conservano nella loro struttura formale i segni della loro origine greca, ma fanno riferimento a nozioni adottate dal mondo romano occidentale.

<sup>126</sup> Non essendo qui possibile esporre tutte le teorie sull'argomento, si veda anche la tipologia esposta da Bosco Coletso 1988, 74 ss. che distingue tra: *Lehnwort* prestito vero e proprio assimilato nella lingua; *Fremdwort* prestito non assimilato; *Lehnbildung*, creazione di un'unità lessicale nuova con mezzi formali della propria a imitazione di un'espressione alloglotta; *Lehnbedeutung* applicazione ad un termine già esistente di un significato mutuato da una diversa lingua; *Lehnformung* calco strutturale che ricalca più o meno esattamente la forma della parola straniera, distinguibile a sua volta in: *Lehnübersetzung* calco letterale; *Lehnübertragung* calco libero; *Lehnschöpfung*, calco concettuale che contiene solo il concetto dell'espressione originale e la rende in modo creativo. Utili riferimenti anche in Cavalca 2001, 12 s.

*Apodixis, apophoretus, Asias, catastropha, choraules, coccineus, coccinus, coptoplacenta, critica, crotalia, daphnon, epidipnis, genesis, hydraulus, logismena, methodium, paralysis, paralyticus, paronychium, paropsis, peristasis, petauristarius, praxis, satureum, sciniphes, zelotypus.*

*Tipo 2 Le formazioni greco-latine.*

A qualunque tipo esse appartengano, rispondono a varie caratteristiche: il neologismo è creato da latinofoni che hanno una certa conoscenza della lingua greca, senza per questo essere bilingui. Si tratta di un processo innovatore volontario che prende a prestito strutture e/o forme greche.

*Tipo 2.1 Gli ibridi.*

*Tipo 2.1.1 Espansioni latine su base greca.* Il radicale, la cui origine greca non è più sentita, è provvisto di suffissi e/o prefissi latini. Questa derivazione latina è la prova migliore dell'integrazione del radicale greco e della produttività di certi suffissi latini.

*coccineus, per-colopo, petaurist-arius, prasin-atus, prasin-ianus, stigm-osus.*

Non a caso troviamo in questo gruppo i suffissi *-arius* e *-osus* che contano tra i più diffusi e produttivi morfemi derivazionali latini (vedi 2.2 e 3.3). Il suffisso *-atus* tipico del participio passato della prima coniugazione è sovraesteso da Trimalcione (*Sat.* 74) *dum bon-atus ago*, mentre *-nus* è caratteristico degli aggettivi di materia<sup>127</sup>. Il denominativo *per-colopo* deriva da *colpus*, forma perfettamente integrata a livello morfo-fonologico nel sistema latino e appartenente al lessico comune, come conferma la sua sopravvivenza nelle lingue romanze. (Vedi it. *colpo*, lad. dol. *colp*, fr. *coup*, sp. *golpe*).

*Tipo 2.1.2 Ibridi di derivazione.* Tipo di estensione molto limitata, dal momento che pochi morfemi suffissali greci sono stati utilizzati dal latino per creare derivati su base latina. Ibridi come *patr-issat* (Plauto) o i patronimici in *-ides* (*Romul-ides* in Lucr.) sono eccezionali e limitati a certi contesti. Più rappresentative risultano nel latino cristiano le serie in *-izare -ista -ismus*: ad es. *catech-izare, catech-ista, catech-ismus*.

Assenti in Petronio.

*Tipo 2.1.3 Ibridi di composizione.* L'ibridazione consiste nella natura greca di uno dei componenti, talora il primo (*crypto-porticus*), più spesso il secondo (*Claudio-polis*). L'unico esempio petroniano accostabile a questo gruppo è *amphi-theater*, creata sulla base di una struttura e di elementi greci per denominare una realtà esclusivamente latina, vocabolo che in greco esiste solo come prestito.

<sup>127</sup> Cf. n. 95.

Assenti in Petronio.

*Tipo 2.1.4 Ibridi di prefissazione.* Sono eccezionali come gli ibridi di suffissazione, senza dubbio perché il latino possedeva già un sistema di prefissi ricco e diversificato. Tra i pochi esempi: *Anti-catones* (Cic.) *cata-fricare* (Cassio Felice 1.8). In Petronio questo tipo non è rappresentato.

Assenti in Petronio.

*Tipo 2.2. Calchi.*

Assenti in Petronio sia i calchi morfologici (*Tipo 2.2.1.*) come ad es. λιθώδης = *calcul-osus*, sia i calchi semantici (*Tipo 2.2.2.*) es. πῶσις = *casus*.

*Tipo 3. Traduzioni.*

Resa di un lessema greco attraverso un sintagma composto di elementi autoctoni. Ad es. φιλοσοφία...*studium sapientiae* (Cic. *de off.* 2.5).

Assenti in Petronio.

Come si può notare, la stragrande maggioranza dei grecismi di Petronio che abbiamo esaminato (gli *hapax* e le prime attestazioni) appartiene al tipo degli 'esotismi' e dei 'foresterismi'. Questo ci porta a concludere che la presenza dell'elemento greco nel *Satyricon* svolge prevalentemente un ruolo 'realistico' di ambientazione: come già avvertivano Szegebade e Lommatzsch: «Maxima ex parte cum fabula agatur in "urbe Graeca" (*Sat.* 81) omnesque fere personas Graeculos esse nomina demonstrant, non est mirum quod multa vocabula Graeca invenias»<sup>128</sup>. In altri termini la tipologia di questi prestiti greci si trova in stretto rapporto con il genere letterario del *Satyricon*, opera estremamente complessa e plurigenérica<sup>129</sup>, ma che presenta elementi prevalentemente appartenenti a generi mimetico-realistici come la satira, la satira menippea, la diatriba, il mimo. Inoltre, come si è già ricordato, è strutturale il contributo del romanzo che comunque costituiva anch'esso un genere 'basso', non potendo contare su una tradizione prestigiosa e di lunga data<sup>130</sup>, e inoltre fondamentale l'intenzione parodica che si situa a diversi livelli del *Satyricon*.

L'assenza di calchi, traduzioni, impieghi metalinguistici è comportata dal fatto che non siamo in presenza di un'opera espressione e tappa del processo di acculturazione in senso ellenistico di Roma, come possono essere il *de rerum natura* di Lucrezio, le opere filosofiche di Cicerone, la *Naturalis Historia* di Plinio, e tutta la serie di opere di grammatici, commentatori e scolasti.

<sup>128</sup> Szegebade – Lommatzsch 1898, 3 s.

<sup>129</sup> I problemi che coinvolgono i generi, modelli e la natura del *Satyricon* sono stati ampiamente chiariti da vari studiosi, tra i quali ricordiamo Klebs 1889, 623 ss.; Heinze – Rosenblüth 1909; Knoche 1969. Per una sintesi si veda Cavalca 2001, 7 s., n. 2.

<sup>130</sup> La testimonianza più antica integralmente conservata di un romanzo d'amore greco è il *Calliroe* di Caritone, che risale probabilmente al I sec. a.C.

La limitazione nell'uso e nell'introduzione di ibridi ci dimostra invece che Petronio non ha forzato sperimentalmente la lingua latina, che come scrive Biville, «...a par contre, en dehors de créations occasionnelles à fonction ludique ou poétique, opposé de solides barrières de résistance aux emprunts de morphèmes ou de structures»<sup>131</sup>, creando un qualche tipo di *macaronisme*. Al contrario, come afferma Petersmann, «Petron... versteht es nämlich wie kein anderer antiker Schriftsteller, die von ihm geschilderte Welt sprachlich *adäquat* darzustellen»<sup>132</sup>.

## 7. Conclusioni.

A conclusione delle nostre osservazioni, possiamo concludere come Petronio si serva nella formazione degli *hapax* e delle prime attestazioni di strategie morfologiche assai varie, che non violano però le strutture tipiche del latino, limitandosi invece ad una tipologia di prestiti che presenta l'esclusione significativa di talune categorie (calchi, traduzioni, impieghi metalinguistici). La tipologia dei prestiti esaminati si rivela dunque in primo luogo come funzionale ai generi letterari che sottendono alla composizione del *Satyricon*, e in secondo luogo all'esperimento che Petronio attua nel creare una dizione *conveniente*<sup>133</sup> ai personaggi, alle situazioni e alle loro interrelazioni.

Sociolinguisticamente, i grecismi esaminati si distribuiscono in netta prevalenza nelle varietà basse e nei registri informali: essi costituiscono dunque uno degli elementi fondamentali che qualificano la dizione dei personaggi incolti e caratterizzano situazioni e contesti informali, di taglio mimetico-realistico o comico-parodico.

Nell'ambito del latino la loro ambientazione si rivela complessivamente scarsa: appena 16 lemmi su 73 possono considerarsi sufficientemente acclimatati, mentre i restanti 57 presentano ancora un notevole grado di estraneità al sistema lessicale latino globalmente considerato.

Possiamo concludere che nei grecismi esaminati Petronio si è mosso in senso fortemente innovatore e antipuristico<sup>134</sup>, aderendo alla cosiddetta «corrente minoritaria»<sup>135</sup> della letteratura latina, come dimostra puntualmente la ripresa di non pochi grecismi da lui introdotti da parte di Marziale, Giovenale, Plinio il vecchio, e talora perfino degli scrittori ecclesiastici, che, se pure lo conoscevano, tanto dovevano abborrirlo.

Daniele Lutterotti

<sup>131</sup> Biville 1989, 39.

<sup>132</sup> Petersmann 1985, 1687 s.

<sup>133</sup> Abbiamo mutuato questo termine chiave da Petersmann 1985, 1690-2. Si veda al riguardo anche Adamik 1992, 7 s.

<sup>134</sup> Per una visione globale sull'atteggiamento dei romani nei confronti della lingua greca si veda naturalmente l'ottimo ed esaustivo studio di Kaimio 1979. Una panoramica riassuntiva della questione sotto l'aspetto letterario è in Toohey 1981, 251-69.

<sup>135</sup> Per questa definizione Cf. Paschoud 1989, 228.

## RIFERIMENTI BLIOGRAFICI

### Sussidi

DEI = *Dizionario Etimologico Italiano*, a c. di C. Battisti – G. Alessio, Firenze 1975.

DELI = *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a c. di M. Cortelazzo – P. Zolli, Bologna 1979 (1984<sup>2</sup>).

GG = E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, München 1977.

LG = J. Hofmann – M. Leumann – A. Szantyr, *Lateinische Grammatik*, München 1926-28 (1977).

REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935 (1972).

### Testi

Adamik 1990 = T. Adamik, *Sermo inliberalis in Petronii Cena Trimalchionis*, in *Latin vulgare - latin tardif*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque International, Bologne 29 août-2 septembre 1988, éd. par G. Calboli, Tübingen 1990, 1-7.

Adamik 1992 = T. Adamik, *Vulgarismen und sprachliche Norm im Satyricon (Ein soziolinguistischer Essay)*, in *Latin vulgare - latin tardif*, Actes du III<sup>e</sup> colloque international sur le latin vulgare et tardif, Innsbruck 2-5 septembre 1991, éd. par M. Illescu – W. Marxgut, Tübingen 1992, 1-9.

Altamura 1958 = D. Altamura, *Quibus ex Graeca lingua translatis verbis in Cena Trimalchionis enarranda Petronius usus sit*, *Latinitas* 6, 1958, 194-202.

André 1971 = J. André, *Emprunt et suffixes nominaux en latin*, Genève-Paris 1971.

Baldwin, 1977 = B. Baldwin, 'Penthiacum': *A Culinary Term in Petronius*, *Glotta* 55, 1977, 252 s.

Berruto 1974 = G. Berruto, *La sociolinguistica*, Bologna 1974.

Berruto 1980 = G. Berruto, *La variabilità sociale della lingua*, Torino 1980.

Birt 1926 = T. Birt, *Pontifex und sexagenarii de ponte*, *RhM* 75, 1926, 115-26.

Bader 1962 = F. Bader, *La formation des composés nominaux du latin*, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 1962.

Biville 1989 = F. Biville, *Grec et latin: contacts linguistiques et création lexicale. Pour une typologie des hellénismes lexicaux du latin*, *CILL* 15.1-4, 1989, 29-40.

Biville 1990a = F. Biville, 'Apoculamus nos' (Petr. 62.3) *une métaphore nautique en latin vulgare impérial: contribution à l'étude des verbes signifiant 'partir' en latin*, *RPh*, Troisième série 63.1, 1989-90, 85-99.

Biville 1990b = F. Biville, *De faits apophoniques en latin vulgare impérial? Lois phonétiques et règles phonologiques*, in *Latin vulgare - latin tardif*, Actes du huitième Colloque International, Bologne 29 août-9 septembre 1988, ed. par G. Calboli, Tübingen 1990, 9-22.

Biville 1991 = F. Biville, *L'emprunt lexical, un révélateur des structures vivantes des deux langues en contact (Le cas du grec et du latin)*, in *Étymologie diachronique et étymologie synchronique en grec ancien*, *RPh* 65, 1991, 45-58.

Biville 1992 = F. Biville, *Le grec parlé en latin vulgare. Domaines lexicaux, structures linguistiques d'accueil*, in *Latin vulgare - latin tardif*, Actes du troisième Colloque International, Innsbruck 2-5 septembre 1991, éd. par M. Illescu – W. Marxgut, Tübingen 1992, 25-40.

Biville 1993 = F. Biville, *Grec des Romains, ou latin des Grecs ? Ambiguïté de quelques processus néologique dans la koinè*, in *La koinè grecque antique*, I (Études anciennes 10), éd. par C. Brixhe, Nancy 1993, 129-40.

- Biville 1996 = F. Biville, 'Sophos! Universi clamamus' (Pétrone 40, 1). *Acclamations grecques et latines dans les loisirs des Romains*, in *Les loisirs et l'héritage de la culture classique*, Actes du XIII Congrès de l'Association Guillaume Budé (Dijon 27-31 août 1993), éd. par J.M. André – J. Dangel, Bruxelles 1996, 310-8.
- Bonfante 1983 = G. Bonfante, *La lingua latina parlata nell'età imperiale*, in *ANRW* 29.1 (1983), 413-52.
- Borgo 1994 = A. Borgo, *Note sull'uso di 'facio' con l'infinito*, in *BStudLat* 24.1, 1994, 62-70.
- Bosco Coletsos 1988 = S. Bosco Coletsos, *Storia della lingua tedesca*, Milano 1988.
- Boyce 1991 = B. Boyce, *The Language of the Freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis* (Mnemosyne suppl. 117), Leiden 1991.
- Brenous 1895 = J. Brenous, *Etude sur les hellénismes dans la syntaxe latine*, Paris 1895.
- Campanile 1957 = E. Campanile, *Osservazioni sulla lingua di Petronio*, *ASNP* 26, 1957, 54-69.
- Cavalca 2001 = M.G. Cavalca, *I grecismi nel 'Satyricon'*, Bologna 2001.
- Cardona 1987 = G.R. Cardona, *Introduzione alla sociolinguistica*, Torino 1987.
- Capponi 1987 = F. Capponi, *Oclopeta* (Petr. 'Sat.' 35.4), *Latomus* 42, 1983, 397-401.
- Conte 1997 = G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Bologna 1997.
- Dell'Era 1967 = A. Dell'Era, *L'uso del diminutivo in Petronio*, *QUCC* 3, 1967, 95-123.
- Dell'Era 1970 = A. Dell'Era, *Problemi di lingua e stile in Petronio*, Roma 1970.
- Devoto 1983 = G. Devoto, *Storia della lingua di Roma*, Bologna 1983 (rist. anast.).
- Dittmar 1984 = N. Dittmar, *Manuale di sociolinguistica*, trad. it., Roma-Bari 1984.
- Ernout 1923 = A. Ernout, *Le Satyricon*, Paris 1923.
- Ernout 1949 = A. Ernout, *Les adjectives latin en -osus et -ulentus*, Paris 1949.
- Ernout – Meillet 1985 = A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine histoire des mots*, Paris 1985<sup>4</sup>.
- Fabretti 1699 = R. Fabretti, *Gasparis F. Urbinatis inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio et additamentum*, Romae 1699.
- Fanciullo 1988 = F. Fanciullo, *Prestiti dal greco e restrizioni sequenziali latine: il caso di Vera est Danae di Petr. 'Sat.' 126*, *Latomus* 43, 1988, 390 s.
- Fedeli – Dimundo 1988 = P. Fedeli – R. Dimundo, *Petronio arbitro, I racconti del 'Satyricon'*, Roma 1988.
- Gaide 1995 = F. Gaide, *Intuitions linguistiques de Pétrone dans sa mise en scène des affranchis de la Cena*, *Latomus* 54, 1995, 856-63.
- Grenier 1912 = A. Grenier, *Etude sur la formation et l'emploi des composés nominaux dans le latin archaïque*, Paris-Nancy 1912.
- Harlow 1974 = R.B. Harlow, 'Pharmace', *Petronius 107,15*, *Hermes* 102, 1974, 377.
- Heinze 1899 = R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, *Hermes* 34, 1899, 494-519.
- Heinze – Rosenblüth 1909 = R. Heinze – M. Rosenblüth, *Beiträge zur Quellenkunde von Petronius' Satiren*, Berlin, 1909.
- Heraeus 1915 = W. Heraeus, ΠΡΟΠΕΙΝ, *RhM* 70, 1915, 1-41.
- Hofmann 1985 = J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, a c. di L. Ricottilli, Bologna 1985<sup>2</sup>.



*Indagini linguistiche sugli 'hapax' e le prime attestazioni dei grecismi del 'Satyricon'*

- Iandolo 1968 = C. Iandolo, *'Tangomenas faciamus': noterella etimologica*, Vichiana 5, 1968, 134-42.
- Kaimio 1979 = J. Kaimio, *The Romans and the Greek Language*, Helsinki 1979.
- Knoche 1969 = U. Knoche, *La satira romana*, trad. it., Brescia 1969.
- Korn – Reitzer 1986 = M. Korn – S. Reitzer, *Concordantia Petroniana*, Hildesheim 1986.
- Langslow 1989 = D. Langslow, *Latin Technical Language: Synonyms As Greek Words in Latin Medical Terminology*, TPhS 87.1, 1989, 33-53.
- Lindner 1996 = T. Lindner, *Lateinische Komposita. Ein Glossar vornehmlich zum Wortschatz der Dichtersprache* (Innsbrucker Beiträge zur Sprachw. Bd. 89), Innsbruck 1996.
- Löfsted 1980 = E. Löfsted, *Il latino tardo*, trad. it., Brescia 1980.
- Manzoni 1986 = G.E. Manzoni, *Arcaismi e grecismi nella 'Naturalis Historia' – Studi sulla lingua di Plinio il vecchio*, Milano 1986.
- Marbach 1931 = A. Marbach, *Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterzeichnung bei Petron*, Giessen 1931.
- Marzullo 1983 = B. Marzullo, *Petron. 58, 7-9 ('alogias menias')*, MCr 18, 1983, 245-57.
- Meo 1986 = C. Meo, *Le lingue tecniche del latino*, Bologna 1986<sup>2</sup>.
- Meyer 1874 = L. Meyer, *Die Dvandva-Zusammensetzungen im Griechischen und Lateinischen*, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete des deutschen, griechischen und lateinischen 22, 1874, 1-31.
- Niedermann 1909 = K. Niedermann, *Neue Beiträge zur Kritik und Erklärung der lateinischen Glossen*, Glotta 1, 1909, 261-70.
- Neumann 1980 = G. Neumann, *'Lupatria' in Petron und das Problem der hybriden Bildungen*, WJA, n. F., 62, 1980, 173-9.
- Oksala 1953 = P. Oksala, *Die griechischen Lehnwörter in den Prosaschriften Ciceros*, Helsinki 1953.
- Oksala 1982 = T. Oksala, *Zum Gebrauch der griechischen Lehnwörter bei Catull*, Arctos 16, 1982, 99-119.
- Oniga 1988 = R. Oniga, *I composti nominali latini. Una morfologia generativa*, Bologna 1988.
- Oniga 2000 = R. Oniga, *La création lexicale chez Pétrone*, in *La création lexicale en latin*, éd. par M. Fruyt – C. Nicolas, Paris 2000, 155-66.
- Panayotakis 1995 = C. Panayotakis, *'Theatrum Arbitri'. Theatrical Elements in the 'Satyricon' of Petronius*, Leiden 1995.
- Paratore 1969 = E. Paratore, *Storia della letteratura latina dell'età imperiale*, Firenze 1969.
- Paratore 1933 = E. Paratore, *Il 'Satyricon' di Petronio*, Firenze 1933.
- Paschoud 1989 = F. Paschoud, *Quelques mots rares comme éventuel témoins du niveau de style de l'Historia Auguste et des lectures de son auteur*, in *Historia testis. Mélanges d'épigraphie, d'histoire ancienne et de philologie offerts à Tadeusz Zawadzki*, éd. Par M. Piérart – O. Curty, Fribourg 1989, 217-28.
- Perrochat 1952 = C. Perrochat, *Le festin de Trimalchion. Commentaire exégétique et critique*, Paris 1952<sup>2</sup>.
- Perutelli 1987 = A. Perutelli, *Una proposta di lettura per la scuola: il cap. 37 di Petronio*, Aufidus 3, 1987, 51-67.

- Petersmann 1985 = H. Petersmann, *Umwelt, Sprachsituation, und Stilschichten in Petrons 'Satyrica'*, ANRW 32.3 (1985), 1687-705.
- Prosdocimi 1976 = A.L. Prosdocimi, *Il conflitto delle lingue*, in *La Magna Grecia e l'Italia*, Napoli 1976.
- Puccioni 1944 = G. Puccioni, *L'uso stilistico dei composti nominali latini*, in *Memorie della R. Accademia d'Italia*, ser. VII, vol. IV, fasc. 10, 1944, 371-481.
- Roncaioli 1961 = C. Roncaioli, *Il diminutivo e l'età di Petronio*, GIF 14, 1961, 1-27.
- Rose 1971 = K.F.C. Rose, *The Date and the Author of the 'Satyricon'*, Leiden 1971.
- Salonius 1927 = A. Salonius, *Die Griechen und das Griechische in Petrons 'Cena Trimalchionis'*, Leipzig 1927.
- Salonius 1926 = A. Salonius, *Petroniana I: Vorläufige Mitteilungen über Petrons Cena Trimalchionis. Commentationes philologicae in hon. prof. em. J.A.Heikel*, Helsingfors 1926, 164-82.
- Szegebadé – Lommatzsch 1898 = J. Szegebadé – E. Lommatzsch, *Lexicon Petronianum*, Leipzig 1898 (Hidelsheim 1962).
- Schneider 1981 = I. Schneider, *Das Wort 'idiota' im antiken Latein* (Soziale Typenbegriffe Bd. 4), Berlin 1981.
- Schönberger 1948 = J.K. Schönberger, *Zum Stil des Petronius*, Glotta 31, 1948, 20-8.
- Sittl 1889 = K. Sittl, *Addenda zum Tensaurus Italograecus*, ALLG 6, 1889, 445.
- Stefenelli 1962 = A. Stefenelli, *Die Volkssprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanische Sprachen*, Wien 1962.
- Stolz – Debrunner – Schmid 1966 = F. Stolz – A. Debrunner – J. Schmid, *Storia della lingua latina*, trad. it. di C. Benedikter, note di A. Traina, Bologna 1973<sup>3</sup>.
- Sullivan 1977 = J.P. Sullivan, *Il 'Satyricon' di Petronio: uno studio letterario*, trad. it. di A. Labriola, Firenze 1977.
- Sullivan 1985 = J.P. Sullivan, *Petronius' 'Satyricon' in Its Neronian Context*, ANRW 32.3 (1985), 1667-85.
- Swanson 1963 = D.C. Swanson, *A Formal Analysis of Petronius' Vocabulary*, Minneapolis 1963.
- Tarditi 1951 = G. Tarditi, *Il diminutivo nel Sat. di Petronio*, Genova 1951.
- Tekavčič 1981 = P. Tekavčič, *Riflessioni su alcuni aspetti sociolinguistici del latino volgare*, Incontri Linguistici 7, 1981, 81-6.
- Toohey 1981 = P. Toohey, *How Good Was Latin? Some Opinions from the Late Republic and the Early Empire*, Arethusa 14.2, 1981, 251-69.
- Traina – Perini 1982 = A. Traina – G. Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna 1982.
- Traglia 1985 = A. Traglia, *Sulle origini della lingua letteraria latina*, in *La formazione delle lingue letterarie*, Atti del convegno della Soc. it. di Glottologia, Siena 16-18 aprile 1984, a c. di A. Quattordio-Moreschini, Pisa 1985, 109-25.
- Tremoli 1975 = P. Tremoli, *Matavitatau (Petr. 'Sat.' 62.9): greco o latino?*, in *Studi triestini di antichità in onore di Luigia Achillea Stella*, a c. di A. Balanza – P. Càssola, Trieste 1975, 439-53.
- Udolph 1868 = P. Udolph, *De linguae latinae vocabulis compositis*, Vratislaviae 1868.
- Väänänen 1982 = V. Väänänen, *Introduzione al latino volgare*, Bologna 1982.
- Vine 1989 = B. Vine, *'†Fericulusta mel habuit praxim†' Petr. 37*, Glotta 67, 1989, 127-33.

*Indagini linguistiche sugli 'hapax' e le prime attestazioni dei grecismi del 'Satyricon'*

Weise 1882 = O. Weise, *Die griechischen Worte im Latein*, Leipzig 1882 (1964).

Wilmi 1981 = A. Wilmi, *Linguistische Bemerkungen zu den Gräzismen in Petrons Cena Trimalchionis*, *Arctos* 15, 1981, 125-30.

Zwierner 1909 = K. Zwierner, *De vocum graecarum apud poetas latinos ab Ovidii temporibus usque ad primi post Christum natum saeculi finem usu* (Breslauer Philologische Abhandlungen 9.6.1909), Vratislaviae 1909.

**Abstract:** The paper is aimed to analyse from a linguistic and sociolinguistic point of view a set of Petronius's Greek loanwords represented by the hapax and by the loanwords which are attested for the first time in *Satyricon*. For a long time the examination of Greek loanwords of the novel was restricted to single cases or to the *Cena Trimalchionis*, although the Greek language element represents a considerable amount of the lexicon of the novel throughout. However, as regards studies about the language of *Satyricon*, this prominent part was not particularly considered by the scholars, up to the study of Cavalca (2001), that examined the Greek loanwords in *Satyricon* listed by Ernout, especially from a literary and stylistic point of view, more than from a linguistic one. Therefore, it could be now useful to submit Greek loanwords in Petronius's novel to morphological and sociolinguistic examination, selecting them according to a coherent criterion (i. e. linguistics), as to distinguish acclimated and not acclimated loanwords, because of their very different specific weight: from a linguistic (but not only) point of view it would be very questionable to put ancient Greek loanwords (by then completely latinized) and Greek words Petronius himself used for the first time on the same level. From such an examination it shall turn out at first that Petronius makes use of morphological devices that do not infringe the ground structures of Latin language, creating a sort of macaronisme, but he applies the most widespread Latin suffixes and the most common types of compound words and he seldom comes up with hybrid words. In the second place, types and patterns of loanwords depend on the literary genres in Petronius's novel and on the experiment Petronius carries out: to create a language that perfectly fits the characters, the circumstances and their relationships. Last but not least, Greek loanwords we examined are, as a whole, scarcely acclimated in Latin language and peculiarly mark the language of uneducated characters, mostly stress mimetic-realistic or comical-parodic situations, and they are to be found mainly in low profiles of discourse. In the Greek loanwords we examined, therefore, Petronius acts as an innovator against the purism and joined the so-called minority current in Latin literature, as proves the revival of not few loanwords he used for the first time by Martial, Juvenal, Plinius the elder and sometimes even by some ecclesiastic authors, who, although they knew him, must have hated him so much.

**Keywords:** Petronius, *Satyricon*, Greek loanwords, linguistics, sociolinguistics.

## Antiche tracce di ‘apparato’ nel testo tràdito di Apuleio filosofo

### 1.

Lo studio che sto svolgendo da qualche anno sul testo tràdito del *De deo Socratis* e del *De Platone* di Apuleio è sfociato nel riconoscimento di molti antichi e misconosciuti *marginalia* attinenti in parte alla costituzione del testo (correzioni e varianti) e in parte alla sua ricezione (glosse, lemmi e commenti). Tra le note di primo tipo spicca un buon numero di *lectiones emendatae* o *integratae*, che nei nostri manoscritti si trovano intruse in linea a qualche distanza dalle corrispondenti *falsae* o *decurtatae*. Come ho argomentato in altre sedi, la spiegazione più plausibile di tale dato di fatto è la seguente: in un antico manoscritto un correttore ha individuato un errore o un’omissione e ha vergato a margine la *recta lectio*, ma il copista che in un successivo stadio di trasmissione avrebbe dovuto eseguire nel testo la correzione non ha colto il nesso fra la nota a margine e la *falsa lectio* in linea, e ha perciò inglobato l’emendamento o il supplemento un po’ prima o un po’ dopo il luogo di errore o di lacuna. In casi di questo genere, una volta che si è riusciti a individuare la *duplex lectio*, non resta che obbedire alle indicazioni del bravo e incompreso correttore, restituendo con il suo aiuto la lezione più antica<sup>1</sup>.

Ma il testo tràdito degli opuscoli filosofici apuleiani non contiene soltanto *duplices lectiones* costituite dall’errore e dalla rispettiva correzione dislocata nel contesto. Spesso, infatti, la *recta lectio* compare nel punto giusto, e ad essa si aggiunge, poco prima o poco dopo, la corrispondente variante erronea. Anche quest’ultima sarà un’antica nota marginale confluita in linea nella catena delle copie, ma non è facile precisarne la natura. Queste le ipotesi più plausibili: a) un copista o correttore o lettore ha annotato a margine del suo manoscritto, in corrispondenza della lezione esatta, una *varia lectio* reperita per collazione di un altro manoscritto; b) un correttore ha eseguito in linea una correzione, ma ha dislocato a margine la *falsa lectio* primitiva. Che sia vera la prima o la seconda ipotesi, o che siano vere ora l’una ora l’altra, la conclusione non cambia. Il *vir doctus* che a fianco di una lezione palesemente esatta sente comunque l’esigenza di annotare una variante, quasi sempre palesemente erronea, e il correttore che emenda una parola erronea ma la trascrive a margine, come variante degna di essere conservata, sembrano anticipare con il loro comportamento lo scrupolo critico degli editori moderni, che dopo aver soppesato attentamente due varianti accolgono nel testo la migliore ma registrano l’altra in apparato. Di una sorta di ‘apparato’ a più mani potremo allora parlare per il testo tràdito di Apuleio filosofo: un apparato di *variae lectiones*, in parte *rectae* e in parte *falsae*, che sono andate via via depositandosi in margini, interlinee e intercolumni di antichi manoscritti per poi confluire acriticamente in linea, con disturbo più o meno grave della logica e della grammatica.

Molte *falsae lectiones* mimetizzate nel testo dei codici in nostro possesso sono già state espunte dagli editori, che non si sono però soffermati a sufficienza sulla loro genesi, dando spesso per scontato che si tratti di casuali dittografie. È perciò opportuno affrontare qui l’argomento, con il duplice scopo di rafforzare proposte di a-

<sup>1</sup> Magnaldi 2011a; 2011b; 2012a.

tetesi già precedentemente avanzate e di costruire nello stesso tempo una griglia di riferimento utile a riconoscere altre *falsae lectiones* tuttora accolte nel testo come *verae*. Il codice indispensabile per compiere un'indagine di questo genere è B = Bruxelles, Bibliothèque Royale 10054-10056, sec. IX, che conserva con straordinaria fedeltà la *facies* del vetusto modello in onciale e *scriptio continua*, come mostra la collazione diretta che ne ho svolta<sup>2</sup>. Ma nella maggior parte dei passi in discussione consentono con B, come si vedrà, tutti o quasi tutti gli altri codici a nostra disposizione, che derivano dallo stesso capostipite attraverso due rami tradizionalmente definiti  $\alpha$  = «codices melioris notae» e  $\delta$  = «codices deteriores». Poiché è poco verisimile che entrambi i copisti delle due famiglie abbiano operato, indipendentemente l'uno dall'altro, scelte identiche nei confronti di *marginalia* e *interlinearia* del loro comune esemplare tardo-antico, si dovrà concludere che in esso tali scritture si trovavano già inglobate in linea, ovvero che l'allestimento di un 'apparato' intorno al testo di Apuleio filosofo risale a tempi non troppo lontani dai suoi.

## 2.

Incominciamo con alcuni esempi significativi di *falsae lectiones* che risultano espunte in tutte le edizioni più recenti: le teubneriane del 1908 e del 1991, a cura rispettivamente di P. Thomas e di C. Moreschini, e la Budé del 1973, a cura di J. Beaujeu. Dagli apparati di questi tre editori di riferimento («edd.») desumerò le lezioni dei codici diversi da B<sup>3</sup>.

*Socr.* 138 *Nam quidem qui aves aëri attribuet, falsum sententiae meritissimo dixeris. Quippe [quae aves] nulla earum ultra Olympi verticem sublimatur.*

Apparato: *quae aves* del. Mercerus.

La diplografia di *aves* connette saldamente alla lezione esatta *qui* la variante erronea *quae*, nata dalla concordanza del pronome con il contiguo sostantivo femminile. In remoti stadi di trasmissione, *quae* potrebbe essere stato una semplice *varia lectio*, desunta per collazione da un codice diverso dal modello, oppure potrebbe costituire la *falsa lectio* primitiva, emendata nel testo ma scrupolosamente registrata a margine, e successivamente riconfluita in linea un po' dopo il punto di partenza. In ogni caso, chi ha vergato la nota marginale *quae* ha anche intenzionalmente ripetuto il termine seguente *aves* in funzione di 'parola-segnale' atta a collegare i due membri della *duplex lectio*<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Per la descrizione di B, con bibliografia, cf. Magnaldi 2011a, 101-3.

<sup>3</sup> Nel *Conspectus siglorum* dell'edizione di Thomas si trova la distinzione tra ramo  $\alpha$  e ramo  $\delta$  dello *stemma codicum*, già proposta da A. Goldbacher nell'edizione viennese del 1876 (ma Goldbacher non conosceva B, che è il rappresentante più autorevole del ramo  $\alpha$ ). Moreschini ha collazionato e descritto una terza famiglia di codici contaminati (*Praefatio*, V-VII).

<sup>4</sup> L'uso della 'parola-segnale' è un particolare metodo correttivo, diffuso in tradizioni greche e latine, che consisteva nel trascrivere in interlinea, a margine o nell'intercolumnio la *varia* o *emendata* o *integrata lectio* ripetendo la parola che precedeva o seguiva il termine di riferimento (nel caso di variante o glossa o correzione) oppure il termine omissso (nel caso di integrazione), allo scopo di evidenziare nel modo più chiaro possibile la correlazione fra i due membri della *duplex lectio*.

*Socr.* 153 *qui vero ob adversa vitae merita nullis [bonis] sedibus incerta vagatione ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, ceterum malis noxium, id genus plerique Larvas perhibent.*

Apparato: *bonis* secl. Markland: *propriis* Wowerius, dub. tuetur Kronenberg.

Anche in questo luogo compare una ripetizione, che ha l'aspetto non tanto di una semplice dittografia a distanza, quanto piuttosto di una intenzionale diplografia. Grazie ad essa si può riconoscere la *duplex lectio* composta da *bonis* e da *bonis hominibus* e spiegare *bonis*<sup>1</sup> come una variante desunta per collazione e annotata a margine, nelle vicinanze della lezione genuina *bonis hominibus*, oppure come la primitiva *lectio decurtata*, corretta nel testo con l'integrazione di *hominibus* (questa parola sarebbe stata in un primo momento omessa per automatica correlazione di *bonis* con *malis*) ma diligentemente conservata a margine<sup>5</sup>.

*Socr.* 163 *In huiusmodi rebus [dixit] vocem quamquam divinitus exortam di[s]cebat audire.*

Apparato: *dixit* om. H, secl. Goldbacher *dicebat* B<sup>2</sup>V<sup>2</sup>H: *discebat* cett. codd., om. O.

Qui *dixit* è variante di *discebat* (ritoccato in *dicebat* da alcuni correttori), come hanno ben compreso i copisti di H e di O, che hanno omesso rispettivamente il primo e il secondo membro della *duplex lectio*<sup>6</sup>. Il perfetto *dixit*, annotato a margine come variante, è poi confluito in linea un po' prima della lezione di riferimento *discebat*.

*Socr.* 166 *nam frequentius non [prae] vocem sed signum divinum sibi oblatum prae se ferebat* (scil. *Socrates*).

Apparato: *prae* del. B<sup>3</sup>, om. RH (ed. princeps)<sup>7</sup>.

Come *bonis* di *Socr.* 153, così anche *prae* ha l'aspetto di una *lectio decurtata*. La primitiva omissione dopo *prae* di *se* (per quasi aplografia: segue *ferebat*, e la confusione tra *s* e *f* è frequente nei codici apuleiani) sarebbe stata corretta in linea con

*tio* o fra il supplemento e il luogo di lacuna (Magnaldi 2000). In *Socr.* 138 l'atetesi di *quae aves* è stata eseguita da I. Mercerus nella sua importante edizione del *De deo Socratis* (Lutetiae 1625).

<sup>5</sup> È debole la difesa di *bonis sedibus* che Kronenberg 1928, 50 tenta dubitativamente, sulla base di un passo apuleiano di argomento molto diverso: *Apol.* 43.5 *ut in eo* (scil. *in puero provido*)... *divina potestas quasi bonis aedibus digne diversetur* (si tratta qui di scegliere con ocularità un «fanciullo profetico» affinché la divinità non disdegni di dimorare nel suo corpo).

<sup>6</sup> I codici H (Harleianus 3969) e O (Vaticanus Ottobonianus Lat. 1935), entrambi del sec. XIII, sono stati collazionati da Moreschini. L'emendamento di *discebat* in *dicebat* è opera di correttori di V (Vaticanus Lat. 3385, sec. XII) e di B. In B l'espunzione della *s* di *discebat* tramite due punti verticali (uno al di sotto e uno al di sopra della lettera erronea) sembra attribuibile a B<sup>2</sup>, una mano che è stata identificata da Arfé 2004, 52 con Iohannes Andrea De Buxis, curatore dell'*editio princeps* romana del 1469. Sotto la sigla B<sup>3</sup> vengono comunemente raggruppati altri correttori di datazione incerta.

<sup>7</sup> Il codice R, collazionato da Moreschini, è il Vaticanus Reginensis 1572, sec. XIII.

*prae* <se>, ma *prae* sarebbe stato dislocato a margine per poi rientrare nel testo, un po' prima del punto di partenza. Ai fini del presente lavoro – dimostrare l'esistenza di una sorta di apparato primigenio nella tradizione di Apuleio filosofo – poco cambia se ipotizziamo invece che *prae* sia una semplice variante reperita in un codice diverso dal modello e registrata con grande scrupolo a fianco di un luogo palesemente sano.

### 3.

A differenza dei passi precedenti, che si configurano allo stesso modo nelle edizioni di riferimento, in quelli ora in discussione il riconoscimento di una *duplex lectio* aiuta a scegliere fra diverse proposte testuali. Il primo luogo è stato persuasivamente costituito da Beaujeu e da Moreschini.

Socr. 121 *Quorum* (scil. *deorum*) *in numero sunt illi duodecim [numero] situ nominum in duo versus ab Ennio coartati eqs.*

Apparato: *numero* om. H, secl. Baehrens (Beaujeu Moreschini): *numero*<so> Mercerus (Goldbacher), [*nu*]mero Thomas in app. (*numero* serv. in textu).

Se si osserva che la preposizione *in*, collocata tra *quorum* e *numero*, era particolarmente esposta al rischio di omissione, nasce il sospetto che *numero*, espunto da W.A. Baehrens come semplice «Dittographie»<sup>8</sup>, sia in realtà la primitiva *lectio decurtata* attinente a *in numero*. Il lacunoso *numero*, emendato nel testo con l'integrazione di *in*, sarà stato dislocato a margine, per poi infiltrarsi in linea, nella catena delle copie, un po' dopo il punto di partenza. La ricostruzione varia di poco se si suppone che *numero* sia finito a margine (e di qui nel testo) quale variante rinvenuta in un manoscritto diverso dal modello.

Nel luogo che ora presenterò, Thomas ha segnato due *crucis*, alla seconda delle quali ci si deve probabilmente rassegnare, mentre la prima sembra superata da una congettura di V. Rose (approvata da R. Novák e accolta da Moreschini).

Socr. 167 *At enim [secundum] Pythagoricos mirari oppido solitos, si quis se negaret unquam vidisse daemonem, satis, ut reor, idoneus auctor est Aristoteles. Quod si cuivis potest evenire facultas contemplandi divinam effigiem, cur non adprime potuerit Socrati optingere, quem cuivis amplissimo numini sapientiae dignitas coaequarat? Nihil est enim deo similius et gratius quam vir animo perfecte bonus, qui hominibus ceteris antecellit quam ipse a diis immortalibus distat. Quin potius nos quoque Socratis exemplo et commemoratione erigimur ac nos secundo studio philosophiae † pari similitum numinum caventes permittimus?*

Apparato: [*secundum*] *Pythagoricos* Rose Aristot. *fragm.* 193 (Novák Moreschini): *contra Pythagoricos* Rohde (coll. *Socr.* 146, *Plat.* 242), † *secundum Pythagoricos* Thomas, [*secundum*] *Pythagoricos* <contra> Beaujeu      *secundo*] *secundum* RONPLU      *pari* codd. (Beaujeu,

<sup>8</sup> Baehrens 1912, 115.

desper. Thomas): *pari*<*s*> Floridus (Moreschini) *similium*] *similitudini* Beaujeu *caventes* codd. (Thomas Beaujeu): [*c*] *aventes* Vulcanius (Moreschini).

Qui, come risulta dall'apparato, E. Rohde ha mutato *secundum* in *contra* sulla base di due luoghi apuleiani che presentano lo stesso errore: *Socr.* 146 *illos contra adversari* (*contra* B<sup>2</sup> August. civ. 9.3: *secundum* codd.); *Plat.* 242 *vitia quae contra naturam sunt* (*contra* Goldbacher: *secundum* codd.)<sup>9</sup>. A prima vista, stupisce la confusione fra parole graficamente così diverse (e semanticamente opposte) quali *secundum* e *contra*, ma se si considera che *secundum* viene spesso abbreviato in *scd* e *contra* in *c<sup>a</sup>*, diventa plausibile l'ipotesi dell'erronea trascrizione di *Socr.* 146 *illosc<sup>a</sup> adversari* come *illos secundum adversari*. Quanto a *Plat.* 242, si può pensare a una delle numerose glosse 'strutturali' inglobate nel testo tràdito: un glossatore avrebbe vergato in interlinea, al di sopra di *contra naturam*, la nota *secundum naturam*, allo scopo di evidenziare il nesso esistente fra la proposizione *quae contra naturam sunt* e la proposizione, che segue a notevole distanza, *quae natura non respuit* (= *quae secundum naturam sunt*). Anche qui, come in altri luoghi apuleiani, la chiosa (*secundum*) avrebbe 'cacciato' e sostituito la parola chiosata (*contra*)<sup>10</sup>.

Tuttavia, mentre in *Socr.* 146 e in *Plat.* 242 i criteri interni dimostrano la bontà della correzione di *secundum* in *contra*, in *Socr.* 167 l'avverbio *contra* risulta invece fastidiosamente superfluo dopo *at enim*, anche se lo si traspone davanti a *mirari* con Beaujeu (*At enim [secundum] Pythagoricos <contra> mirari*). Basta infatti la congiunzione avversativa *at* a stabilire una netta antitesi fra l'incredulità degli ascoltatori di Apuleio, dubbiosi sull'apparizione a Socrate del suo demone, e la credenza pitagorica nella visibilità dei demoni<sup>11</sup>. Pertanto, anziché mutare *secundum* in *contra* o segnarlo con la *crux*, lo si dovrà espungere con Rose, Novák e Moreschini, spiegandone la genesi nel modo seguente: *secundum* è un'antica variante erronea infiltratasi nel testo tràdito qualche linea prima della lezione di riferimento *secundo*<sup>12</sup>. Del resto, che *secundo* si prestasse a essere banalizzato in *secundum* è suggerito dalla scrittura *secundum studium philosophiae* (per *secundo studio philosophiae*: «con l'aiuto dello studio della filosofia») di RONPLU, che ripropongono per proprio conto la stessa variante già circolata in stadi anteriori di trasmissione<sup>13</sup>.

La lontananza fra *secundum* e *secundo* non pregiudica tale ricostruzione genetica. Si pensi infatti alla presenza abituale di varianti non soltanto nei margini laterali dei

<sup>9</sup> Rohde 1876, 781.

<sup>10</sup> Ecco, per chiarezza, il passo: *Plat.* 242 *Pessimo quapropter deterrimoque non ea tantum vitia, quae contra naturam sunt, pariunt execrabilitatem, ut est invidentia, ut est de alienis incommo-dis gaudium, sed etiam quae natura non respuit, voluptatem dico atque aegritudinem, desiderium, amorem, misericordiam, metum, pudorem, iracundiam*. Per un altro esempio di glossa 'sintattica' sostitutiva della *vera lectio* cf. Magnaldi 2011a, 104.

<sup>11</sup> La parte che precede il luogo in discussione suona così: *Socr.* 167 *Id signum potest et ipsius dae-monis species fuisse, quam solus Socrates cerneret, ita ut Homericus Achilles Minervam. Credo plerosque vestrum hoc, quod commodum dixi, cunctantius credere et inpendio mirari formam Socrati visitatam*. Su tale argomento, e sulle fonti di Apuleio, si veda il *Commentaire* di Beaujeu, 242-4.

<sup>12</sup> Novák 1911, 105 pensa a una semplice interpolazione.

<sup>13</sup> Secondo Moreschini, RO appartengono alla famiglia contaminata, mentre esponenti del ramo δ sono N (Nederlandensis sive Leidensis Vossianus Q.10, sec. XI), L (Laurentianus plut. LXXVI, 36, sec. XII-XIII), P (Parisinus Lat. 6634, sec. XII), U (Vaticanus Urbinas Lat. 1141, sec. XIII).



codici, ma anche in quello inferiore o superiore, magari a grande distanza dalla lezione corrispondente, o negli intercolumni, dove è spesso difficile decidere se una correzione si riferisca alla colonna di sinistra o di destra. Significativo è in *Plat.* 194 l'emendamento *multimoda*, che un correttore di B ha annotato nel margine inferiore del f. 41r, dopo aver espunto al primo rigo l'erroneo *multi* (fra *multi* e *multimoda* si frappongono ventidue linee, e mancano segni grafici di collegamento)<sup>14</sup>. In conclusione, anche *secundum* di *Socr.* 167 andrà annoverato fra le residue tracce di 'apparato' tuttora riconoscibili nel testo tràdito di Apuleio filosofo.

Il passo seguente si configura in tre modi diversi nelle edizioni di riferimento. Il riconoscimento di una *duplex lectio* rafforza l'espunzione di *bonus* eseguita da Baehrens (e poi da Purser e Beaujeu).

*Plat.* 230 *Duabus autem aequalibus de causis utilitatem hominum iustitia regit, quarum est prima numerorum observantia et divisionum aequalitas et eorum, quae pacta sunt, symbole, ad haec ponderum mensurarumque custos et communicatio opum publicarum. Secunda finalis est et veniens ex aequitate partitio, ut singulis in agros dominatus congruens deferatur ac servetur, [bonus] optimis [o]p<o>tior, minor non bonis; ad hoc bonus quisque natura et industria in honoribus et officiis praeferatur, pessimi cives luce careant dignitatis.*

Apparato: *custos] custodia* Beaujeu (fortasse recte)    *[bonus] optimis [o]p<o>tior* Baehrens: *bonus optimis optior* BMVFR (crucem ante *optior* posuit Thomas), *bonis optimis optior* NPLU, *bonus optimis potior* ed. princeps, *bonis potior* Floridus, *bonis optima portio* Hildebrand (Moreschini), *bonus <bonis> optimis potior* Goldbacher, *magnus optimis [optior]* Novák, *[bonus] optimis op<ta>tior* Purser (Beaujeu)    post *minor* add. *b<sup>-</sup>* BMV (*b<sup>-</sup>* del. B<sup>3</sup>).

La scrittura *bonus*, attestata dai codici più fedeli BMV (oltre che da F e da R)<sup>15</sup>, ha l'aspetto di una variante erronea attinente a *bonis*. Quest'ultima parola era particolarmente esposta al rischio di essere trascritta al nominativo per influsso del successivo *bonus* (*quisque*). Un'altra interpretazione possibile è che qualcuno abbia inteso sciogliere con *bonus* lo strano compendio *b<sup>-</sup>* che BMV premettono a *non bonis* (a quanto sembra, *b<sup>-</sup>* è anticipazione erronea del successivo *bon*). Comunque sia, l'espunzione di *bonus* ad opera di Baehrens produce un testo persuasivo, soprattutto se si accoglie anche il brillante ritocco in *potior* del tràdito *optior*, già eseguito dall'*editor princeps* De Buxis. Il comparativo *potior*, più adatto al contesto di *op<ta>tior* (proposto da L.C. Purser e stampato da Beaujeu), sarà stato mutato in *optior* dal copista dell'archetipo per influsso del seguente *optimis*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ho trattato il passo in Magnaldi 2012b, 157.

<sup>15</sup> I codici del XII sec. M (Monacensis 621) e V (Vaticanus Lat. 3385), affini fra loro, appartengono al ramo  $\alpha$  (ma i loro rapporti genealogici con B attendono ancora di essere chiariti: cf. Thomas, *Praefatio*, VII s.). Il codice F (Florentinus Marcianus 284, sec. XII) si colloca invece fra i *deteriores*.

<sup>16</sup> Purser 1912, 55 e Baehrens 1912, 126 s. Quest'ultimo interpreta *bonus* quale dittografia involontaria di *bonis* o del seguente *bonus* (*quisque*), dopo aver efficacemente confutato la *constitutio* di Novák 1911, 115 *magnus optimis [optior] minor non bonis*. È erroneo l'apparato di Moreschini, che attribuisce a Novák la scrittura *optimis potior* e a Baehrens *optimis optior*.

Un'altra espunzione è stata autorevolmente proposta in *Plat. 207*, ma Beaujeu e Moreschini, pur commentando in apparato l'atetesi con «fortasse recte», hanno preferito conservare nel testo la parola incriminata, modificandone la desinenza con Lipsius (e con Thomas). Ecco la persuasiva configurazione del passo secondo Novák.

*Plat. 207 Omnium vero terrenorum nihil homine praestabilius providentia dedit. Quare idem (scil. Plato) bene [homines] pronuntia[n]t esse animam corporis dominam.*

Apparato: *homines* secl. Novák («fortasse recte» Beaujeu et Moreschini in app.; falsa lectio ad antecedens *homine* attinere videtur): *hominis* Lipsius (edd.) *pronuntiat* Pa CH (Scaliger): *pronuntiant* cett. codd.

Come osservano Beaujeu e Moreschini, la frettolosa affermazione *omnium vero terrenorum nihil homine praestabilius providentia dedit* (desunta da *Plat. Legg. 766a*) è «une plate formule de transition» «assolutamente fuori posto», cui viene maldestramente collegata (*quare*) la formula *animam corporis dominam*<sup>17</sup>, che serve a introdurre la tripartizione dell'anima in razionale, irascibile, concupiscibile (sulle orme soprattutto di *Plat. Tim. 69c-70b*). In questa rapida giustapposizione di pensieri (il cui nesso logico sottinteso è che l'uomo supera gli altri esseri terreni in quanto dotato di anima) appare del tutto superfluo il genitivo *hominis*, frutto della correzione ad opera di J. Lipsius del trådito *homines*, «da es klar ist, daß die menschliche Seele gemeint wird». Così ragiona Novák, che espunge di conseguenza *homines* come «Dittographie»<sup>18</sup>. La sua proposta risulta ulteriormente rafforzata se si interpreta *homines* quale variante erronea del precedente *homine* (segue *praes-*) infiltratasi in linea davanti a *pronuntiat*, con conseguente mutamento della desinenza del verbo in *pronuntiant*<sup>19</sup>.

#### 4.

Ho già esemplificato in altra sede, discutendo *Plat. 237*, le grandi potenzialità che offre la ricerca di *duplices lectiones* costituite dalla *recta lectio* nel luogo giusto e da quella *falsa* intrusa nel contesto<sup>20</sup>. È opportuno presentare anche qui il passo, tanto tormentato quanto metodologicamente interessante per la presenza in linea di ben tre *marginalia* misconosciuti. La *constitutio* da me proposta è la seguente.

<sup>17</sup> Il concetto, comune nella speculazione platonica e stoica, è ripreso in particolare da *Plat. Tim. 34 c 5 προτέραν και προεβυτέραν ψυχην σώματος ως δεσπότιν και άρξουσιν άρξομένου*. Cf. Moreschini 1966, 61-3 e Beaujeu, *Commentaire*, 274 s.

<sup>18</sup> Novák 1911, 109. Le congetture di Lipsius sono citate nell'edizione di P. Colvius (Lugduni Bataavorum 1588). Nell'*editio princeps* il passo si configura così: *Quare iidem homines bene pronuntiarunt esse animam corporis dominam*.

<sup>19</sup> L'emendamento si trova, prima che nell'edizione di J. Scaliger (Lugduni Batavorum 1600), nei codici H, Pa (Parisinus Lat. 15449, sec. XIV) e C (Cantabrigiensis Corpus Christi College 71, sec. XIII).

<sup>20</sup> Magnaldi 2012b, 169-72. Nell'articolo tratto molte correzioni con 'lettere-segnale' che B presenta in parte in interlinea e in parte inglobate in linea. Esse sono costituite non soltanto dalla scrittura in forma esatta della lettera erronea, ma anche dalla diplografia di una o più lettere circostanti, già esattamente vergate in prima battuta ma ripetute per dare maggior risalto all'intervento correttivo.

Plat. 236-237 *Sed illud postremae dementiae est cum, qui virtutis pulchritudinem oculis animae viderit [237] utilitatemque eius usu et ratione perspexerit, non ignarus quantum dedecoris atque incommodi adipiscatur ex participatione vitiorum, tamen ad dictum se velit vitiiis. Corporis sanitatem, vires, indolentiam ceteraque eius bona extra-ria, item divitias et cetera quae fortunae commoda ducimus, ea non simpliciter bona nuncupanda sunt. Nam si quis ea possidens usu se abdicet, ea illi inutilia erunt; si quis autem [eius usum] converterit ad malas artes, ea illi etiam noxia videbuntur [vitiis] [erit] qui ea possidet <et> haberi haec etiam ob<er>it.*

Apparato: *eius usum* seclusi (ut falsam lectionem ad antecedentia verba *eius usu* attinentem; tumentur Goldbacher et Baehrens; desper. Thomas): *eorum usum* H<sup>2</sup> ed. princeps (Beaujeu Moreschini), *eius<modi> usum* Sinko, [*eius*] *usum* Novák, *ea in usum* Chodaczek *vitiis... oberit* om. ed. princeps, dub. secl. Floridus (ut glossemata) *vitiis* seclusi (ut lectionem decurtatam ad antecedentia verba *velit vitiis* attinentem; desper. Thomas): *vitiisque subiectus* F (Goldbacher Koziol, *vitiis subiectus* Beaujeu, <si subiectus> *vitiis* Moreschini), *intus* U, <di>*vitiisque*, <si obnoxius> *vitiis* Novák, <si> *vitiosus* Purser [*erit*]... *ob<er>it* scripsi: *erit... obit* codd. (desper. Thomas; *erit* supplementum videtur sequentis *obit*), *erit... ob<er>it* Hildebrand (Koziol Purser Beaujeu Moreschini), *erit... obsit* Goldbacher, *e[r]i[t]*... *ob<er>it* Sinko *ea possidet* *ea<s> possidet* Sinko <et> *haberi haec* Koziol: *haberi haec* codd. (edd.), <ut> *haberi haec* Goldbacher, *habere* [*haec*] Sinko.

L'imponenza dell'apparato mostra la gravità delle corruttele che si concentrano in questo luogo, dedicato a illustrare la tesi platonica (ma soprattutto cinica e stoica) secondo la quale i cosiddetti beni del corpo ed esterni non sono veri beni, perché di essi si può fare un uso non soltanto buono ma anche cattivo. La chiave per sanare il passo è offerta, a mio parere, da tre strane ripetizioni, tutte concentrate nelle ultime due righe:

a) *eius usum*, scrittura inutile e faticosa comunque la si modifichi, è con ogni probabilità una *falsa lectio* da correlare all'antecedente lezione *eius usu*, come suggerisce la diplografia di *eius* (dopo l'accusativo *utilitatemque* era facile scrivere *usum* per *usu*);

b) *vitiis*, che Thomas ha marcato con la *crux* e gli altri editori hanno potuto accogliere solo a costo di ritoccare in vario modo l'interpolazione di F *vitiisque subiectus*<sup>21</sup>, sembra la *decurtata lectio* di *velit vitiis* (il verbo sarà caduto per quasi-aplografia);

c) *erit* richiama il successivo *ob<er>it*, già stampato nell'edizione di G.F. Hildebrand (Lipsiae 1842), poi ben difeso da H. Koziol (nella recensione del 1877 a Goldbacher, dove si propone anche l'integrazione *possidet <et>*)<sup>22</sup>, e infine accolto da Beaujeu e da Moreschini: la correlazione fra *erit* e *obit*, stabilita dalla diplografia delle due 'lettere-segnale' *it*, suggerisce che *erit* è integrazione di *obit*, dapprima vergata a margine o in un intercolumnio e poi meccanicamente inglobata in linea un po' prima del luogo di lacuna.

La plausibilità delle ipotesi qui presentate, a prima vista molto audaci, sembra comprovata dalla limpida *concinntas* del testo risultante: *Nam si quis ea possidens*

<sup>21</sup> Nella *Praefatio*, XIII, n. 1, Thomas mette in guardia dalla «fallaci... indole» del cod. F. Anche secondo Moreschini, *Praefatio*, VII, costume peculiare di F è «magna saepe licentia textum reformare, praecipue ubi intellegentia rerum difficultate atque tenore impeditur».

<sup>22</sup> Koziol 1877, 746-50. Così anche Sinko 1905, 31 e Purser 1912, 56.

*usu se abdicet, ea illi inutilia erunt; si quis autem converterit ad malas artes, ea illi etiam noxia videbuntur qui ea possidet et haberi haec etiam oberit.*

## 5.

Sulla base del meccanismo di riconoscimento già applicato a *Plat.* 237, presenterò ora altri passi del *De Platone* che sembrano contenere una *falsa lectio* intrusa nel testo poco prima o poco dopo la *vera*.

*Plat.* 240 *Vt ille igitur amor taeterrimus et inhumanissimus atque turpis non ex rerum natura sed aegritudine corporali morboque colligitur, sic ille divinus deorum munere beneficioque concessus adspirante caelesti cupidine in animos hominum credatur venire. Est amoris tertia species, quam diximus mediam, divini atque terreni proximitate collectus nexuque et consortio parili copulatus, et ut rationi propinquus est divinus ille, ita terrenus [ille] cupidini iunctus e[s]t voluptati.*

Apparato: *ille* dubitanter seclusi ut decurtatam lectionem ad *ille ita* attinentem et Novák (prob. Moreschini 1966): *est* codd. (ed. princeps Goldbacher), *est* <et> Koziol (edd.) *voluptati* codd.: *voluptati*<s> ed. princeps (Goldbacher).

In questa sintetica trattazione (riconducibile non tanto a Platone quanto piuttosto alla scuola aristotelica)<sup>23</sup> delle tre specie di amore, corrispondenti alle tre specie di anime, si capisce bene la ripetizione di *ille* in prima e in seconda sede (*ille... amor taeterrimus* e *ille divinus*), con riferimento a ciò che di entrambi questi amori si era detto al § 239. Anche *ille*<sup>3</sup>, ripetuto quando si passa all'amore «intermedio», trova piena giustificazione, mentre *ille*<sup>4</sup> sembra un gravame inutile e fastidioso. Sulla scorta degli esempi precedenti lo si potrebbe considerare, sia pure dubitativamente, come un'antica variante erronea trascritta a margine o in interlinea e poi confluita in linea poco dopo la lezione di riferimento *ille ita*. Più precisamente, *ille* sarebbe *lectio decurtata* di *ille ita*: la parola *ita*, collocata tra *ille* e *terrenus*, era a forte rischio di omissione. Nell'agile testo che consegue all'espunzione di *ille*<sup>2</sup>, l'emendamento di *est* in *et* ad opera di Novák risulta preferibile all'integrazione *est* <et>, proposta da Koziol e accolta dai tre editori di riferimento<sup>24</sup>.

*Plat.* 245 *Namque eum cui non ex natura nec ex industria recte vivendi studium conciliari potest, vita existimat Plato esse pellendum vel, si cupido vitae eum teneat, oportere sapientibus tradi, quorum arte quadam ad rectiora flectatur. Et est sane melius talem regi nec [ipsum] regendi habere alios potestatem nec dominari, sed servire servitium, inpotem ipsum aliorum addici potestati, parendi potius quam iubendi officia sortitum.*

Apparato: *ipsum* seclusi ut decurtatam lectionem ad *inpotem ipsum* attinentem.

<sup>23</sup> Beaujeu, *Commentaire*, 296.

<sup>24</sup> Novák 1911, 117 s.: «*Et* has Koziol eingeschoben. Aber *est* nach *iunctus* ist, da *propinquus est* vorhergeht, überflüssig und in ihm selbst könnte jenes *et* enthalten sein. Ich möchte daher lesen: *iunctus et voluptati*». La congettura di Novák è approvata da Moreschini 1966, 90, n. 200, che però si ricrede nell'edizione. Floridus aveva rielaborato così il periodo: *Et Rationi propinquus est, ut divinus ille; ut terrenus ille cupidini iunctus est Voluptatis*.

Nell'ultima parte del passo, dove si afferma (in base a Plat. *Resp.* 590 c-d) la necessità che il malvagio sia servo anziché padrone, la ripetizione di *ipsum* appare molto simile a quella di *ille* in Plat. 240. Come *ille ita... ille*, anche *ipsum... inpotem ipsum* va probabilmente letto come una *duplex lectio*: la *recta*, ovvero *inpotem ipsum*, e la *falsa* o *decurtata*, costituita dal solo *ipsum* per caduta di *inpotem* tra *servitium* e *ipsum*. La fitta trama di figure retoriche di cui è intessuto il passo emerge più limpidamente grazie all'espunzione di *ipsum*<sup>1</sup>, pronomi che non serve affatto a sottolineare la già netta antitesi fra *talem* e *alios*, intralcia il polittoto *regi-regendi* e attenua il forte spicco del successivo nesso allitterante *inpotem ipsum*, etimologicamente connesso a *potestati*.

Plat. 260 *Quare et dites inferiores nuptias non recusent et locupletium consortium inopes consequantur; et, si vires opum congruunt, ingenia tamen diversa miscenda esse, ut iracundo tranquilla iungatur et sedato homini incitator mulier adplicetur, ut talibus observationum remediis et [proventibus] suboles natura discrepante confecta morum proventu meliore coalescat et ita conpositarum domorum opibus civitas augeatur.*

Apparato: *et [proventibus] scripsi* (falsa lectio *proventibus* ad sequens *proventu* attinere videtur): *et proventibus* codd., *et profectibus* Thomas (Beaujeu Moreschini), om. ed. princeps *suboles* FNPLU: *subleves* BMVR.

Nella *civitas* non astrattamente ideale della *Repubblica* platonica, descritta da Apuleio ai §§ 256-8, ma in quella più concreta delle *Leggi* qui riecheggiata, i governanti devono regolare anche i matrimoni sulla base dell'interesse generale, mescolando le diverse classi sociali e i diversi caratteri individuali, perché la generazione seguente, prodotta dalla fusione di elementi discordanti, cresca con migliore esito dal punto di vista dei costumi e tutta la città si sviluppi, grazie alle risorse delle famiglie così amalgamate. Giustamente Thomas considera spuria la ripetizione *proventibus... proventu*, ma esiste forse un rimedio più persuasivo della modifica di *proventibus* in *profectibus*, da lui stampato con il consenso degli editori successivi. L'ablativo plurale *proventibus* ha l'aspetto di una variante relativa al singolare *proventu*, dapprima vergata a margine e poi confluita nel testo davanti a *suboles* (con conseguente corruzione di *suboles* in *subleves* nel ramo  $\alpha$ ). Al mutamento più o meno automatico di *proventu* in *proventibus* hanno probabilmente contribuito i plurali *morum* o *remediis* (ma in Apuleio *proventus* è sempre singolare, e si trova accompagnato come qui da un comparativo in *met.* 11.20 in *proventum prosperiorem*). Certo è che molto opportunamente l'editor princeps De Buxis ha omissso, o piuttosto tacitamente espunto, *proventibus*, rimaneggiando così il passo: *ut talibus observationum remediis soboles natura discrepante confecta mox proventu meliore coalescat*. Basterà riprendere il suo intervento (taciuto in tutti gli apparati), conservando però sia *morum* sia *et* (la doppia *et* serve a correlare *suboles* con *civitas*), per ottenere un testo ottimo nella forma e nel significato<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> La genuinità di *morum* è confermata dalle parole successive *puerperiaque ipsa morum dissimili seminio concepta* eqs.

Il passo ora in discussione presenta un anacoluto tollerato dalla maggior parte degli interpreti. Non sarà tuttavia inutile proporre la nuova *constitutio* che risulterebbe dall'interpretazione di una parola quale antica variante marginale inglobata nel testo trådito un po' dopo la lezione di riferimento.

*Plat. 261 A quibus (scil. moribus perniciosis) si consilio et suadela depravata multitudo deflecti non poterit, abducenda est tamen ab incepto vi et ingratu. In actuosa vero civitate describit quemadmodum simul omnis hominum multitudo bonitate et iustitia conducta habeatur. Hi tales complectentur proximos, honores custodient, intemperantiam arcebunt, iniuriam refrenabunt, pudicitiae ornamentisque ceteris vitae honores maximos deferentes. Nec temere [multitudo] convenie<n>t ad eiusmodi rerum publicarum status, nisi qui optimis legibus et egregiis institutis fuerint educati, moderati erga ceteros, inter se congruentes.*

Apparato: post *omnis hominum multitudo* iterant *flecti non poterit...* simul *hominis hominum multitudo* BMVR *multitudo* dubitanter seclusi ut decurtatam lectionem ad *hominum multitudo* attinentem *convenient* scripsi (*conveniet* iam aliquis apud Beaujeu): *convellet* BFNPLU (desper. Thomas), *cum vellet* R, *convalet* MV, *convolet* ed. princeps, *convalescet* Goldbacher (Moreschini), *confluet* Novák, *convertetur* Beaujeu *nisi <praeerunt>* Novák.

Nella parte finale del passo (che prefigura i concreti effetti di una buona costituzione politica riecheggiando vagamente Plat. *Resp.* 5.471 c-e), i critici si sono soffermati a lungo sul corrotto *convellet* di B e del ramo  $\delta$ , e hanno invece data generalmente per scontata la genuinità di *multitudo*. Eppure questo sostantivo suscita qualche perplessità, poiché costringe a ipotizzare per lo stesso verbo *convellet*, comunque modificato, due soggetti diversi: *multitudo* e *qui*. Non a caso Novák ha cercato di rimediare all'anacoluto integrando dopo *qui* il verbo *praeerunt* e riscrivendo così la pericope: *nec temere multitudo confluet ad eiusmodi rerum publicarum status, nisi <praeerunt> qui optimis legibus... fuerint educati*<sup>26</sup>. Sulla scorta degli esempi precedentemente citati, si può sospettare che *multitudo* vada espunto quale variante erronea della lezione *hominum multitudo*. Si tratterebbe ancora una volta di un'antica *lectio decurtata*: un copista avrebbe scritto *omnis multitudo* per *omnis hominum multitudo*, omettendo *hominum* per quasi aplografia (*omnis* e *hominum* sono così simili che BMVR, saltando all'indietro da *omnis hominis multitudo* a *multitudo*<sup>1</sup>, hanno riscritto *omnis* come *hominis*); successivamente un correttore avrebbe eseguito nel testo l'integrazione (*omnis <hominum> multitudo*), dislocando a margine la primitiva lezione mutila (*multitudo*); questa infine sarebbe riconfluita in linea un po' dopo il punto di partenza, trascinandolo al singolare il successivo *convenient* (sembra questa la correzione più plausibile per senso e per paleografia del trådito *convellet*; la congettura *conveniet* è stata registrata in apparato dal solo Beaujeu, ma senza indicazio-

<sup>26</sup> Novák 1911, 123 s. (con citazione delle occorrenze di *confluere* in *met.* 4.16, 4.29, 8.6, 10.19, 11.23). La traduzione di Beaujeu (che muta *convellet* in *convertetur*) suona così: «Mais ce n'est pas à l'improviste qu'une multitude adoptera un ordre politique de ce genre, sauf les gens déjà formés par les meilleures lois et des institutions excellentes, pleins de retenue à l'égard des autres et à l'unisson entre eux».

ne di paternità)<sup>27</sup>. Ecco, in conclusione, il significato del passo secondo la nuova *constitutio*: «E non giungeranno facilmente a ordinamenti politici di questo genere se non coloro che saranno stati educati da ottime leggi ed eccellenti istituzioni, moderati verso gli altri e concordi tra loro».

## 6.

Negli esempi fin qui presi in considerazione, gli antichi *marginalia* inglobati nel testo tràdito si presentano come aggiunte fastidiose o incongrue, la cui espunzione basta (con o senza ritocchi contestuali) a conferire una veste più convincente al passo. Altrove, invece, la *falsa lectio* infiltrata dal margine in linea sembra essersi sostituita a una parola preesistente, che è quanto mai difficile restituire per l'assenza di ogni indizio paleografico sulla lezione eliminata. In casi di questo genere, non resta che affidarsi al contesto, che può suggerire una congettura più o meno plausibile.

Un esempio di primo tipo è *Plat.* 261, dove l'emendamento *quam* di F. Oudendorp (accolto da Beaujeu e da Moreschini) appare necessitato dalla logica e dalla grammatica.

*Plat.* 261 *Et alii publicarum rerum status definiti ab eo putantur nitentes ad bonos mores et super ea <re> publica, quam vult emendatione constare, rectori mandat non prius residuas compleat aut vitiosas leges correctas velit [enim] <quam> mores perniciosos et disciplinas corrumpentes commoda civitatis ad meliora converterit.*

Apparato: *mores et] mores sed* Thomas in apparatu *ea re* F<sup>2</sup>: *ea* codd., *re* Oudendorp *e-mendatione]* *emendatiorem* Rohde *quam* (vel *quin*) Oudendorp (*quam* prob. Novák): *enim* codd. (desper. Goldbacher Thomas; *falsa lectio enim* ad antecedentes litteras *emen-* attinere videtur), *ni* Hildebrand.

Si trova qui riassunta la tesi platonica secondo la quale il passaggio a un regime migliore e a nuove istituzioni deve essere preceduto dalla correzione dei costumi (*Legg.* 735b-736c). Lo svolgersi delle argomentazioni è però inceppato da *enim*, che Goldbacher e Thomas segnano con la *crux*, senza dare troppo credito all'emendamento *quam* di Oudendorp, ottimo per senso e per sintassi ma poco credibile dal punto di vista strettamente paleografico. A proporre, dopo Thomas, un'acuta spiegazione genetica dell'errore è Novák, che difende così *quam*: «Die Änderung von *enim* in *quam* ist allerdings stark, aber der Fehler scheint so entstanden zu sein, daß der Schreiber von *velit quam* zu 'vult emendatione' unachtsamer Weise zurückkehrte. Die Dittographie *emen* ging dann leicht in *enim* über»<sup>28</sup>. Accoglierei

<sup>27</sup> Cf. Beaujeu *ad loc.* «al. al. con. (-veniet, -fluet, -pelletur, -valescet)». Il mutamento erroneo di *conveniet* in *convellet* potrebbe essere stato provocato dal fraintendimento del compendio (in *Plat.* 207 tutti i codici, o la maggior parte di loro, hanno *consumptam* per *consulturam* e in 221 *humera* per *humana*). Il nesso *convenire* + *in* o *ad* e accusativo ricorre in *apol.* 28.3 *ista multitudo... ad audiendum convenit*; *flor.* 5.1 *in theatrum convenistis*; *met.* 10.7 *patres in curiam convenirent* etc. Si osservi in *flor.* 18.1 il particolare costruito *tanta multitudo ad audiendum convenistis*, che non sembra però sufficiente a difendere *multitudo* in *Plat.* 261.

<sup>28</sup> Novák 1911, 123.

senz'altro il collegamento stabilito da Novák fra *enim* e *emen(datione)*, giustificandolo però in modo un po' diverso. Forse, in corrispondenza di *vult emen(datione)*, qualcuno aveva scritto a margine la variante con parola-segno *vult enim*; in un successivo stadio di trasmissione la forte somiglianza tra *vult* e *velit* indusse a interpretare (*vult*) *enim* quale correzione di (*velit*) *quam*, con conseguente mutamento di *quam* in *enim*. Se così fosse, non si dovrebbe stampare semplicemente *velit quam*, come fanno Beaujeu e Moreschini, ma *velit [enim] <quam>*.

A differenza di *Plat.* 261, nell'esempio seguente – l'ultimo dei luoghi qui in discussione – non sembra possibile restituire con un buon grado di probabilità la *vera lectio* cacciata e sostituita dalla *falsa*. Sarà perciò opportuno seguire Goldbacher, che ha espunto la parola spuria e ha posto subito di seguito il segno di lacuna (così anche Thomas e Beaujeu).

*Plat.* 222 *Et illum quidem, qui natura inbutus est ad sequendum bonum, non modo sibimet intimatum putat, sed omnibus etiam hominibus, nec pari aut simili modo, verum [etiam] <... > unumquemque acceptum esse, dehinc proximis et mox ceteris qui familiari usu vel notitia iunguntur.*

Apparato: *intimatum* codd. (deff. Praechter Redfors Beaujeu Moreschini): *ipsi natum* Casaubonus (Goldbacher Thomas), *uni natum* Rohde *etiam* secl. et lacunam signific. Goldbacher (Thomas Beaujeu): *etiam* codd., *[etiam]* <patris> Casaubonus ex [*Plat.*] *epist.* 9.358a (Moreschini), *[etiam]*< civitati> Hildebrand, *etiam* <apud> Sinko, *[etiam]*<primum sibimet ipsi> Praechter, <parentibus et coniugi, liberis> *etiam* Giusta, *[etiam]* <primum liberis atque parentibus> Moreschini 1966 *unumquemque* codd.: *bonum quemque* Sinko *acceptum* codd. (desper. Goldbacher Thomas): *adstrictum* Casaubonus, *conceptum* Wowerius, *addictum* Floridus, *assertum* Hildebrand, *susceptum* Goldbacher in app.

Un passo avanti decisivo per l'interpretazione di questo luogo fu fatto da K. Praechter, che lo lesse alla luce della dottrina stoica e peripatetica dell'οἰκείωσις e spiegò *intimatum* (non attestato prima di Apuleio) come la traduzione latina di ὄψειόμενον<sup>29</sup>. Cadevano pertanto i mutamenti precedentemente proposti di *intimatum* in *ipsi natum* (così I. Casaubonus, nell'edizione dell'*Apologia* pubblicata a Heidelberg nel 1594) o in *uni natum* (così E. Rohde, nella recensione del 1876 all'edizione di Goldbacher)<sup>30</sup>, e cadevano anche, di conseguenza, le innumerevoli congetture escogitate per *acceptum* (da interpretare come οἰκείος o φίλος o προσφιλές). Continua a rimanere aperto, invece, il problema costituito da *etiam*<sup>2</sup>, forse casuale dittografia di *etiam*<sup>1</sup>, come lo considera Goldbacher, o forse invece *lectio decurtata* di *omnibus etiam* o di *etiam hominibus* (la somiglianza fra *omnibus* e *hominibus* poteva facilmente provocare la caduta dell'una o dell'altra parola), dapprima vergata a margine e poi confluita nel testo al posto di una o più parole preesistenti.

Al contesto (che riguarda la transizione dall'οἰκείωσις individuale all'οἰκείωσις sociale, ovvero dall'amore dell'uomo per se stesso all'amore per la propria famiglia e poi per la società circostante) potrebbe adattarsi abbastanza bene l'integrazione

<sup>29</sup> Praechter 1916, 522. Si vedano anche Redfors 1960, 62 e Beaujeu, *Commentaire*, 282-4.

<sup>30</sup> Rohde 1876, 781.



<primum liberis atque parentibus>, avanzata nel 1966 da Moreschini negli *Studi sul «De dogmate Platonis» di Apuleio*, ma venticinque anni dopo da lui stesso respinta nell'edizione, a favore dell'improbabile <patriae> di Casaubonus<sup>31</sup>. Tuttavia, poiché si tratta di una soltanto fra le varie congetture ragionevoli proposte o proponibili, ci si dovrà rassegnare a confinarla in apparato, e a considerare ormai perduto un passaggio importante dell'οἰκείωσις così come l'aveva espresso Apuleio nel *De Platone*.

Torino

Giuseppina Magnaldi

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arfé 2004 = P. Arfé, *Cusanus-Texte. III. Marginalien. 5. Apuleius. Hermes Trismegistus. Aus Codex Bruxellensis 10054-56*, Heidelberg 2004.
- Baehrens 1912 = W.A. Baehrens, *Zu den philosophischen Schriften des Apuleius*, RhM 67, 1912, 112-34.
- Beaujeu 1973 = Apulei *De philosophia libri*, ed. J. Beaujeu, Paris 1973.
- Casaubonus 1594 = Apulei *Apologia*, ed. I. Casaubonus, Heidelberg 1594.
- Chodaczek 1929 = L. Chodaczek, *Explanations Apuleianae*, Eos 32, 1929, 279-300.
- Colvius 1588 = Apulei *De philosophia libri*, ed. P. Colvius, Lugduni Batavorum 1588.
- Ed. princeps 1469 = Apulei *De philosophia libri*, ed. I.A. De Buxis, Romae 1469.
- Floridus 1688 = Apulei *Opera in usum Delphini*, ed. I. Floridus, Parisiis 1688.
- Giusta 1964 = M. Giusta, *I dossografi di etica*, I, Torino 1964.
- Goldbacher 1876 = Apulei *De philosophia libri*, ed. A. Goldbacher, Vindobonae 1876.
- Hildebrand 1842 = Apulei *De philosophia libri*, ed. G.F. Hildebrand, Lipsiae 1842.
- Koziol 1877 = H. Koziol, Recensione di Goldbacher 1876, *Zeitschr. f. d. österreich. Gymnas.* 28, 1877, 746-50.
- Kroll 1898 = W. Kroll, *Apuleiana*, RhM 53, 1898, 575-84.
- Lipsius 1588 = Congetture di J. Lipsius citate da Colvius 1588.
- Kronenberg 1928 = A.J. Kronenberg, *Ad Apuleium*, Mnemosyne 56, 1928, 29-54.
- Magnaldi 2000 = G. Magnaldi, *La forza dei segni. Parole-spia nella tradizione manoscritta dei prosatori latini*, Amsterdam 2000.
- Magnaldi 2011a = G. Magnaldi, *Antiche glosse e correzioni nel De deo Socratis di Apuleio*, RFIC 139.1, 2011, 101-17.

<sup>31</sup> Moreschini 1966, 71-3. Come risulta dall'apparato, già Giusta 1964, 336 s. aveva proposto *parentes e liberi*, tentando però di conservare *etiam*. Casaubonus desumeva *patriae* dall'*Epistola ad Archita*, che è però estranea alla teoria dei cerchi relazionali propria dell'οἰκείωσις (cf. 358a ἕκαστος ἡμῶν οὐχ αὐτῷ μόνον γέγονεν, ἀλλὰ τῆς γενέσεως ἡμῶν τὸ μὲν τι ἢ πατρὶς μερίζεται, τὸ δὲ τι οἱ γεννήσαντες, τὸ δὲ οἱ λοιποὶ φίλοι, πολλὰ δὲ καὶ τοῖς καιροῖς δίδονται τοῖς τὸν βίον ἡμῶν καταλαμβάνουσι).

Giuseppina Magnaldi

Magnaldi 2011b = G. Magnaldi, *Antiche note di lettura in Apul. Plat. 193, 223, 242, 248, 253, 256 e Socr. 120*, RFIC 139.2, 2011, 394-412.

Magnaldi 2012a = G. Magnaldi, *Tracce di antiche omissioni-integrazioni nel De Platone di Apuleio*, in 'Vestigia notitiae'. *Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, a cura di E. Bona – C. Lévy – G. Magnaldi, Alessandria 2012, 351-65.

Magnaldi 2012b = G. Magnaldi, *Vsus di copisti ed emendatio nel De Platone di Apuleio*, MD 68, 2012, 153-72.

Markland 1746 = J. Markland, *Epistola critica*, Londinii 1746.

Mercerus 1625 = Apulei *De deo Socratis*, ed. I. Mercerus, Lutetiae 1625.

Moreschini 1966 = C. Moreschini, *Studi sul 'De dogmate Platonis' di Apuleio*, Pisa 1966.

Moreschini 1991 = Apulei *De philosophia libri*, ed. C. Moreschini, Stuttgart-Leipzig 1991.

Novák 1911 = R. Novák, *Zu den philosophischen Schriften des Apuleius*, WS 33, 1911, 101-36.

Oudendorp 1786-1823 = Apulei *De philosophia libri*, ed. F. Oudendorp, Lugduni Batavorum 1786-1823.

Praechter 1916 = K. Praechter, *Zum Platoniker Gaios*, Hermes 51, 1916, 510-29.

Purser 1912 = L.C. Purser, *Notes on the Platonic treatise of Apuleius*, Hermathena 38, 1912, 51-61.

Redfors 1960 = J. Redfors, *Echtheitskritische Untersuchung der apuleischen Schriften De Platone und De mundo*, Lund 1960.

Rohde 1876 = E. Rohde, Recensione a Goldbacher 1876, JLZ 3, 1876, 779-82.

Rose 1886 = Aristotelis *Fragmenta*, ed. V. Rose, Lipsiae 1886.

Scaliger 1600 = Apulei *De philosophia libri*, ed. J. Scaliger, Lugduni Batavorum 1600.

Sinko 1905 = Th. Sinko, *De Apulei et Albini doctrinae Platonicae adumbratione*, Cracoviae 1905.

Thomas 1908 = Apulei *De pilosophia libri*, ed. P. Thomas, Leipzig 1908.

Vulcanius 1594 = Apulei *De deo Socratis*, ed. B. Vulcanius, Lugduni Batavorum 1594.

Woverius 1606 = Apulei *De philosophia libri*, ed. J. Woverius, Hamburgi 1606.

**Abstract:** The collation of ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale 10054-10056, makes it possible to identify many old *lectiones falsae* and *decurtatae* in the text transmitted for Apuleius' *De deo Socratis* and *De Platone et eius dogmate*, and to propose a new *constitutio textus* for some *loci vexati*.

**Keywords:** Apuleius, *De deo Socratis*, *De Platone*, manuscripts, textual criticism.

## Palombe e colombe (Ael. ep. 19)

Nell'epistola 19 del *corpus* di Eliano, scritta da Mormia a Cremete, il protagonista racconta in prima persona le sue penose vicende: ha appena festeggiato con tutti i crismi (ghirlande e sacrifici agli dei) le nozze del proprio figliolo con un'auletride; dopo aver benevolmente accolto nel suo podere la giovane sposa cittadina, si è reso conto delle macchinazioni ordite dalla donna ai suoi danni. L'ostentazione di un comportamento irreprensibile e di un pudore verginale ha rivelato ben presto, agli occhi del protagonista, tutta la sua inconsistenza:

Μορμίας Χρέμητι<sup>1</sup>

Ἐγὼ μὲν ἔθνον γάμους ὁ χρυσοῦς μάτην καὶ περιήειν  
ἔστεφανωμένος οὐδὲν δέον καὶ τοὺς τε ἔνδον καὶ τοὺς ἔξω  
θεοὺς ἐκολάκευον, ὁ δὲ παῖς κατήγαγε μὲν καὶ αὐτὸς τὸ  
ζευγὸς ἐκ τῶν ἀγρῶν ὡς τὴν νύμφην ἐξ ἄστεος εἰς τὸ πα- 5  
τρῶον χωρίον ἐπανάξων, αὐλητριίδα δὲ λυσάμενος, ἧς ἔτυ-  
χεν ἐρῶν, νύμφης στολὴν αὐτῇ περιβαλὼν ἐπανάγαγέ μοι  
φάτταν ἀντὶ περιστερᾶς, φασίν, ἑταίραν ἀντὶ νύμφης. καὶ  
τὰ μὲν πρῶτα αἰδομένη κορικῶς εὖ μάλα καὶ κατὰ τὸν  
τῶν παιδῶν τῶν γαμουμένων νόμον ἀπέκρυπτε τὴν τέχνην, 10  
μόλις δὲ ἀπερράγη ἢ σοφία τε αὐτῶν καὶ αἰ κατ' ἐμοῦ  
μηχαναί. οὐ μὴν εἰς τὸ παντελές μου καταφρονήσουσιν  
ὥσπερ οὖν πλινθίνου, ἐπεὶ τοι τὸν μὲν καλὸν νυμφίον ἐς  
κόρακας ἀποκηρύξω ἐὰν μὴ τῆς ὑπερβαλλούσης τρυφῆς  
πασάμενος σὺν ἐμοὶ ταφρεύῃ καὶ βωλοκοπῇ· τὴν δὲ νύμ- 15  
φην ἀποδώσομαι κάκεινῃ ἐπ' ἔξαγωγῇ ἐὰν μὴ τι καὶ  
αὐτῇ τῶν ἔργων τῇ Φρυγίᾳ τε καὶ τῇ Θράττῃ συναπολαμ-  
βάνῃ.

Mormia a Cremete<sup>2</sup>

Io – babbeo che non sono altro! – festeggiavo inutilmente con un sacrificio le nozze e, senza che ce ne fosse bisogno, me ne andavo in giro inghirlandato e cercavo di conquistarmi la benevolenza degli dei, sia quelli di casa, sia quelli di fuori; mio figlio, per parte sua, aveva guidato lui stesso la coppia di buoi dalla campagna per condurre la giovane sposa dalla città al campo paterno. Aveva riscattato un'auletride di cui si era innamorato, le aveva messo addosso un abito da sposa e mi ha portato a casa una palomba invece di una colomba, come dice il proverbio, e cioè un'etera invece di una sposa. All'inizio, affettava un pudore verginale e, comportandosi alla maniera delle giovani spose, celava la sua arte; a stento emersero la loro strategia e le loro macchinazioni contro di me. Ormai non potranno più disprezzarmi come un pezzo di mattone, perché manderò al diavolo il bel maritino e lo diserederò, se non la smette con la sua mollezza esagerata e non viene con me a scavare fossi e a rompere zolle. Quanto alla

<sup>1</sup> Il testo greco è quello curato da D. Domingo-Forasté per i tipi della Teubner: vd. Domingo-Forasté 1994.

<sup>2</sup> Propongo la mia traduzione della lettera.

sposa, poi, la venderò come merce d'esportazione se non fa una sua parte di lavoro insieme alla Frigia e alla Tracia.

Già ad una prima, cursoria lettura, l'epistola segnala al lettore una matrice comica – formale e concettuale – evidente.

Il motivo del *gamos* è, infatti, di per sé organico agli schemi profondi del codice comico ereditati dal sostrato rituale dei riti di fertilità<sup>3</sup>. E la cerimonia nuziale, di cui la lettera fornisce una descrizione rapida ma accurata (i sacrifici, r. 2<sup>4</sup>, le ghirlande, r. 3<sup>5</sup>, la necessità di ingraziarsi gli dei, rr. 3-4<sup>6</sup>, il trasferimento della sposa, con annessa processione, dalla casa paterna a quella dello sposo, rr. 4-6<sup>7</sup>, il riferimento al

<sup>3</sup> È appena il caso di ricordare la declinazione comico-giocosa del motivo in alcune commedie di Aristofane (*Pace* e *Uccelli*), dove le nozze concludono festosamente il dramma; per le attestazioni nella *mesē* e nella *neā* vd. *infra*; sul motivo in generale vd. *Introduzione* nel volume di prossima pubblicazione di Di Bari 2012.

<sup>4</sup> Nel primo giorno della liturgia nuziale si svolgeva un preciso rituale, che Esichio (ε 4272 Latte, cf. anche *Sud.* ε 2865 Ad. e Poll. 3, 167, 38) definisce γάμων ἔθη, «costumi del matrimonio»: la cerimonia prevedeva, nel culto dei θεοὶ γαμήλιοι (divinità protettrici delle nozze), il taglio delle ciocche di capelli della vergine ad Artemide (cf. Eur. *Hipp.* 1425 s.) e l'offerta di primizie, doni, libagioni e sacrifici in onore di Zeus ed Era (detti *Teleioi* perché compivano il *gamos*) e di Artemide ed Afrodite: notevoli le testimonianze di Diod. 5, 73; Plu. *Aristid.* 20.7; *Mor.* 141e-f; per ulteriori dettagli vd. Zanfino 2004, 56 nn. 6 s.). Fozio (γ 326 Theod.) chiama il sacrificio γαμηλία e indica tra le divinità destinatarie Era, Artemide e le Grazie gamelie. Tuttavia alcune fonti (ad esempio Paus. 2.34.12; 3.13.9; Nicod. *AP* 6.318) individuano esclusivamente Afrodite come destinataria delle offerte (sulle divinità in onore delle quali si compiva il sacrificio vd., più dettagliatamente, *infra*). La testimonianza di Plutarco (citata *supra*) chiarisce che era costume invalso durante i sacrifici nuziali non ardere la bile insieme alle altre parti degli animali sacri: questa veniva, infatti, estratta e gettata lontano dall'altare, dal momento che di norma il matrimonio non deve prevedere né bile né ira.

<sup>5</sup> In occasione della cerimonia nuziale, le corone erano di rose (cf. Bacch. 17.116 Sn.-M.; Stesich. fr. 187.3 Davies), di mirto (Stesich. fr. 187.2 Davies; Pi. fr. 52n a, 16 s. M.; Aristoph. *Av.* 160; Eub. fr. 104 K.-A., su cui vd. Hunter 1983, 198) ovvero di viole (Stesich. fr. 187.3 Davies; Men. Rh. 409.8-14 Russell; petali di viole venivano lanciati agli sposi in Charito 3.2.17 e 3.8.5). Appese sulle porte delle abitazioni dei genitori degli sposi (Luc. *DMeretr.* 2.3; Plu. *Mor.* 755a), le corone erano indossate dagli stessi sposi (cf. Charito 3.2.16; Plu. *Mor.* 771d), costituivano un regalo di nozze (Bacch. 17.116 Sn.-M.; Eur. *Med.* 786, 949, 978, 982, 1159) e, insieme alle torce, erano usate durante la cerimonia della *lutrophoria*, il bagno con cui la sposa si preparava alle nozze; le corone erano, inoltre, indossate da tutti i partecipanti al corteo nuziale (su cui vd. *infra*). Sul ruolo delle ghirlande nel rituale matrimoniale vd. Blech 1982, 75-81 e, per la raccolta dei passi relativi, Belardinelli 1994, 229.

<sup>6</sup> Si è detto (vd. *supra*) che alcune testimonianze indicano tra le divinità destinatarie dei sacrifici nuziali (i θεοὶ γαμήλιοι) Zeus, Era, Artemide e le Grazie gamelie, sebbene alcune fonti facciano esclusivo riferimento ad Afrodite. La *Suda* (τ 1023 Ad.), citando Fanodemo di Atene, sostiene, invece, che, ad Atene, prima delle nozze, si sacrificava alle Divinità della stirpe, i Τρτοπάτορες, soprattutto per propiziare la nascita dei figli, laddove nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 433 s.) il sacrificio è compiuto in onore della dea Artemide.

<sup>7</sup> Il rituale delle nozze prevedeva che, dopo il banchetto, si svolgesse la πομπή, ossia la 'processione' solenne di trasferimento della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo, descritta con dovizia di dettagli da Esiodo nello *Scudo* (vv. 273-80). Il corteo nuziale poteva svolgersi a piedi ovvero su un carro (Poll. 10.33.4 ss.; Phot. ζ 28 Theod.) ed era generalmente guidato dal προσηγητής, indicato dal lessico di Esichio (π 3446 Hansen) come «colui che precede il carro». Interessante la testimonianza del poeta comico Araro (fr. 17 K.-A.), da cui apprendiamo che la

vestito della sposa, r. 7<sup>8</sup>), ha una connotazione marcatamente letteraria: basti pensare ai tanti luoghi della commedia nuova (in particolare menandrea), dove non è raro che l'azione scenica si concluda con la celebrazione di un matrimonio e la presenza

sposa prendeva posto sul carro, anche se non appare perspicuo se il gesto di sollevarla fosse compiuto dallo sposo ovvero dal πάροχος (detto anche παράνυμφος e νυμφευτής), colui il quale, in virtù del rapporto di parentela o di amicizia con lo sposo, sedeva accanto agli sposi sul carro nuziale e aveva il compito di condurre la sposa dallo sposo e di proteggerla durante il trasferimento (su questa e altre figure 'secondarie' del rito nuziale vd. Ippolito 2004, 49-54). Un ruolo fondamentale era svolto, durante la processione, dalla madre dello sposo, che, per prima, innalzava le fiaccole accese (cf. Eur. *IA* 732-7, *Med.* 1021-7, *Pho.* 344-6, *Tro.* 319-25; A. R. 4.808): l'accensione delle fiaccole garantiva la legittimazione giuridica del matrimonio (non a caso i matrimoni illegittimi erano detti ἀδεδούγητοι γάμοι, cioè 'nozze non illuminate da fiaccole': cf. *schol.* Eur. *Alc.* 989; Eust. *Il.* 6.24 = 2.622.40 ss.); il corteo, illuminato dalle fiaccole (Aristoph. *Pax* 1316 s.), al suono di flauti e cetre, danzava e cantava l'imeneo (cf. Hom. *Il.* 18.491-6; Stesich. 187 Davies; Eur. *Hel.* 722 ss., *IA* 1054 ss.; Soph. *Ant.* 810-5; Charito 1.1.13; Long. 4.40.1). Tra i diversi momenti della cerimonia nuziale, la scena della processione, che conduce la sposa da una casa all'altra, si ritrova di frequente rappresentata sui vasi: ai margini dello spazio pittorico trova spazio la raffigurazione delle porte delle due case e, al centro, il corteo, quasi sempre a piedi, con alcune figure-chiave, quali la sposa velata, lo sposo, il πάροχος, la νυμφεύτρια (la donna che assisteva la sposa e la guidava nelle varie fasi del matrimonio: Hsch. v 715 Latte; *Sud.* v 592 Ad.), i portatori di fiaccole e talvolta alcune divinità che fungono da testimoni e si fanno garanti del matrimonio (sul corteo nuziale vd. Belardinelli 1994, 229 s. ed Esposito 2004, 33-5). Per l'organizzazione dei festeggiamenti nuziali nell'antichità vd. Lécivain 1904; Maas 1914; Heckenbach 1913; Garland 1990, 217-25; Oakley – Sinos 1993; Verilhac – Vial 1998; in particolare, per l'età ellenistica, vd. Vatin 1970.

<sup>8</sup> Non è ben chiaro dalle fonti letterarie a nostra disposizione se in Grecia esistesse una tipologia di abito nuziale ben precisa: le diverse combinazioni di abiti e colori che emergono dai testi fanno pensare a una certa libertà d'uso. Esiodo ricorda nella *Teogonia* (vv. 573-80) la vestizione di Pandora in occasione del matrimonio con Epimeteo e descrive la sposa fasciata da una ἔσθης ἀργυρέη (= 'veste bianca'), con la testa ricoperta da una καλύπτρη δαιδαλέη (= 'velo ricamato') e inghirlandata da una στεφάνη χρυσέη (= 'corona d'oro'). Euripide nell'*Alceste* (vv. 922 ss.) descrive l'eroina, che si appresta a morire, vestita di abiti neri, anziché di pepi bianchi come si addice agli imenei. Con queste due testimonianze, che concordano nel colore bianco del vestito, ma non nella tipologia di abito (una generica ἔσθης in Esiodo, un πέπλος, ossia la tunica che le donne greche usavano sotto l'ἱμάτιον, in Euripide) sembra contrastare l'attestazione del *Pluto* di Aristofane, dove il dio accecato fa riferimento ai βαπτὰ ἱμάτια ποικιλόμορφα ('mantelli vivaci e variopinti') delle spose (vv. 529 s.; lo scolio al luogo glossa l'espressione con 'vesti ricamate e di porpora': vd. *schol.* [rec.] 530a-b Chantry); in questo caso, dunque, l'abito nuziale sarebbe arricchito da un mantello finemente ricamato, variopinto e forse di porpora. Il colore rosso torna, peraltro, in un passo del romanzo di Achille Tazio (2.11.2), che descrive la toletta di una sposa accennando ad un 'abito completamente rosso' con fasce dorate e ad una collana di pietre variopinte. Il romanzo fornisce con Caritone (3.2.16) un'ulteriore testimonianza dell'abbigliamento della sposa: il romanziere parla di una 'veste milesia' (un tipo di stoffa di lana molto sottile) e della 'corona nuziale'. Di grande interesse a riguardo è altresì la documentazione vascolare, che riproduce frequentemente la vestizione della sposa: nei vasi, la ragazza è di solito ricoperta da un ἱμάτιον riccamente ricamato, che spesso funge anche da velo, e indossa una corona perlopiù di fiori (e non dorata, come invece attestato nelle fonti letterarie). Pare dunque verosimile che, in occasione delle nozze, la sposa greca poteva indossare una semplice tunica bianca o un ampio mantello variamente ricamato e colorato, una corona dorata o intrecciata di fiori, ma non poteva rinunciare al velo (cf. Aesch. *Ag.* 1178 s. e vd. Blundell 2002, 158 s.), che ricopriva anche una precisa funzione rituale e che, dopo le nozze, veniva dedicato a Era (sul rito degli ἀνακαλυπτήρια, lo 'svelamento' della sposa, vd. Esposito 2004, 37-40).

in scena di torce e corone<sup>9</sup>. In più, il riferimento allo scarto sociale tra la sposa cittadina e il contadino protagonista (intuibile causa, anche collaterale, dei dissapori tra suocero e nuora) evoca un altro motivo fondante dell'antropologia comica – l'antitesi città-campagna – e lo intreccia a quello del *gamos*: esempio celeberrimo di questa coesistenza tematica è fornito dalle *Nuvole* di Aristofane, dove il confronto tra i saldi valori tradizionali del campagnolo Strepsiade e la fatuità della sposa nobile e cittadina sono causa di un'insanabile crisi coniugale (cf., in particolare, i vv. 42-55)<sup>10</sup>.

Tipicamente comica (da commedia nuova) è anche la specifica situazione evocata: il giovane innamorato che sposa un'auletride. Numerose sono, infatti, le commedie di Menandro conservate in cui agiscono etere, generalmente redente, che approdano all'affrancamento dalla loro condizione e/o al matrimonio legittimo; che l'aspirazione fosse conforme al *cliché* dell'etera è inequivocabilmente suggerito dagli *Epitrepontes*, dove la discrezione e la generosità dell'etera Abrotono sono interpretati dallo schiavo Onesimo come trucco funzionale al suo desiderio di affrancamento<sup>11</sup>.

Non manca nell'epistola la marcata convenzionalità dei personaggi, assai vicina alla tipizzazione delle maschere comiche: l'etera che aspira a un matrimonio legittimo, il giovane innamorato e vanesio, il vecchio burbero. Più le consuete presenze servili della Frigia e della Tracia<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> La richiesta delle torce e delle corone è frequentemente attestata nei finali delle commedie di Menandro: è il caso del *Dyskolos* (vv. 963 s.), del *Misoumenos* (vv. 459 s.), della *Samia* (v. 731), dei *Sicioni* (vv. 418 s.), ma anche di due frammenti papiracei (*CGFP* 249.13 s.; *P.Harris* 172.1), i quali contengono, con ogni probabilità, i finali di due non meglio identificate commedie menandree (per l'attribuzione di *CGFP* 249 all'*Hydria*, si veda Gaiser 1977, 158 s. e 213 s.); la richiesta formulare è presente anche in Antiph. fr. 197.2-3; 269.1-2 K.-A.; Chrysipp. fr. 1.1-2 K.-A.; Posidipp. fr. 6.9 K.-A.; sul motivo vd., più diffusamente, Belardinelli 1994, 228.

<sup>10</sup> La polarità città / campagna è esemplarmente codificata nella commedia di Menandro dalla situazione del *Dyskolos*, in cui il ricco e giovane cittadino Sostrato, per tentare un approccio con il rustico Cnemone, si sobbarca una giornata di duro lavoro con la zappa (cf. vv. 522-45); sul motivo, presente in numerosi generi letterari oltre quello comico, rinvio al classico lavoro di Kier 1933; vd. anche un mio contributo in corso di stampa: Drago 2012). Nella consuetudine sociale, invece, le unioni matrimoniali avvenivano tra coniugi di pari *status*: vd. Dover 1968, 99.

<sup>11</sup> In attesa di accertare il ruolo del giovane Carisio durante la veglia femminile alle Tauropolie, l'etera concorda con lo schiavo lo stratagemma di attribuire a se stessa la violenza subita da parte del giovane e la recente maternità: gli scanzonati commenti dello schiavo sulla ricompensa che Abrotono si attende in cambio di quella che Onesimo ritiene una generosità maliziosa sono ai vv. 520, 535, 551, 557. Il motivo dell'etera convolata a giuste nozze è altresì noto all'epigramma (Posidipp. 58 A.-B.: epitafio di una citareda professionista, che, dopo il matrimonio, abbandonò la sua attività e 'visse col marito per cinque decenni d'amore') e all'epistolografia (emblematico Aristaeon. 1.19, dove Melissarion, attrice pentita e etera redenta, è forse proiezione letteraria della vicenda storica di Teodora, cortigiana elevata al rango di moglie da Giustiniano: vd. Drago 2007, 320 s.).

<sup>12</sup> La Frigia e la Tracia sono due schiave (come la Frigia che compare altrove nell'epistolario di Eliano: cf. 8.6). Θράκτρα è il nome femminile più comunemente attribuito alle schiave in Aristofane (*Ach.* 273, *Vesp.* 828, *Pax* 1138, *Thesm.* 279-93 e cf. anche Pl. Com. fr. 61 K.-A.), che evidentemente riflette il dato storico dell'alta percentuale di schiavi Traci presente nel contesto ateniese (numerosi gli etnici identificabili in *IG* 1<sup>3</sup> 421-30 e cf. Pl. *Th.* 174a, c; Eup. fr. 262 K.-A.; Archipp. fr. 27 K.-A.). Altri etnici usati come nomi di schiavi sono, in Aristofane, Σύρα (*Pax* 1146)

E si rilevano segnali linguistici riconducibili con certezza a una matrice comica (in particolare della *nea*): è il caso dell'accezione negativa del termine  $\chi\rho\upsilon\sigma\omicron\upsilon\varsigma$  (r. 2), che il protagonista attribuisce a se stesso ad indicare un'ingenuità che sfiora la dabbennaggine<sup>13</sup>, ovvero della celebre imprecazione  $\acute{\epsilon}\varsigma \kappa\omicron\rho\acute{\alpha}\kappa\alpha\varsigma$  (quasi un segnale distintivo della commedia)<sup>14</sup> indirizzata da Mormia al figlio babbeo da mandare al diavolo (rr. 13 s.); e altrettanto significativo appare l'uso del verbo  $\beta\omega\lambda\omicron\kappa\omicron\pi\acute{\epsilon}\omega$  (r. 15) con cui il protagonista propone al figlio, come alternativa alla sua mollezza, di accompagnarlo nei campi a scavare fossi e rompere zolle<sup>15</sup>: nell'ottica pragmatica e

e  $\Phi\rho\acute{\upsilon}\xi$  (*Vesp.* 433); per documentazione epigrafica e bibliografia recente sull'argomento vd. Olson 2002, 150 s. e Austin – Olson 2004, 144.

<sup>13</sup> Cf. Antiph. fr. 173.4; 210.5 K.-A.; Amphis fr. 17.1 K.-A.; Alex. fr. 131.5 K.-A. e, in riferimento a persona, soprattutto Men. *Dysc.* 675: vd. Gomme-Sandbach 1973, 237; Arnott 1973, 204; cf. anche Id. 1996, 382. La presenza di chiari antecedenti comici smentisce la perentoria affermazione di Reich 1894, 38, secondo cui «ironice autem hanc vocem e scriptoribus Alciphronis tempora antecedentibus nemo nisi Lucianus semel adhibet (*Laps.* 1)»: e cf., inoltre, nello stesso Luciano, *Indoct.* 9. L'aggettivo, inizialmente impiegato per designare l'uomo 'di eccelse virtù' (cf. Pl. *Phdr.* 235e), subisce in seguito una 'abusio' semantica, sino ad assumere un'evidente valenza ironica (ma in Theoc. 12.16 è riferito agli amanti 'felici' vissuti in una mitica età dell'oro; sul valore archetipico del passo platonico per l'efficacia semantica dell'aggettivo si era già espresso Schmid 1887, 164, 303); Enzo Degani (1963, 291, ora in Degani 2004, 842) rileva la connotazione schiettamente negativa che  $\chi\rho\upsilon\sigma\omicron\upsilon\varsigma$  evidenzia in una lettera di Aristeneto (1.5.7), in cui «l'ingenuo semplicione che non si accorge di quanto gli sta succedendo, fa l'opposto di quanto dovrebbe fare e si lascia grossolanamente sorprendere dalle circostanze» (sulla coloritura ironica dell'aggettivo, ancora riferito a persona, cf. Luc. *Laps.* 1; Alciph. 2.14.2; vd. Bonner 1909, 39); non è infrequente che la qualifica di  $\chi\rho\upsilon\sigma\omicron\upsilon\varsigma$  sia riferita, come già nel passo del *Dyskolos*, all'innamorato: cf. e.g. Alciph. 2.14.2 e 3.33.1. Sull'uso atticistico dell'aggettivo vd. Schmid 1893, 226 s.; per l'uso analogo – modellato sul greco – del latino *aureus* riferito a persona cf. Prop. 4.7.85; Tib. 1.6.58.

<sup>14</sup> La locuzione, presente già nel primo epodo archilocheo di Colonia (fr. 196a 21 W.<sup>2</sup>  $\acute{\epsilon}\varsigma \kappa\omicron\rho\acute{\alpha}\kappa\alpha\varsigma$  ἄπεχε; e cf. anche Thgn. 833:  $\acute{\epsilon}\nu \kappa\omicron\rho\acute{\alpha}\kappa\epsilon\sigma\iota$ ), è frequentemente attestata in commedia, dove conserva sempre la forma ionica  $\acute{\epsilon}\varsigma$ : cf., ad esempio, Aristoph. *Ach.* 864, *Eq.* 892, 1314, *Nub.* 123, 133, 646, 789, 871, *Vesp.* 458, 835, 852b, 982, *Pax* 19, *Av.* 889, 990, 1221, *Thesm.* 1079, *Ran.* 189a, 607a, *Pl.* 394a, 782, fr. 477.2; 601.2 K.-A.; Eup. fr. 359 K.-A.; Nicoph. fr. 2.1 K.-A.; Euphan. fr. 2 K.-A.; Men. *Dysc.* 112a, 432a (per ulteriori testimonianze vd. Totaro 1998, 186, *ad Amips.* fr. 23 K.-A.). Come ha ribadito Degani (1993, 25 = 2004, 438), questa formula di imprecazione illustra esemplarmente il rapporto genetico che lega la commedia alla giambografia arcaica. Gli scolii e i paremiografi forniscono dettagliate eziologie dell'espressione, secondo cui, ad esempio, *Korakes* designava un luogo di Atene (*schol.* Aristoph. *Ran.* 187, [*rec*] *Pl.* 349b  $\alpha$ - $\beta$ ), ovvero della Tessaglia (Zen. Ath. 1.67, vulg. 3.87 = *CPG* 1.78) in cui venivano gettati i malfattori lasciati in pasto ai corvi (vd. Tosi 2010, 771); sulla necrofagia del corvo, cui è comunque riconducibile il senso dell'espressione, vd. Dunbar 1995, 145 s., *ad* Aristoph. *Av.* 27-9; per un'analisi dettagliata della formula si rinvia a Totaro 2000, 60.

<sup>15</sup> Il verbo significa propriamente, secondo la spiegazione fornita da Frinico (*PS* p. 54, 13 de Borries), 'dividere le zolle sollevate nei campi'; analogamente, alcuni scolii alla *Pace* di Aristofane usano il verbo nel significato di 'zappare' (*schol. vet.* Aristoph. *Pax* 566 Holwerda) o come sinonimo esplicativo di  $\tau\upsilon\upsilon\tau\lambda\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$  (= 'vangare': *schol. vet.Tr.* Aristoph. *Pax* 1148a Holwerda; sulla valenza specialistica di questi termini in Aristofane vd. Totaro 2000, 121). Il verbo, come aveva intuito Bonner 1909, 43, è attestato nel linguaggio comico: è il caso di Aristofane (fr. 800 K.-A.), dove  $\beta\omega\lambda\omicron\kappa\omicron\pi\acute{\epsilon}\omega$  doveva essere adoperato nel suo significato tecnico, come si evince dal testimone Polluce (7.141; cf. anche 1.226), che cita il poeta comico in un contesto in cui tratta dei termini propri del lessico agricolo; nel *Dyskolos* di Menandro il verbo è, invece, adoperato in senso traslato dal cuoco Sicone, che afferma di essere stato 'ridotto in pezzi' dalla misantropia di

laboriosa del vecchio, il giovane marito appare assolutamente molle e indolente, anche perché traviato dall'amore (rapporto di causa-effetto che una consolidata tradizione letteraria sembra suggerire)<sup>16</sup>.

E tuttavia, al di là della ripresa di motivi comici ricorrenti, a me pare che Eliano abbia tenuto presente, nell'elaborazione dell'epistola, un modello letterario ben individuabile: quello della *Samia menandrea*<sup>17</sup>.

Un primo, vistoso elemento di omologia strutturale tra l'epistola e la commedia è costituito dalla centralità del motivo delle nozze. Seppure, infatti, si tratti, come si è visto, di un elemento narrativo ricorrente nella commedia di Menandro, è nella *Samia* che il commediografo trasforma uno spunto normalmente relegato nel congedo dell'opera in elemento narrativo fondante, continuamente richiamato e rimandato «quasi ad esasperare la centralità e insieme la precarietà di quel momento nuziale che per la società benestante a cavallo fra il secolo IV e III [...] rappresentava ormai l'unica risorsa, fra i dissesti politici e sociali dell'epoca, per perpetuare se stessa»<sup>18</sup>.

E infatti, lo sviluppo narrativo della commedia appare scandito dal continuo nominare e rinviare il momento delle nozze tra il giovane Moschione, figlio adottivo di Demea, e Plangone, la ragazza da marito, figlia di Nicerato, da lui sedotta.

Basti notare, in proposito, la fitta ricorrenza del motivo delle torce, delle corone, della torta di sesamo, del canestro consacrato e di tutti gli altri elementi caratterizzanti la cerimonia nuziale greca. Dapprima il servo di Demea, Parmenone, cerca di rompere le esitazioni del giovane, esprimendo il proprio augurio che «si celebrino le nozze» e che Moschione assuma un atteggiamento risoluto e assolva alla promessa di «celebrare il sacrificio, mettersi in capo una corona, preparare la torta di sesamo»<sup>19</sup> (vv. 71 ss.). È poi lo stesso Moschione a raccontare di aver immaginato (nella solitudine campestre dove si è appartato per provare il discorso da fare al padre) di celebrare il sacrificio, invitare gli amici al pranzo, mandare le donne a preparare

Cnemone (vv. 514 s.). La forma aggettivale βωλοκόπος è attestata negli *Archilochi* di Cratino (fr. 5 K.-A.) in riferimento alla gru 'che rompe zolle'.

<sup>16</sup> Della presenza del motivo, di antica e consolidata tradizione, nella commedia menandrea mi sono occupata in Drago 2010, 86 n. 10.

<sup>17</sup> Non mi risulta sia mai stato ipotizzato dagli studiosi di Eliano e di Menandro il rapporto 'genetico', strutturalmente fondante, individuabile, a mio avviso, tra la *Samia* e questa lettera di Eliano.

<sup>18</sup> Ferrari 2001, XXXVII.

<sup>19</sup> Il *menu* delle nozze ci è noto da numerosi testi comici e parodici (si dovrà, dunque, tener conto dell'amplificazione propria del codice letterario di riferimento): nella *Pace* di Aristofane, Trigeo intende festeggiare il matrimonio con focacce, tordi, abbondanti lepri e panini (vv. 1195 s.); negli *Uccelli* (vv. 159-61) a Upupa che descrive la dieta dei volatili fatta di sesamo, mirto, semi di papavero e foglie di menta, Evelpide risponde: ὑμεῖς μὲν ἄρα ζῆτε νυμφίον βίον. Analogamente, ne *La fanciulla svelata* di Evangelo (fr. 1 K.-A.), nel corso di un dialogo tra un servo e il padre della sposa, viene elencato un numero spropositato di portate, comprendente ogni tipo di pesce e di carne, uova, focacce, formaggio. Analogamente, nel *Simposio* di Luciano (38.1 ss.) viene descritto un pranzo nuziale a base di volatili, carne di maiale, lepre, pesce cotto in padella, torte di sesamo e altri dolci. E proprio la torta fatta con i semi di sesamo (πλακοῦς γαμικός: cf. Hsch. γ 120 Latte; Phot. γ 28 Theod.) è un elemento ricorrente nel banchetto nuziale a fine propiziatorio (ovvero garantire la fecondità della coppia: cf. *schol. vet.* Aristoph. *Pax* 869 Holwerda); ulteriori dettagli in Esposito 2004, 30 s.



l'acqua per il bagno<sup>20</sup>, distribuire la torta di sesamo, intonare l'imeneo (vv. 122 ss.). Successivamente, dopo che in una zona di testo perduta e molto lacunosa Moschione è finalmente riuscito a confidare al padre le sue intenzioni matrimoniali, è Demea a sollecitare il vecchio Nicerato a preparare le nozze (v. 156). Senonché, la falsa scoperta di Demea che il neonato sarebbe figlio della sua concubina Criside e di Moschione e il proposito del giovane di andarsene lontano a fare il soldato mercenario impediscono ogni preparativo nuziale, peraltro annunciato prima dal servo Parmenone a Moschione (vv. 673 s.: 'Ma stanno preparando per te la festa nuziale: mescolano il vino con l'acqua, bruciano l'incenso, consacrano i canestri, ardono le viscere con la fiamma di Efesto'), poi da Nicerato alla moglie (v. 713: 'Tutto è pronto: il bagno, il sacrificio preliminare, la festa'). Lo scioglimento degli ultimi impedimenti rende possibile la definitiva soluzione della vicenda e l'organizzazione operativa delle nozze (vv. 730 ss.).

È appena il caso di rilevare che la figura di Moschione attiva in questa commedia di Menandro, con le sue irrisolutezze, le sue fantasticherie e la sua inettitudine a tradurle in atto concreto, appare quantomeno compatibile con i tratti affrettatamente richiamati da Eliano a definire la figura del giovane sposo figlio del protagonista. Della maschera del giovane delicato ed effeminato definita da Polluce, cui anche il Moschione della *Samia* (pur nella sua maggiore complessità caratteriale) sembra aderire<sup>21</sup>, permane nell'epistola di Eliano la succosa definizione di 'bel maritino' (καλὸς νυμφίος: r. 13) e la propensione a una scarsa virilità e a una mollezza esagerata (la

<sup>20</sup> Il bagno purificatore costituiva il momento più importante del rituale nuziale (emblematico in tal senso un passo della *Lisistrata* di Aristofane: vv. 377 s.), che coinvolgeva separatamente entrambi gli sposi: i pronubi dovevano lavarsi con l'acqua di un fiume o di una fonte sacra e si avvalevano di un particolare vaso detto λουτροφόρος, che era di forma ovoidale con il collo affilato e due anse sui fianchi. Secondo Arpocrazione (λ 28 Keaney), il bambino maschio più prossimo per parentela aveva il compito di procurare l'acqua agli sposi, laddove molte pitture vascolari attribuiscono questa funzione a una vera e propria processione di donne che recano in mano torce e sono accompagnate da un auleta (vd. la documentazione raccolta in Esposito 2004, 27). A proposito della fonte da cui si doveva attingere l'acqua, Tucidide (2.15.5) indica la fonte Calliroe ad Atene, Euripide nelle *Fenicie* (vv. 347 s.) parla del fiume Ismeno a Tebe, laddove Eschine in un'epistola (10.3) racconta dell'usanza invalsa nella Troade per cui le vergini in procinto di sposarsi si recavano presso lo Scamandro, regalando al fiume la propria verginità; per ulteriori testimonianze vd. Zanfino 2004, 57 s.

<sup>21</sup> Sul versante iconografico liparese, la figura descritta dall'epitome del repertorio di Giulio Polluce (4.143-54) nel II secolo d. C. corrisponderebbe alla maschera di un giovane dal volto rotondo con guance piene, fronte liscia, naso piccolo un po' allargato, occhi socchiusi con palpebre superiori rigonfie: vd. Bernabò Brea 1981, 177 (fig. 279) e vd. anche Bernabò Brea (con la collaborazione di Cavalier), 2001, 201 (273 a, b); la numerazione dei tipi di maschere offerta da Bernabò Brea segue quella canonica stabilita da Webster sulla scia di Polluce: cf. Webster 1961 (1995<sup>3</sup>), 18 (per la maschera del 'giovane delicato'). E tuttavia, se la maggiore problematicità psicologica del Moschione protagonista della *Samia* può indurre a immaginare la scelta, da parte di Menandro, di una maschera diversa rispetto a quella consueta del 'giovane delicato', non è opportuno, come osserva Ferrari 2001, xxxiv, «pluralizzare le maschere in dotazione ai vari Moschione menandrei», dal momento che «la complessità caratteriale non poteva di per sé comportare una maschera diversa perché nessuna maschera, proprio in quanto maschera può diventare il luogo della complessità, la sede di sfaccettature articolate al di là del tipico»; sulla convenzionalità dei tratti di Moschione nella *Samia*, condivisa dagli omonimi personaggi attivi nei *Sicioni*, nella *Perikeiroméne*, nel *Kitharisté* e nella *Fabula incerta I*, vd. anche Jacques 1971, xxvii s.

ὑπερβάλλουσα τρυφή della r. 14). Anche la particolare permeabilità di Moschione alle opinioni altrui e la sua inclinazione a un atteggiamento erotico subalterno, quale emergono nella fattispecie dalla *Samia*, sono complementari alla passività del giovane marito descritto da Eliano, che, a quanto è dato desumere dall'epistola, è sostanzialmente colpevole di 'disprezzare' il suo genitore e di agire con scarsa determinazione, succube com'è delle trame ordite dalla donna che ha sposato (cf. rr. 10-5: 'a stento emersero la loro strategia e le loro macchinazioni contro di me. Ormai non potranno più disprezzarmi come un pezzo di mattone, perché manderò al diavolo il bel maritino, se non la smette con la sua mollezza esagerata e non viene con me a scavare fossi e a rompere zolle').

Nella commedia in oggetto, al cospetto di Moschione, si collocano le figure del vecchio padre adottivo, Demea, e dell'anziano padre di Plangone, Nicerato. Entrambi, in seguito a una lettura errata della realtà e alla rispondenza a una ben precisa tipizzazione caratteriale, condividono i modi aggressivi della maschera del vecchio bilioso: Nicerato giunge a immaginare l'eventualità che Criside sia messa in vendita al mercato degli schiavi (vv. 509 ss.) e, al colmo dell'ira, minaccia di uccidere con le proprie mani la bella Samia, che ritiene complice di un inganno ordito ai suoi danni (vv. 550 ss.); dal canto suo, Demea, che ha accolto in casa l'etera per sottrarla a condizioni economiche di estrema precarietà (cf. i vv. 378 s., dove si chiarisce che Criside è entrata in casa 'con uno stracetto da quattro soldi'), ha valorizzato il suo legame affettivo con l'etera nel senso di un rapporto che si profila come non più occasionale e che la equipara a una concubina (v. 508). Tuttavia, il vecchio, alla notizia, rivelatasi in seguito infondata, per cui Criside avrebbe partorito un figlio da Moschione, agisce con rabbia incontrollata ('come un brutto', nelle parole di Nicerato ai vv. 426-8) e decide di cacciare di casa l'etera sino a quel momento trattata con grande benevolenza (cf. i vv. 381 ss: 'Hai tutte le tue cose, e ci aggiungo delle serve, Criside. Lascia questa casa!'). L'ira inconsulta del vecchio fa sì che Criside venga più volte tacciata di irricoscenza e doppiezza (cf. v. 348: 'questa femmina è una puttana, una peste', v. 376: 'Non hai saputo vivere negli agi', vv. 390 s.: 'ora in città vedrai fino in fondo chi sei') e infine allontanata da casa in malo modo (vv. 353 s.: 'Fa' ruzzolare via da questa casa a testa in giù la bella Samia, mandala all'inferno' e v. 369: 'Vattene [...] In malora, e subito!').

La tipizzazione del protagonista di Eliano, che pare condivisa anche dal destinatario della lettera (almeno a quanto è dato ricavare dal nome Cremete)<sup>22</sup>, sembra ricalcare da vicino quella del vecchio bilioso, sdoppiato nella commedia di Menandro nei personaggi di Demea e Nicerato.

E anzi, la 'forma' lettera, che per sua stessa natura si configura come restrizione monologica del punto di vista del destinatario, si mostra 'geneticamente' incline al recupero dei monologhi comici<sup>23</sup>; in questo caso l'epistola, che riproduce il punto di vista del vecchio Mormia, recupera da vicino l'inizio del III atto, in cui Demea definisce il 'nodo' centrale della commedia: così come il destinatario della lettera racconta del repentino passaggio dai festeggiamenti per le nozze del figlio alla scoperta

<sup>22</sup> Cremete è 'nome parlante' attribuito a un vecchio brontolone nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (il carattere del personaggio è chiaramente definito al v. 477): vd. Sommerstein 1998, 173.

<sup>23</sup> Sulla connotazione intrinsecamente statica come carattere 'biotico' della forma lettera si veda Rosati 1989, 20 e 29.

della dura realtà di raggiri messi in atto dalla giovane sposa, Demea, avvalendosi della metafora della 'burrasca inattesa' che lo travolge 'durante una pacifica traversata' (vv. 206-10), si descrive intento a preparare la cerimonia nuziale e a compiere sacrifici prima dell'acquisita consapevolezza delle macchinazioni ordite ai suoi danni dalla Samia e da Moschione.

Né la commedia di Menandro manca di esercitare la sua influenza sul tessuto lessicale profondo della lettera di Eliano, come si desume dalla puntuale ripresa, da parte dell'epistografo, di alcuni movimenti del testo e tratti lessicali specifici della commedia menandrea. Così, l'ipotesi di Nicerato di mettere in vendita Criside al mercato degli schiavi (vv. 509 ss.) trova riscontro nel proposito espresso da Mormia a conclusione della lettera: vendere la sposa 'come merce d'esportazione se non fa una sua parte di lavoro insieme alla Frigia e alla Tracia'<sup>24</sup> (rr. 15-8). Ed è la scoperta dell'inganno (o presunto tale) a sollecitare l'imprecazione (ἐς κόρακας) del vecchio bilioso (Demea nella *Samia*, Mormia nella lettera) all'indirizzo degli ingannatori (l'etera nella commedia, il figlio nell'epistola). L'analogia tra i due testi riguarda anche la punizione minacciata contro il figlio, che in entrambi i casi consiste nella sua esclusione dall'eredità paterna: nella *Samia*, Nicerato usa il verbo συναποκηρύττω (v. 509), che ricorda chiaramente l'ἀποκηρύξω adoperato dal protagonista dell'epistola (r. 14)<sup>25</sup>.

E un ulteriore elemento di memoria allusiva consente, a mio parere, la decodificazione del modello comico. Non mi pare, infatti, improbabile che le parole di Mormia, per cui il figlio gli ha portato a casa 'una palomba invece di una colomba [...] e cioè un'etera invece di una sposa'<sup>26</sup>, conservino memoria puntuale dell'espressione ossimorica riferita nella commedia all'etera, (presunta) traditrice: per Demea Criside è una γαμετή ἑταῖρα ('un'etera moglie', v. 130), dal momento che pretenderebbe di tenere il figlio avuto dal maturo compagno come se ne fosse la moglie legittima. In entrambi i testi, l'attenzione del lettore sulla natura della donna è sollecitata da un'antitesi linguistica pungente: palomba/colomba (ovvero etera/sposa, così come glossato da Eliano) nell'epistola, etera/moglie nella commedia.

In Eliano come in Menandro, la polarità riproduce una situazione di scarto tra realtà e apparenza. Nella lettera questo iato è facilmente riconducibile alla distanza tra i modi castigati e verecondi della novella sposa e la sua indole reale, che è quella di un'etera navigata<sup>27</sup>. Più sottile l'accostamento suggerito dal testo menandreo, dove

<sup>24</sup> Il rapporto di allusività che lega queste righe di Eliano ai versi della *Samia* in cui Nicerato ipotizza la vendita di Criside è stato dubitativamente avanzato da Lamagna 1998, 362: «l'origine comica del testo [sc. Ael., *epist.* 19] è indiscutibile ed è probabile che sia da ricercare nella vicenda del nostro testo». Il nesso della r. 16 (ἀποδώσομαι καχείνην ἐπ' ἐξαγωγῆ) richiama una *iunctura* presente nell'orazione *Contro Aristogitone* di Demostene (25.55: ἐπ' ἐξαγωγῆ ἀπέδοτο; la sola espressione ἐπ' ἐξαγωγῆ è nell'orazione *Contro Timocrate*: 24.203).

<sup>25</sup> Devo questa osservazione all'anonimo *referee* del mio saggio, il quale rileva anche l'appartenenza di ἀποκηρύττω al lessico giuridico (vd. *LSJ* s.v. II 2 e Pl. *Leg.* 928e; D. 39.39; Luc. 54.1).

<sup>26</sup> L'espressione idiomatica, registrata dai paremiografi (Apostol. 17.81b = *CPG* 2.709), vuol dire 'un'etera, anziché una moglie' e ricorre già nel *Teeteto* platonico (199b).

<sup>27</sup> L'espressione di Eliano (τὰ μὲν πρώτα αἰδουμένη κορικῶς, r. 9) ricorre leggermente variata in Alcifrone (1.12.1: δέον αἰσχύνεσθαι κορικῶς), a proposito di una ragazza, che, invece di mostrarsi vereconda come si addice a una fanciulla perbene, si è liberata di ogni riserbo. Il concetto

l'antitesi riproduce, a un primo livello di comprensione, lo scarto tra lo *status* effettivo di Criside (che è quello di etera) e le pretese da lei avanzate (che sono proprie di una moglie legittima, nella malevola lettura suggerita a Demea dal suo orgoglio tradito); e tuttavia, nel caso di Criside, che smentisce con la sua nobiltà d'animo i tratti convenzionali e stereotipati dell'etera<sup>28</sup>, l'accostamento paradossale di 'etera moglie' si colora della distanza tra lo stereotipo della 'maschera' e la complessità della 'persona'<sup>29</sup>.

Università di Bari

Anna Tiziana Drago

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arnott 1973 = W.G. Arnott, *Imitation, Variation, Exploitation. A Study in Aristaenetos*, GRBS 14, 1973, 197-211.

Arnott 1996 = W.G. Arnott, *Alexis, The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.

Austin – Olson 2004 = C. Austin – S.D. Olson, *Aristophanes, 'Thesmophoriazousae'*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 2004.

Belardinelli 1994 = A.M. Belardinelli, *Menandro, 'Sicioni'*, introduzione, testo e commento, Bari 1994.

Bernabò Brea 1981 = L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.

Bernabò Brea 2001 = L. Bernabò Brea (con la collaborazione di M. Cavalier), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001.

Blech 1982 = M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York 1982.

Blundell 2002 = S. Blundell, *Clutching at Clothes*, in *Women's Dress in the Ancient Greek World*, ed. by L. Llewellyn-Jones, London 2002.

Bonner 1909 = C. Bonner, *On Certain Supposed Literary Relationships*, CPh 4, 1909, 32-44.

Degani 1963 = E. Degani, *Varia graeca*, RCCM 5, 1963, 286-92.

Degani 1993 = E. Degani, *Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia*, in *Aristophane*, (Entretiens sur l'Antiquité Classique 38), éd. par J.M. Bremer – E.W. Handley, Vandoeuvres-Genève 1993, 1-49.

Degani 2004 = E. Degani, *Filologia e Storia. Scritti di Enzo Degani*, I-II, Hildesheim-Zürich-New York 2004.

Di Bari 2012 = M.F. Di Bari, *Scene finali in Aristofane*, Lecce-Brescia 2012.

Domingo-Forasté 1994 = *Claudii Aeliani. Epistulae et Fragmenta*, edidit D. Domingo-Forasté, Stuttgart-Lipsiae 1994.

dell'ingenuità simulata è presente anche in Aristeneto (2.18.1 s.: 'Una donna di nome Telxinoe, per darsi l'aria di donna perbene, teneva il velo calato sugli occhi').

<sup>28</sup> Sulla maschera dell'etera nella commedia menandrea vd. Henry 1985 e McC. Brown 1990, 241-66.

<sup>29</sup> Su questa dicotomia, fondante nel teatro comico menandro, rinvio alle osservazioni di Ferrari 2001, XXXVII s.

*Palombe e colombe (Ael. 'ep.' 19)*

- Dover 1968 = K.J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1968.
- Drago 2007 = A.T. Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, introduzione, testo, traduzione e commento, Lecce 2007.
- Drago 2010 = A.T. Drago, *Amore e sazietà: a proposito di un frammento menandro (inc. fab. \*490 K.-A.)*, RFIC 138, 2010, 82-95.
- Drago 2012 = A.T. Drago, *Epistolografia e retorica: Teofilatto Simocatta, ep. 27*, in *La retorica greca fra tardo antico ed età bizantina: idee e forme*, a c. di U. Criscuolo, Napoli 2012, in corso di stampa.
- Dunbar 1995 = N. Dunbar, *Aristophanes, 'Birds'*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1995.
- Esposito 2004 = F. Esposito, *I tempi del matrimonio*, in *Il matrimonio tra rito e istituzione. Percorsi tematici nel mondo greco-romano*, a c. di R. Grisolia – G. Rispoli – R. Valenti, Napoli 2004, 23-40.
- Ferrari 2001 = F. Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.
- Gaiser 1977 = K. Gaiser, *Menanders 'Hydria'. Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins lateinische Mittelalter*, Heidelberg 1977.
- Garland 1990 = R. Garland, *The Greek Way of Life*, London 1990.
- Gomme – Sandbach 1973 = A.W. Gomme – F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- Heckenbach 1913 = J. Heckenbach, s.v. *Hochzeit*, in *RE VIII 2*, 1913, 2129-33.
- Henry 1985 = M.M. Henry, *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt am Main-Bern-New York 1985.
- Hunter 1983 = R.L. Hunter, *Eubulus, the Fragments*, Cambridge 1983.
- Ippolito 2004 = P. Ippolito, *Figure secondarie del rito nuziale*, in *Il matrimonio tra rito e istituzione. Percorsi tematici nel mondo greco-romano*, a c. di R. Grisolia – G. Rispoli – R. Valenti, Napoli 2004, 49-54.
- Jacques 1971 = J.-M. Jacques, *Ménandre, I<sub>1</sub>, 'La Samienne'*, Paris 1971.
- Kier 1933 = H. Kier, *De laudibus vitae rusticae*, diss. Marburg 1933.
- Lamagna 1998 = M. Lamagna, *La donna di Samo*, testo critico, introduzione, traduzione e commento, Napoli 1998.
- Lécrivain 1904 = Ch. Lécrivain, s. v. *matrimonium*, in *DAGR 3.2*, 1904, 1648-57.
- Maas 1914 = P. Maas, s.v. *Hymenaios*, in *RE IX 1*, 1914, 130-4.
- McC. Brown 1990 = P.G. McC. Brown, *Plots and Prostitutes in Greek New Comedy*, *Arca 6*, 1990, 241-266.
- Oakley – Sinos 1993 = J.H. Oakley – R.H. Sinos, *The Wedding in Classical Athens*, Madison 1993.
- Olson 2002 = S.D. Olson, *Aristophanes, 'Acharnians'*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 2002.
- Reich 1894 = H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, Diss. Königsberg 1894.
- Rosati 1989 = G. Rosati, *Ovidio. Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note, Milano 1989.
- Schmid 1887 = W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostrat*, 1, Stuttgart 1887.

Schmid 1893 = W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostrat*, 3, Stuttgart 1893.

Sommerstein 1998 = A.H. Sommerstein, *Aristophanes, 'Ecclesiazusae'*, Edited with Translation and Commentary, Warminster 1998.

Tosi 2010 = R. Tosi, *Dictionnaire des Sentences Latines et Grecques*, traduit de l'italien par R. Le-noir, Grenoble 2010.

Totaro 1998 = P. Totaro, *Amipsia*, in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, 133-94.

Totaro 2000 = P. Totaro, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 2000<sup>2</sup>.

Vatin 1970 = C. Vatin, *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris 1970.

Verilhac – Vial 1998 = A.M. Verilhac – C. Vial, *Le mariage grec: du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Athènes 1998.

Webster 1961 (1995) = T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* (BICS Suppl. 11), London 1961 (1995<sup>3</sup>, a cura di J.R. Green e A. Seeberg, BICS Suppl. 50).

Zanfino 2004 = A. Zanfino, *I riti del gamos atelestos: Προτέλεια, Λουτρών, Καταχύσματα*, in *Il matrimonio tra rito e istituzione: percorsi tematici nel mondo greco-romano*, a c. di R. Grisolia – G.M. Rispoli – R. Valenti, Napoli 2004, 55-60.

**Abstract:** The main character of the nineteenth letter by Aelianus comes from the *Samia* by Menander. Thus, the letter distinguishes as an interesting example of a text re-writing the comic play.

**Keywords:** Aelianus, Menander, *Samia*, intertextuality, comedy.

## Sereno Sammonico: *res reconditae* e dati di fatto

Victorio τῷ πολυμαθεστάτῳ

Con il vario contorno di personaggi che a lui si riportano per via di parziali o totali omonimie, Serenus Sammonicus appare figura sfuggente in un'affollata galleria di ritratti: ciò che Henri Bardon definiva *La littérature latine inconnue*<sup>1</sup>. La questione è complessa, aggrovigliati gli intrecci di autori e opere perdute (o anche conservate, in prosa e in versi) chiamati in causa; di notizie false e fuorvianti, oppure verisimili e magari vere, però esposte al sospetto dell'errore inconsapevole – quando non della finzione dolosa. Cercheremo di tracciare uno schizzo sommario, mentre per i dettagli si dovrà ricorrere alla bibliografia recente.

Senza fare conto delle reliquie degli *Opuscula ruralia* di Septimius Serenus, poeta 'novello' e arcaizzante<sup>2</sup>; a prescindere dalla *Ephemeris belli Troiani* redatta da un tale Lucius Septimius<sup>3</sup>; pur tenendo fuori il *Liber medicinalis*, 1107 esametri attribuiti nei manoscritti ad un Quintus Serenus<sup>4</sup>; resta pur sempre un manipolo di testimonianze e di frammenti – a tutt'oggi mai raccolti da alcun editore – riferibili ai *Rerum reconditarum libri*. È questa l'opera che la vulgata storico-letteraria, in conformità ai dati in larga misura offerti dalle biografie imperiali della *Historia Augusta*, ascrive al Sammonicus Serenus delineato con fatica solo alla fine del XIX secolo dalla scienza tedesca<sup>5</sup>; nulla di meglio che riprodurre integralmente, dalle pagine della *PIR*, pars III, la voce 122, relativa appunto a

Sammonicus Serenus (Sammonicus Serenus *vit. Carac. 4, 4, Macrob.*, Serenus non Septimius sed Sammonicus *Sidon. Ap. 14*, Serenus Sammonicus *vit. Gordian., Serv. ad georg. 1, 102*, Sammonicus *Arnob., Serv. ad georg. 1, 30*, Serenus Sammonius *vit. Get. 5, 6*, Serenus ammonicus *vit. Alex. 30*); 'cuius libri plurimi ad doctrinam extant' *vit. Carac. 4, 4*, 'vir saeculo suo doctus', temporibus Severi, 'qui ostendebat duritiam morum' *Macrob. sat. 3, 16, 6*. Verba ex libro eius, quem dedit 'ad principem suum', citat *Macrob. sat. 3, 16, 6 seq., 17, 4* (*sed ex quibus apparet, ad complures principes librum datum esse*); verba ex libro quinto rerum reconditarum eius *id. 3, 9, 6*; praeterea scripta eius citavit *Arnob. adv. g. 6, 7; Servius ad georg. 1, 30. 102*. Ab Augustis convivio adhibitus *ipse ap. Macrob. 3, 16, 7*. Libros eius, quos ad Antoninum (*Caracallam*) scripsit, familiarissimos habuit Geta *vit. Getae 5, 6*. Occisus a Caracalla *vit. Carac. 4, 4*. Eius libri, qui censebantur ad sexaginta et duo millia, a filio relictis Gordiano minori *vit. Gord. 18, 2*.

<sup>1</sup> L'edizione in due volumi (l'unica esistente: sebbene citatissimo, il libro non ha ottenuto ristampe) è: Paris, Klincksieck, 1952 e 1956; su Sereno Sammonico, II, p. 262 s. L'idea di quantificare *The Lost Parts of Latin Literature* era venuta però già mezzo secolo prima a un giovane studioso americano, Andrew F. West (si legga in *TAPhA* 33, 1902, XXI-XXVI).

<sup>2</sup> Sallmann 2000b, 654-55; una nuovissima riedizione dei frammenti si deve a Blänsdorf 2011, 349-57.

<sup>3</sup> Sallmann 2000b, 656-59.

<sup>4</sup> Smolak 1993; Önnersfors 1993, 274-77; il poeta ha attinto direttamente ai libri medicinali di Plinio naturalista (e non alla pseudoepigrafa *Medicina Plinii*).

<sup>5</sup> Dessau 1978 = 1898. Notava Syme 1971, 266-68, che l'impatto dell'imponente revisione critica, iniziata a partire dal 1889, destinata a logorare l'affidabilità della raccolta di biografie imperiali, investì molto più tardi del pensabile le entries della *PIR* come della *RE*.

Con ciò si sono elencate le notizie offerte dalle fonti antiche, a parere di Dessau utili a discernere dal precedente un secondo personaggio, suo omonimo e presunto figlio, con il numero 123:

(Q.) Serenus Sammonicus, amicissimus Gordiani senioris, praeceptor Gordiani iunioris, cui moriens omnes libros patris sui qui censebantur ad sexaginta et duo millia reliquit *vit. Gord. 18, 2*. Hunc ut videtur noverat et dilexerat Severus Alexander *vit. Alex. 30, 2*. Poeta, *ib. Eiusdem putatur esse Quinti Sereni liber medicinalis* [ ... ] qui extat.

Sull'erudito romano esiste in verità un'ulteriore informazione – piuttosto rilevante, a volersene servire – offerta da Giovanni Lido; però gli studiosi del secolo scorso l'hanno spesso fraintesa, minimizzata e passata addirittura sotto silenzio: forse per sfiducia verso la sua origine così tarda<sup>6</sup>, o forse per evitare le fastidiose implicazioni che arreca con sé in ambito cronologico<sup>7</sup>; ce ne occuperemo fra breve.

Se tralasciamo gli autori e opere che intorno a Sammonico omettono ogni circostanza di valore storico-documentario o utilità prosopografica<sup>8</sup>, restano in gioco questi altri, che diamo secondo la serie di successione temporale 'canonica': *Scriptores Historiae Augustae* (ripartiti tra le Vite di *Caracalla, Geta, Severus Alexander e Gordiani tres*), Macrobio (nel terzo libro della sua opera principale, a più riprese)<sup>9</sup> e

<sup>6</sup> Sulla credibilità dell'autore, sino a pochi decenni fa vittima di un altezzoso (ancorché intermittente) ipercriticismo, varrà la pena rileggere quanto scriveva Momigliano 1970: «His works go back directly or indirectly to the authoritative antiquarians of the first century B. C. and of the first two centuries A. D. [ ... ] (but further research on their sources is needed)»; ma quanto ha fatto in merito con la sua pur utile monografia Maas 1992 non può dirsi esaustivo, né sufficiente: lo documentava il recensore in Paideia 48, 1993, 158-62; nella nota di chi scrive in CCC 13, 1992, 41-6, si difende dalla facile accusa di anacronismo una isolata notizia di Giovanni Lido (*mens.* 4.112; p. 151, 11 ss. Wuensch) relativa ai rapporti personali intercorsi fra Cicerone e Ottaviano, futuro Augusto.

<sup>7</sup> Per anticipare un esempio, chi su Sammonico ha condotto la ricerca più ingegnosa e brillante (dove sin dalle prime battute la *Historia Augusta* è definita «a source which immediately engenders caution in the reader»), si limita qui ad un rinvio sottotono («Lyd. *de mag.* 3.32 referring to the Roman writer Samonikos»; Champlin 1981, 206 n. 73): al puro scopo di segnalare la modesta variante onomastica formale, dando per scontato trattarsi di persona altra dall'oggetto del suo studio.

<sup>8</sup> E sono: Arnobio (*nat.* 6.7), dove Sammonico precede Granio Flacco, Cornelio Valeriano e Fabio Pittore in un catalogo di storiografi (tutti di epoca repubblicana o comunque anteriori a Plinio: Fragu 2010, 118 s.) impegnati a spiegare l'etimologia di *Capitolium*; Servio (*ad georg.* 1.30), in un altro elenco di autorità sul 'sole di mezzanotte' all'ultima Thule: *apud Graecos Ctesias et Diogenes, apud Latinos Sammonicus*; di *libri reconditi* parlerà più avanti nei lemmi *ad georg.* 1.102; *ad Aen.* 1.398 e 2.649; infine Sidonio Apollinare (*carm.* 14 *epist.* 3; nel suo commento Ravenna 1990, 47, ha rilanciato la proposta di identificare l'eclittico enciclopedista con l'autore del *Liber medicinalis*). La lettura di quest'ultimo passo lascia pochi dubbi sulla distinzione tra i Sereni (*non Septimio sed Sammonico*, scrive infatti il poeta nella lettera prefatoria all'epitalamio): con pace di Champlin 1981, 192-4, che sa interrogare bene le singole testimonianze riportate sopra, ma forza oltre il limite ragionevole l'ultima di esse per spingerla verso la propria tesi, condensabile nella frase: «Sammonicus can be seen as a typical man of Latin letters in an Age of Archaism, and a worthy successor of Fronto and Aulus Gellius».

<sup>9</sup> In *Sat.* 3.9.6 Macrobio fa riferimento al libro quinto *rerum reconditarum Sammonici Sereni* per la citazione letterale delle formule di *evocatio* e *devotio* di città nemiche; più avanti, fra 3.16.6 e 9 l'autore è richiamato tre volte quale testimone (e critico) di episodi di lusso a tavola; infine, a 3.17.4-5, Macrobio si appoggia ancora alle parole dette da Sammonico di fronte ad imprecisati



appunto Giovanni Lido; ma si sa che riguardo al primo soggetto la cronologia non è pacifica: dediche e apostrofi a Diocleziano o ai dinasti della Tetrarchia, come a Costantino e ad altri esponenti della sua famiglia, costituiscono solo i termini *post quos*, essendo oggi ritenute false da tutti gli studiosi del problema; d'altronde oscilla di alcuni decenni anche l'epoca di stesura dei *Saturnalia*, per cui non sarà da scartare l'ipotesi di un ordine di composizione inverso (Macrobio – *Scriptores*) rispetto alle idee diffuse<sup>10</sup>. Anche su ciò torneremo, dopo aver sciolto un ultimo preliminare dilemma: va stabilito se i testimoni chiamati in causa siano univoci al loro interno, affidabili in pari misura, indipendenti fra loro oppure no<sup>11</sup>. Di certo la pagina che il poligrafo bizantino ricava da Sammonico appare sostenuta da logiche e motivazioni interne su cui non vi è ragione pregiudiziale per dubitare.

Verso la fine del suo trattato sulle magistrature dell'impero<sup>12</sup>, Giovanni Lido parla di *scriniarii* e *cancellarii*, categorie di ufficiali la cui creazione si lega a Costantino I: iniziativa sconsiderata di un autocrate troppo decisamente innovatore<sup>13</sup>, responsabile di riassetto amministrativi che nelle province danubiane avrebbero causato gravi problemi finanziari e militari, oltre a notevoli perdite territoriali (*mag.* 3.31):

Κωνσταντίνος πρῶτος [...] Σκυθίαν τε καὶ Μυσίαν καὶ τοὺς ἐξ ἐκείνων φόρους ἄκων ἐζημίωσε τὴν Ῥωμαϊκὴν πολιτείαν, τὰς φρουρούσας δυνάμεις τὴν ὄχθην τοῦ πρὸς βορρᾶν Ἰστροῦ ἐπὶ τὴν κάτω Ἀσίαν δέει τυραννίδος διασκεδασάμενος<sup>14</sup>.

*sanctissimi Augusti*, onde rievocare le motivazioni della *lex Fannia sumptuaria* del 161 a.C.; si veda *infra* la nota 35.

<sup>10</sup> Cerco di sostenerla in un lavoro (in corso di stampa, HA Colloquium di Nancy 2011) dal titolo *I Saturnalia di Macrobio e la Historia Augusta. Una questione di cronologia relativa*. Se così fosse, gli *Scriptores* avrebbero potuto ricamare qui a loro piacimento, incrociando l'equivoco onomastico suggerito da Macrobio (relativo alla identità del Severo protettore di Sammonico) e le curiosità disseminate nel racconto di Erodiano (sulla crudeltà di Caracalla): con l'effetto ultimo di un gran intrigo storico-letterario.

<sup>11</sup> In un caso, per accogliere positivamente il contenuto delle notizie dovrà farsi valere il principio 'lachmanniano' della legge di maggioranza; qualora invece due testimoni dipendano uno dall'altro (non importa se nell'ordine: HA → Sat. ovvero Sat. → HA), la terza voce fin qui ritenuta meno fededegna, o addirittura esclusa in partenza, guadagnerebbe diversa autorità.

<sup>12</sup> Il testo del *De magistratibus populi Romani* si ricava dalle pagine della teubneriana di Wuensch 1967, ovvero da Bandy 1983 (con agile commento); è ferma ai due tomi di prolegomeni e primo libro dell'opera la nuova edizione della Collection des Universités de France, a cura di M. Dubuisson e Champ 2006.

<sup>13</sup> 'Proprio dei tiranni è il rovesciare le istituzioni antiche' aveva sostenuto poco sopra, parlando di Domiziano e pur sempre con audace franchezza, lo stesso burocrate (*mag.* 2.19: ἴδιον δὲ τυράννων ἀνατρέπειν τὰ πάλαι καθεστηκότα); circa due secoli prima un giudizio simile sullo zio, 'innovatore e sovvertitore di leggi antiche e costumi tradizionali', faceva del resto esprimere a Giuliano il suo fedele Ammiano Marcellino (21.10. 8: *et memoriam Constantini ut nouatoris barbarisque priscarum legum et moris antiquitus recepti uexauit, eum aperte incusans, quod barbaros omnium primus ad usque fasces auxerat et trabeas consulares eqs.*). Per gli aspetti di contingenza politico-religiosa che tali accuse (emesse all'indirizzo di Costantino o dei Teodosidi) potevano sottintendere in tempi di autocrazia giustiniana, si vedano le persuasive riflessioni di Kaldellis 2003, 311 s.; Kaldellis 2004, 5 s.; soprattutto Kaldellis 2005, *passim*.

<sup>14</sup> 'Costantino primo – sia pur involontariamente – causò all'impero la perdita della Scizia e della Mesia, coi relativi tributi, avendo disperso sulle coste asiatiche, per timore di un'usurpazione, le forze che presidiavano la riva settentrionale dell'Istro'.

Ed ecco lo spunto per una gonfia parentesi di carattere geografico, destinata a straripare nel capitolo successivo; la leggiamo quasi interamente, benché l'essenziale per noi venga dopo, con l'esplicitazione della fonte (*mag.* 3.31 s.):

ἐμοὶ δὲ δοκεῖ βραχὺ παρατραπέντι τοῦ σκοποῦ περὶ τῆς προσηγορίας τοῦ ποταμοῦ διὰ βραχέων εἰπεῖν· νῦν μὲν γὰρ Ἰστρον, νῦν δὲ Δανούβιον τὸν αὐτὸν εὐρίσκομεν ὀνομαζόμενον· ὥστε δεήσει διδασκαλίας. <32> Ἐκ τῶν Ῥητικῶν ὁρῶν [...] ἐκ μιᾶς πηγῆς ὁ τε Ῥῆνος ὁ τε Ἰστρος, οὐδέτερος δὲ αὐτῶν μὴ τὴν ἐπωνυμίαν ἀμείψας, ἐπὶ τὴν θάλασσαν ἐξωθεῖται. ὁ μὲν γὰρ Ῥῆνος, πᾶσαν τὴν Γαλατικὴν μεσόγειον [...] οὐκ ἄρδει μόνον αὐτὴν μετὰ Ῥοδανόν, ἀλλὰ καὶ φρουρεῖ, φυλάττων ἀνέφοδον· [...] ὁ δὲ Ἰστρος, ἐάσας τὸν ἀδελφὸν Ῥῆνον πρὸς δύνοντα ἥλιον ἀναχωροῦντα, αὐτὸς ἐπὶ τὴν ἑῴαν μερίζεται· καὶ ἄχρι μὲν Παννονίας (ἦν Ἑλληνες Παιονίαν δι' εὐφωνίαν καὶ φυγὴν βαρβαρισμοῦ καινοτομοῦντες ἐκάλεσαν) καὶ Σιρμίου, τῆς πάλαι μὲν Ῥωμαίων εὐδαίμονος πόλεως, νῦν δὲ Γηπαίδων, τὴν ἰδίαν διασφύζει προσηγορίαν, περὶ δὲ τὴν Θρακίαν εἰλούμενος ἀποβάλλει μὲν παρὰ τοῖς ἐπιχωρίοις τὸ ἔμπροσθεν ὄνομα, Δανούβιος μετακληθεῖς· οὕτως δὲ αὐτὸν οἱ Θραῖκες ἐκάλεσαν δι' ὅτι ἐπὶ <τὰ> πρὸς ἄρκτον ὄρη καὶ θρασκίαν ἄνεμον συννεφῆς ὁ ἀήρ ἐκ τῆς ὑποκειμένης τῶν ὑγρῶν ἀμετρίας σχεδὸν διὰ παντὸς ἀποτελούμενος αἴτιος αὐτοῖς συνεχοῦς ἐπομβρίας ἀποτελεῖσθαι νομίζεται· Δανούβιον δὲ τὸν νεφελοφόρον ἐκείνοι καλοῦσι πατριῶς<sup>15</sup>.

E siamo al punto che ci interessa, il periodo finale del capitolo 3.32:

Καὶ ταῦτα μὲν περὶ τῶν ποταμῶν, ὡς ἐν παρεκβάσει, κατὰ Σαμμωνικὸν τὸν Ῥωμαίων ἱστορικόν, ὃς πρὸς Διοκλητιανὸν καὶ Γαλέριον τὸν γέροντα Περὶ Ποικίλων Ζητημάτων διελέχθη<sup>16</sup>.

Rispetto ai dispersivi svolazzi dei biografi imperiali, come ai più sobri (ma non impeccabili) resoconti di Macrobio, salta agli occhi la particolarità inattesa dell'esposizione lidiana: dove i nomi dei protettori, allocutori, comunque elevati destinatari degli scritti di Sammonico implicano una sfasatura temporale di circa un

<sup>15</sup> 'Mi sembra opportuno, facendo una piccola deviazione riguardo al proposito principale, intrattare brevemente sul nome dello stesso fiume che vediamo chiamarsi ora Istro, ora invece Danubio: per questo sarà necessaria una spiegazione. Il Reno e l'Istro nascono da un'unica sorgente sulle montagne della Rezia, ma nessuno dei due sbocca in mare senza aver cambiato il proprio nome. Il Reno, percorrendo tutta la Gallia interna, non solo la bagna includendo il Rodano, ma anche la protegge rendendola inaccessibile. [...] L'Istro invece, dopo aver lasciato allontanare suo fratello il Reno verso occidente, si diparte ad oriente; conserva il particolare appellativo fino alla Pannonia (che gli Elleni chiamarono Peonia, contraendo a scopo eufonico e onde evitare il barbarismo) e a Sirmio, la prosperosa città che anticamente apparteneva ai Romani e ora è dei Gepidi; ma quando gira attorno alla Tracia perde il nome precedente e presso gli abitanti di quei luoghi si chiama Danubio. I Traci così lo designano per il fatto che l'aria sulle montagne esposte a settentrione e al vento di borea è sempre nuvolosa in conseguenza del perdurante eccesso di umidità, e si crede sia la causa della continua abbondanza di pioggia per loro; nella lingua patria, chiamano 'apportatore di nubi' il Danubio'. Per le minime questioni che possono riguardare la costituzione del testo si veda Bandy 1983, 317.

<sup>16</sup> 'Questi sono i dati messi insieme riguardo ai fiumi [Reno e Danubio], in forma di digressione, secondo lo storico romano Sammonico, il quale discusse di *Quaestiones variae* rivolgendosi a Dioleziano e a Galerio il vecchio'.

secolo, fra l'epoca dei Severi e quella della prima Tetrarchia; l'incolmabile gap cronologico ha prodotto a sua volta un generico scetticismo e discredito, o comunque gravissime perplessità, verso la testimonianza seriore<sup>17</sup>: la quale andrà invece ben verificata prima che definita inesatta, laddove appare difendibile da ogni punto di vista; e cercheremo di farlo non mancando di segnalare una certa coerenza interna, quasi una complicità tematica che percorre la materia assegnata ai libri *rerum reconditarum* da tutti questi autori tardi<sup>18</sup>.

In accordo col titolo dell'opera, si trattava di contenuti curiosi e stravaganti, spaziando dalla archeologia dei luoghi alla etimologia delle parole, dalla meteorologia alla geografia (sia mitica che 'reale'), da minute ricerche di diritto sacrale romano all'arte divinatoria per interpretare i *fulmina* e gli *auspicia* secondo i libri profetici degli Etruschi. Esiste dunque un rapporto di prossimità fra le 'Astruse questioni' della perifrasi lidiana<sup>19</sup> e le 'Recondite cose' denominate in lingua latina da Servio e da Macrobio; come avviene in altri casi<sup>20</sup>, è assodato che questi autori condividono tra loro gli interessi da approfondire e gli argomenti da trattare, quindi anche i libri da rileggere e sunteggiare nelle rispettive compilazioni<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> L'unica, parziale eccezione è costituita dal commento di Bandy 1983, 318: «this cannot refer to Serenus Sammonicus, a voluminous writer of the time of Septimius Severus who was murdered by order of Caracalla in A. D. 212. However, it is possible [ ... ] that his son of identical name was intended who could have lived into the reign of Diocletian» etc.; un'idea simile, prima che a Bowersock 1969, 107, risale peraltro al vecchio studio di Schultze 1862, 19. Ad una diversa figura di età diocleziana, oppure a fondamentale mistificazione di Lido pensava Wittig 1910, 94 s.; pure pessimista Funaioli 1920, 2131, 10 ss., mentre nelle rispettive tavole delle fonti hanno rinunciato ad esporsi (in qualunque senso) tanto Carney 1971, 58, che Maas 1992, 135. La datazione bassa continua ad apparire fallace a Schmidt 2001: «auch sonst ist Sammonicus in der spätantike mehrfach (so bei Arnobius, Donatus, Sidonius Apollinaris, Lyd. mag. 3, 32, mit verfehelter Datierung) benutzt worden»; una sfiducia cui si rassegna da ultimo Schamp 2006, CLXXVI s.: «dans l'état de la documentation, l'identification de ce texte est impossible».

<sup>18</sup> L'espressione *libri reconditi* è antichissima; di certo occorre in Cicerone (*dom.* 39), per indicare i testi augurali. Nel suo lucido articolo Linderski 1985, 231-4 e *passim*, coglie i rapporti con la cosiddetta *disciplina Etrusca*, cioè l'osservazione di *fulgura*, *exta* e *ostenta*: temi verso i quali converrà ricordare l'interesse portato dallo stesso Lido – soprattutto nell'opuscolo ora tradotto e commentato da Domenici 2007. Al pari di altri escertori del III e IV secolo da noi consultabili, come Giulio Solino o l'anonimo della *Medicina Plinii*, Sammonico avrà pure svolto un massiccio lavoro di reimpiego di materia desunta dai libri della *Naturalis Historia*: il che richiama la parallela scelta del Quinto Sereno che compose il *Liber medicinalis*.

<sup>19</sup> Fra gli studiosi più recenti, Maas 1992, 135 ha così tradotto il titolo dal greco: *On Various Questions*; più o meno come Bandy 1983, 185: «and so much regarding the rivers by way of digression, as it were, according to Sammonicus, the Roman historian, who had held converse with Diocletian and the elder Galerius *On Diverse Questions*»; ma ποικίλος comporta a volte l'accezione di 'astruso', 'arcano', e comunque tale era la resa operata da Carney 1965, 86: «Sammonicus the Roman historian, who held discourse with Diocletian and the elder Galerius concerning enquiries into abstruse matters».

<sup>20</sup> Pensiamo a Cornelio Labeone (la cui cronologia è difficile da stabilire, ma probabilmente coeva a quella ora proposta per Sammonico): un autore di cui tanto Macrobio che Lido (ma prima Arnobio, Servio, Agostino, Fulgenzio) sembrano fare uso diretto e autonomo; la necessaria informazione e bibliografia è ben sintetizzata da Sallmann 2000a; Nigidio, Fonteio, Plinio e altri potrebbero associarsi, a comporre insieme un 'canone' riprodotto ancora da Lyd. *ost.* 3 (Domenici 2007, 50; 140 s.).

<sup>21</sup> È quanto risulta da una densa annotazione a piè di pagina, dedicata al nostro problema, in un saggio rivolto a tutt'altri scopi; fra gli argomenti allineati da Bruno Bleckmann pro e contro l'ipotesi (respinta) di identificare il Σαμμωνικὸς di Lido e il *Sammonicus* degli scrittori latini, uno solo mi

Pur guardando alla attualità geopolitica dei tempi suoi<sup>22</sup>, Giovanni Lido sembra voler suggerire un'attinenza fra il motivo della diversione dal tema – le scelte strategiche compiute da Costantino sui grandi confini fluviali del *limes* – e i *principes* cui si rivolgeva il Ῥωμαῖος ἱστορικὸς: Diocleziano e Galerio 'il Vecchio'; epiteto, quest'ultimo, che secondo i critici maldisposti aggraverebbe un lapsus mnemonico già per sé abbastanza clamoroso<sup>23</sup>; e invece sembra indicare propriamente colui che con il titolo di Cesare governò per dodici anni le province balcaniche, portando l'appellativo di C. Galerius Valerius Maximianus<sup>24</sup>; all'atto di succedere al capo dei Tetrarchi, nel 305, il nuovo Augusto della *pars Orientis* adottò suo nipote Massimino Daia, che ufficialmente si sarebbe pure lui chiamato Galerius Valerius Maximinus nob. Caes.<sup>25</sup> In ottica retrospettiva, quasi un Galerio 'il Giovane'<sup>26</sup>.

Come si anticipava, lo sfondo storico cambia non poco rispetto al quadro tradizionale, accolto unanimemente, ma unicamente sviluppato sul filo della fantasia creativa della *Historia Augusta*; sicché l'opera di Sammonico sarebbe stata molto cara a un dinasta Antonino – da intendersi: Marco Aurelio<sup>27</sup>, oppure Settimio Severo (?) o

sembra avere un certo peso: riguarda la difficoltà insita nel trovarne citato il nome presso il suo eventuale contemporaneo Arnobio (Bleckmann 1997, 32 s., n. 67). I sette libri *Adversus nationes* sono databili in anni compresi fra 303 e 311, la morte dell'apologeta si colloca di solito all'altezza della annotazione ad a. 327 p. Chr. del *Chronicon* di Girolamo (Wlosok 1993, 416 s.). Ma il richiamo fatto presso *nat.* 6.7 (lo si è visto *supra*, n. 8) sta in cima ad una lista di eruditi romani che registra solo scrittori di età repubblicana, o quanto meno antecedenti Plinio; in tale ottica, la funzione di Sammonico risulta ineguale a quella degli altri, perché essa diviene il filtro collettore e insieme garante ultimo delle dossografie antiquarie: trattandosi di fonti di seconda mano, lontane vari secoli dai tempi dei Severi come dei Tetrarchi (e di Arnobio), l'obiezione posta da Bleckmann non sarà dunque pregiudizievole, né insormontabile.

<sup>22</sup> La notizia relativa alla potenza dei Gepidi, in particolare alla loro occupazione dell'antica sede imperiale di Sirmium, comporta alla scrittura di questa pagina un termine non troppo successivo all'anno 552, quando la disastrosa sconfitta subita per opera dei Longobardi ad Asfeld provocò il declino di questo popolo, fino alla sottomissione agli Avari avvenuta nel 567; Stein 1968, II, 528 e n. 2.

<sup>23</sup> A giudizio di Klotz 1927, 2216 (seguito da Carney 1971, 68 n. 9), Giovanni Lido avrebbe dovuto correttamente parlare di Settimio Severo e Antonino Geta (nel mentre, come abbiamo visto, altri studiosi novecenteschi intendono Caracalla): «Falls dieser Sammonikos nicht ein sonst gänzlich unbekannter Schriftsteller ist, sondern, was mir wahrscheinlich ist, der Verfasser des *Res reconditae* [...], so hat Lydos die Adressaten verwechselt, da dieses Werk an Septimius Severus und Antoninus (sc. Geta) gerichtet ist. τὸν γέγοντα würde dann eine Erinnerung an den alten Severus sein».

<sup>24</sup> Maximianus 9, in *PLRE* I (p. 574 s.). Galerio, che è figura ben nota alla letteratura agiografica per il suo attivismo nella 'grande persecuzione' anticristiana, fu Cesare dal 293 al 305 e poi Augusto, fino alla morte avvenuta nel 311.

<sup>25</sup> Maximinus 12, in *PLRE* I (p. 579); ad esempio, nella *Epitome de Caesaribus* (40.18) è detto *Galerius Maximinus* [...] *uero nomine ante imperium Dacia*; fu Cesare dal 305 al 308, anno in cui venne innalzato al rango di Augusto; dopo una sconfitta militare subita da parte di Licinio, si diede la morte nella tarda estate del 313; Kienast 2011, 288 s.

<sup>26</sup> Con ciò sembra risolta pure un'altra difficoltà mostrata da Bleckmann 1997, 32, quando sottolinea il fatto che «Samonicus soll dem *Diokletian* und dem *alten Galerius* – in der Vorlage des Lydos kann nur vom alten Diokletian und von Galerius die Rede gewesen sein – ein poikilographisches Werk gewidmet haben» ecc. L'epiteto distintivo è attribuito appopriatamente a Galerio (mentre Diocleziano non ne ha bisogno), e si giustifica in senso retrospettivo perché lo coglie in una veste di *senior Augustus* (dopo la morte di Costanzo Cloro, avvenuta il 25 luglio del 306) rispetto a Galerio Massimino e a Valerio Severo.

<sup>27</sup> Schmidt 1975.

Caracalla<sup>28</sup> – destinatario di quelle pubblicazioni: *Geta* 5.6 *Sereni Sammonici libros familiarissimos habuit, quos ille ad Antoninum scripsit*; fu comunque Caracalla a far assassinare lo scrittore ed esperto gourmand, mentre costui era (ovviamente) a tavola<sup>29</sup>: *Carac.* 4.4 *et in balneis factae caedes, occisique nonnulli etiam cenantes, inter quos etiam Sammonicus Serenus, cuius libri plurimi ad doctrinam extant*. Ma l'edificio narrativo si disintegra in conseguenza di quanto rivela la biografia di Alessandro Severo; avendolo conosciuto di persona, di quel letterato suo contemporaneo l'imperatore leggeva le poesie con la passione dovuta ai maggiori 'classici': *Alex.* 30.2 *Latina cum legeret, non alia magis legebat quam de officiis Ciceronis et de re publica, nonnumquam et orationes et poetas, in quis Serenum Sammonicum, quem ipse nouerat et dilexerat, et Horatium*<sup>30</sup>. Oltre che ridicolo, per la pretesa di elevare al rango di Orazio e di Cicerone un personaggio dalla statura così lontana, il dato risulta però clamorosamente falso: incrociando le nozioni senza riscontro fuori dalla *Historia Augusta* con quelle certificate da documenti esterni, sicuri e oggettivi (Alessandro nacque il 1° ottobre del 208, a Cesarea di Siria), sorprende sapere che il futuro principe aveva appena compiuto tre anni quando il suo scrittore preferito sarebbe stato messo a morte.

Fra gli estremi opposti delle testimonianze discordi – apparentoci tuttavia Lido più omogeneo e univoco, gli *Scriptores* contraddittori e confusi – la cronologia di Sammonico oscilla dunque di circa un secolo: troppo, perché si possano validare i contenuti storici di entrambi ed eludere l'antitesi di fondo. L'unico studioso che, non volendo obliterare il racconto lidiano, abbia provato ad armonizzarlo coi pettegolezzi delle biografie imperiali, reduplica il personaggio principale: ma se è giusta l'ipotesi di A.C. Bandy e diamo credito all'esistenza di un improbabile Sammonico junior (asseverata anche da Dessau), occorre pur sempre allungare oltre ogni limite ragionevole la vita di tale soggetto, ritenuto dai più un parto d'invenzione<sup>31</sup>, *amicissimus* del padre di Gordiano III e precettore del medesimo, che morì tredicenne nel 244. Galerio fu associato al potere da Diocleziano solo nel 293.

Cosa dire allora di Macrobio, che sembra inquadrare lo scrittore più o meno nello stesso arco di tempo indicato dalle vite di Geta e di Caracalla – cioè la prima età se-

<sup>28</sup> Schmidt 2001; e «Caracalla – not Geta» (a puntigliosa rettifica di un altro, autorevole errore precedente) aveva dal canto suo già precisato Barnes 1976, 54 n. 110.

<sup>29</sup> Pochissimo tempo dopo Geta, suo protettore, ucciso il 26 dicembre 211. Sul tema dei 'Romani a mensa' la letteratura non manca, e si segnala ora la monografia di Vössing 2004 che raccoglie notizie sulle abitudini dei vari principi; inutile dire che i comportamenti descritti obbediscono a stereotipi ricorrenti entro la storiografia antica; in particolare su Settimio Severo, Caracalla e Geta, pp. 477-80: ma sarà bene riferirsi anche al saggio di Neri 1999, che risulta prezioso alla ricostruzione dei rapporti fra il *De pallio* di Tertulliano e i racconti fantasiosi delle biografie dei Severi.

<sup>30</sup> Champlin 1981, 190: «This strange trio surely signals some obscure joke on the biographer's part. Alexander, who was born in Syria in 208 or 209, can hardly have been well acquainted with a man murdered in Rome in 211. And the biographer's knowledge of the emperor's reading habits, which he proceeds to display at some length, looks like pure fiction».

<sup>31</sup> Per esempio Schmidt 1975: «wohl eine fingierte Figur». È possibile che il mirabolante numero di 62.000 volumi della biblioteca del padre, donati dal figlio a Gordiano minore, costituisca una quantificazione canzonatoria suggerita dalla frase *cuius libri plurimi ad doctrinam extant* di Car. 4.4; scriveva Syme 1968, 183: (lo scrittore della *Historia Augusta*) «converts the *libri* (i.e. the writings) of Serenus Sammonicus [...] into the collection of sixty two thousand volumes which his alleged son bequeathed to a former pupil, namely the younger Gordian».

veriana? O almeno, in tal modo si legge solitamente il luogo dei *Saturnalia* che qui segue per esteso (3.16.6-8):

[...] temporibus Seueri principis, qui ostentabat duritiam morum, Sammonicus Serenus, uir saeculo suo doctus, cum ad principem suum scriberet faceretque de hoc pisce sermonem, uerba Plinii quae superius posui praemisit et ita subiecit: 7 “Plinius, ut scitis, ad usque Traiani imperatoris uenit aetatem. Nec dubium est quod ait nullo honore hunc piscem temporibus suis fuisse, uerum ab eo dici. Apud antiquos autem in pretio fuisse ego testimoniis palam facio, uel eo magis quod gratiam eius uideo ad epulas quasi postliminio redisse; quippe qui dignatione uestra cum intersum conuiuio sacro, animaduertam hunc piscem a coronatis ministris cum tibicine introferri. Sed quod ait Plinius de acipenseris squamis, id uerum esse maximus rerum naturalium indagator Nigidius Figulus ostendit, in cuius libro de animalibus quarto ita positum est: *Cur alii pisces squama secunda, acipenser aduersa sit*”. 8 Haec Sammonicus, qui turpitudinem conuiuui principis sui laudando notat, prodens uenerationem qua piscis habebatur, ut a coronatis inferretur cum tibicinis cantu, quasi quaedam non deliciarum sed numinis pompa.

In questa parte del dialogo i banchettanti affrontano il tema del conflitto fra *parsimonia* e *luxuria* a tavola<sup>32</sup>; in particolare la discussione cade sui pesci rari e sull’*acipenser*: lo storione, una prelibatezza per i ghiottoni romani<sup>33</sup> che pur di procurarselo erano disposti a spendere cifre iperboliche di denaro. Macrobio sembra aver delimitato e quasi marcato sui confini il paragrafo 7 col nome della fonte diretta: ed eccolo riportare alla lettera alcune frasi di Sammonico, *uir saeculo suo doctus*, che *temporibus Seueri* si indirizzò *ad principem suum*. Ma i critici hanno colto in questo passo non poche anomalie, a partire dalla oscillazione che nel breve contesto trasferisce l’enunciato da singolare a plurale (*ut scitis*): quasi che il discorso fosse rivolto a due (o più), anziché ad un singolo regnante<sup>34</sup>; proprio come avviene più avanti nello stesso contesto<sup>35</sup>, e soprattutto all’esterno nel luogo di Giovanni Lido.

<sup>32</sup> Siamo all’interno della esposizione tenuta da Rufio Albino, un aristocratico *antiquitatis peritus*; vi si trova in apertura la celeberrima frase (3.14.2) *uetustas quidem nobis semper, si sapimus, adoranda est*, che nel contesto certo significa l’obbligo di reverenza per il passato, ma anche la rivendicazione della civiltà moderna contro gli eccessi del lusso – un vecchio ‘cavallo di battaglia’ per i moralisti romani, tipico motivo di *indignatio* per i poeti satirici ed epigrammatici. Forse l’intero assetto ideologico di Macrobio risale all’ultima leva di intellettuali ‘pagani’ prima della svolta di Costantino, magari a una figura coeva e assimilabile a quella di Cornelio Labeone – da considerarsi Hauptquelle per larghe parti del libro primo dei *Saturnalia* (soprattutto i capitoli 12-6 e 17-23; Sallmann 2000a).

<sup>33</sup> La stessa cosa dice Lido, in un altro luogo (*mag.* 3.63) suggestivo e davvero ‘parallelo’ rispetto a Macrobio (*Sat.* 3.16.10), se gli autori si muovono entrambi entro una cornice descrittiva di lusso e dissolutezza morale degli antichi. La fonte comune e remota sarà la *Historia naturalis* di Plinio (9.27.60; 30.64), ma può ritenersi probabile una mediazione di Sammonico: tanto più che proprio il bacino del Danubio era l’area di origine di un genere apprezzato di storione (Carney 1967, 215 e *passim*).

<sup>34</sup> Per il passo appena riportato, una provenienza diversa dai *Rerum reconditarum libri* ipotizza Champlin 1981, 192: «rather we might envisage a *sermo* addressed to the emperors in the subject of *luxuria*».

<sup>35</sup> *Macr. Sat.* 3.17.4 *de hac lege Sammonicus Serenus ita refert: “Lex Fannia, sanctissimi Augusti, ingenti omnium ordinum consensu peruenit ad populum, neque eam praetores aut tribuni ut ple-*

Altra ragione di perplessità sollevata dal frammento riguarda il *qui pro quo* (o meglio, forse: la mancata distinzione) tra i due Plini, dal momento che Sammonico estende fino all'epoca di Traiano l'attività del naturalista; si tratta certamente di un errore comune in età tardoimperiale, e poi nel medioevo, ma col solito acume Champlin commenta<sup>36</sup>: «it is inexcusable that he should confuse the younger Pliny with his uncle less than a century after the former's death, an annoying conflation which was to persist for generations». E se il tempo trascorso fosse ben maggiore? E se Macrobio, che doveva riprodurre in maniera fedele Sammonico per lunghe sezioni di *Sat.* 3.13-7 (o addirittura di 13-22), avesse più o meno consapevolmente giocato sull'equivoco con i nomi e le date?<sup>37</sup> Sarà inutile segnalare che nei rendiconti dei sapienti a tavola non c'è spazio – se si eccettua Severo, appunto – per la memoria di alcun imperatore dopo Domiziano? di alcun personaggio di alto rilievo storico o letterario successivo a Porfirio?<sup>38</sup> Nei prudenti dialoghi dei *Saturnali*, come nelle impudenti biografie della *Storia Augusta*, l'orologio è fermo a un passato che rimonta pressappoco alla faticida 'svolta costantiniana'.

Una terza stranezza mi pare riguardi il carattere di Settimio Severo, sulla cui rigidità etica (genuina e autentica, non esibita o millantata, come insinua l'inciso *qui ostentabat duritiam morum*), concordano le nostre fonti senza eccezione<sup>39</sup>. Se nel luogo macrobiano il *Seuerus princeps* di cui Sammonico criticava la *turpitudine conuiuii* è proprio l'antico fondatore della dinastia (così tutti hanno inteso finora), come si fa poi a rinfacciargli abitudini da *débauché* – seppur camuffato da moralista?

Una spiegazione plausibile è latente nella doppiezza onomastica di *Sat.* 3.16.6, che induce a uno scambio di persona, però si disambigua se nel protettore di Sammonico individuiamo non Settimio Severo, ma il cosiddetto Severo II<sup>40</sup>: un autocrate della seconda Tetrarchia, legato a Galerio, come lui (e come Diocleziano) ennesimo imperatore illirico; Cesare in Occidente al fianco di Costanzo Cloro, per breve tempo Augusto egli stesso, ucciso a tradimento da Massenzio. Entro la *Historia Augusta*

*rasque alias, sed ex omnium bonorum consilio et sententia ipsi consules pertulerunt, cum res publica ex luxuria conuiuiorum maiora quam credi potest detrimenta pateretur, si quidem eo res redierat, ut gula inlecti plerique ingenui pueri pudicitiam et libertatem suam uendiderent, plerique ex plebe Romana uino madidi in comitium uenirent et ebrii de rei publicae salute consulerent". 5 Haec Sammonicus. Fanniae autem legis seueritas in eo superabat Orchiam legem eqs.*

<sup>36</sup> Champlin 1981, 194 (la sottolineatura è mia); di certo la stima dell'autore verso il personaggio al centro del suo studio non è altissima (*ibid.*): «One other characteristic distinguishes Serenus Sammonicus: he is exceptionally silly».

<sup>37</sup> Champlin 1981, 192 e n. 16; per la dipendenza di Macrobio da Sereno Sammonico di parti estese del terzo libro, si può vedere da ultimo Kaster 2012, LI n. 51 e *passim*.

<sup>38</sup> *Macr. Sat.* 1.17.70, che è riferimento unico, isolato e incidentale; il celebre filosofo neoplatonico morì a Roma nel 305.

<sup>39</sup> Pretende a qualche verisimiglianza l'episodio riferito a Caracalla bambino da [Hist. Aug.] *Sev.* 4.6: *In his hortis cum humi iacens epularetur cum filiis parca cena pomaque adposita maior filius, qui tunc quinquennis erat, collusoribus puerulis manu largiore diuideret paterque illum reprehendens dixisset: 'Parcius diuide, non enim regias opes possides', quinquennis puer respondit: 'Sed possidebo' inquit.* Ma se la sobrietà di Settimio Severo (unita magari alla spietatezza, Eutropio, 8, 18: *parcus admodum fuit, natura saeuus*) è nozione comune, lo stesso non potrà dirsi per il suo omonimo vissuto un secolo dopo – come ora vedremo.

<sup>40</sup> Kienast 2011, 290. Le sue denominazioni ufficiali erano Flavius Valerius Severus nob. Caes. e quindi Imp. Severus p. f. Aug. È registrato come Severus 30, in *PLRE I* (p. 837 s.).

è menzionato fra i precursori prossimi e gli antagonisti di Costantino<sup>41</sup>; tale suo ruolo, troppo vicino al primattore di mutamenti epocali negli indirizzi politico-religiosi, figura-chiave e bersaglio comune per la sorda ostilità dei senatori ‘Romani de Roma’ (emittenti nonché destinatari di entrambe le opere letterarie), poteva consigliare di estendere sopra Sammonico ora le cautele rimozioni dei *Saturnalia*, ora le sfacciate falsificazioni delle biografie imperiali. Dopotutto, un’eventuale causa d’imbarazzo in meno per i tradizionalisti paganeggianti e i nostalgici della *Welt von Gestern*.

Se le fonti (partigiane e comunque poco favorevoli) non stravolgono la realtà, Severo II era il tipo da far predica di virtù pubbliche e pratica di vizi privati; una specie di ‘compagno di bagordi’ di Galerio<sup>42</sup>. A lui potevano dunque meglio riferirsi parole che in Macrobio male si adattano a Settimio – un Severo di nome e di fatto: il quale conduceva tenore di vita morigerato ([Hist. Aug.] *Sev.* 19.7: *Hic tam exiguis uestibus usus est, ut uix et tunica eius aliquid purpurae haberet, cum hirta clamyde umeros uelaret*), al punto da essere definito (*ibid.* 8) *cibi parcissimus*. Difficile attribuire un’abitudine opposta a chi aveva costruito la propria immagine e fama di popolarità presso i posteri sul contrasto verso la degenerazione morale di Commodus.

Alla fine, riassumo per punti quanto si è detto, in un ordine che muove dai dati oggettivi e arriva a conclusioni ipotetiche (però spero mai inattendibili o assurde):

1) Non esiste un solo filo che leghi Sereno Sammonico – o meglio, i vari Sammonici presenti negli scenari mutevoli della *Historia Augusta* – e trovi corrispondenza in autori esterni; un aiuto alla fantasia del cronista poteva però venire dalle pagine di Erodiano, ove sono elencati alla rinfusa medici e giuristi e precettori, in generale collaboratori del padre o del fratello, messi a morte da Antonino Caracalla<sup>43</sup>.

2) La notizia di Giovanni Lido secondo cui Sammonico, Ῥωμαῖος ἱστορικὸς, si rivolgeva a Diocleziano e a Galerio ‘il Vecchio’, non può essere separata dalle altre, né liquidata *a priori* come erronea: nulla ha di illogico in sé, per cui fino a prova

<sup>41</sup> Nella pomposa allocuzione a Costantino che conclude la *Vita* di Eliogabalo (35.6): *his* [a Diocleziano e Massimiano] *addendi sunt Licinius, Seuerus, Alexander atque Maxentius, quorum omnium ius in dicionem tuam uenit, sed ita ut nihil eorum uirtuti derogetur* eqs.; si veda Syme 1983, 73.

<sup>42</sup> Un’ottima documentazione e discussione è in Mattingly 1970, 385-91; di lui parla con scarsa simpatia ad es. l’Anonimo Valesiano (*Origo Const.* 4.9): *Seuerus Caesar ignobilis et moribus et natalibus, ebriosus et hoc Galerio amicus* [ ... ]; *huic Seuero Pannoniae et Italiae urbes et Africae contigerunt* eqs.; che a proposito dell’*Augustus senior* dice tuttavia ancor peggio più avanti (4.11): *Galerius sic ebriosus fuit, ut, cum iuberet temulentus ea quae facienda non essent, a praefecto admonitus constituerit, ne iussa eius aliquis post prandium faceret*.

<sup>43</sup> Si possono raffrontare le pagine di contesto della *Vita* di Caracalla (3.4-4.6) e un intero capitolo di Erodiano (4.6): lo storiografo greco è per gli *Scriptores Historiae Augustae* una fonte spesso evocata e sempre controllabile, qui il racconto in latino presenta «essentially the same names as Herodian, adding Plautian’s son and Serenus Sammonicus» (Whittaker 1969, 402 s. e n. 2; cf. 384 s. e n. 1); aggiungerei Syme 1971, 184 (che si richiamava ad un principio a suo tempo promulgato da Mommsen a proposito della *Vita Maximini*): «all that does not derive from Herodian is to be discarded».



contraria occorre accettare per buona una dedica che esattamente riporta al periodo 293-305.

3) La larga comunanza di interessi e caratteristiche letterarie e culturali, che legano il protagonista della testimonianza precedente ai *Sammonici* delle fonti latine (Arnobio, Servio e Sidonio Apollinare, oltre a *Historia Augusta* e Macrobio), consiglia una revisione generale del quadro biografico, sicché il *Seuerus princeps* di *Sat.* 3.16 – descritto quale fustigatore dei costumi e insieme gozzovigliatore a mensa – non sarà l'imperatore africano, padre di Caracalla e Geta, ma il suo omonimo «Danubian emperor», collega e sodale di Galerio dopo il 305.

4) Nessuno degli spostamenti prefigurati, se accolto, inibisce un rapporto reciproco fra il Sammonicus erudito antiquario e vari altri letterati ricondotti a lui dagli studiosi moderni – salvo forse il Serenus poeta dei *Ruralia*; scemando le distanze sul piano cronologico, risulta anzi meglio conciliabile la più suggestiva delle identificazioni mai proposte, cioè quella col versificatore del *Liber medicinalis*<sup>44</sup>.

5) È possibile che la *Historia Augusta* si sia ispirata alle pagine dei *Saturnalia* di Macrobio – e non ad altre fonti – per delineare il 'personaggio' Sammonico: con la sua curiosità di poligrafo e bibliofilo, gli atteggiamenti di censura morale del lusso unita al gusto e piacere del banchetto, eccetera; a partire da una ambivalenza onomastica relativa all'imperatore regnante, è stata perciò retrocessa nel tempo quella figura sfumata e le sue vicende immaginarie, che la storiografia novecentesca ha ritenuto reali.

Paolo Mastandrea

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bandy 1983 = Ioannes Lydus, *On Powers or The Magistracies of the Roman State*, Introduction, Critical Text, Translation, Commentary, and Indices by A. C. Bandy, Philadelphia PA 1983.

Barnes 1976 = T.D. Barnes, *The Sources of the 'Historia Augusta'*, Bruxelles 1976.

Blänsdorf 2011 = *Fragmenta Poetarum Latinorum, epicorum et lyricorum*, editionem quartam auctam curavit J. Blänsdorf, Berlin-New York 2011.

Bleckmann 1997 = B. Bleckmann, *Ueberlegungen zur Enmannschen Kaisergeschichte und zur Formung historischer Traditionen in tetrarchischer und konstantinischer Zeit*, in *Historiae Augustae Colloquium Bonnense 1994*, a cura di G. Bonamente – K. Rosen, Bari 1997, 11-37.

Bowersock 1969 = G.W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969.

<sup>44</sup> La cui data di composizione si appiglia di solito al *terminus post* dell'anno 283, quando Nemesiano dedicò all'imperatore Caro i suoi *Cynegetica*, visto il presunto reimpiego di un esametro (v. 164 [ai *catuli*] *niueis armantur dentibus ora*) da parte di Sereno (1030 [*scil. natura hominem*] *in-super excruciat, niueis cum dentibus armat*); sembra comunque significativo che i buoni manuali (e da ultimo Smolak 1993, 365) ascrivano il poemetto didascalico ad una forbice che si estende fra il 280 e il 420 ca.

- Carney 1965 = John the Lydian, *On the Magistracies of the Roman Constitution*, translated by T.F. Carney, Sydney 1965.
- Carney 1967 = T.F. Carney, *The Helops: a Case-Study of the Transmission of a Piece of Scientific Knowledge by the Scholarship of Antiquity*, Phoenix 21, 1967, 202-20.
- Carney 1971 = T.F. Carney, *Bureaucracy in Traditional Society. Romano-Byzantine Bureaucracies Viewed from Within*, Lawrence KA 1971.
- Champlin 1981 = E. Champlin, *Serenus Sammonicus*, HSCP 85, 1981, 189-212.
- Dessau 1978 = *Prosopographia Imperii Romani saec. I-II-III*, pars III, ediderunt P. de Rohden et H. Dessau [1898], Berlin-New York 1978.
- Domenici 2007 = Giovanni Lido, *Sui segni celesti*, a cura di Ilaria Domenici, Milano 2007.
- Funaioli 1920 = G. Funaioli, *Serenus Sammonicus*, in *RE I A 2* (1920), 2129-31.
- Fragu 2010 = Arnobe, *Contre les gentils (contre les païens)*, tome VI, livres VI-VII, texte établi, traduit et commenté par B. Fragu, Paris 2010.
- Kaldellis 2003 = A. Kaldellis, *The Religion of Ioannes Lydos*, Phoenix 57, 2003, 300-16.
- Kaldellis 2004 = A. Kaldellis, *Identifying Dissident Circles in Sixth-Century Byzantium. The Friendship of Prokopios and Ioannes Lydos*, Florilegium 21, 2004, 1-17.
- Kaldellis 2005 = A. Kaldellis, *Republican Theory and Political Dissidence in Ioannes Lydos*, Byzantine and Modern Greek Studies 29, 2005, 1-16.
- Kaster 2012 = Macrobius, *Saturnalia*, Edited and Translated by R.A. Kaster, Cambridge MA-London 2012.
- Kienast 2011 = D. Kienast, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2011<sup>5</sup>.
- Klotz 1927 = A. Klotz, *Lydos* (7), in *RE XIII.2* (1927), 2210-7.
- Linderski 1985 = J. Linderski, *The libri reconditi*, HSCP 89, 1985, 207-34.
- Maas 1992 = M. Maas, *John Lydus and the Roman Past. Antiquarianism and Politics in the Age of Justinian*, London-New York 1992.
- Mattingly 1970 = H. Mattingly, *La ripresa dell'impero*, in *CAH XII.1*, Milano 1970, 343-99.
- Momigliano 1970 = A. Momigliano, *Lydus*, in *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1970<sup>2</sup>, 670.
- Neri 1999 = V. Neri, *Considerazioni sul tema della luxuria nell'Historia Augusta*, in *Historiae Augustae Colloquium Genevense 1998*, a cura di Fr. Paschoud, Bari 1999, 217-40.
- Önnerfors 1993 = A. Önnerfors, *Das medizinische Latein von Celsus bis Cassius Felix*, in *ANRW II 37.1* (1993), 227-392.
- Ravenna 1990 = G. Ravenna, *Le nozze di Polemio e Araneola (Sidonio Apollinare, carmina XIV-XV)*, Bologna 1990.
- Sallmann 2000a = Kl. Sallmann, *Cornelius Labeo*, in *Nouvelle Histoire de la littérature latine*, IV, Paris 2000, § 409.1, 86-9.
- Sallmann 2000b = Kl. Sallmann, *Septimius Serenus (Sammonicus)*, *ibidem*, § 484, 653-61.
- Schamp 2006 = J. Schamp, introduction a Jean le Lydien, *Des magistratures de l'état romain*, I.1, Paris 2006.
- Schmidt 1975 = P.L. Schmidt, *Sammonicus* (2), in *Der Kleine Pauly* 5, München 1975, 133.
- Schmidt 2001 = P.L. Schmidt, *Sammonicus* (2), in *Der Neue Pauly* 11, Stuttgart-Weimar 2001, 452.

Schultze 1862 = Jo.Fr. Schultze, *Quaestionum Lydianarum particula prior*, Diss. Gryphiswaldiae 1862.

Smolak 1993 = K. Smolak, *Sérénus (Quintus Serenus)*, in *Nouvelle Histoire de la littérature latine*, V, Paris 1993, § 556, 361-6.

Stein 1968 = E. Stein, *Histoire du Bas-Empire*, publié par J.-R. Palanque [1949], Amsterdam 1968.

Syme 1971 = R. Syme, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford 1971.

Syme 1983 = R. Syme, *Historia Augusta Papers*, Oxford 1983.

Vössing 2004 = K. Vössing, *Mensa regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, Leipzig 2004.

Whittaker 1969 = *Herodian*, with an English Translation by C. R. Whittaker, London-Cambridge MA 1969.

Wittig 1910 = C. Wittig, *Quaestiones Lydianae*, Diss. Regimonti 1910.

Wlosok 1993 = Antonie Wlosok, *Arnohe*, in *Nouvelle Histoire de la littérature latine*, V, Paris 1993, § 569, 415-26.

Wuensch 1967 = Iohannis Lydi *De magistratibus populi romani libri tres*, edidit R. Wuensch [1903], Lipsiae 1967.

**Abstract:** *Res reconditae* and matters of fact. Serenus Sammonicus's relations with Septimius Severus and Geta, his murder by the hand of Caracalla, his possession of a rich library (bequeathed later to the emperor Gordian), his passion for *gourmandise*: almost everything that is linked to biography and chronology of the learned man relies on the *Vitae* of the *Historia Augusta*, and just minimally on Macrobius's *Saturnalia*. Modern scholars don't usually take into account the evidence of John of Lydia, according to whom Σαμμωνιζός ὁ Πρωμαῖος ἰστορικὸς addressed himself to Diocletian and Galerius. A fresh reexamination of the texts will enable us not only to appreciate the date suggested for Sammonicus' life and time by the Byzantine writer, but also to strengthen the hypothesis that here, as elsewhere, the *Scriptores* extracted some information for their fictitious tales from Macrobius.

**Keywords:** Serenus Sammonicus, *Historia Augusta*, Macrobius' *Saturnalia*, John of Lydia, chronology.

## **Fortuna umanistica di Teocrito nell'*Orthographia* di Giovanni Tortelli**

Se Giovanni Tortelli fu, al fianco di Niccolò V, il promotore primo della latinizzazione di opere greche di cui si servì ampiamente, a mezzo del sec. XV, nello stendere il suo monumentale trattato, resta ancora da definire con esattezza quali fossero le latinizzazioni utilizzate e quali gli originali greci di cui realmente egli si avvalse<sup>1</sup>. Il problema non è di minor portata, vista la diffusione della sua opera maggiore (*l'Orthographia*) e il ruolo di mediazione culturale assolto da essa in un'epoca in cui la conoscenza diretta della lingua greca era ancora appannaggio di pochi. Le varie menzioni esplicite di Teocrito rilevabili nel ponderoso dizionario, di per sé dedicato all'ortografia dei grecismi trasposti in latino<sup>2</sup>, ne rivelano una lettura certo meno sistematica di quella riservata ad altri autori greci (Omero, Erodoto, Esiodo) e coerentemente volta a delibare dati di natura lessicale, grammaticale e ortografica ritenuti necessari all'esegesi di singoli passi di poeti latini, in particolare Ovidio e Virgilio<sup>3</sup>. Nel presente contributo ne proporremo alcuni esempi, focalizzando strumenti e modalità esegetiche messe in campo dall'autore e al contempo formulando ipotesi su alcuni codici verso cui le varianti testuali rilevabili sembrerebbero convergere<sup>4</sup>.

La maggior parte dei lemmi di ascendenza teocritea trascelti da Tortelli sono nomi propri e toponimi di carattere pastorale, per molti dei quali, unitamente alla retgrafia, viene solo genericamente indicata la ricorrenza virgiliana o ovidiana<sup>5</sup>. Il microcosmo bucolico teocriteo viene indagato a partire dal fronte latino, così che le pa-

<sup>1</sup> *l'Orthographia* è un dizionario dedicato all'ortografia dei grecismi trasposti in lingua latina; composto nella prima metà del XV secolo, godette di notevole fortuna fin dentro il XVI secolo e costituì uno strumento prezioso nella lettura dei classici latini intrisi di grecismi. Le fonti utilizzate e gli intenti prefissatisi dall'autore sono in parte illuminati nel proemio dell'opera, che si legge in Rizzo 1995, 401-7: [...] *Ex glosulis etiam Aristarchi super Homerum et Hesiodum, quin et ex Porphyrio super Homerum plura annotavimus; quae vero ad historiam faciunt ex Virgilio, Ovidio, Homero, Hesiodo, Livio, Plinio, Iustino, Appiano, Diodoro Siculo, multisque aliis approbatis auctoribus et graecis et latinis quos suis locis commode inducemus*. Tortelli fu stretto collaboratore di Niccolò V nel fondare il primo nucleo della Biblioteca Vaticana, curando la ricerca dei codici e la loro collocazione materiale nel palazzo Vaticano. La composizione della sezione greca della raccolta niccolina è in corso di studio da parte di Antonio Manfredi, che qui ringrazio per le preziose indicazioni offertemi: a tal proposito si veda Manfredi 2000, 53-6 e 61-70 e Manfredi 2010, 160-82. Per un quadro generale su Giovanni Tortelli e sulla sua opera, a tutt'oggi inedita, bastino Cortesi 1998 e Donati 2006. Segnalo invece i numerosi contributi dedicati da Mariarosa Cortesi al Tortelli studioso di greco e traduttore: Cortesi 1979, Cortesi 1994, Cortesi 1997, Cortesi 2000, Cortesi 2004, Cortesi 2008, Cortesi 2009.

<sup>2</sup> Una trentina le ricorrenze, alcune in greco e altre rimontanti alla scoliografia relativa (cf. qui l'Appendice I-II-III).

<sup>3</sup> Un primo bilancio in Tomè c.s.a.

<sup>4</sup> Tutte le indicazioni relative alle voci citate nel presente contributo, compresa la trascrizione del loro testo, sono raccolte nell'Appendice, cui si dovrà d'ora in poi fare costante riferimento.

<sup>5</sup> La fruizione di Teocrito nell'*entourage* niccolino costituisce un'importante documentazione dell'interesse per gli originali greci sviluppatosi alla corte papale attorno alla metà del XV secolo, ben prima che la traduzione del Filetico e gli studi del Poliziano aprissero nuovi squarci di interesse su questo autore: cf. almeno Arbizzoni 1993 e Pontani 2002, xxvi-xxviii e *passim*.

role trascelte sono di norma molto note<sup>6</sup>, ma affiancate dall'inquieto affiorare di lemmi del tutto estranei alla lingua latina, che sono la semplice trasposizione di un equivalente greco noto per il solo tramite di Teocrito o addirittura forme aberranti originatesi da corrotte testuali<sup>7</sup>. La preoccupazione prima è di tipo schedografico, orientata cioè a creare una rete di relazioni intertestuali che favorisca la definizione del cronotopo o del personaggio di riferimento, a tutto vantaggio dell'esegesi dei testi latini in cui il termine ricorra, mentre le singole schede possono essere di lunghezza o di fattura diverse: alcune sono oggetto di una più compiuta attività esegetica, altre si limitano a dare la semplice prescrizione ortografica, mentre due (s.v. *Bucolicus* e *Daphnis*), tra loro interrelate, assolvono una funzione – guida rispetto alle altre, fungendo da cornice di riferimento per quanto riguarda la poesia bucolica<sup>8</sup>.

Cápita tuttavia che in alcuni casi l'umanista si spinga anche a considerazioni più dettagliate sul testo greco, talora non scevre da limiti impostigli dallo stato dei codici a sua disposizione, cosicché la grafia aspirata di *Halcyones* è ricostruita in base alla citazione di un verso greco tratto da Theoc. 7.57, mentre, nel caso del lemma *Telephus*, un passaggio evidentemente corrotto nel codice ovidiano di riferimento viene confrontato dall'umanista col luogo interrelato nell'originale greco (Theoc. 6.23 s.), allo scopo di dirimere quale sia la forma esatta da restituire<sup>9</sup>. Il personaggio invocato non può in questo caso essere altri che il medesimo Ciclope indovino che in Hom. *Od.* 9.509 predisce a Polifemo l'accecamento da parte di Ulisse, e non *Telephus*, come vorrebbe la lezione incriminata di cui si dibatte: se il testo ovidiano fosse già emendato – disquisisce Tortelli – si dovrebbe accettare *Telephus*, ma poiché la sovrapposizione tra le due forme nel passo in questione fu certo dovuta alla somiglianza dei due termini, egli si risolve a tenerli coerentemente distinti nella lemmatizzazione. Ancor più interessante il ricorrere della voce *Malimnus*, che Tortelli, basandosi su Theoc. 4.23, considera un monte della Sicilia: si tratta di una prova lampante dell'impiego diretto di codici teocritei da parte di Tortelli, poiché questo passo, corrotto in buona parte della tradizione manoscritta, propagò nelle prime edizioni a stampa un toponimo greco inesistente, per lo meno fino all'intervento congetturale

<sup>6</sup> Studi recenti sull'universo pastorale greco-latino si leggono in Payne 2010, Ziolkowski – Putnam 2008, Fantuzzi – Papanghelis 2006, Hubbard 1998, Paschalis 2007, Bonanno 1995, da cui si ricava altra bibliografia. Allusività e riprese teocritee nel mondo pastorale latino sono studiate, tra gli altri, da Martin 1972, Masaracchia 1983-84, Pearce 1988, Trisoglio 1989, Bonanno 1990, Ramirez 1999, Cadili 2001. Per la fortuna medievale e umanistica si vedano Krauss 1949, Grant 1965, Rosenmeyer 1969, Cooper 1977, Jenkyns 1998, Carrai 1998. Per la lingua e la sintassi di Teocrito Dimitrov 1981 e Briand 2005; per testo e commento, dopo Gow 1952, si veda almeno Dover 1971. La tradizione di Teocrito è indagata da Wilamowitz 1905, IV-XII, da Gallavotti 1946, 1955, 1993 nelle prefazioni correlate, da Gow 1952, I, specie XXX-LIX e da Gallavotti 1999. Fondamentali note su testimoni d'epoca umanistica si rinvengono negli scritti di Gallavotti, di cui offre rassegna esaustiva Nicolai 1998. Per il testo degli scolii cf. Wendel 1914 e Wendel 1920.

<sup>7</sup> Si veda a tal proposito Donati 2006, 17-9, Tomè 2010 e Tomè 2011a: alcuni improbabili grecismi consacrati da Tortelli nell'alveo della lingua latina derivano da deformazioni provenienti dai codici, altri somigliano piuttosto a chiose digrafiche.

<sup>8</sup> Su questo aspetto si veda Tomè c.s.b.

<sup>9</sup> Nel codice in questione Tortelli leggeva *Telephus*: cf. qui l'Appendice s.v. *Telemus*. Sull'*Idillio* VI e VII si vedano Bonghi 1946, Bowie 1996, Bonanno 2008, Vox 2009, con ulteriore bibliografia.

risolutivo di Casaubon, nel 1596<sup>10</sup>. Il corrispondente latino *Malimnus*, di origine oscura, ovviamente mai attestato negli autori, ebbe però una discreta fortuna lessicografica, tanto che Estienne, Nebrija, Hofmann lo considerano ancora un monte menzionato da Teocrito, inducendo il forte sospetto che il primo erudito a consacrarlo nell'alveo del latino umanistico fosse stato proprio il nostro Tortelli<sup>11</sup>.

Accanto alla preoccupazione ortografica, ravvisabile di per sé anche in altri lemmi d'ascendenza teocritea, si staglia quella esegetica in senso più lato, di cui varrà la pena considerare prospettive e raggio d'azione. In particolare due voci dell'*Orthographia* sono spese nell'inquadrare il genere bucolico, come si è sopra accennato: nella prima (s.v. *Bucolicus*) si chiarisce quali siano le gradazioni corrispondenti alle diverse categorie di pastori in cui appare suddiviso il microcosmo bucolico, al cui vertice si trovano i βούκολοι (*armentarii* in latino), da cui Virgilio avrebbe denominato la sua poesia 'bucolica' a causa del suo innato amore per la lingua greca, come già Macrobio ricordava (*Macr. sat.* 5.17); nella seconda voce (s.v. *Daphnis*) è descritta la vicenda del bel giovinetto, figlio di Mercurio e iniziatore del carne pastorale, che Tortelli trae di peso da Diodoro Siculo (4.83 s.) nella latinizzazione a opera di Poggio Bracciolini<sup>12</sup>. Il compito assolto dalle due voci è quello di fungere da connettivo per altri brevissimi lemmi a carattere bucolico distribuiti nell'arco del dizionario e di completare il quadro di riferimento per genere, illuminandone alcuni tratti salienti in modo interrelato e complementare. Alla voce *Bucolicus* Tortelli fa esplicito riferimento a una testimonianza di Donato (*teste Donato super Virgilium*)<sup>13</sup> e sottolinea come fonte la scoliastica teocritea (*qui expositores Theocriti secutus est*), dettaglio di per sé suggerito da Donato stesso: *Bucolica autem et dici et recte appellari, vel hoc solum iudicium suffecerat, quod hoc eodem nomine apud Theocritum censeantur [...] Tria sunt pastorum genera quae dignitatem in Bucolicis habent [...]*. Si trattava, insomma, di informazioni già ben note, che trovavano in effetti corrispondenza negli *scholia vetera* teocritei (per es. in *schol. vet.* in Teocr. *Proleg.* C), dove è appunto spiegata la tripartizione della materia degli *Idilli* in base al nome dei pastori, ma che di per sé non presupponevano una frequentazione della scoliografia greca che non fosse in qualche modo già condizionata dal suggerimento del commentatore latino. L'esegesi della voce *Daphnis*, che assieme a *Bucolicus* costituisce un lemma – guida per quanto attiene le voci a carattere bucolico –

<sup>10</sup> In Theoc. 4.23 i codici leggevano per lo più ἔς τὸ Μαλίμνον, interpretato come un improbabile toponimo di cui non resta altra traccia nella tradizione indiretta greca e latina, mentre negli *schol. vet. ad l.* si leggeva: εἰς στόμα λίμνης ὃν περὶ τὴν Κρότονα. Λέγουσι δὲ καὶ τὰς εἰς θάλασσαν ἔστομένους λίμνας. Il primo a proporre la congettura ἔς στομαλίμνον fu Isaac Casaubon: cf. Gaisford 1823, 49 e Casaubon 1596, 54. Sull'*Idillio* IV cf. almeno Paschalis 1991 e Cozzoli 2003.

<sup>11</sup> Si vedano Nebrija 1570, s.v. *Malimnus: Siciliae mons Theocrito, ob id quod malis, i(d est) pomis refertus est*; Estienne 1590, s.v. *Malimnus: Siciliae mons, malis, hoc est pomis, refertus. Theocritus*; Hofmann 1698, s.v. *Malimnus: Siciliae mons, malis, hoc est pomis refertus Theocritus, vel ut habet eius scholiasten, locus palustris non procul a Crotona. στομάλιμνον legit Casaubon*. Del lemma non c'è traccia nei lessicografi medievali e nella tradizione glossografica nota.

<sup>12</sup> Diodorus Siculus 1496, LXIIv.-LXIIIr.: la presenza della latinizzazione di Poggio nella 'libreria' di Niccolò V è confermata da Manfredi 1994, agli indici, e da Albanese 2003; una prima rassegna delle menzioni di Diodoro Siculo tradotto da Poggio nell'*Orthographia* in Tomè c.s.a. Per la figura di Dafni cf. *qui infra*.

<sup>13</sup> Cf. Ziolkowski – Putnam 2008, 345 ss., specie 357.

pastorale, si dipana a sua volta tra il riferimento esplicito a Servio *ecl.* 2.26 e la citazione di Laerzio nella traduzione poggiana: si apprezza qui un saggio di esegesi testuale non banale per l'epoca, dal momento che la triste vicenda di Dafni, trattata allusivamente dallo stesso Teocrito (1.64-136) e poco illuminata dallo strano silenzio delle fonti, trova proprio in Diodoro Siculo uno dei pochi tramiti utili a ricostruirne l'antefatto<sup>14</sup>. Tortelli non solo recuperò attraverso Servio la testimonianza teocritea, ma completò la scheda col passo di Diodoro necessario a comprendere il ruolo assolto da Dafni nella genesi del genere bucolico: un'acquisizione davvero innovativa per l'epoca e utile a chiunque in futuro si fosse accinto all'esegesi di testi latini a carattere pastorale.

Appare dunque netto il ruolo assolto da Servio come motore primo dell'indagine, specie lì dove un accenno sotteso stimola la curiosità verso l'originale teocriteo. Tale procedimento è ben visibile anche in altre voci, tra cui *Aracynthus* e *Cytisus*, dove, nel luogo virgiliano citato da Tortelli, è di nuovo il poligrafo latino a mettere il lettore sulle tracce della propria fonte greca; nel caso di *Aracynthus*, però, siamo di fronte a un termine assente in Teocrito: mentre infatti la ripresa virgiliana di *ecl.* 2.63 da Theoc. 10.30 menzionata alla voce *Cytisus* sulla scorta di Servio è pertinente, l'abitudine teocritea di variare le denominazioni geografiche per una sorta di necessario adeguamento linguistico cui Servio allude in *ecl.* 2.24 in relazione ad *Aracynthus* è il gancio per attribuire al testo teocriteo un lemma che in realtà non gli appartiene affatto<sup>15</sup>.

Ciò non toglie che Tortelli proceda in altri casi di suo e cerchi da sé il passaggio corrispondente nell'originale greco, come accade nei due lemmi correlati *Lacinium* - *Lacinia*; qui informazioni provenienti da Servio sono integrate con quelle che effettivamente si leggevano in *quibusdam glosulis* al testo teocriteo, dal momento che il dettaglio relativo all'esatta ubicazione del litorale menzionato dal poeta greco è presente negli scolî, mentre sembrerebbe omesso in Servio, il cui testo in questo caso riceve nuova luce attraverso l'indagine condotta sulla sua fonte<sup>16</sup>. Altri casi sensibili di impiego diretto degli scolî teocritei si rilevano alle voci *Aesarius*, *Niaethus*, *Simichida*, anch'essi grecismi non attestati in latino<sup>17</sup>: i primi due sono nomi di fiumi per la cui grafia ed esatta ubicazione Tortelli si appella alle indicazioni offerte dagli scolî, il terzo è menzionato in quanto padre di Teocrito, sempre assecondando le informazioni contemplate nella scoliastica relativa. La quasi totalità di questo drappello di termini non trova corrispondenza negli autori latini e costituisce una riprova del lavoro di recupero linguistico attuato da Tortelli non solo in vista dell'esegesi diretta dei testi latini, ma anche a prescindere da essi.

<sup>14</sup> Cf. anzitutto Zimmermann 1994, specie 30 ss. (con esaustiva bibliografia); inoltre Crane 1987, Payne 2001.

<sup>15</sup> Relego in nota un'osservazione su *Alcippe*, riconducibile al suggerimento di Serv. *Aen.* 6.392 per l'etimo proposto, che sospetto però sia qui transitato al Tortelli da qualche fonte intermedia: anche in questo caso il termine non ricorre affatto in Teocrito così spesso come l'umanista vorrebbe (ne ho ritrovato una sola occorrenza). Sul toponimo *Aracynthus* e la sua collocazione nell'universo pastorale cf. Paschalis 1994 e Maggiulli 1995.

<sup>16</sup> Il promontorio sarebbe rivolto a oriente della città di Crotona: esempi di confronto tra cronotopi bucolici in Trisoglio 1989.

<sup>17</sup> *Aesarius* in Ven. Fort. *Vita Germ.* 31 è un nome proprio maschile e non un toponimo.

Un breve saggio di traduzione condotto su un quadretto bucolico è offerto alla voce *Battus*; Tortelli, per sua stessa ammissione, si limita qui a esprimere il senso generale del passo ([...] *melius id graece, sed satis sit sententiam explicasse*), secondo una modalità che gli è consueta anche in altri casi<sup>18</sup>. L'episodio del ferimento di Batto viene illuminato con l'allusione a un preciso luogo omerico dal sapore elegiaco e meditativo, di per sé molto noto per tradizione indiretta e caro agli scrittori cristiani, che trasforma la scenetta descritta in una sorta di metafora della condizione umana<sup>19</sup>.

\* \* \*

Restano da valutare le indicazioni ricavabili dalle citazioni in lingua originale. Se testo greco e scolî teocritei erano a disposizione del Tortelli prima del 1452, data della presunta presentazione dell'opera a papa Niccolò V, quali dei codici disponibili a quell'altezza potevano essere passati tra le sue mani? Un primo problema è costituito dalla condizione del testo degli inserti in lingua greca nella tradizione manoscritta e a stampa dell'*Orthographia*, che rende particolarmente difficile ogni ragionamento compiuto in merito: il numero di manoscritti che li annoverano sono molto esigui e si tratta comunque di inserzioni successive, spesso vergate da mani diverse da quelle che stendono il testo, mentre ancor più sconciata si rivela la loro situazione nelle edizioni a stampa<sup>20</sup>. Per questo motivo si è deciso di tenere a riferimento per la trascrizione del greco esclusivamente il ms. Vat. lat. 1478, che, oltre ad essere stato rivisto personalmente dall'autore, costituì con ogni probabilità la copia di lavoro messa a disposizione degli studiosi nella nascente Biblioteca Vaticana<sup>21</sup>: una delle ipotesi più ragionevoli è che gli inserti in lingua greca fossero stati aggiunti con la supervisione del Tortelli utilizzando i codici presenti nella 'libreria' papale, oltre a quelli della collezione personale del nostro umanista, di cui purtroppo non abbiamo notizie certe. In queste citazioni, raramente annoveranti più di uno, massimo due versi, si riscontrano varie lezioni che, stando all'apparato di Gallavotti e di Gaisford, rimontano piuttosto a quelle proprie della stirpe laurenziana: Tortelli sembra leggere solo gli *Idilli* I-X, a eccezione del secondo, e dimostra maggior dimestichezza col quarto, quinto e settimo, confermando di possedere nozione esclusivamente del blocco tramandato da questo ramo della tradizione<sup>22</sup>. Non è al momento possibile stabilire in particolare quali codici della famiglia laurenziana fossero stati tra le mani del nostro

<sup>18</sup> Allo stesso modo, ma più sistematicamente, Tortelli procedette su Omero, Erodoto, Esiodo: cf. Tomè c.s.a. Per l'episodio di Batto si veda almeno Paschalis 1991. La tecnica traduttiva di Tortelli è stata indagata da Cortesi – Maltese 1992, Cortesi 1994, Eadem 2000, Tomè Marcassa 2001. Per la traduzione umanistica in generale bastino Cortesi 1995a e Cortesi 1995b.

<sup>19</sup> Si tratta di Hom. *Od.* 18.130: οὐδὲν ἀχιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο, che è però solo alluso, senza riportarne il testo originale. Un altro breve lacerto di traduzione da Teocrito appare alla voce *Proteus*, per cui cf. qui l'Appendice.

<sup>20</sup> Si veda Donati 2006, 213 e Tomè 2011b, 547 ss.

<sup>21</sup> Cf. Donati 2006, 232-234 e Manfredi 2006, 287 ss.

<sup>22</sup> Tortelli alla voce *Acis* non cita l'*Idillio* XI, mentre alla s.v. *Bombix* fa riferimento a un nome proprio di donna che ricorre in Theoc. 10.26 e 56. Per la tradizione teocritea rinvio agli studi canonici di Gallavotti (cf. Nicolai 1998) e in particolare alla prefazione di Gallavotti 1946, Gallavotti 1955, Gallavotti 1993.



umanista: anche le lezioni ricavabili dal testo dell' *Orthographia*, di per sé esigue, contengono in buona parte varianti generiche, riconducibili tanto alla famiglia laurenziana che alla vaticana (cfr. Appendice). Alcune di queste lezioni coinvolgono (anche se non esclusivamente) il ms. Vat. gr. 38, codice la cui appartenenza alla raccolta niccolina è considerata incerta da Devreesse, ma che altri elementi esterni permettono ora di ascrivere con discreta probabilità al novero di quelli appartenuti a Ludovico da Strassoldo e fatti acquistare da Tortelli stesso a Udine nel giugno del 1453<sup>23</sup>. I libri, però, giunsero a Roma solo dopo l'estate del medesimo anno, ovvero a *Orthographia* conclusa: troppo tardi, se dobbiamo stare alle indicazioni finora formulate circa la conclusione dell'opera<sup>24</sup>. Tenui anche gli indizi dell'utilizzo dei mss. Vat. gr. 39 e 43, pure appartenuti per certo alla collezione niccolina negli anni in cui Tortelli collaborava alla sua costituzione: il primo, mutilo di alcuni fascicoli, contiene l' *Idillio* I a partire dal v. 116 e gli *Idilli* II-VIII; il secondo riporta gli *Idilli* I-VIII con glosse interlineari, ma presenta scolfi vergati in modo continuativo solo nei ff. 6-10. I due manoscritti appartennero al nucleo niccolino fin dal 1451, entrandovi con l'acquisizione dei libri del nunzio pontificio Cristoforo Garatone, morto nella battaglia di Kosovo, ma permane il sospetto che anche questo ingresso fosse troppo tardivo per presumere che proprio questi codici fossero stati presenti a Tortelli nella fase di schedatura dei suoi materiali<sup>25</sup>. Entrambi i manoscritti (Vat. gr. 39 e 43) si riconnettono al monastero di Prodromos Petra, centro di copia cui era connessa una scuola molto frequentata dagli Occidentali; presso questo monastero fu di certo anche il nostro Tortelli, che possedette almeno due codici rilegati dal medesimo *atelier*: un Tucidide, il ms. Basil. E.III.4, e una grammatica greca seguita da un *Vocabularium*, il ms. Basil. F.VIII.3<sup>26</sup>. Non è ancora noto quanti o quali manoscritti provenienti dallo scrittoio di Prodromos Petra, a parte i mss. Vat. gr. 43 e 39, contengano opere di Teocrito<sup>27</sup>, ma l'interesse maturato alla corte di Niccolò V e nell' *entourage* tortelliano per lo studio di questo autore è di per sé testimoniato dalla preoccupazione di raccoglierne un discreto numero di esemplari. In questi codici le

<sup>23</sup> Devreesse 1965, 33; sul codice cf. Canart – Peri 1970, 35; Mercati – Franchi de Cavalieri 1923, 34 s. e Gallavotti 1986, 17 s., 22-4, 27. Per Ludovico da Strassoldo cf. Manfredi 2009: ringrazio Antonio Manfredi per la segnalazione dell'appartenenza del Vat. gr. 38 ai codici greci dello Strassoldo.

<sup>24</sup> L'opera fu probabilmente licenziata tra il 1451 e il 1452, sia pur in forma non ancora definitiva: cf. Donati 2006, 9-11.

<sup>25</sup> L'acquisizione dei libri del nunzio pontificio Cristoforo Garatone avvenne comunque dopo il 1450: Garatone morì a Kosovo nel 1448, ma la notizia della sua scomparsa giunse a Roma solo l'anno dopo e le prime note di prestito relative ai suoi libri risalgono al 1452: cf. Pesce 1974, 55 s., 66 nt. 235 e Mercati 1926, 112. Gli studi di Cataldi Palau 2001, 21-4 hanno identificato in questi esemplari tratti che ne riconducono la confezione all' *atelier* di Giorgio Crisococca, presso il monastero di Prodromos Petra, centro di studi assai frequentato dagli Occidentali all'epoca in cui anche il nostro Tortelli studiò il greco a Costantinopoli.

<sup>26</sup> Sul monastero di Prodromos Petra e la sua produzione libraria cf. Cataldi Palau 2001, Cataldi Palau 2008a, Cataldi Palau 2008b; circa gli studi di greco condotti dagli Occidentali in loco e la frequentazione del monastero da parte di Tortelli cf. Cataldi Palau 2008c, specie 226 s., con alcune inesattezze che è possibile rettificare grazie a Cortesi 1979, Cortesi 2008, Cortesi 2009. Ricordo che il ms. Basil. F.VIII.3 è autografo di Tortelli.

<sup>27</sup> L'indagine è tutt'ora in corso da parte della Cataldi Palau: sono 250 circa i mss. finora radunati dalla studiosa che potrebbero essere connessi a questo centro scrittoria, per cui cf. Cataldi Palau 2008a, 207.

opere e gli autori ricorrenti sono – oltre a Teocrito – Esiodo, Pindaro, Oppiano, Aristofane. Vista la frequenza con cui gli *Idilli* I-VIII (o I-X) appaiono conglobati assieme ad almeno uno di questi autori nei più di cento codici noti databili tra X e XV secolo che ne tramandano il testo nelle biblioteche europee, è giocoforza pensare che si trattasse di sillogi penetrate in Occidente in relazione al ritorno dello studio del greco in Occidente<sup>28</sup>. I medesimi testi che si accompagnavano al Teocrito delle collezioni del Garatone e dello Strassoldo figuravano pure nella biblioteca di un loro contemporaneo come Antonio Corbinelli, il cui lascito data al 1425<sup>29</sup>; che potesse trattarsi di sillogi circolanti nel mondo della scuola era già stato affermato da Rudolf Blum sulla scorta di Fücs e Krumbacher, basandosi essenzialmente sulla presenza di un ricco corredo di scoli, sul ripetersi degli accorpamenti e sulla loro ampia circolazione in Occidente all'epoca presa in esame<sup>30</sup>. I dati sinteticamente offerti più sopra circa il ricorrere di tali accorpamenti nelle biblioteche occidentali confortano a distanza di tempo le conclusioni di Blum: in special modo gli esemplari oggi conservati nelle biblioteche italiane di cui si abbia notizia certa, che siano databili tra XIII e XV secolo e che contengano la succitata selezione di *Idilli*, sono circa una cinquantina<sup>31</sup>; le sillogi in cui appaiono conglobati tendono ad essere più ricche e varie (per numero e varietà di testi/autori tramandati) per i manoscritti del XIII-XIV secolo, più esili (minor numero di autori e/o minor selezione di testi di uno stesso autore) per quelli del XV secolo. Le biblioteche che annoverano il maggior numero di esemplari contenenti estratti teocritei databili tra XIII e XV secolo sono ovviamente la Vaticana (una ventina di codici distribuiti nei vari fondi) e la Laurenziana (una decina), seguite dall'Ambrosiana (circa cinque) e quindi dalla Marciana, dalla Estense, dall'Ariosteana, dalla Casanatense, dalla Nazionale di Napoli, e da varie altre biblioteche locali (Siena, Bologna, Pistoia, Lucca, Ravenna, Piacenza, Padova), tutte annoveranti esemplari in numero inferiore alle cinque unità. Si è detto che tali codici comprendono sillogi più o meno estese, in cui è però possibile notare il costante ricorrere di alcuni accorpamenti. Tenendo presente le selezioni di testi del Vat. gr. 43 e 39, entrambi noti a Tortelli sin dal 1450-51 e provenienti da Prodromos Petra, si nota nel primo il ricorrere di *Idilli* I-VIII assieme a Pindaro *Olympica*, Oppiano *Halieutica* (col commeno di Tzetze), Omero *Batracomiomachia*; nel secondo (Vat. gr. 39) gli autori abbinati agli estratti teocritei sono Aristofane *Rane* ed Esiodo *Opere e giorni* (con scoli di Moscopulo).

Nelle sillogi attualmente distribuite presso le biblioteche italiane e databili al XIII-XV sec.<sup>32</sup>, gli estratti teocritei appaiono almeno 18 volte abbinati a Esiodo (tra gli altri più o meno numerosi autori, nel cui novero in tre casi figura anche la *Batracomiomachia*), 7 volte a Pindaro, 2 volte agli *Halieutica* di Oppiano; in 9 casi ricorrono assieme a Esiodo e Pindaro (di cui due volte assieme pure alla *Batracomiomachia*), tre volte con gli *Halieutica* ed Esiodo (e in ben due casi la silloge comprende

<sup>28</sup> Rinvio alla base dati ora disponibile in <http://pinakes.irht.cnrs.fr> per i dettagli.

<sup>29</sup> Cf. Blum 1951, specie 97-110.

<sup>30</sup> Blum 1951, 106; Krumbacher 1897, 505; Fücs 1926, 38 e 46 ss.

<sup>31</sup> Cf. sempre <http://pinakes.irht.cnrs.fr>: la selezione è stata operata scremmando solo i manoscritti databili al XIII-XV secolo ed escludendo quelli esplicitamente datati a un'epoca successiva alla metà del XV secolo.

<sup>32</sup> Cf. sempre <http://pinakes.irht.cnrs.fr>: si veda qui la nota precedente per i criteri adottati nella selezione.

anche la *Batracomiomachia*), tre volte con gli *Halieutica* e le *Olimpiche* di Pindaro; in un caso Teocrito si accompagna a Esiodo e Aristofane e in un altro a Pindaro, Oppiano e Aristofane. Moltissime di queste sillogi, più o meno complesse, sono dotate di apparati di scolî e di glosse e denunciano la loro destinazione scolastica; in un caso la raccolta di testi è datata al 1437, l'anno in cui Tortelli tornò da Costantinopoli in Italia, ed è sottoscritta dal possessore (un Italiano)<sup>33</sup>. Dobbiamo dunque ammettere che già nei primi anni del secolo XV gli Occidentali che entrarono in contatto con lo studio del greco si misurarono con gli estratti di Teocrito diffusi nella scuola bizantina e, stando alle acquisizioni ricavabili dallo studio dell' *Orthographia*, essi riservarono a questi testi la medesima tecnica di schedatura con cui si erano formati allo studio di Omero o di Aristofane. L'ipotesi al momento più plausibile mi pare pertanto la seguente: Tortelli di certo maneggiò almeno un Teocrito con scolî, forse della stirpe laurenziana (un manoscritto vicino a P), su cui effettuò le schedature primitive (in Grecia o in Italia), ma ebbe tra le mani anche codici più completi, da cui annotò alcune lezioni alternative di cui si è detto; alla luce degli elementi sin qui raccolti, la supposizione che una prima scrematura di lemmi fosse stata condotta da Tortelli già all'epoca del suo soggiorno costantinopolitano sembrerebbe forse non del tutto scartabile.

Un sondaggio ulteriormente allargato ai manoscritti che furono alla base delle prime edizioni a stampa di Teocrito (la *princeps* milanese del 1480 e l'aldina del 1495, con le sue due emissioni), ha concentrato l'attenzione sul ms. Vat. gr. 1311 (X in Gallavotti 1993), impiegato da Aldo assieme alla *princeps* per la sua prima emissione del 1495: sebbene la sezione teocritea del codice sia piuttosto tarda e vergata da mani occidentali, è interessante perché riporta numerose note marginali e interlineari in lingua latina di varia grafia. Tali note sono distribuite soprattutto nei ff. 145-85 (*Idilli* 1-11) e consistono nella traduzione interlineare di singole parole o nel richiamo di nomi propri o toponimi a margine; al f. 144r. compare un elenco di lemmi afferenti al testo teocriteo, per lo più costituito sempre da nomi propri e toponimi. Il manoscritto non presenta scolî, ma la tecnica di schedatura dei lemmi richiama da vicino il lavoro effettuato da Tortelli: f. 158r. Αἰσάροιο (Theoc. 4.17) è detto in interlinea ποταμοῦ e trasposto nel latino *Aesarus* a margine; lo stesso accade per Νῆαιθον (Theoc. 4.24): ποταμοῦ in interlinea e a margine *Neaethus*. Al f. 165r. Τήλεμος (Theoc. 6.23 s.) è trasposto a margine con *Telemus vates*, mentre al f. 158v. Λακίνιον (Theoc. 4.33) è detto a margine *Lacinium orientalem*; e ancora al f. 168r. per χάλκυνες di Theoc. 7.57 è esplicitata la grafia ἄλκυνες, mentre il controverso ἐς τὸ Μαλίμνον di Theoc. 4.23 è postillato a margine con *Malimnus*: se la semplice schedatura di toponimi e nomi propri testimonia di per sé solo il persistere di una prassi consolidata presso gli umanisti nella lettura anche dei classici latini, alcune di queste note lasciano intendere un passaggio intermedio attraverso riflessioni singolarmente consone alle conclusioni cui giunge Tortelli e che dovevano costituire ormai un'acquisizione comune alla *koiné* grecofila quattrocentesca: si badi al *Laci-*

<sup>33</sup> Si tratta del ms. Landi 6 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza; contiene Omero *Batracomiomachia*, Teocrito *Idilli*, Esiodo *Opere e giorni*, ps.Orfeo *Argonautica*. Il manoscritto porta la sottoscrizione autografa di Giovanni Crastone: cf. Chines 1998, 168-74.

*nium* definito *orientalem* o al *Malimnus* di Theoc. 4.23 o ancora al *Telemus* qualificato come *vates*, come già Tortelli disquisiva.

Tutte queste corrispondenze non provano certo un passaggio inequivocabile del nostro erudito nel codice in questione (numerose le mani che intervengono, troppo tarda la grafia, diversi anche i simboli di richiamo al testo utilizzati a margine o interlinea)<sup>34</sup> e nemmeno che gli studiosi coinvolti avessero per forza tratto spunto dall'*Orthographia* nel redigere le loro chiose, per quanto essa fosse ben nota dentro e fuori il mondo della scuola. Ciò che queste note dimostrano, invece, è il persistere di una tecnica di lettura mirata del testo greco, orientata a costruire una nomenclatura utile all'esegesi dei testi latini, che costituisce presupposto comune anche alla stesura degli elenchi di lemmi redatti da Tortelli.

Paola Tomè

## Appendici

### I.

Di seguito l'elenco delle voci dell'*Orthographia* in cui appaiono menzioni esplicite di Teocrito, accompagnate dal ricorrere effettivo della parola nell'autore greco e dall'indicazione dei testi interrelati con cui Tortelli confeziona la scheda di riferimento o che appaiono in essa anche solo menzionati (tra parentesi quelli non esplicitati). I lemmi contenenti inserti in lingua greca sono segnalati con (\*):

Voce dell' <i>Orthographia</i>	Luogo teocriteo	Testi interrelati
* <i>Acis</i>	Theoc. 1.69	Ov. <i>met.</i> 13.750 ss.; Ov. <i>fast.</i> 4.468; Vib. <i>Seq.</i> 146.16
<i>Aegon</i>	Theoc. 4.26 e 34	- - -
<i>Aesarius</i>	Theoc. 4.17 (+ schol. vet. ad l.)	Ov. <i>met.</i> 15.22b
<i>Alcippe</i>	Theoc. 5.132	- - -
<i>Amaryllis</i>	Theoc. 3, 6, 4 <i>passim</i>	Verg. <i>ecl.</i> 1, 2, 3, 8, 9 <i>passim</i>
<i>Amyntas</i>	Theoc. 7.2	Verg. <i>ecl.</i> 2, 3, 5, 10 <i>passim</i>
<i>Aracynthus</i>	- - -	Verg. <i>ecl.</i> 2.24; (Serv. <i>ecl.</i> 2.24); Sol. 7.3; Plin. <i>nat.</i> 4.6.12
* <i>Battus</i>	Theoc. 4.44-55	Hom. <i>Od.</i> 18.130; Ov. <i>met.</i> 2.676 e ss.
<i>Bombyx</i>	Theoc. 10.26 e 56	Iuv. 6.260 (Serv. <i>georg.</i> 2.121)
<i>Bucolicus</i>	schol. vet. Prol.c (?)	Don. <i>Vita Verg.</i> 49; Macr. <i>sat.</i> 5.17
<i>Comata</i>	Theoc. 5,7 <i>passim</i>	- - -
<i>Corydon</i>	Theoc. 4, 5, 7, 10 <i>passim</i>	(Verg. <i>ecl.</i> 2, 5, 7 <i>passim</i> )
* <i>Crathis</i>	Theoc. 5.16 e 124 s.	Hdt. 1.145; Ov. <i>met.</i> 15.315 s.
<i>Crocyllo</i>	Theoc. 5.11	- - -
<i>Cymaetha</i>	Theoc. 4.46	- - -

<sup>34</sup> La presenza di postille di Tortelli in alcuni codici della biblioteca latina di Niccolò V è stata segnalata da Antonio Manfredi e da Mariarosa Cortesi, mentre le note autografe dell'umanista nel ms. Vat. lat. 1478 sono state oggetto di studio da parte di Gemma Donati.

* <i>Cytisus</i>	Theoc. 5.128, 10.30	Plin. <i>nat.</i> 13.130-4; Verg. <i>ecl.</i> 2.63; Serv. <i>ecl.</i> 2.63; Serv. <i>georg.</i> 2.431 e 394
<i>Damoethas</i>	Theoc. 6 <i>passim</i>	(Verg. <i>ecl.</i> 2, 3, 5 <i>passim</i> )
<i>Daphnis</i>	Theoc. 1 <i>passim</i>	Verg. <i>ecl.</i> 5.20-45; Serv. <i>ecl.</i> 2.26; Diod. Sic. 4.83 s.
* <i>Halcyones</i>	Theoc. 7.57	- - -
<i>Lacinium / Lacinia</i>	Theoc. 4.33 (+ schol. vet. ad l.)	Verg. <i>Aen.</i> 3.552; Serv. <i>Aen.</i> 3.552
<i>Lycida</i>	Theoc. 7 <i>passim</i>	(Verg. <i>ecl.</i> 7, 9 <i>passim</i> )
<i>Malimnus</i>	Theoc. 4.23 (+ schol. vet. ad l.)	- - -
<i>Melanthius</i>	Theoc. 5.150	Hom. <i>Il.</i> 6.36; Quint. <i>inst.</i> 12.10.6
<i>Niaethus</i>	Theoc. 4.24 (+ schol. vet. ad l.)	- - -
* <i>Proteus</i>	Theoc. 8.52	Boccaccio <i>Geneal.</i> 7.9.1 (scambiato da Tortelli per Esiodo) <sup>35</sup> ; Verg. <i>georg.</i> 4.387 ss.
<i>Simichida</i>	Theoc. 7 <i>passim</i> (+ schol. vet. ad l.)	- - -
* <i>Telemus</i>	Theoc. 6.23 s.	Hom. <i>Od.</i> 9.509; Ov. <i>met.</i> 13.771-3
<i>Tityrus</i>	Theoc. 3 <i>passim</i> e 7.72 (+schol. vet. ad l.)	Verg. <i>ecl.</i> 1, 3, 5, 8, 9 <i>passim</i>

## II.

Si propone di seguito la trascrizione di alcune delle voci più estese e dei due lemmi-guida che costituiscono il tessuto portante del macrosettore riservato da Tortelli al microcosmo bucolico d'ascendenza teocritea. Alcune porzioni testuali non strettamente pertinenti sono state espunte per necessaria economia di spazio (s.v. *Cytisus*), ma tutti i riferimenti agli autori comunque citati sono indicati nella tabella precedente; non si è riportato il contenuto di alcune voci più brevi o meno rilevanti, costituite dalla sola prescrizione ortografica e dal generico richiamo a Teocrito e ai suoi eventuali epigoni latini (*Aegon*, *Amaryllis*, *Comata*, *Corydon*, *Croclylo*, *Cymaetha*, *Damoethas*, *Lycida*). Sono stati tenuti a base per la trascrizione il ms. Vat. lat. 1478 (A) e la *princeps veneziana* (PV), le cui varianti sono registrate in nota<sup>36</sup>. I lemmi contenenti inserti in lingua greca sono segnalati con (\*):

(\*) ACIS cum C non aspirato et I latino scribitur. Fluvius est Siciliae οὐ ἱερὸν ὕδωρ, ut dixit Theocritus (Theoc. 1.69); ab Aetna monte fluit, cuius ex ripis Polyphemus in Ulixem egisse<sup>37</sup> saxa dicitur, quod Vibius attestatur (Vib. Seq. 146.16). In hunc dixit Ovidius libro XIII (Ov. *met.* 13.750 ss.) etiam conversum fuisse Acim filium Fauni ex nympha Simethide cretum, tunc quoque cum illum ex zelo Galateae Polyphemus occidit. Huius ripas herbiferas dixit Ovidius libro Fastorum IV (Ov. *fast.* 4.468) cum ait "Et ripas herbifer Acis tuas".

<sup>35</sup> Si veda in particolare Tomè Marcassa 2001, 246-9 per questa e altre sovrapposizioni: Tortelli attribuisce qui a Esiodo una sistemazione genealogica desunta dalle *Genealogie* del Boccaccio.

<sup>36</sup> Per il Vat. lat. 1478 cf. Donati 2006, 232-4, per la *princeps veneziana* (PV), uscita a Venezia nel 1471 per i torchi di Nicholas Jenson, Tomè 2011b, 547 ss. Tale edizione, priva di data esatta nel colophon, è concorrenziale alla romana, edita dopo il 10 agosto dello stesso anno a Roma da Ulderico Hann e Simone Cardella.

<sup>37</sup> PV: *aegisse*.

AESARIUS cum AE diphthongo et I latino scribitur; fluvius ponitur a Theocrito quem in Sicilia quidam illius expositores esse affirmant (Theoc. 4.17 + schol. vet. ad l.). Alii vero in Calabria apud Crotonem<sup>38</sup>, cuius meminit Ovidius libro XV Metamorphoseon (Ov. *met.* 15.22b).

ALCIPPE cum C exili et I latino atque duplici P scribitur. Nomen est proprium foeminae de qua saepissime Theocritus (Theoc. 5.132) loquitur et quia ab ἀλκίη quod est robur et fortitudo, derivatur, et ippos, equus, ne forte aliunde derivari credatur cum C absque aspiratione scribitur, ut similiter Aristippus et Leucippus.

AMYNTAS cum Y graeco et T non aspirato scribitur. Ponitur a Theocrito (Theoc. 7.2) et Virgilio (Verg. *ecl.* 2, 3, 5, 10 *passim*) pastor quo etiam nomine Alexandri avus, hoc est<sup>39</sup> pater Philippi, cognominatus fuit quin et alii plures.

ARACYNTHUS cum C exili sequente Y graeco et TH aspirato scribitur. Mons est Minervae sacer quem quidam in Attica regione esse dicunt, quod Virgilium tetigisse asserunt cum ait “Amphion dirceus<sup>40</sup> in atteo<sup>41</sup> Aracyntho” (Verg. *ecl.* 2.24). Alii vero non in Attica, sed in Boetia esse dicunt, et more pastoralis Virgilium fuisse locutum qui locum unum pro altero saepe ponunt, ut similiter apud Theocritum saepe conspicitur (Serv. *ecl.* 2.24). Nonnulli vero in Arcadia esse dixerunt, Solinus (Sol. 7.3) vero et Plinius libro IV Naturalis Historiae (Plin. *Nat.* 4.6.12) Acarnaniae montem dicunt. Quare puto et in Attica, et in Boetia, et in Arcadia, et in Acarnania eiusdem nominis montem fuisse et Virgilium ‘in Atteo’ dixisse ut alios excluderet. Vel ut alii volunt legendum est ‘in Actaeo’ cum C ante T atque AE diphthongo et non cum duplicato T, quod sic quoque littoralem significat ab ἀκτὴ, quod est littus, quasi dicere velit Virgilius ‘in littorali Aracyntho’.

(\*) BATTUS cum duplici T exili scribitur. Fuit hoc nomine vocatus pastor quidam qui, ut fingit Theocritus, cum iuvenco oleas corrodentes fugare voluisset et paulo inconsideratius per quendam excurrisset collem, parva spina in eius talum defixa fuit (Theoc. 4.44-55 *passim*). Quare, dolore percitus, socium<sup>42</sup> cui Corydon nomen<sup>43</sup> erat acclamavit ut sibi spinam evelleret. Quam cum, intentis oculis, vix ille prospiceret ac summis unguibus elicuisset, his verbis cum admiratione Batto monstravit (Theoc. 4.55) ὄσσιχον τύμνα καὶ ἄλικον ἄνδρα δαμάσδει. Hoc est: quam parva quidem spina tam robustum virum domat; melius id graece, sed satis sit sententiam explicasse. Nam per id pulchre nos admirabilis poeta admonuit robusta corpora validasque vires habentia quam parvo levique ictu frangerentur. Qua de re sapientissime Homerus (Hom. *Od.* 18.130) nihil homine imbecillius nutrire terram asseveravit. Alter Battus fuit similiter pastor et ab Ovidio libro Metamorphoseon secundo (Ov. *met.* 2.676 ss.) transformatur in indicem, idest lapidem quo discernitur gradus auri et argenti.

BOMBYX cum X graeco scribitur. Vermis est quo apud Aethyopes, Indos et Seres nascitur sericum, quod etiam bombyx vocatur. Intra quod, ut ferunt, conclusus vermis emoritur, ex quo in terra sato, iterum produci bombycen dicitur, a quo panniculum rubedine infectum et aptum muliebrum genus inficere bombycinus vocatur, penultima scilicet correpta (Serv. *georg.* 2.121). Iuvenalis in Satyra “Credo pudicitiam” inquit (Iuv. 6.260) “et panniculus bombycinus urit”, idest sericeus. Ponitur etiam Bombyx a Theocrito proprium nomen foeminae (Theoc. 10.26 et 56).

<sup>38</sup> A: *Crotonam*.

<sup>39</sup> A: *om. est*.

<sup>40</sup> PV: *dircaeus*.

<sup>41</sup> PV: *actaeo*.

<sup>42</sup> A: *socius*.

<sup>43</sup> A: *om. nomen*.

BUCOLICUS absque aliqua aspiratione et unico L scribitur. Dicitur a nostris armentarius, ut Virgilius libro Georg. III "Armentarius afer agit". Unde, teste Donato super Virgilium (Don. *Vita Verg.* 49), qui expositores Theocriti secutus est (schol. vet. Prol.c (?)), tria sunt pastorum genera quae dignitatem aliquam in bucolicis habent. Minimi sunt αἰπολλοί, qui a nostris caprari dicuntur. Paulo honoratiores sunt ποίμνιοι, qui apud nos oviliones dicuntur. Honestissimi autem et maximi βούκοιοι dicuntur, qui a nostris armentarii appellantur, a quibus tanquam ab excellentissimo pastorum gradu primum suum carmen Virgilius bucolicum appellavit et, teste Macrobio (Macr. *sat.* 5.17), ex affectu quem ad linguam graecam habebat graeco magis vocabulo quam latino opera sua inscripsit. Quod sane carmen qualiter compertum fuerit vidimus in dictione Daphnis.

(\*) CRATHIS cum C exili et TH aspirato atque I latino scribitur. Fluvius est Achivorum, teste Herodoto libro Historiarum primo (Hdt. 1.145), a quo, ut ait, qui in Italia sic cognominatus est nomen accepit. Estque fluvius Calabryae<sup>44</sup> de quo Ovidius libro Metamorphoseon XV (Ov. *met.* 15.315 s.) ait "Crathis et hinc Sybaris nostris conterminus oris helectro similes faciunt auroque capillos" et Theocritus in aegloga quae incipit Αἴγες ἐμαί de illo ait (Theoc. 5.123 s.) καὶ τὸ δέ, Κράθι, οἴνω πορφύροις et reliqua.

(\*) CYTISUS prima cum C exili et Y graeca, secunda cum T simplici et I latino, quin et cum unico S scribitur. [...]. Quare dixit Theocritus (Theoc. 10.30) ἄ αἶξ τὸν κύτισον, ὁ λύκος τὴν αἶγα δῶκει, ἄ γέρονος τῶροτρον· ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνεμαι. Ex quibus ea transtulit Virgilius quando dixit in Corydone (Verg. *ecl.* 2.63; Serv. *ecl.* 2.63) "Torva laena lupum sequitur, lupus ipse capella, florentem cytisum sequitur lasciva capella"[...]. Ideo dixit Servius super II Georgicorum (Serv. *georg.* 2.431 e 394) ab ea insula in qua abundat nomen assumpsisse [...].

DAPHNIS cum PH aspirato et I latino scribitur et latine laurus nuncupatur. Sed fuit, teste Servio (Serv. *ecl.* 2.26), filius Mercurii formosissimus, per cuius cognitionem scribit Diodorus Siculus libro Historiarum VI (Diod. Sic. 4.83 s.) "Sunt montes in Sicilia quos Aerios vocant. Hos<sup>45</sup> loci natura tanquam continua aestate amoenos atque uberes reddit, fontes sunt in eis densis undique arboribus, aquae praeter caeteras dulcis frequentes, quoque in eis quercus crossiorem quam quae apud alios nascuntur fructum reddunt, domesticae etiam arbores et vineae permultae adeoque fructiferi montes existunt ut aliquando Carthaginensium exercitum permagnum fame supervenientem abunde nutrierunt. In huius regionis silva admodum amoena, in qua divertebantur nymphe, ex nymphe Daphnide<sup>46</sup> natum tradunt, qui a laurorum quoque multitudine quae in ea frequentes sunt, appellatus est Daphnis. Fuitque educatus a nymphe ac boum permulta possedit armenta, a quorum cura bucolicus dictus est. Et, ut pergit idem auctor, cum esset ingenio acri studiumque plurimum gubernandis bobus impenderet, carmen bucolicum, quod etiam nunc usque a Siculis in pretio habetur, adinvenit, quo et Diana nonnunquam oblectasse idem auctor rettulit". Hunc<sup>47</sup> scribit Theocritus in suo carmine bucolico (Theoc. 1 *passim*) amore deperisse quin et ad eum deos fere omnes confluisse quemadmodum ad Gallum descripsit deinde Virgilius in Bucolicis (Verg. *ecl.* 5.20-45).

(\*) HALCYONES cum aspiratione principii et C exili atque Y graeco scribitur. Unde necessario dictionem hanc aspirari indicant poetae qui exilem consonantem ante illam positam in aspiratam convertunt ut<sup>48</sup> Theocritus in Bucolicis (Theoc. 7.57) χάλκυνες στορεῦντι τὰ κύματα τήνδε τάλατταν ubi dixit χάλκυνες cum X et non κάλκυνες cum K, quod factum esset si halcyones non aspiraretur. Nam ibi καί esse debuit, sed per subsequentem vocalem diphthongus ipsa αι abiecta fuit et κ littera exilis et simplex in χ litteram aspiratam ob aspirationem sequentis

<sup>44</sup> PV: *Calabriae*.

<sup>45</sup> PV: om. *hos*.

<sup>46</sup> A: *Daphnidem*.

<sup>47</sup> PV: *nunc*.

<sup>48</sup> PV: om. *ut*.

vocalis conversa fuit, quemadmodum supra ostendimus. Quare, si non fuisset eius dictionis prima aspirata, exilis et simplex  $\kappa$  mansisset.

LACINIUM cum C exili et I latino utrobique scribitur. Promontorium est Italiae inter Hadriaticum et Ionium mare sic quoque cognominatum, ut in quibusdam Theocriti glosulis comperi (Theoc. 4.33 + schol. vet. ad l.), a Lacinio latrone quodam qui illum inhabitans ab Hercule interemptus fuit. Idem Servius super tertium Aeneidos (Serv. *Aen.* 3.552) affirmare videtur. Fuit etiam famosum ex templo Iunonis Laciniae, ut Virgilius (Verg. *Aen.* 3.552) “Attollit se diva Lacinia contra”. Estque ex parte orientali propinquum Crotonae, ut ostendit Theocritus in ea aegloga (Theoc. 4.33 + schol. vet. ad l.) quae incipit Εἰπέ μοι, ὦ Κορύδων.

LACINIA eodem modo scribitur. Cognomen est Iunonis a Lacinio promontorio tractum, super quo aedem habuisse diximus quam Hercules interfecto Lacinio latrone et loco expiato constituisse in eisdem Theocriti glosulis comperi (Serv. *Aen.* 3.552).

MALIMNUS cum I latino et M ante N scribitur. Ponitur a Theocrito Siciliae mons (Theoc. 4.23 + schol. vet. ad l.)

MELANTHIUS cum TH aspirato et I latino scribitur. Nomen est viri proprium et unus, teste Homero (Hom. *Il.* 6.36), fuit vir Troianus quem Eurypylus in eo bello interemit; alius, teste Theocrito (Theoc. 5.150), fuit pastor, alius Quintiliano teste (Quint. *inst.* 12.10.6) pictor fuit cura pingendi praecipuus.

NIAETHUS prima cum I latino, sequens cum AE diphthongo, ultima cum TH aspirato <scribitur>. Fluvius est, teste Theocrito, quem expositores dicunt esse in Siciliam (Theoc. 4.24 + schol. vet. ad l.).

(\*) PROTEUS cum T exili scribitur. Fuit, teste Hesiodo in Theogonia (Boccaccio *Geneal.* 7.9.1, scambiato qui per Esiodo), Oceani et Tethyos filius habuitque patriam Pallenem in Thessalia, qua relicta regnavit in Carpatho insula. Imperavitque etiam Aegyptiis et fuit vates maximus de quo plura Virgilio in quarto Georgicorum (Verg. *georg.* 4.387 ss.) scripsit aliique poetae diversi graeci et latini. Unde Theocritus (Theoc. 8.52) ὡς Πρωτεύς φώκας καὶ θεὸς ὦν ἔνεμε hoc est “uti Proteus deus existens etiam phocas pavit”.

SIMICHIDA cum I latino utrobique et C aspirato scribitur. Ponitur a<sup>49</sup> Theocrito in bucolico pastor quem expositores patrem fuisse Theocriti asserunt (Theoc. 7 *passim* + schol. vet. ad l.).

(\*) TELEMUS cum T exili et unico L atque sine aliqua diphthongo scribitur. Fuit, teste Homero in Odyssea (Hom. *Od.* 9.509) et Theocrito in Bucolicis (Theoc. 6.23 s.), unus ex Cyclopiis et mantes magnus qui Polyphemum occidendum ab Ulyxe praedixit, dicente ipso Polyphemo apud Theocritum in ea aegloga quae incipit Δαμοίτας καὶ Δάφνης de ipso scilicet Telemo Τήλεμος ἔχθρ' ἀγορεύων ἐχθρὰ φέροι ποτὶ οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι. Ovidius vero libro XIII Metamorphoseon, si textus iam emendatus habetur, non Telemum sed Telephum vocavit dicens (Ov. *met.* 13.771-3) “Telepus Eurymedes quem nulla fefellerat ales terribilem Polyphemum addit ‘lumen’ que ‘quod unum fronte geris media rapiet tibi’ dixit Ulyxes”. Sed ex defectu librario- rum ex similitudine nominum processisse existimo.

TITYRUS prima cum T exili et I latino, secunda cum Y graeco scribitur. Ponitur a Theocrito (Theoc. 3 *passim* e 7.72 + schol. vet. ad l.) et Virgilio Laconum lingua pro quodam pastore et apud nos aries maior dici potest (Verg. *ecl.* 1, 3, 5, 8, 9 *passim*).

<sup>49</sup> PV: *in.*



### III.

Si propone di seguito una tabella riassuntiva delle citazioni teocritee in lingua greca presenti nell' *Orthographia*, affiancate da alcune note critiche circa le varianti testuali, ricavate dalle edizioni di Gaisford e Gallavotti:

Lemma e luogo teocriteo	Testo greco Vat. lat. 1478	Note critiche
<i>Acis</i> (1.69)	οὐ ἱερὸν ὕδωρ	(codd. οὐδ' Ἰακιδος ἱερὸν ὕδωρ)
<i>Battus</i> (4.55)	ὄσσιχον τύμνα καὶ ἄλικον ἄνδρα δαμάσδει	(codd. ὄσσιχον τύμμα καὶ ἄλικον ἄνδρα δαμάσδει)
<i>Cytisus</i> (10.30)	ἅ ἀἴξ τὸν κύτισον, ὁ λύκος τὴν αἴγα διώκει, ἅ γέρονος τῶροτρον ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνεμαι	Τὸν - τὴν τὰν - τὴν (per τὰν - τὴν) e τῶροτρον (per τῶροτρον) sono tutte varianti comuni alle famiglie Vaticana e Laurenziana.
<i>Crathis</i> (5.123 s.)	καὶ τὸ δέ, Κραῖθι, οἴνω πορφύροις	(codd. καὶ τὸ δέ, Κραῖθι, οἴνω πορφύροις)
<i>Halcyones</i> (7.57)	χάλκυονες στορεῦντι τὰ κύματα τήνδε τάλαιταν	La lezione στορεῦντι è attestata nel Vat. gr. 38 e nell' Ambr. gr. 32.
<i>Proteus</i> (8.52)	ὥς Πρωτεὺς φώκας καὶ θεὸς ὦν ἔνεμε	(codd. ὥς Πρωτεὺς φώκας καὶ θεὸς ὦν ἔνεμε)
<i>Telemus</i> (6.23 s.)	Τήλεμος ἔχθρ' ἀγορεύων ἐχθρὰ φέροι ποτὶ οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι	La lezione φυλάσσοι è attestata nell' Ambr. gr. 38, nel Vat. gr. 139, nel Laur. Conv. Sop. 15.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arbizzoni 1993 = G. Arbizzoni, *Note su Martino Filetico traduttore di Teocrito*, StudUmanistPiceni 13, 1993, 25-31.

Albanese 2003 = M. Albanese, *Gli storici classici nella biblioteca latina di Niccolò V* (Inedita saggi 28), Roma 2003.

Blum 1951 = R. Blum, *La biblioteca della Badia Fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli* (Studi e Testi 155), Città del Vaticano 1951.

Bonanno 1990 = M.G. Bonanno, *Un lapsus calami? (Virgilio e Teocrito)*, in *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina* (Filologia e critica 63), Roma 1990, 183-93.

Bonanno 1995 = M.G. Bonanno, *Poetae ut Homeri interpretes (Teocrito, Apollonio)*, in A. Porro – G. Milanese (a c. di), *Poeti e filologi, filologi-poeti. Composizione e studio della poesia epica e lirica nel mondo greco e romano*, Atti del congresso, Brescia 26-27 aprile 1995, Aevum(ant) 8, 1995, 65-86.

Bonanno 2008 = M.G. Bonanno, *Theocr. 7.47 (Chion aoidon)*, SemRom 11, 2008, 217-21.

Bongi 1946 = V. Bongi, *Natura, poeti e personaggi nel VII Idillio di Teocrito*, ASNP 15, 1946, 149-58.

Borghini 1993 = M.F. Borghini, *Función de los objetos en el Idilio III de Teócrito*, in S.M.S. de Carvalho a.o. (ed.), VII reunião anual da SBEC, Araraquara, 30 de agosto a 05 de setembro de 1992 (Clássica Suplemento 2), Araraquara 1993, 137-44.

- Bowie 1996 = E.L. Bowie, *Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7*, in M.A. Harder – F.R. Remco – C.G. Wakker (eds.), *Theocritus* (Hellenistica Groningana 2), Groningen 1996, 91-100.
- Briand 2005 = M. Briand, *Les énoncés en ... men ... de ... dans les Idylles de Théocrite. Syntaxe, pragmatique, poétique*, in P. De Carvalho – F. Lambert (éds.), *Structures parallèles et corrélatives en grec et en latin* (Mémoires du Centre Jean Palerne 27), Saint-Étienne 2005, 201-23.
- Brown 1981 = E.L. Brown, *The Lycidas of Theocritus' Idyll 7*, HSCPh 85, 1981, 59-100.
- Bulloch 2010 = A.W. Bulloch, *Hymns and Encomia*, in J.J. Clauss – M. Cuypers (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Wiley 2010, 166-80.
- Cadili 2001 = L. Cadili, *Viamque adfecat Olympo. Memoria ellenistica nelle Georgiche di Virgilio*, Milano 2001.
- Canart – Peri 1970 = P. Canart – V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (Studi e Testi 261), Città del Vaticano 1970.
- Carrai 1998 = S. Carrai, *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova 1998.
- Casaubon 1596 = Isaaci Casauboni *Theocriticarum lectionum libellus*, Heildeberg, Hyeronimus Commelius, 1596.
- Cataldi Palau 2001 = A. Cataldi Palau, *Legature costantinopolitane del monastero di Prodromo Petra tra i manoscritti di Giovanni Ragusa (1443)*, in *Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde* 37/38, 2001, 11-50 (= in Ead., *Studies in Greek manuscripts*, I, 235-80).
- Cataldi Palau 2008 = A. Cataldi Palau, *Studies in Greek manuscripts*, I-II, Spoleto 2008.
- Cataldi Palau 2008a = A. Cataldi Palau, *The Manuscript Production in the Monastery of Prodromos Petra (Twelfth-Fifteenth Centuries)*, in Ead., *Studies in Greek Manuscripts*, I, 197-207.
- Cataldi Palau 2008b = A. Cataldi Palau, *The Library of the Monastery of Prodromos Petra in the Fifteenth Century (to 1493)*, in Ead. *Studies in Greek Manuscripts*, I, 209-18.
- Cataldi Palau 2008c = *Learning Greek in Fifteenth-Century Constantinople*, in Ead. *Studies in Greek Manuscripts*, I, 219-34.
- Chines 1998 = L. Chines, *La parola degli antichi: umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Roma 1998.
- Cooper 1977 = H. Cooper, *Pastoral: Medieval into Renaissance*, Ipswich 1977.
- Cortesi 1979 = M. Cortesi, *Il Vocabularium greco di Giovanni Tortelli*, IMU 22, 1979, 449-83.
- Cortesi 1994 = M. Cortesi, *Tecnica versoria e composizione agiografica nella «Vita Athanasii» di Giovanni Tortelli*, in *La traduzione di testi religiosi*, Atti del Convegno di studio, Trento 10-11 febbraio 1993, Brescia 1994, 197-223.
- Cortesi 1995a = M. Cortesi, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The Classical Tradition in the Middle Ages and Renaissance: Manuscripts Discoveries, Circulation and Translation*, Atti del convegno della European Science Foundation, Firenze 26 -27 giugno 1992, a c. di C. Leonardi – B. Munk Olsen, Spoleto 1995, 143-68.
- Cortesi 1995b = M. Cortesi, *Umanesimo greco*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, III, Roma 1995, 457-507.
- Cortesi 1997 = M. Cortesi, *Umanisti alla ricerca dei padri greci*, in S. Gentile (a c. di), *Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunabuli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, Roma 1997, 63-75.
- Cortesi 1998 = M. Cortesi, *Tortelli, Giovanni*, in J.B. Metzler (hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, VIII, München 1998, coll. 882 s.

*Fortuna umanistica di Teocrito nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli*

- Cortesi 2000 = M. Cortesi, *Giovanni Tortelli alla ricerca dei Padri*, in *Tradizioni patristiche nell'Umanesimo*. Atti del Convegno Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Biblioteca Medicea Laurenziana, 6-8 febbraio 1997, a c. di M. Cortesi – C. Leonardi, Firenze 2000, 231-72.
- Cortesi 2004 = M. Cortesi, *La letteratura cristiana tra i libri di Niccolò Cusano*, in *Padri greci e latini a confronto: secoli XIII-XV*. Atti del Convegno di studi della Società Internazionale per lo studio del Medioevo latino (SISMEL), Certosa del Galluzzo, Firenze 19 -20 ottobre 2001, Firenze 2004, 113-32.
- Cortesi 2008 = M. Cortesi, *Dalle terre d'Oriente alla provincia dell'Umanesimo fra le pagine dei libri*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, Atti del XLIV Convegno Storico Internazionale del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo, Todi 7-9 ottobre 2007, Spoleto 2008, 467-502.
- Cortesi 2009 = M. Cortesi, *Umanisti alla ricerca dell'Oriente nei secoli XV-XVI*, in E. Catena – A. Nazzaro – C. Sbordone (a c. di), *I lunedì dell'Accademia Napoletana nell'anno 2008-2009*, Napoli 2009, 37-55.
- Cortesi – Maltese 1992 = M. Cortesi – E.V. Maltese, *Per la fortuna della demonologia pselliana in ambiente umanistico*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, Atti del Convegno internazionale, Trento 22 -23 ottobre 1990, a c. di M. Cortesi – E.V. Maltese, Napoli 1992, 129-72.
- Cozzoli 2003 = A.T. Cozzoli, *Theocr. Idd. 4,17 e 7,39: "ou dan"*, QUCC 73, 2003, 129-33.
- Cozzoli 2007 = A.T. Cozzoli, *Modalità di ricezione dell'epica arcaica in età ellenistica: l'Idillio III di Teocrito, Melampo e la Melampodia*, QUCC 86, 2007, 55-75.
- Crane 1987 = G. Crane, *The laughter of Aphrodite in Theocritus, Idyll 1*, HSCPh 91, 1987, 161-84.
- Crane 1988 = G. Crane, *Realism in the fifth Idyll of Theocritus*, TAPhA 118, 1988, 107-22.
- Crump 1997 = M.M. Crump, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, London 1931 (rist. London 1997).
- Dimitrov 1981 = P. Dimitrov, *La langue de l'idylle de Théocrite. Principes, éléments, expression linguistique*, REG 94, 1981, 14-33.
- Diodorus Siculus 1496 = Diodorus Siculus, *Bibliothecae historicae libri VI*, trad. Poggius Florentinus, ed. Bartholomaeus Merula, Venetiis, Johannes Tacuinus de Tridino, 20 Sept. 1496.
- Dover 1971 = Theocritus, *Select poems*, ed. by K.J. Dover, London 1971.
- Donati 2006 = G. Donati, *L'Orthographia di Giovanni Tortelli*, Messina 2006.
- Estienne 1590 = C. Estienne, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum [...]*, Genève, apud Iacobum Stoer, 1590.
- Fantuzzi – Papanghelis 2006 = M. Fantuzzi – T. Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden-Boston 2006.
- Füchs 1926 = F. Füchs, *Die höhere Schule von Kostantinopel im Mittelalter*, Leipzig-Berlin 1926 (= *Byzantinische Archiv* 8).
- Gaisford 1823 = Theocriti, Dionis, et Moschi *Carmina Bucolica*, in *Poetae Minores Graeci*, IV, ed. Thomas Gaisford, Lipsiae 1823.
- Gallavotti 1946 = C. Gallavotti, *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Roma 1946.
- Gallavotti 1955 = C. Gallavotti, *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Roma 1955<sup>2</sup>.
- Gallavotti 1986 = C. Gallavotti, *Pap. Hamb. 201 e questioni varie della tradizione teocritea*, Bollettino dei Classici 7, 1986, 3-36.
- Gallavotti 1993 = C. Gallavotti, *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Roma 1993<sup>3</sup>.

- Gow 1952 = A.S.F. Gow, *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, voll. I-II, Cambridge 1952.
- Grant 1965 = W. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill 1965.
- Hofmann 1698 = J.J. Hofmann, *Lexicon universale, historiam sacram et profanam omnis aevi, omniumque gentium chronologiam [...]*, vol. III, Leiden, Johannes du Vivie, 1698.
- Hubbard 1998 = T.K. Hubbard, *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor 1998.
- Jenkyns 1998 = R. Jenkyns, *Virgil's Experience: Nature and History, Times, Names, and Places*, Oxford 1998.
- Jocelyn 1981 = H.D. Jocelyn, *Theocritus VII, 61-2*, *Mnemosyne* 34, 1981, 316-21.
- Krauss 1949 = W. Krauss, *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main 1949, 68-93 (= in K. Garber (hrsg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976, 140-64).
- Krumbacher 1897 = K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, München 1897<sup>2</sup> (rist. anast. New York 1970).
- Maggiulli 1995 = G. Maggiulli, *Memoria teocritea nel paesaggio arboreo di Virgilio*, in L. Belloni – G. Milanese – A. Porro (a c. di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, I (Bibliotheca di Aevum Antiquum 7), Milano 1995, 639-56.
- Manfredi 1994 = A. Manfredi, *I codici latini di Niccolò V*, Roma 1994.
- Manfredi 2000 = A. Manfredi, *Note preliminari sulla sezione greca nella Vaticana di Niccolò V*, in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sarzana 8-10 ottobre 1998, a c. di F. Bonatti – A. Manfredi (Studi e Testi 397), Città del Vaticano 2000, 49-70.
- Manfredi 2006 = A. Manfredi, *Giovanni Tortelli e il suo copista: riflessioni sul Vat. lat. 1478*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, Atti del Convegno internazionale dell'Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Arezzo 8-11 ottobre 2003, a c. di C. Tristano – M. Calleri – L. Magionami (Studi e ricerche CISAM 3), Spoleto 2006, 221-242.
- Manfredi 2009 = A. Manfredi, *Strassoldo (di) Ludovico*, in C. Scalon – C. Griggio – U. Rozzo (a c. di), *Nuovo Liruti*, II, *L'età Veneta*, Udine 2009, 2417-20.
- Manfredi 2010 = A. Manfredi, *La nascita della Vaticana in Età Umanistica. Da Niccolò V a Sisto IV*, in A. Manfredi (a c. di), *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana. I. Le Origini della Biblioteca Apostolica Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447-1534)*, Città del Vaticano 2010, 149-236.
- Martin 1972 = P.M. Martin, *L'imitation de Théocrite par Virgile dans les Bucoliques (Importance et limites)*, *Caesardunum* 7, 1972, 187-99.
- Masaracchia 1983-84 = A. Masaracchia, *Virgilio e Teocrito. Nascita e fortuna dell'ideale bucolico*, *Sandalion* 6-7, 1983-84, 75-91.
- Mercati – Franchi de Cavalieri 1923 = I. Mercati – P. Franchi de Cavalieri (rec.), *Codices Vaticani Graeci 1-329*, Romae 1923.
- Mercati 1926 = G. Mercati, *Scritti di Isidoro Cardinal Ruteno e codici a lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma 1926 (rist. anast. Città del Vaticano 1969).
- Nebrjia 1570 = A. Nebrissensis *Dictionarium latino-hispanicum (et viceversa)*, Antuerpiae, Joannis Stelfii, 1570.
- Nicolai 1998 = R. Nicolai, *Gallavotti, Carlo*, *DBI* 51 (1998), 526-8.
- Paschalis 1991 = M. Paschalis, *Battus and 'batos'. Wordplay in Theocritus' fourth Idyll*, *RhM* 134, 1991, 205.

*Fortuna umanistica di Teocrito nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli*

- Paschalis 1994 = M. Paschalis, *Intonsi montes, Cynthius and Aracynihus. Apollo and the Poetics of the Mountain Landscape*, in Rhodonia, timê ston M.I. Manousaka, II, Rethymnon 1994, 437-49.
- Paschalis 2007 = M. Paschalis (ed.), *Pastoral Palimpsests. Essays in the Reception of Theocritus and Virgil*, Crete 2007.
- Pattoni 1997 = M.P. Pattoni, *Il III Idillio di Teocrito. Alcune proposte interpretative*, Aevum(ant) 10, 1997, 139-24.
- Payne 2001 = M.E. Payne, *Ecphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1*, GRBS 42, 2001, 263-87.
- Payne 2010 = M.E. Payne, *The Bucolic Fiction of Theocritus*, in J.J. Clauss – M. Cuypers (eds.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Wiley 2010, 224-37.
- Peek 1975 = W. Peek, *Steinkopie eines Theokritepigramms aus der Renaissance*, ZPE 18, 1975, 26.
- Pesce 1974 = L. Pesce, *Cristoforo Garatone trevigiano, nunzio di Eugenio IV*, Rivista di storia della Chiesa in Italia 28, 1974, 23-93 [= Roma 1975 (Quaderni della Rivista di Storia della Chiesa in Italia 3)].
- Pontani 2002 = Angeli Politiani *Liber epigrammatum graecorum*, a c. di F. Pontani, Roma 2002.
- Ramires 1999 = G. Ramires, *Quando Virgilio non imita Teocrito. Spunti polemici nell' esegesi preserviana*, in *Teocrito nella storia della poesia bucolica*, Atti del convegno nazionale, Milazzo 7-8 novembre 1998, Associazione Italiana di Cultura Classica, Delegazione "Manara Valgimigli" Milazzo, a c. di G. Ramires, Milano 1999, 187-92.
- Rizzo 1995 = S. Rizzo, *Per una tipologia delle tradizioni manoscritte di classici latini in età umanistica*, in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Proceedings of a Conference Held at Erice, 16-22 October 1993, ed. by O. Pecere – M. D. Reeve, Spoleto 1995, 371-407.
- Rosenmeyer 1969 = T.G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969.
- Serrao 1975 = G. Serrao, *L'idillio V di Teocrito: realtà campestre e stilizzazione letteraria*, QUCC 19, 1975, 73-109.
- Tomè Marcassa 2001 = P. Tomè Marcassa, *Giovanni Tortelli e la fortuna umanistica del Boccaccio*, Studi sul Boccaccio 29, 2001, 229-59.
- Tomè 2010 = P. Tomè, *Partenio grammatico e l' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli. Elementi e ipotesi per un' identificazione*, Res Publica Litterarum, n.s. 13, 2010, in corso di stampa.
- Tomè 2011a = P. Tomè, *Nevio, Lucilio e il grammaticus Parthenius: due autentici 'falsi d'autore' nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli*, BollStudLat 41.2, 2011, 556-85.
- Tomè 2011b = P. Tomè, *La princeps Veneziana dell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli (con cenni sulla fortuna a stampa dell' opera in Veneto)*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XVIII, Città del Vaticano 2011, 517-81.
- Tomè c.s.a = P. Tomè, *Latinizzazioni e originali greci nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli*, in corso di stampa.
- Tomè c.s.b = P. Tomè, *Metodo compilativo e stratificazione delle fonti nell' 'Orthographia' di Giovanni Tortelli*, in corso di stampa.
- Trisoglio 1989 = C. Trisoglio, *Teocrito e Virgilio. Cronotopi a confronto*, in T. Mantero (a c. di), *Analysis II. Varia poetica*, Genova 1989, 109-25.
- Vox 2009 = O. Vox, *La maschera di Dafni: l' Idillio VI di Teocrito e l' Ecloga VIII di Virgilio*, in G. Laudizi – O. Vox (a c. di), *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, Lecce 2009, 305-30.
- Wendel 1914 = C. Wendel, *Scholia in Theocritum Vetera*, Leipzig 1914 (rist. anast. Stuttgart 1967).

Wendel 1920 = C. Wendel, *Überlieferung und entstehung der Theokrit-scholien*, Berlin 1920.

Wilamowitz 1905 = U. von Wilamowitz Moellendorf, *Bucolici Graeci*, Oxford 1905.

Wilamowitz 1906 = U. von Wilamowitz Moellendorf, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin 1906.

Wilamowitz 1910 = U. von Wilamowitz Moellendorf, *Bucolici Graeci*, Oxford 1910<sup>2</sup>.

Willamowitz 1924 = U. von Wilamowitz Moellendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924 (rist. anast. Hildesheim 1999).

Zimmermann 1994 = C. Zimmermann, *The Pastoral Narcissus. A Study of the First Idyll of Theocritus*, Lanham 1994.

Ziolkowski – Putnam 2008 = J.M. Ziolkowski – M.C.J. Putnam, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, Yale 2008.

**Abstract:** Giovanni Tortelli (1400 c.ca-1466) together with Pope Niccolò V put forward the providing of Greek manuscripts as well as the translations in Latin of several Greek authors, of which he made use in composing *Orthographia*, his main work. As far Theocrit is concerned, many of the scholar's quotations seem to prove a less systematic study compared to other classics as Homer, Herodotus or Hesiod: he read Theocrit, it appears, chiefly in order to pick up the lexical, grammatical and orthographic data he needed for studying Latin poets, especially Hovid and Virgil. The present survey proposes some examples of Tortelli's approach, focusing on his working method and trying to detect which Greek manuscripts he came across with.

**Keywords:** Theocrit's humanistic tradition, bucolic and pastoral texts, Greek manuscripts of Niccolò V, Latin and humanistic orthography, Giovanni Tortelli.

## **De Samosata a Leiden: Luciano y Rembrandt en el espejo de Zeuxis\***

### **1. Introducción.**

El escritor griego de época imperial, Luciano de Samosata, gusta muy a menudo de disfrazar su identidad y ocultarse bajo el nombre de diversos personajes – Licino, Parresiades, el orador Sirio –, a través de los cuales se hace presente él mismo en sus obras<sup>1</sup>.

El holandés Rembrandt es en la historia de la pintura europea el artista con mayor número de autorretratos, en los que se representa a sí mismo en diversas circunstancias y bajo apariencias también bastante dispares: joven, en edad madura, con gesto de asombro, alegre, en actitud gruñona, sonriente, con el ceño fruncido, arrogante, con principescos ornamentos o en atuendo de trabajo.

Entre los muchos escritos de Luciano, se encuentra una breve obra cuyo título es *Zeuxis o Antíoco*; y en uno de sus últimos autorretratos se identifica con Zeuxis. De este modo, la palabra de Luciano – imagen escrita – y la imagen de Rembrandt – palabra pintada – encuentran un punto de unión en el nombre de Zeuxis de Heraclea.

### **2. De la bella Helena a las uvas picoteadas.**

El pintor griego Zeuxis fue uno de los artistas más cotizados de su tiempo. Había nacido en la Magna Grecia, pero pasó la mayor parte de su vida en Atenas, donde comenzó a pintar en los albores del s. IV a.C., en torno al año 397, según refiere Plinio:

Las puertas del arte, abiertas por Apolodoro, las franqueó Zeuxis de Heraclea el año 4º de la olimpiada 95, y condujo a su pincel, que ya se permitía ciertas osadías, a una gran gloria –de esto aún hablaremos algo–; algunos le han situado en la olimpiada 89, pero es erróneo, pues es preciso entender que Demófilo de Himera y Neseo de Tasos son anteriores a él, porque fue discípulo de uno de los dos, aunque no se sabe con seguridad de cuál<sup>2</sup>.

Zeuxis, a quien las fuentes antiguas reconocen como uno de los principales pintores griegos de todos los tiempos, estaba, al parecer, especializado en pintar tablas más que murales, y destacó por desarrollar una técnica a base de luces y sombras para sugerir volumen. Plinio constata que Zeuxis «*pinxit et monochromata ex albo*»<sup>3</sup>, expresión que debe de referirse, probablemente, a dibujos lineales sobre un fondo blanco o a pinturas blancas sobre una superficie sombreada para obtener efectos de

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *Recrear el logos: narrativas griegas de época imperial* (FFI2009-08858), dirigido por la Dra. Francesca Mestre y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>1</sup> Cf. Dubel 1994; Ní-Mheallaigh 2010.

<sup>2</sup> Plin. *nat.* 35.61. Las traducciones de Plinio son de Torrego 1987. En otros textos y autores citados, si no se indica el nombre del traductor, las traducciones son mías.

<sup>3</sup> *Ibid.* 35.63.

profundidad. Basándose en Plinio, Francisco Pacheco, el maestro de Velázquez, en su célebre *Arte de la pintura* (1649), establece cinco clases de pintura, en función de su invención. La primera o adumbración<sup>4</sup>, surge al cubrir o manchar la sombra de un objeto mirado a la luz del sol; la segunda o monogramon fue la linear o perfil de la sombra; la tercera consistió en trazar otras líneas dentro de los perfiles. Es en la cuarta donde sitúa a Zeuxis:

la cuarta invención, fue pintar de solo un color, que debió de ser ya debuxada la figura con las dos maneras que habemos dicho, bañarla toda con algún color líquido, a temple, de manera que imitase a la piedra, o bronce (pero sin sombras y manifiestos los perfiles) unas veces con el sinabaris que, según dice Plinio, era la sangre del dragón mezclada con la del elefante, otras de solo blanco, como refiere en otra parte que hacía el famoso Zeusis. A esta pintura llamaron monochromaton (esto es de un solo color)<sup>5</sup>.

Aunque Zeuxis, en el mundo antiguo, era sinónimo de excelencia, sin embargo sus pinturas también tuvieron detractores, entre ellos Aristóteles, quien reprochaba al pintor su preferencia por la expresión dramática (*pathos*) frente al carácter y a la psicología de los personajes (*ethos*)<sup>6</sup>. No obstante, a pesar de tales reservas, Zeuxis ejerció una enorme influencia en la pintura de la antigüedad, tanto en Grecia como en Roma, y en los primeros siglos del imperio mantenía un alto prestigio, a juzgar, entre otros, por el testimonio de Petronio y de Fedro. Así, Encolpio explica que tras sus desavenencias con Ascilto se refugió en una pinacoteca y allí conoció a Eumolpo mientras contemplaba «la mano de Zeuxis en aquellas de sus tablas que la injuria del tiempo no había logrado todavía destruir»<sup>7</sup>; y para el fabulista latino el nombre del Zeuxis es antonomástico para decir ‘pintor’, del mismo modo como Esopo se identifica con la fábula o Praxíteles con la escultura:

*Aesopi nomen sicubi interposuero,  
Cui reddidi iam pridem quicquid debui,  
Auctoritatis esse scito gratia:  
Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,  
Qui pretium operibus maius inveniunt novis,  
Si marmori ascripserunt Praxitelen suo,  
Trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem*<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> En latín, a diferencia de *delineo* (‘delinear’, ‘trazar líneas’), el verbo *adumbro* significa ‘dibujar’ o ‘esbozar’, pero también ‘sombrear’, ‘manchar’. Sobre la comparación y los límites entre dibujo y pintura, y la imposibilidad conceptual de separar ambas actividades, es interesante el ensayo de Escobar 2000, 241-71, donde leemos: «el dibujo aplicado a las artes se refiere a ambas cosas a la vez: trazar líneas y manchas, que servirán para dar consistencia o volumen a las formas» (p. 247).

<sup>5</sup> Lib. 1 cap. 2 (p. 91 en la edición de Bassegoda i Hugas 2001). El quinto lugar en esta escala de invención pictórica se produjo cuando el arte de la pintura halló luz y sombras, y los colores se fueron levantando y avivando entre sí, con la diferencia y la variedad.

<sup>6</sup> Cf. Arist. *Po.* 1450 a, 1461 b. Galí 2005, 9-13, analiza el significado de *ethos* y *pathos* como rasgos expresivos susceptibles de ser plasmados por el arte, en relación con el concepto de *mimesis* como categoría estética.

<sup>7</sup> Petron. 83.

<sup>8</sup> Phaedr. 5 *prol.* 1-7.



Plinio – la principal fuente para el arte de la Antigüedad – consagra el libro 35 de su *Historia natural* a la pintura y el modelado. En los capítulos que dedica a Zeuxis, se encuentra un catálogo de la obra del pintor de Heraclea, de cuya riqueza, ostentación y extravagancias también da cumplida cuenta al recordar cómo el artista exhibía en Olimpia su nombre bordado en letras de oro en los adornos de sus capas; una muestra de su orgullo era que además:

decidió donar su obra porque decía que no había precio digno suficiente para poder pagarla<sup>9</sup>.

Entre estas donaciones Plinio incluye una Alcmena y una representación de Pan, siendo también autor de una Penélope, de un atleta, de un magnífico Júpiter sentado en el trono, y de un Hércules niño estrangulando a dos serpientes<sup>10</sup>. Asimismo, Plinio deja constancia de la habilidad de Zeuxis para ejecutar figuras en terracota,

que son las únicas que quedaron en Ambracia cuando Fulvio Nobilior hizo llevar a Roma las Musas<sup>11</sup>.

Sí que, al parecer, del celebrado pintor llegaron a Roma un Marsias encadenado y una Helena, que podían contemplarse, respectivamente, en el templo de la Concordia y en el pórtico de Filippo. Sobre la satisfacción que Zeuxis sentía por su Helena, da fe Valerio Máximo cuando, al tratar de la confianza en uno mismo, recurre al ejemplo del pintor:

*Zeuxis autem, cum Helenam pinxisset, quid de eo opere homines sensuri essent expectandum non putavit, sed protinus [se ad] hos uersus adiecit:*

οὐ νέμεσις Τρωῶας καὶ ἑυκνήμιδας Ἀχαιοῦς  
τοῦτ' ἄμφι γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.

*adeone dextrae suae multum pictor adrogavit, ut ea tantum formae comprehensum crederet, quantum aut Leda caelesti partu edere aut Homerus diuino ingenio exprimere potuit?*<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Plin. *nat.* 35.62.

<sup>10</sup> Timón en el diálogo homónimo de Luciano identifica, por su aspecto («barba extendida y cejas elevadas, ensimismado, con la mirada titánica, con la cabellera erizada sobre la frente»), al filósofo Trasicles con «el propio Bóreas o Tritón, como Zeuxis los pintó» (*Tim.* 54).

<sup>11</sup> Plin. *nat.* 35.66: *fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relictas sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret. Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus, et in Concordiae delubro Marsyas religatus.*

<sup>12</sup> Val. Max. 3.7: «Zeuxis, por su parte, tras haber pintado a Helena, no creyó conveniente esperar la opinión de los hombres sobre su obra, sino que de inmediato escribió sobre el lienzo estos versos: “No es vergonzoso que los troyanos y los aqueos de hermosa grebas / sufran tanto desde hace tiempo por una mujer semejante”. [Il. 3.156 s.] ¿Concedió el pintor tanto mérito a su mano como para creer que con ella había alcanzado tanta hermosura cuanto pudo producir Leda en su celestial parto u Homero con su divino talento?» [trad. de López *et Al.* 2003]. En términos parecidos se manifiesta Elio Arístides, cuando habla sobre la oportunidad de mencionarse uno mismo y pone como ejemplo la insolencia de Zeuxis por creer que era lo mismo hacer un retrato de Helena y que Zeus engendrara a la Helena real (*Aristid. Or.* 28.89 s. Keil).

No sabemos, sin embargo, si esta pintura de la reina espartana a la que se refiere Valerio Máximo, es la misma representación de Helena – o incluso aunque se tratara de una copia – que dio origen a una de las anécdotas más famosas sobre Zeuxis, y de mayor repercusión en la historia de las artes plásticas, pues se convirtió en lugar común de la teoría estética.

En efecto, se contaba sobre el pintor que, cuando recibió el encargo de pintar a Helena de Troya, la mujer más bella de la tradición griega, no se confió a su propio ingenio ni a un único modelo, sino que eligió para ello a cinco doncellas muy hermosas para poder representar en su pintura lo más bello de cada una de ellas.

El comienzo del libro segundo del *De inventione* de Cicerón constituye la exposición más detallada de este suceso:

En cierta ocasión los habitantes de Crotona, que poseían toda clase de recursos y se contaban entre los más ricos de Italia, quisieron enriquecer con pinturas excepcionales el templo de Juno, por el cual sentían una veneración especial. Así pues, contrataron por una enorme suma de dinero a Zeuxis de Heraclea, que en ese momento pasaba por ser el mejor de los pintores. Éste pintó muchos cuadros, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días por la veneración de que ese templo ha sido objeto y, para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatas, que habían oído decir a menudo que superaba a todos en la representación de la figura femenina, se entusiasmaron con la idea. Pensaron, en efecto, que si desplegaba su talento en el género en que era el mejor, les dejaría en aquel templo una obra maestra.

No se vieron defraudadas sus esperanzas. En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían. Condujeron al pintor directamente al gimnasio y le mostraron muchos jóvenes dotados de gran belleza. Pues efectivamente hubo un tiempo en que los crotoniatas superaron a todos por la fuerza y belleza de sus cuerpos y proporcionaron a su patria en las pruebas de atletismo las victorias más honrosas y las mayores distinciones. Y mientras Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos, le dijeron: “En casa están las hermanas de estos jóvenes; por ellos puedes hacerte una idea de su belleza”. “Por favor”, les contestó, “envíadme a las más bellas de esas muchachas mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo”. Entonces los ciudadanos de Crotona, tras una deliberación pública, reunieron a las jóvenes en un mismo lugar y permitieron al pintor elegir la que prefiriese.

Él, sin embargo, eligió cinco jóvenes cuyos nombres nos han transmitido muchos poetas porque les dio su aprobación quien, en lo referente a la belleza, tenía sin duda el juicio más seguro. En efecto, creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto<sup>13</sup>.

En cambio, Plinio narra este episodio de forma mucho más sucinta y con alguna modificación, pues lo sitúa en Agrigento:

Por lo demás su precisión era tan grande que cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia,

<sup>13</sup> Cic. *inv.* 2.1-3 [trad. de Núñez 1997].

pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas<sup>14</sup>.

Ambos relatos, sin embargo, coinciden en lo esencial: señalar que el pintor de Heraclea inauguró un método ecléctico en la creación pictórica de una belleza ideal<sup>15</sup>. Este principio compositivo es aplicable a las distintas artes y significa, por lo tanto, como canon, que en cualquier arte la correcta invención nace necesariamente de seleccionar lo mejor de los modelos conocidos por la tradición u ofrecidos por la naturaleza. De este modo, también la anécdota sobre Zeuxis y su Helena – repetida hasta la saciedad durante el Renacimiento al tratar de la invención o creatividad artística<sup>16</sup> – sirve a Cicerón para ilustrar su propia concepción de la invención en la retórica, pues el orador de Arpino, al modo del pintor Zeuxis, aboga también por un cierto eclecticismo académico en la elección de los mejores preceptos y modelos propuestos por los distintos maestros de retórica, entre quienes no es inusual recurrir a ejemplos tomados de la pintura y de la escultura para exponer con precisión sus ideas sobre el estilo y el carácter expresivo de su arte<sup>17</sup>.

Las fuentes antiguas nos descubren también la habilidad de Zeuxis para la pintura realista, ya que, si marcó el canon para crear una belleza ideal en el retrato de Helena, sus innegables facultades para imitar y reproducir la realidad natural se ponen de manifiesto en las noticias que recuerdan alguna de sus rivalidades con

<sup>14</sup> Plin. *nat.* 35.64.

<sup>15</sup> Es el mismo método que, con palabras, practica Luciano en *Retratos*, en la descripción de la singular belleza de Pantea. Cf. Gómez – Jufresa 2007; Pretzler 2009, 169; Cistaro 2009, 69-106.

<sup>16</sup> Montes Serrano 2006, 9-17, cita algunos textos renacentistas que aluden explícitamente a esta anécdota, siempre para ilustrar que el artista no debe contentarse con un único modelo al intentar representar una figura hermosa, como prueban, entre otros, el *De pictura* (1435) del humanista Leon Battista Alberti, o un fragmento de la correspondencia del pintor Rafael de Sanzio, quien, después de haber pintado el *Triunfo de la Galatea* (1512), responde a Baldassare Castiglione ante su admiración y curiosidad por la belleza representada en el fresco: «Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V.S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle, con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio»; cf. Camesasca 1994, 166. Todavía Pacheco, en su obra publicada en 1649, recordaba la importancia de este recurso al explicar la concepción plural de lo que es la perfección: «convendrá para hacer lo que hizo Rafael, Micael y otros de su género, y caminar en seguimiento de tales guías, que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este exemplar no se ha de perder de vista jamás. [...] Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra definición), porque con los preceptos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor. [...] Esto es, finalmente, lo que conviene hacer en este último grado, con el exemplo del antiguo Zéusis, que para la bellísima Elena que se le ofreció pintar al pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fue escogiendo lo más perfecto para hacer una figura igualmente acabadísima, aventajando la arte a la mesma naturaleza: pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en muchos» (*Arte de la pintura*, Lib. 1 cap. 12; cf. pp. 274 s. en la edición de Bassegoda i Hugas 2001).

<sup>17</sup> Así lo hace también Quintiliano, por ejemplo en *inst.* 12.10.1 s. Cicerón, aficionado a la pintura y a la escultura, ofrece apreciaciones sobre las artes visuales no sólo en sus obras de retórica, sino igualmente en algunas de las cartas dirigidas a Ático; cf. Leen 1991, 229-45; Poolitt 1998, 66-79.

Parrasio, pintor natural de Efeso, coetáneo suyo y, al parecer, no menos célebre que él también por sus méritos artísticos, tal como refiere Quintiliano:

*Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur) plurimum arti addiderunt*<sup>18</sup>.

Plinio, por su parte, reconoce los méritos de Parrasio en su aportación a la pintura, especialmente en el trazado de los contornos, ya que:

Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo eso ejecutado con arte, es raro de encontrar. Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta<sup>19</sup>.

Los monocromos a los que hacía referencia Plinio<sup>20</sup> al hablar de Zeuxis y esta descripción del principal logro de Parrasio, inducen a pensar que, efectivamente, ambos pintores trabajaron en las posibilidades del sombreado, de modo que, en sus manos, la pintura iba a convertirse en una técnica totalmente nueva, en la que imitación y verdad se fundían en un proceso creativo y con un resultado no exentos de cierta magia, como si de una nueva forma de narración gráfica se tratara. Por ello no es extraño que la tradición explique algunos detalles sobre cómo Zeuxis y Parrasio ejecutaban sus pinturas, y también sobre la capacidad ilusionista de éstas; pero especialmente, anécdotas sobre su mutua rivalidad personal, alentadas, sin duda, por el cambio significativo que ambos introdujeron en el modo de concebir el arte pictórico, ya que, como ocurre también en otros campos, los nombres más destacados están involucrados a menudo en sucesos cuya verosimilitud está siempre al servicio de ensalzar la figura de sus protagonistas y dar razón así de su importancia en la propia tradición, aunque entonces la vida que de ellos conocemos es, sin duda, una vida literaria<sup>21</sup>: el *Certamen* entre Homero y Hesíodo responde a esa intención, así como diversas noticias relativas a disputas o litigios entre

<sup>18</sup> Quint. *inst.* 12.10.4: «Después de éstos [*sc.* Polignoto y Aglaofón], Zeuxis y Parrasio, no muy distantes en edad y ambos en el tiempo de la Guerra del Peloponeso – pues en Jenofonte [*Mem.* 3.10] se encuentra una conversación de Sócrates con Parrasio –, llevaron a este arte a su máxima cumbre» [trad. de Ortega 1996].

<sup>19</sup> Plin. *nat.* 35.67 s.

<sup>20</sup> *Supra* n. 3.

<sup>21</sup> Bergmann 1995, 83-7, advierte que debe administrarse con cautela la ‘heroización’ de los pintores griegos por parte de autores posteriores, sobre todo escritores latinos, cuando describen frescos romanos que, supuestamente, reproducían originales griegos, pues, a menudo, los textos reflejan una doble concepción del arte pictórico: «on the one hand, the heroic, independent, and itinerant Greek artist of portable panels and on the other, the anonymous Roman craftsman, who worked within a workshop, restricted by his medium and architectural frame, not to mention by his social status»; pero, además, relaciona dicho conflicto con un debate más extenso, en los últimos años de la República romana, «about the public and private consumption of artworks and with it, a growing perception of a binary relationship to the Greek past» (p. 87).

filósofos, oradores o sofistas<sup>22</sup>. Además, en el caso de Zeuxis y Parrasio, éste fue un artista fecundo, pero, como aquél, tampoco se caracterizó por su sencillez, al ser:

el que con más insolencia se ha valido de la gloria de su arte, tomó varios sobrenombres, llamándose a sí mismo *habrodiaetum*, ('el vividor') y, en otros versos, 'príncipe de las artes'; decía que él las había llevado a la culminación y – el colmo de la pretensión – se declaraba del linaje de Apolo y decía que el Hércules que está en Lindo lo había pintado tal como lo había visto a menudo en sueños<sup>23</sup>.

Una de esas anécdotas refiere que, cuando Parrasio quiso competir con Zeuxis en realismo, éste presentó unas uvas pintadas con tal acierto que unos pájaros incluso acudieron a picotearlas por creer que se trataba de frutas verdaderas. Sin embargo, Parrasio presentó

una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista<sup>24</sup>.

Defraudado al descubrir que en el cuadro de su rival la pintura era esa misma tela que él se proponía apartar, Zeuxis pintó, de nuevo, unas uvas portadas en esta ocasión por un muchacho; no obstante, aunque unos pájaros se habían acercado a ellas, con la misma ingenuidad, entonces enfadado, se puso delante de la obra y – prosigue todavía Plinio– exclamó:

he pintado las uvas mejor que el niño, pues, si hubiese logrado la misma perfección en el niño, los pájaros deberían haber tenido miedo<sup>25</sup>.

El valor de esta anécdota, sumada a la del cuadro de Helena, radica en que, gracias a ambas, la figura y el nombre de Zeuxis quedan asociados, desde la Antigüedad, a principios básicos del arte pictórico y, por extensión, de la creación artística: la representación ideal de la belleza, la mimesis directa de la realidad y también la capacidad del arte para inducir a engaño haciendo ver lo que no es. Así, incluso un gran artista plástico como él fue víctima de una ilusión óptica, el trampantojo del lienzo parrasiano que quiso descorrer, y no pudo.

A pesar de las diferencias entre las obras de Parrasio, preocupado por la limpieza de líneas, y las de Zeuxis, interesado sobre todo por las tonalidades y corpulentas

<sup>22</sup> En Platón se encuentran testimonios de la rivalidad entre los sofistas de época clásica; y las disputas y desafíos entre los sofistas de la Segunda Sofística tampoco eran infrecuentes como ilustra Filóstrato a propósito de Polemón con Favorino (*VS* 490 s.), Escopeliano (*VS* 536) o Herodes Ático (*VS* 533), y de éste con Filagro (*VS* 578), o de Hermógenes con Antíoco (*VS* 577), entre otros ejemplos.

<sup>23</sup> Plin. *nat.* 35.71. En Ael. *VH* 9.11 leemos que Parrasio vestía de púrpura, llevaba corona y sandalias doradas.

<sup>24</sup> Plin. *nat.* 35.65.

<sup>25</sup> *Ibid.* 35.66.

musculaturas – imitando en ello a Homero –<sup>26</sup>, ambos pintores representan bien los intentos de transformación del arte del dibujo en torno al 400 a.C., orientados a obtener, mediante líneas de distinto grosor o mediante el sombreado tonal, un cierto efecto de relieve hasta entonces desconocido. Si en la superación de los maestros y modelos se descubre al verdadero artista, no cabe duda de que los logros alcanzados por Zeuxis y Parrasio permitieron considerarlos a ellos como tales, pues no fueron hombres a quienes las artes hicieran grandes, sino individuos que, en palabras de Elio Arístides,

destacaban por su talento y dieron honra a las artes, al no quedarse donde las encontraron<sup>27</sup>.

Entre estos hombres, el sofista de época imperial cita explícitamente a Zeuxis, junto a Hipócrates, Fidias o Demóstenes cuando, en su discurso *Contra Platón: en defensa de la retórica*, reflexiona sobre la primacía del arte o de la naturaleza; éste fue un tema de discusión que, en el enfrentamiento entre retórica y filosofía, ciertamente, nutrió el debate intelectual de la época en que vivió el pintor de Heraclea. Asimismo, las actitudes provocativas e histriónicas de ambos pintores tenían puntos de contacto con otros contemporáneos suyos, los sofistas: también Hippias y Gorgias se presentaban en público con vestidos de púrpura<sup>28</sup>; y, del mismo modo, en paralelo estético con los sofistas, Zeuxis y Parrasio explotaron bien su papel de magos y encantadores<sup>29</sup>, de creadores de confusión, pues posiblemente ambos pintores suscribirían la afirmación del anónimo sofista, según la cual:

en la composición de tragedias y en la pintura, quien logra el engaño perfecto creando ficciones semejantes a la verdad, es un artista insuperable<sup>30</sup>.

Desde esta perspectiva, la nueva pintura que ellos representan tendía, con sus particulares y específicos medios, a unos objetivos no distintos en esencia a los que Gorgias, por ejemplo, define cuando expone el poder de la palabra, de ese poderoso soberano (δυνάστης μέγας) que es el *logos*:

los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Cf. Quint. *inst.* 12.10.4 s. Según este autor latino, Parrasio era llamado el ‘legislador’, pues trazó sus formas con tal exactitud que los demás imitaban los modelos de dioses y héroes cual él los transmitió.

<sup>27</sup> Aristid. *Or.* 2.120 Behr.

<sup>28</sup> Cf. Ael. *VH* 12.32.

<sup>29</sup> Junto a τεχνίτης, términos como ἀλαζών o γόης son utilizados por Luciano para calificar a los sofistas coetáneos suyos; cf. Gómez 2003, 281-4.

<sup>30</sup> *Dialex.* 3.10.

<sup>31</sup> Gorg. *Hel.* 10 [trad. de Melero 1996].

En efecto, la virtud del *logos* se canaliza a través de la persuasión (πειθώ), que produce en el oyente una ilusión o engaño (ἀπάτη); sin embargo, resulta paradójico que, incluso cuando el *logos* reproduce fielmente la realidad externa, no es más que ilusión, como el lienzo pintado por Parrasio. Por ello, si la verosimilitud es la cualidad fundamental de un discurso retóricamente concebido, esa concepción de la retórica, sin duda, trasciende el campo de la oratoria e invade, entre otros ámbitos, también el de la representación plástica de las imágenes. De este modo, cuando conceptos como persuasión o ilusión y engaño se aplican al arte de la pintura, se descubre que Zeuxis y Parrasio no se mostraron, ciertamente, ajenos al pensamiento de su época, y aprovecharon incluso la tendencia de los sofistas a valorar el placer como un bien indiscutible e independiente de la verdad y de la utilidad<sup>32</sup>, al introducir el planteamiento subjetivo en el criterio estético, de modo que el concepto de bello o feo no es nunca una noción absoluta, sino relativa y supeditada, como formuló Gorgias en su doctrina del καιρός, al momento oportuno o inoportuno en que se produce o percibe<sup>33</sup>.

En realidad, la comparación con las artes plásticas devino, desde la época clásica, una constante para definir el proceso de creación retórica y literaria, como confirman algunos testimonios a propósito de Zeuxis que van de Platón o Aristóteles hasta Elio Arístides, Claudio Eliano, Máximo de Tiro o Dionisio de Halicarnaso. Sin duda, ello tiene que ver también con el concepto de *mimesis* en el contexto de la definición misma de arte, sea el arte de la palabra escrita o de la imagen representada, y que es, por otra parte, un concepto fundamental en la literatura griega de época imperial romana<sup>34</sup>.

### 3. Entre elefantes y centauros.

*Zeuxis o Antíoco* es una de las *prolaliaí* de Luciano, compuesta en los primeros años de su carrera<sup>35</sup>. La *prolaliá* – una creación netamente retórica y sofística<sup>36</sup> – servía como preámbulo a una pieza oratoria de mayor longitud declamada por el mismo

<sup>32</sup> Tal como se formula en el anónimo tratado sofístico *Δισσοὶ λόγοι* (*Discursos dobles*) al considerar que justo e injusto son idénticos: «Aducen, por otro lado, artes en las que no existe lo justo ni lo injusto. Además los poetas componen sus poemas no con vistas a la verdad, sino al placer» (*Dialex.* 3.17) [trad. de Melero 1996].

<sup>33</sup> El segundo de los *Δισσοὶ λόγοι* versa sobre la bello y lo feo, y en él podemos leer: «Yo creo que si alguien ordenase a todos los hombres reunir en un solo lugar todas las costumbres que cada uno considera feas y escoger, después, de este montón aquellas que cada uno considera bellas, no quedaría ni una sola, sino que entre todos se repartirían todas» (*Dialex.* 2.18) [trad. de Melero 1996].

<sup>34</sup> Cf. Reardon 1971, 3-11; Whitmarsh 2001.

<sup>35</sup> Schwartz 1965, 131 y 149, la incluye entre las obras anteriores al año 160 d.C., cuando Luciano estuvo en Atenas, aunque apunta la posibilidad de que hubiera sido declamada lejos de la ciudad ática, tal vez en Macedonia; sin embargo Brandão 2001, 82, afirma que el destinatario de esta pieza es el público ateniense.

<sup>36</sup> La *prolaliá* no pertenece a ningún género retórico, sino que constituye, de hecho, una manera muy particular de tratar las diversas especies del género epidíctico, debido, sobre todo, a su brevedad y a su carácter fantasioso. Este modelo retórico es, según Menandro, «el más útil para un sofista, porque se adecua a las dos formas de la retórica, la deliberativa y la epidíctica, al reunir en él la utilidad de ambas» (= Spengel 1856, 388, ll. 17-20).

autor-orador-escritor, términos éstos tres difíciles de no identificar como sinónimos en la literatura griega producida bajo el imperio romano. Los temas y motivos de estas breves composiciones son de índole diversa, pero su finalidad era, básicamente, la autorrecomendación del orador ante su auditorio: el autor trataba de alcanzar su objetivo o bien pidiendo la benevolencia del destinatario de su declamación, o bien anticipándole algunas ideas sobre la calidad y la naturaleza de la obra que seguidamente iba a escuchar – tan inusitada, la mayoría de las veces, en el caso de Luciano.

Dentro del *corpus* luciano las *prolaliai* constituyen un conjunto de unas diez obras<sup>37</sup>. En ellas Luciano, partiendo de diversos elementos retóricos de la tradición escolar, trata de elaborar también algo nuevo, y sigue, por lo tanto, el procedimiento que constituye el quehacer habitual de su creación retórico-literaria, ya que tampoco la brevedad de estas piezas es óbice para que Luciano renuncie en ellas a sus dos principales métodos creativos, la transposición y la contaminación. Por el contrario, estos proemios son un puente fructífero entre la retórica y la literatura, y facilitan la libertad creadora del samosatense, acompañada siempre, entre otros aspectos, de un refinado humor.

En *Zeuxis o Antíoco* Luciano recuerda al famoso pintor de época clásica para reflexionar también sobre su propia creación y actividad literaria. Esta reflexión recurre en otros pasajes de sus obras<sup>38</sup> y constituye – como señaló Brandão – una muestra de la madurez de Luciano en su oficio, ya desde los inicios mismos de su carrera, no sólo por el dominio de las técnicas de composición del texto, sino por revelar:

uma consciência clara do que pretende fazer, como e visando a que fins. Essa consciencia manifesta-se sobretudo em termos de afirmação da diferença contra o pano de fundo da expectativa reinante<sup>39</sup>.

El doble título de la pieza, en el que junto a Zeuxis se presenta en asociación disyuntiva el nombre de Antíoco, a diferencia de lo que ocurre en otras ocasiones, no tiene aquí un valor meramente acumulativo, sino que responde a una doble intención del samosatense en esta obra. Luciano propone dos ejemplos para explicar una experiencia personal – a su juicio negativa – sufrida durante una sesión declamatoria. Con ambos ejemplos, extraídos uno del ámbito artístico – la pintura – y otro del ámbito militar – la batalla del rey Antíoco contra los gálatas – intenta dar razón de su propio proceso de creación literaria y de su actividad como sofista, es decir, no sólo cuestiona su producción desde un punto de vista teórico, sino que se muestra asimismo preocupado por la importancia de la difusión y recepción de su obra.

<sup>37</sup> Bompaire 1958, 286-9, incluye *Herodoto, El escita o el cónsul, Harmónides, Acerca del ámbar o de los cisnes, Zeuxis o Antíoco, Sobre las dipsadas, Proemio: Dioniso, Proemio: Heracles*; obras a las que se pueden añadir los casos dudosos de *El sueño* y *Acerca de la casa*.

<sup>38</sup> *A quien dijo: “eres un Prometeo en tus discursos”, o Acerca del ámbar* son también ejemplos destacados de esa preocupación de Luciano por definir el marco y los límites de su creación literaria. Cf. Romm 1990, 74-98.

<sup>39</sup> Brandão 1995, 410.



Como hemos señalado ya, esta faceta de Luciano como analista y crítico literario de sus propios escritos no es un tema nuevo para él ni tratado en *Zeuxis o Antíoco* por vez primera en su vasta producción; y tampoco es en esta *prolaliá* la única vez en que la atención del samosatense asocia creación literaria y artes plásticas – quizás sea oportuno recordar que Luciano mismo nos cuenta con detalle sus inicios como aprendiz de escultor, aunque acabó dedicándose a la literatura, seducido por Paideia, según relata en *El sueño o Vida de Luciano*<sup>40</sup> – para justificar cómo concibe su propia obra. Sirva como ejemplo de ello un pasaje de *A quien dijo: “eres un Prometeo en tus discursos”*, que, sin duda, puede considerarse programático, por parte de Luciano, para explicar en qué consiste o en qué no consiste su tarea:

No obstante, alguien podría decir, a modo de consolación, que no ha hecho la comparación con Prometeo en este sentido, sino porque elogiaba el carácter innovador de mi oficio que no ha imitado tampoco respecto a cualquier otro original, como aquél, que, cuando todavía no había hombres, los inventó y modeló dándoles la forma de seres vivos que tienen y proveyéndolos para que se movieran con facilidad y fueran agradables de ver. Él, por sí mismo, era en todo un maestro, pero también en algo colaboraba Atenea, puesto que insufló el barro e hizo que aquellas criaturas tuvieran vida. Uno podría expresarse así interpretando tus palabras en el sentido más favorable, y quizá esta opinión subyacía en lo dicho. Pero para mí no es en absoluto suficiente si parece que innovo y que nadie pueda decir que no existe creación alguna más antigua cuyo vástago es esta mía. Pero si no resultara agradable, me avergonzaría, sábelo bien, de ella y pateándola la destruiría. Ni la novedad, al menos por lo que a mí respecta, libraría a una obra, si es imperfecta, de ser hecha añicos. Y, si no pensara así, me parece que merecería ser descuartizado por dieciséis buitres, por no comprender cuánto mucho más feas son las rarezas que obedecen a estos criterios<sup>41</sup>.

También en *Retratos*, cuyo protagonista es, precisamente Licino, uno de sus ‘dobles’, Luciano explora y profundiza sobre la reciprocidad y conexión entre el dominio literario y el artístico<sup>42</sup>, arguyendo que una bella composición sólo puede ser siempre el resultado de combinar los elementos más bellos. En esta ocasión, el samosatense aplica dicho principio cuando con palabras crea y construye la imagen de Pantea. Luciano actualiza así de nuevo el viejo dicho de la pintura que habla y de la palabra que representa y dibuja, pues esa asociación entre literatura, bien sea poesía o prosa, y artes visuales no es nueva en su época, sino que remonta a una larga tradición. La génesis del tópico horaciano *ut pictura poiesis* tiene ya una primera formulación en el poeta arcaico Simónides, y experimenta un punto de inflexión importante con Platón<sup>43</sup>, quien compara la literatura con las artes para evidenciar que las τέχναι, por su estrecha vinculación con la *mímesis* y dependencia de ella, no merecen formar parte de los conocimientos de un hombre educado, y, por ello, el filósofo destierra la poesía de su ciudad ideal<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Cf. Gómez 1994, 205-11.

<sup>41</sup> Cf. Lucianus *Prom.Es* 3.

<sup>42</sup> Cf. Benediktson 2000, 147.

<sup>43</sup> Cf. Galí 1999, 233-367.

<sup>44</sup> Cf. Pl. *Lg.* 769 b.

En *Zeuxis o Antíoco*, Luciano arremete, defraudado, contra quienes sólo han sabido valorar en su lectura-exhibición (ἐπίδειξις) la novedad por ella misma, desdeñando, en cambio, otros aspectos que, según él, son los únicos que pueden hacer al artista merecedor de un verdadero prestigio o, al menos, dan crédito al reconocimiento que se espera obtener de un público entendido. En cambio, con la actitud que Luciano ha constatado ahora entre sus oyentes, es como si de Zeuxis – se lamenta el samosatense – sólo se pudiera y debiera apreciar el hecho de haber pintado un centauro hembra – imagen bastante insólita<sup>45</sup> –, o en el caso de Antíoco, como si el éxito militar alcanzado hubiera sido posible sólo por la novedad, inesperada para el enemigo gálata, de incorporar elefantes en la formación de combate.

Zeuxis fue el mejor pintor entre los antiguos: ὁ Ζεῦξις ἐκείνος ἄριστος γραφῶν γενόμενος<sup>46</sup>. Pero para Luciano esa excelencia (ἀριστεία) no viene dada a Zeuxis por pintar una centaura; imagen, por otra parte, que tal vez no deba considerarse superficial ni falta de significado en su momento histórico – si realmente existió *La familia del centauro*<sup>47</sup> –, ya que estaría en consonancia con una cierta tendencia del arte griego, a partir del s. V a.C. y con posterioridad a las Guerras Médicas, de reflejar la voluntad de asimilar lo extranjero y dar cabida también a la representación del otro como manifestación de que el espacio de la *polis* puede acoger igualmente elementos marginales e incluso salvajes<sup>48</sup>. A Luciano, no obstante, le interesa destacar otras razones que tienen que ver con el proceso de creación, con la concepción y la ejecución de sus obras y, por lo tanto, la superioridad artística de Zeuxis no radica sólo en la rareza o la novedad en la elección del tema representado, a pesar de que Luciano mismo señala como un mérito del pintor de Heraclea el hecho de no limitarse a repetir temas comunes, vulgares y trillados por los pintores, como dioses, héroes o guerras, sino que:

<sup>45</sup> La iconografía del Centauro, mitad hombre y mitad caballo, a pesar de ser, ciertamente, un fenómeno extraño, era totalmente familiar en la tradición griega desde el templo de Zeus en Olimpia, y se identificaba con la fuerza salvaje y brutal, con el género masculino; cf. *LIMC VIII* (1997) 671-91. De su representación pictórica o escultórica, dan cuenta, en época imperial, tanto Filóstrato (*Im.* 2.2, 3; 3.16) como Calístrato (Callistr. 12) en sus descripciones literarias. Las centauros, en cambio, no gozan de la misma tradición figurativa, aunque la invención o innovación introducida por Zeuxis según el texto de Luciano – que es, por otra parte, la única fuente sobre este cuadro del pintor griego, presenta algunos puntos en común con la imagen descrita por Filóstrato (*Im.* 2.3), pues en ambos casos se destaca el papel maternal de esas figuras, ya que junto a ellas aparecen sus crías. Schlegelmilch 2009, 156-8, señala como característica del mito griego un mundo compartido entre hombres y dioses, cuyas criaturas no tienen una apariencia plenamente humana, tampoco estatus divino ni son objeto de culto, pero «sie haben Familie» (p. 157).

<sup>46</sup> Cf. Lucianus *Zeux.* 3.

<sup>47</sup> Ante las dudas de que Luciano describa un cuadro real, defienden la autenticidad de éste Kraiker 1950; Gschwantler 1975, 61 s.; Scheibler 1994, 48; Morawietz 2000, 43-6; o Schörner 2002, 101, con un buen resumen de la discusión y bibliografía.

<sup>48</sup> Cf. Schörner 2002, 116-23.

trataba siempre de innovar, y si concebía algún tema extraño o insólito, lo pintaba poniendo en él la precisión de su arte<sup>49</sup>.

Sólo con esta presentación inicial de Zeuxis, Luciano revela ya su propia concepción literaria: un buen sofista, y también un buen escritor, ni debe dedicarse a repetir de forma puramente mecánica los temas y los motivos consagrados por la tradición – tampoco necesariamente en las formas en que los ha vehiculado esa misma tradición – ni la novedad o extravagancia por ella misma deben de ser entendidas como sinónimo de buen hacer<sup>50</sup>. Por el contrario, cualquier autor que se precie de serlo, deberá conseguir un equilibrio entre ambos aspectos y, al mismo tiempo, deberá buscar igualmente la combinación armoniosa de diversos compuestos para que el resultado no sea un híbrido desacomode. Por ello, cuando alguien quiso comparar a Luciano con Prometeo, en tanto que modelador de figuras desconocidas e inexistentes antes de él, el de Samosata matiza el concepto de originalidad y defiende sobre todo la mezcla armónica como principal ingrediente en una creación artística de calidad, puesto que nada significa ser innovador si el producto resultante es ἄμορφον; además, Luciano insiste en que, si faltan la armonía y la proporción, incluso la combinación de los más bellos componentes – como puedan serlo para la creación luciana, en el contexto de la tradición griega, el diálogo y la comedia – tampoco garantiza la belleza externa de la nueva obra, e incluso teme que una mezcla inoportuna llegue a dañar la belleza de cada uno de los elementos<sup>51</sup>. Desde esta perspectiva, no en vano Luciano proclama que su mayor logro compositivo es haber conseguido una equilibrada composición entre diálogo y comedia, ambos antes aislados, ambos antes incluso enfrentados<sup>52</sup>.

Así pues, tomando como referente lo acaecido al pintor de Heraclea, en la primera parte de *Zeuxis o Antíoco* – y, sin duda, para marcar claramente la distancia que lo separa de sus coetáneos sofistas cuyas declamaciones tienen como único objetivo alcanzar con facilidad el aplauso lisonjero del público<sup>53</sup> –, Luciano se queja con dureza de haber sido sólo alabado por la rara novedad y gran originalidad de sus palabras (ἐπήνουν μόνον τὸ καινὸν τῆς προαιρέσεως καὶ ξενίζον), pues el público no fue capaz de valorar ni de elogiar, en cambio, lo que para él constituía la principal riqueza de su obra: un vocabulario compuesto según las normas tradicionales (ὀνομάτων δὲ ἄρα καλῶν ἐν αὐτοῖς καὶ πρὸς τὸν ἀρχαῖον κανόνα συγκεμένων), agudeza de pensamiento (νοῦ ὀξέος), capacidad de imaginación

<sup>49</sup> Lucianus *Zeux.* 3: ἀεὶ δὲ καινοποιεῖν ἐπειρᾶτο καὶ τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας ἐπ' ἐκείνῳ τὴν ἀκρίβειαν τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο.

<sup>50</sup> En este sentido, Brandão 2001, 88, se refiere a la poética (de ποίησις) luciana como una opción compleja, que se fundamenta en «una cierta *mimesis* da diferença».

<sup>51</sup> Cf. Lucianus *Prom. Es* 3-5. En *Dos veces acusado*, Diálogo no se reconoce en la nueva dimensión que le ha dado Luciano y se queja de que quienes lo escuchan lo consideran un extraño fenómeno, «igual que un hipocentauro» (*Bis Acc.* 33). Cf. Mestre 1997, 28 s.

<sup>52</sup> Cf. Lucianus *Prom. Es* 6 s.; Mestre – Gómez 2001, 111-22.

<sup>53</sup> Las recomendaciones para llegar a ser con rapidez un orador de prestigio y de éxito constituyen el núcleo del discurso que el representante de la nueva oratoria pronuncia en *Maestro de oradores* (13-23), donde Luciano caricaturiza la práctica oratoria contemporánea. Cf. Gómez 2007, 491-3.

(περινοίας τινός), una gracia ática (χάριτος Ἀττικῆς), una construcción armónica (ἀρμονίας) o el arte de la pieza en conjunto (τέχνης τῆς ἐφ' ἅπασι)<sup>54</sup>.

Luciano sustenta la incompreensión de que él mismo ha sido objeto por parte de un público ignorante y demasiado dado a las novedades gratuitas poniéndose en parangón con Zeuxis, víctima de esa misma ignorancia por parte de quienes, fijándose sólo en la insólita imagen plasmada en el cuadro, entienden mal cuánto de original pudiera tener esa pintura y la elogian inadecuadamente, renunciando, en cambio, a admirar el verdadero potencial artístico de dicha creación. Pero Luciano no se limita a constatar la similitud de las circunstancias en que él se encuentra, con las del pintor, sino que, además, describe con detalle en qué consistía el auténtico valor pictórico del cuadro de Zeuxis, cuando concreta explícitamente ese mérito en un preciso trazado de las líneas (τὸ ἀποτεῖναι τὰς γραμμὰς ἐς τὸ εὐθύτατον), la mezcla perfecta de colores (τῶν χρωμάτων ἀκριβῆ τὴν κρᾶσιν), la proporción, el equilibrio y la correspondencia de los detalles en el conjunto de la composición (τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότητα καὶ ἀρμονίαν)<sup>55</sup>, sin olvidar un aspecto que el pintor mismo consideraba como uno de sus mayores logros: la captación de los efectos lumínicos y su artística disposición (τῶν δὲ αὖ φώτων εἰ καλῶς ἔχει καὶ κατὰ τὴν τέχνην)<sup>56</sup>.

Luciano, aunque se declara un simple aficionado (ἰδιώτης) en materia pictórica, da cumplida cuenta de todos esos aspectos cuando describe el cuadro, haciendo gala de sus habilidades como sofista<sup>57</sup>; pero en esa descripción incide sobre todo en señalar la capacidad de ejecución del artista y la armonía del conjunto, deteniéndose en destacar la perfección con que Zeuxis unió la parte humana y la equina:

La mitad superior femenina es bellísima, salvo las orejas, que es lo único que tiene de sátiro. La fusión y conjunción de los cuerpos, donde se acopla y se ensambla la parte equina con la femenina, están ejecutadas como un cambio progresivo y no brusco, y esa transición, al ser gradual, no se percibe al mirar de una parte a otra<sup>58</sup>.

Con estas palabras, Luciano no niega, en modo alguno, el valor de la novedad del cuadro de Zeuxis, sino que, al reconocer en él una mezcla perfecta entre arte (τέχνη) y agudo rigor (ἀκριβεία), exhorta a no cifrar la calidad del producto artístico por su grado de reproducción directa de la realidad: un hipocentauro no es, ciertamente, un ser real, y, por esa razón, sirve a Luciano como paradigma perfecto de su propia mixtura compositiva, pues el pintor ha sido capaz de unir en una sola pieza múltiples elementos contrapuestos en una bella imagen (κάλλιστον θέαμα, *Zeux.* 8)<sup>59</sup>. Por el contrario, la mera novedad, en la *prolaliá* de Luciano, estaría representada por el ejemplo de Antíoco: los elefantes, a diferencia de los hipocentauros, no son, en sí

<sup>54</sup> Cf. Lucianus *Zeux.* 2.

<sup>55</sup> *Ibid.* 5.

<sup>56</sup> *Ibid.* 7. Cf. Pretzler 2009, sobre las novedades que Luciano con su *Zeuxis* introduce en la propia tradición de la *ekphrasis*.

<sup>57</sup> Piot 1914, 48 s.; Aygon 1994, 41-56; Maffei 1994, xv-lxxi; Cistaro 2009, 20-55.

<sup>58</sup> Lucianus *Zeux.* 6.

<sup>59</sup> Cf. Camerotto 1998, 76-140, sobre la μῆξις como procedimiento básico de toda la creación luciana.

mismos, seres imaginados ni híbridos deformes; existen, pero sorprendieron a los gálatas, simplemente porque éstos los desconocían.

Luciano es, pues, consciente de que su obra puede ser entendida por el público de manera distinta a como él la ha imaginado, y ante esas distintas posibilidades de lectura, en realidad, no aspira a ser ni Zeuxis ni Antíoco. De este modo, no quiere generar entre el público una conducta semejante a la provocada por los elefantes sobre los gálatas; ni tampoco privar a la audiencia de su creación, como otrora hiciera Zeuxis, cuando, indignado por la reacción de unos espectadores incapaces de ponderar el cuadro en su justa medida como resultado de un proceso creativo, mandó retirar de la exhibición pública *La familia del centauro* mientras era expuesto en Olimpia:

¡Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógedlo y llevároslo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles<sup>60</sup>.

Luciano, en cambio, no se esconde, sino que desea presentar una obra digna del público en cuya ἀκριβεία también confía, y por eso él mismo se preocupa por la reacción de los destinatarios porque:

Il pubblico deve essere in grado di riconoscere e valutare i caratteri tecnici della composizione e gli elementi che la costituiscono, in relazione alle forme e ai testi della tradizione<sup>61</sup>.

La armonía de la creación artística debe, por lo tanto, incluir también la recepción pertinente de la obra, que sólo se alcanza cuando se resuelve la tensión entre intención del autor y correcta aceptación por parte del espectador, de la audiencia, que, no es única ni siempre homogénea, pues incluye tanto un círculo restringido, el de los *pepaideumenoí*, como el conjunto del vulgo<sup>62</sup>. Siendo así, Luciano se propone guiar al público:

ministrando-lhe a perspectiva do que deve ser uma apreciação adequada, recusando assim a attitude de Epimeteu, o que sabe depois e se arrepende. Agindo desse modo, mais que criticar as falhas de fruição observadas no passado, preocupa-se com o futuro<sup>63</sup>.

Sin embargo, a pesar de los pormenores de la pintura de Zeuxis que Luciano refiere, éste advierte que no se trata de una descripción directa de dicha pintura – a diferencia, por ejemplo, de la que propone Filóstrato en sus *Descripciones de*

<sup>60</sup> Lucianus *Zeux.* 7.

<sup>61</sup> Camerotto 1998, 270 s.

<sup>62</sup> Cf. Branham 1985, 238: «The prologue must work in two directions seeking to define both the artist and the kind of audience he seeks».

<sup>63</sup> Brandão 2001, 88.

*cuadros*<sup>64</sup> –, sino que él ahora sólo realiza, de memoria, una reseña, a partir de una copia de la pintura, que por azar tuvo la oportunidad de ver recientemente en Atenas, pues el original – justifica el samosatense – se perdió en un naufragio cuando era llevado hacia Roma formando parte del botín de Sila<sup>65</sup>; es decir, Luciano recurre de nuevo aquí a la *ἔκφρασις*<sup>66</sup> para, a través de la palabra, dotar de realidad al objeto que intenta describir<sup>67</sup>. De este modo, en *Zeuxis* la evidencia de la descripción es también retórica, pues el objeto de referencia – el cuadro *La familia del centauro* – sólo *existe* en la medida en que *es dicho*: la suya es una realidad ficticia construida sólo con palabras<sup>68</sup>. Algo parecido ocurre en *Retratos* con la descripción de Pantea, donde Luciano tampoco describe directamente una pieza de arte o un objeto entero, como hace en otras obras, sino que en esta ocasión se limita a imaginar la figura física de una mujer real – tal vez la favorita del emperador<sup>69</sup> – construyendo de ella una única imagen (*μίαν εἰκόνα*)<sup>70</sup> a partir de la reseña parcial de algunas obras de arte: la Afrodita cnidia de Praxíteles<sup>71</sup>, la Atenea lemnia de Fidias, la Casandra de Polignoto, o la Roxana de Etión<sup>72</sup>. Es, pues, por comparación con la belleza femenina que plasman idealizándola cada una de esas reconocidas piezas artísticas, el modo como Licino logra su propia composición. Esta nueva obra ha consistido en modelar, no con arcilla ni mármol, sino con palabras la imagen de la mujer que, como una Gorgona, ha estado a punto de convertirlo en piedra al cautivarlo con su extraordinaria belleza.

El retrato de Pantea está hecho de palabras, pero en él Luciano responde al mismo principio compositivo del retrato de Helena pintado por Zeuxis: la

<sup>64</sup> El sofista de Lemnos dice tener ante sí las pinturas que describe, las cuales, en realidad, son, a su vez, representación de relatos y, por lo tanto, constituyen una evidencia retórica que deviene literaria. Cf. Miralles 1996, 38-48; Cassin 1997, 15-29; Mestre 2004, 159-71; Cannatà 2010, 374.

<sup>65</sup> Sabemos por Plutarco (*Sull.* 12) que el general romano saqueó los tesoros de los santuarios griegos, como Epidauro o Delfos, así como la propia ciudad de Atenas, pero que el cuadro de Zeuxis, *La familia del centauro*, formara parte del rico botín obtenido en suelo griego por Sila, es una noticia que sólo refiere Luciano en este pasaje de *Zeuxis o Antíoco*. No obstante, Pretzler 2009, 164, considera que la contextualización que Luciano incorpora en la descripción del cuadro, así como dar el nombre del pintor – a diferencia de lo que hace Filóstrato – no es una prueba definitiva para aceptar la realidad de la pieza.

<sup>66</sup> Bompaire 1958, 707-35, hace un repaso exhaustivo a las *ἔκφράσεις* del corpus luciano, y afirma que, tal vez, *Retratos* sea la más completa y, a la vez, compleja, de toda la producción del samosatense (p. 728). Sobre el uso de los *progymnasmata* en Luciano, cf. Reardon 1971, 165-71.

<sup>67</sup> Este procedimiento no es extraño en una obra de corte claramente retórico, pues como señaló Piot 1914, 43: «Dans ces ouvrages, l'Écphrasis est abondante et variée. Lucien y a manié les thèmes les plus aimés des sophistes asiatiques qui lui ont succédé, la plupart des motifs signalés par les recueils de προγυμνάσματα. Il y a étalé, avec plus ou moins affectation, un goût très net de la forme plastique, de la couleur, du spectacle, des ressources poétiques». Webb 2009, 61-86, analiza los temas propios de la *ekphrasis*.

<sup>68</sup> Gómez – Jufresa 2007, 280-3.

<sup>69</sup> Cf. Maffei 1994, xlvi-lv.

<sup>70</sup> Lucianus *Im.* 5.

<sup>71</sup> También dos de los epigramas atribuidos a Luciano (*AP* 16.163, 164) son, en realidad, sendas *ekphrasis*. Ambos están dedicados a Afrodita, y uno de ellos se refiere, con toda probabilidad, a la escultura de la diosa cincelada por Praxíteles. Sobre la relación entre la *ekphrasis* y la poesía epigramática, cf. Goldhill 1994.

<sup>72</sup> Luciano describe el cuadro de las nupcias de Roxana y Alejandro en *Herodoto o Etión*.

combinación de los más bellos elementos. En el caso de Pantea la belleza fusionada de distintas obras de arte da consistencia a la singular hermosura de una mujer real; el mérito de Zeuxis, en cambio, radica en haber unido con armonía y proporción la belleza real de unas jóvenes para representar a Helena, paradigma ideal de suprema belleza.

#### **4. Un pincel inconformista.**

Rembrandt, como Zeuxis, llegó a ser uno de los artistas más famosos de su tiempo y uno de los artistas europeos más originales y profundos en su forma de plasmar emociones humanas.

Se formó en su Leiden natal junto a otros pintores que estaban transformando tradiciones heredadas de la pintura flamenca y de los modelos italianos para dotarlos de un lenguaje más natural y atento al contexto local. Sin embargo, Rembrandt, a diferencia de otros grandes pintores del s. XVII, no viajó nunca a Italia, sino que – como suelen apuntar sus biógrafos<sup>73</sup> – el joven pintor asimiló parte de la cultura artística de este país que todos los europeos consideraban como modelo a seguir en cuestiones artísticas, a través de sus maestros y otros pintores activos en su ciudad durante su período de formación.

Todos los biógrafos de Rembrandt señalan como esencial la relación del pintor con otro joven artista local, Jan Lievens, con quien coincidió, en Amsterdam, en el estudio de Lastman y con quien se asoció más tarde, ya en Leiden, para crear en esta ciudad un taller propio, donde ambos compartieron una aproximación experimental hacia la pintura, en la que, a pesar de las diferencias de temperamento y estilo, la mutua emulación y rivalidad, pero también ayuda, influyeron decisivamente uno en otro hasta que Lievens partió hacia Londres y Rembrandt se traslada definitivamente a Amsterdam como socio del marchante Hendrick van Uylenburgh. Ello ocurría hacia 1631.

Al poco tiempo de su llegada a Amsterdam, Rembrandt se había convertido ya en el artista de mayor éxito en la ciudad gracias a sus espléndidos retratos. Los veinte años posteriores a su matrimonio con la sobrina de su socio, la joven Saskia, celebrado en 1634, fecha en la que Rembrandt es también aceptado como ciudadano de Amsterdam e ingresa en el gremio de pintores de la ciudad, coinciden con un creciente éxito social, artístico y económico del artista. Sin embargo, los ingresos obtenidos con sus obras no fueron suficientes para hacer frente a las deudas que Rembrandt, paulatinamente, fue contrayendo para pagar su casa y por la adquisición de obras de arte, hasta el punto que en 1656 todo su patrimonio es vendido en pública subasta, aunque el dinero obtenido tampoco alcanzó para liquidar las deudas y en 1658 el pintor tuvo que declararse en bancarrota.

<sup>73</sup> Constantijn Huygens (1596-1687) incluyó en su autobiografía datos y opiniones sobre Rembrandt a quien describe como un artista inquieto y ambicioso, ávido de aprender y de trabajar. De referencia para la biografía del pintor, son Schama 1999; Schwartz 2006; Westermann 2006, 557-84. Específicamente, para su período de formación en Leiden y primeros años como artista independiente, cf. Chong 2000; Korevaar 2001, 12-21; Van de Wetering 2001, 39-55.

La tentación y la pretensión de explicar el arte de Rembrandt según su biografía – como sucede en artistas de todas las épocas y también de otras artes – constituye, no cabe duda, una línea exegética posible que, no obstante, puede condicionar la interpretación de la obra artística. Así, por ejemplo, algunos autores han afirmado que la pintura religiosa de Rembrandt era testimonio de su afiliación a una u otra congregación o rama de la iglesia protestante; sin embargo, los temas tratados en sus cuadros religiosos – que tampoco sabemos si fueron encargos o realizados por iniciativa propia para venderlos en el mercado – posiblemente revelan más el conocimiento de la tradición pictórica del pasado que la adscripción a un credo concreto, pues – como señala Vergara – «en su pintura religiosa, más que reflejar las doctrinas de una iglesia particular, Rembrandt buscaba comprender y transmitir los sentimientos dramáticos o piadosos de las historias que representaba»<sup>74</sup>.

Pero, la pintura, en tanto que creación personal, no sólo es registro de una experiencia visual, sino que – también como las palabras y, sin pasar por alto que en griego el mismo verbo, γράφω, designa igualmente la acción de escribir y de pintar – es siempre, de algún modo, registro de la experiencia vital, tal como ilustra, a nuestro juicio, el autorretrato del artista flamenco que nos interesa observar ahora en este trabajo, donde, por otra parte, sólo hay espacio para fijarnos – y aun de modo parcial – en algunos aspectos de la vida, obra y estilo de Rembrandt, que puedan ser relevantes para el objetivo marcado. Para ello, no obstante, antes de seguir en Holanda, debemos volver por un instante a la Grecia clásica.

Según la leyenda, Zeuxis murió de un ataque de risa mientras pintaba, por encargo, a una vieja decrépita y arrugada:

*Pictor Zeuxis risu mortuus, dum ridet effuse pictam a se anum γράειν*<sup>75</sup>.

La risa letal fue provocada, al parecer, por las condiciones que al pintor de Heraclea impuso la cliente: ella misma posaría como modelo, pero el retrato debía ser una Afrodita. Como hemos visto, Zeuxis era competente en copiar y reproducir la realidad natural – podía, pues, pintar a su modelo, a pesar de su feo aspecto – y en representar un ideal de belleza – como hizo con Helena y pudo haber hecho con una diosa. Sin embargo, si damos crédito a esta anécdota, Zeuxis no habría sido capaz de superar la cómica situación en que él mismo, como artista, se vio envuelto, y acabó por ser así, simplemente, una víctima de la vanidad y la estupidez humana.

En ese registro de experiencia que es la pintura, y al que antes nos referíamos, no cabe duda de que el autorretrato ocupa un lugar especial. Así, la biografía plástica de un hombre culto e inteligente como Rembrandt refleja no sólo cambios físicos, sino también trazos de su carácter, de modo que, a través de sus numerosos autorretratos,

<sup>74</sup> Vergara 2008, 37, con bibliografía sobre la relación de Rembrandt con las comunidades religiosas de su tiempo. En los años de juventud del pintor, la ciudad de Leiden se encontraba en un período de expansión y vivió una tensa polémica religiosa que enfrentó a dos sectas de la Iglesia reformada, en un clima de marcada intolerancia.

<sup>75</sup> Fest. p. 209. La fuente original sobre la muerte de Zeuxis no se ha conservado, ya que Sexto Pompeyo Festo, en el s. II d.C., hizo un epítome del *De verborum significatu*, obra enciclopédica redactada en época de Augusto por el gramático Marco Verrio Flaco.



va apareciendo la ambición del joven, la mirada penetrante de un hombre maduro, más reflexivo, la satisfacción por el éxito social y artístico, la felicidad familiar, el cambio hacia una mayor introspección, y también la tristeza. Por ello, en el caso del pintor holandés, el autorretrato es una auténtica reafirmación de independencia artística:

con la posible excepción de Van Gogh, es el único artista que ha hecho del autorretrato un medio principal de expresión artística. Y es sin duda el único que ha convertido el género del autorretrato en una autobiografía. Acompañarle en su exploración de su propio rostro es una experiencia equiparable a la de leer a los grandes novelistas rusos<sup>76</sup>.

Rembrandt murió en 1669. Poco antes de su muerte retoma el tipo de autorretrato llamado teatral, cultivado ya por los pintores manieristas, en el cual el pintor se identifica con personajes representados en historias mitológicas o religiosas para transmitir las emociones de ese personaje. Así, hacia 1667<sup>77</sup>, el pintor holandés realizó uno de sus autorretratos más sugerentes y enigmáticos, en el que, a pesar de las distintas interpretaciones, hay un cierto consenso, después de los argumentos esgrimidos por Blankert<sup>78</sup>, en considerar que Rembrandt se figuró como Zeuxis. No cabe duda, sin embargo, de que Rembrandt quiso representarse como un pintor. Se trata de un óleo sobre lienzo (86 x 65 cm) actualmente conservado en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia. Es un cuadro casi monocromático, de pincelada suelta y trazo espontáneo, entre sombras, y luces marfileñas, en el que aparece un Rembrandt doblegado por los años, de pie, ante el caballete; de su hombro izquierdo cuelga un ancho pañuelo, de seda, que cae en una cascada de tonos amarillos y dorados. Rembrandt aparece vestido con indumentaria de trabajo, como delatan la gorra distintiva de su oficio y el tiento, así como la gruesa cadena y medallón que penden de su cuello<sup>79</sup>; el rostro del pintor, que mira hacia el espectador, está rodeado de oscuridad, y esboza una sonrisa como inicio de una carcajada, semejante, tal vez, a la que habría provocado la muerte del célebre pintor griego.

Antes, en efecto, se habían barajado otras hipótesis sobre la personalidad que Rembrandt había querido adoptar en esta obra. Una de ellas invocaba un tema popular en las artes desde el Renacimiento como era asociar a los filósofos griegos Demócrito y Heráclito, uno sonriendo y otro llorando. Así pues, en este autorretrato Rembrandt se habría imaginado como el risueño Demócrito – γελασῖνον lo llamaban los ciudadanos de Abdera<sup>80</sup> – en la acción de pintar un busto del lloroso Heráclito<sup>81</sup>, representando respectivamente dos actitudes contrapuestas ante la vida, vista por uno desde una óptica irónica y cómica, mientras que para el filósofo

<sup>76</sup> Clark 1989, 13.

<sup>77</sup> El cuadro no está fechado, pero hay acuerdo en que Rembrandt lo pintó en sus últimos años, de modo que se sitúa entre 1663 y 1669. La literatura sobre esta pieza, así como la discusión en torno a su datación está sintetizada en Vey – Kesting 1967, 89-92.

<sup>78</sup> Cf. Blankert 1973, 33-5.

<sup>79</sup> Sobre el significado de estos atributos como emblemas del elevado estatus del arte y del artista, cf. Chapman 1990, 48-53.

<sup>80</sup> Cf. Ael. *VH* 4.20.

<sup>81</sup> Cf. Stechow 1944; Blankert 1967, 107.

llamado “el obscuro” la existencia no sería más que un trágico teatro. Otra teoría, en cambio, apuntaba a identificar el busto difuminado que aparece en la parte superior izquierda del lienzo, no con el filósofo de Efeso, sino con un herma de Terminus, el dios de la muerte, a quien Rembrandt aguardaría escéptico, pero con la sonrisa maliciosa de quien ya no tiene nada que perder ni ganar, tras haber vivido muchas tragedias personales:

Rembrandt faces (and paints) the symbol of death, who yields to no one. He confronts us in the midst of his misfortunes with a mild, serene smile, expressive of a mind prepared for its destiny<sup>82</sup>.

Sin duda, el tema de los filósofos formaba parte de la iconología flamenca del XVII – basta recordar las versiones de Rubens, maestro emulado por el propio Rembrandt. Sin embargo, Blankert, al revisar de nuevo la perplejidad que produce esa extraña expresión del artista ya anciano, retomó la noticia contenida en un catálogo de pinturas, fechado en 1761, donde se habla de un «Rembrandt painting an old woman»<sup>83</sup>, y la relacionó con un autorretrato de 1685 en el que Aert de Gelder se representó pintando a una mujer anciana<sup>84</sup>. Habida cuenta de que este pintor no sólo fue uno de los más talentosos alumnos de Rembrandt, sino también uno de sus más devotos seguidores, puesto que él fue el único artista holandés que dio continuidad al estilo de su maestro, incluso entrado ya el s. XVIII, la pintura de Frankfurt podría derivar directamente de una composición de Rembrandt, cuyo tamaño original habría sido mayor que el del cuadro conservado en Colonia, de modo que éste sería un fragmento, suficiente, sin embargo, para apreciar la profunda similitud de dos piezas que recrean un tema, por otra parte, sin paralelos hasta entonces:

Looking closely at the Rembrandt and at Aert de Gelder’s *Laughing Self Portrait*, we discover that their similarity to each other does not end with their otherwise unparalleled motif. In both paintings the artist stands at right angles to us, turning his laughing face to us over his shoulder. In both the painter leans forward, in both the maulstick is held at the same angle. The damaged profile in Rembrandt’s painting occupies nearly exactly the same position, above and to the left of the artist’s head, as he painted an old lady on Aert de Gelder’s easel. The similarity extends even to the only other detail we can identify in Rembrandt’s mysterious figure, the necklace. Aert de Gelder’s sitter too wears a looping pearl necklace<sup>85</sup>.

Pero Blankert, además, tuvo presentes las fuentes literarias para aunar la figura del pintor sonriendo y la acción de pintar a mujer anciana: esa conjunción lleva inevitablemente a Zeuxis<sup>86</sup>. No obstante, si Rembrandt – como un nuevo Zeuxis –

<sup>82</sup> Bialostocki 1966, 60.

<sup>83</sup> Cuando el cuadro formaba parte de la colección del banquero judío Samson Gideon (1699-1762).

<sup>84</sup> Este cuadro se encuentra actualmente en el Städlosches Kunstinstitut de Frankfurt. Blankert 1973, 38 n. 17, señala que ya en 1914 K. Lilienfeld había enfatizado la deuda de Aert de Gelder hacia su maestro.

<sup>85</sup> Blankert 1973, 34.

<sup>86</sup> No sólo se trata de la fuente original de la Antigüedad clásica (cf. *supra* n. 75), que quizás no conoció Rembrandt directamente, sino también de los tratados de arte contemporáneos al pintor

sólo hubiera querido reírse de la estúpida vanidad humana – esa misma vanidad e inconsistencia que hace reír al barquero del Hades<sup>87</sup> y a tantos otros personajes del universo luciano – también Demócrito podía servir de paradigma. Es por ello que Blankert sustenta la identificación con el pintor griego no sólo por un deseo de emulación de Rembrandt hacia un gran nombre de la historia de la pintura, ni como documento de su ocaso personal, sino, ante todo como una reafirmación de su posicionamiento artístico y estilo pictórico frente al academicismo clasicista imperante, a partir de 1660, entre los teóricos del arte flamenco, de cuyas críticas Rembrandt fue diana predilecta, porque, según ellos, no ajustaba su pincel a las reglas del arte de las que eran incondicionales partidarios, sino que:

should he paint, as he sometimes did, a nude, no Grecian Venus would he seek out for model but a washerwoman or female peat-stamper from a shed, and call his aberration imitation of nature, condemning all the rest as idle elegance. Sagging breasts, twisted hands, even the bulges of the stays in the belly, of the garters around the leg, it all had to be copied, if nature were to be satisfied; if his [Rembrandt's nature] were to be, in any case, which admitted of no rules or standards of proportion in human<sup>88</sup>.

Ante tales reproches, no es difícil imaginar que el canon de belleza ideal propuesto por Zeuxis al pintar su Helena era de especial importancia para los críticos de Rembrandt<sup>89</sup>, quien, en cambio, tomó la naturaleza como única guía y punto básico de su estética. Con *su* Zeuxis el maestro de Leiden quizás reacciona contra aquellos, pero, ante todo, muestra de nuevo su heterodoxia, esta vez a través de su propia imagen, pues la imagen de uno mismo siempre puede tratarse con mayor libertad que la de los demás, sean amigos, familiares o clientes<sup>90</sup>. De este modo, en el autorretrato de Colonia, donde la pincelada audaz y el trazo espontáneo atestiguan aún el genio técnico del pintor, Rembrandt afirma que otros Zeuxis son posibles: aquel que supo reproducir con exactitud la naturaleza y, al mismo tiempo, por el efecto ilusorio de la pintura, consiguió engañar; y todavía aquel otro que había de pintar una vieja y fea mujer.

A diferencia de otros artistas como Rafael, Bernini o Rubens, por citar algunos nombres, Rembrandt no dejó documentos escritos sobre teoría del arte ni sobre su obra, y sólo el testimonio de otros – coetáneos suyos, discípulos o críticos

holandés en los que se hacía referencia a la vida, obra y muerte de Zeuxis; cf. Blankert 1973, 35, 39 n. 23, 24 y 25.

<sup>87</sup> Cf. Lucianus *Cont.* 1.

<sup>88</sup> Son palabras de Andries Pels (1631-1681) en su *Gebruik en misbruik des toneles*, donde también podemos leer: «What a shame for the sake of art, that so able a hand made no better use of its in-born gift! Who could have bettered him in painting? But ah! The nobler the man, the wilder he'll become if he does not tie himself to a basis, a rein of rules, trying instead to learn everything all by himself». En ambos casos la cita procede de Blankert 1973, 36, 37.

<sup>89</sup> Motivo, por otra parte, que tuvo su propia tradición pictórica como atestiguan las obras de J. Heiss (1687), F.-A. Vincent (1789), A. Kauffmann (1778), N.-A. Monsiau (1797), V. Motezz (1858).

<sup>90</sup> Según Rosenberg 1987, 48-65, los autorretratos de Rembrandt, que suponen más del diez por ciento de su producción, reflejan un cambio gradual que, a lo largo de su vida, va de la caracterización y descripción externas hasta el autoanálisis, introspección e incluso contemplación.

posteriores – confirma lo que, en realidad, explican sus pinturas: alejamiento de los cánones, reivindicación de naturalismo<sup>91</sup>, extraordinaria independencia, necesidad de seguir el propio impulso en la elección del tema y en su realización, pues no en vano se atribuye al de Leiden el dicho de que un cuadro está terminado cuando el maestro ha conseguido lo que se proponía con él; en definitiva, voluntad de expresarse con libertad. Desde esta perspectiva, si bien Rembrandt no dejó escritos, el autorretrato de Colonia, tan personal, distinto e individual, es, sin duda, autorreferencial y constituye, además, un verdadero testamento artístico y personal; después de tantos autorretratos pintados, al ver su propia cara en el espejo, Rembrandt recuerda a Zeuxis y a la vieja mujer:

Looking into the mirror self-portrayal, which, meaningless in the face of death, can assure him only earthly immortality<sup>92</sup>.

### 5. El triángulo de artistas: Zeuxis-Luciano-Rembrandt.

Zeuxis – el pintor griego tan realista que cuando pintaba uvas los pájaros se acercaban a picotearlas – fue vencido por Parrasio, creador de engaño con su cortina pintada. También el naturalismo de Rembrandt tuvo sus detractores y no fue siempre bien aceptado en los círculos academicistas, aunque él dio sobradas muestras de su decidida voluntad al apartarse del gusto imperante. Por ello, el holandés con *su* Zeuxis ofrece una mirada irónica y jocosa sobre las cosas del mundo, incluido el arte. Este modo de proceder no es ajeno al del samosatense: si para el de Leiden la pintura encierra algún objetivo que ultrapasa la mera representación de la apariencia, a pesar incluso del naturalismo que le critican, en las palabras de Luciano siempre se puede leer entre líneas.

Rafael, Rubens o Tiziano configuran la *paideia* artística, el universo pictórico en el que crece y se forma Rembrandt. Sin embargo, a pesar de su deuda hacia ellos, el pintor holandés no deja de mostrar su independencia y capacidad de inventarse a sí mismo, de reafirmar su propia individualidad<sup>93</sup>. Así lo hizo también Luciano, quien, atento a las reglas de una formación escolar, literaria y retórica, defiende siempre, por encima de todo, la libertad de su creación, la capacidad de construir nuevos horizontes literarios a partir de la transposición y contaminación de elementos formales o de contenido de la propia tradición: ello explica que los elefantes de Antíoco no formen parte de su poética y, en cambio, encuentren en ella cabida los hipocentauros.

Por otra parte, la emulación y asimilación de los grandes maestros hacen que, bajo una notable apariencia de naturalidad, las obras de Rembrandt desvelen un dominio absoluto de la construcción pictórica. Un dominio semejante, en el ámbito

<sup>91</sup> No identificado con vulgaridad, como quisieron destacar los críticos de Rembrandt, sino entendido, tal vez, como algo global que abarca la totalidad de la vida y, por lo tanto, tiene que ver no sólo con aspectos externos, sino también con el interior de los individuos; cf. Rosenberg 1987, 301-5.

<sup>92</sup> Chapman 1990, 104.

<sup>93</sup> No obstante, ese individualismo estaría en consonancia con el *milieu* del pintor, ya que diversos factores, de índole religiosa, económica, filosófica, social, contribuyeron «to the formation of this new kind of autonomous individual», Chapman 1990, 5.

de la creación literaria, puede rastrearse también en las obras de Luciano, cuya habilidad como escritor en el uso simultáneo de la literatura del pasado y de los métodos escolares del presente, lo destaca entre sus contemporáneos, y su producción responde a un complejo mecanismo literario por mor del cual no hay, propiamente, temas lucianeos, sino combinaciones lucianeas de los referentes clásicos que configuran su *paideia*: la poesía de Homero y Hesíodo, Platón, Aristófanes, los historiadores o los oradores<sup>94</sup>.

Igualmente, en el caso de Luciano, a pesar de su evocación del pasado y de la estilización literaria de ese pasado, característicos de la Segunda Sofística, también su propia época encuentra espacio y se halla reflejada en sus obras, que son las de un ciudadano romano; pero, no menos patente es, en las obras de Rembrandt, la presencia, por ejemplo, de la clase que lo había adoptado, pues el pintor de Leiden encontró notables clientes entre la alta burguesía de Amsterdam, que él gusta de representar y bajo cuya protectora apariencia él mismo se complace en mostrarse, especialmente en aquellos autorretratos en que desempeña un papel<sup>95</sup>.

Ambos artistas, además, también saben canalizar su imaginación, combinada siempre con un gran talento, siempre que es necesario a través de la sonrisa, incluso cuando parece que no hay motivos para reír. Además, ambos ponen de manifiesto un interés común por su propia identidad, para darse a conocer y, al mismo tiempo, para esconderse y esconderla.

Y ambos se ampararon en Zeuxis para mostrar su preocupación por la propia obra, para dejar testimonio de su concepto de creación artística, de su percepción como artista. Luciano, al inicio de su carrera, se sirve de Zeuxis como referente para explicar y dar a conocer su obra, no exenta de contenido innovador. Rembrandt, al final de su vida, también se ampara en el pintor de Heraclea para dejar constancia de su indocilidad estética, de su carácter no academicista, de sus personales horizontes plásticos, de las muchas lecturas que también puede ofrecer su pintura.

El espejo de Zeuxis en que ambos artistas se miran quizás no sea suficiente para determinar en qué grado Rembrandt conocía o había leído la obra de Luciano, y en particular la *prolaliá* titulada *Zeuxis o Antíoco*. Tampoco era ese nuestro propósito inicial, sino señalar por ahora probables afinidades temáticas y consideraciones estéticas que puedan unir a uno y otro creador. No obstante, es difícil pasar por alto que Luciano era bien conocido en época de Rembrandt, pues no en vano es uno de los autores griegos con mayor fortuna en toda Europa, ya que desde la *editio princeps* de 1496, al cuidado de J. Láscaris, fueron numerosas las ediciones, traducciones y adaptaciones de sus textos<sup>96</sup>. De este modo, la obra del samosatense contribuyó de forma decisiva a la evolución de diversos géneros en la literatura europea, pero, al mismo tiempo, marcó trazos esenciales en la creación literaria de algunos autores en cuyos escritos pueden identificarse préstamos formales y temáticos, de contenido e intención, tomados directamente de Luciano, como ha sido

<sup>94</sup> Cf. Anderson 1976, 21 s.

<sup>95</sup> Cf. Clark 1989, 20.

<sup>96</sup> Un resumen esquemático de los traductores e imitadores de Luciano en Europa puede verse en Vives 1959, 9-17. La bibliografía es abundante y señalamos sólo algunos títulos: Robinson 1979; Zappala 1980; Mattioli 1980; Lauvergnat-Gagnière 1988; Ligota – Panizza 2007.

ampliamente reconocido en el caso del insigne humanista holandés Erasmo de Rotterdam<sup>97</sup>. Pero además, la recuperación de Luciano en época moderna no fue sólo textual, sino que incidió también en las artes plásticas, ya que las descripciones de algunas pinturas de Apeles, Etión o Zeuxis, contenidas en el abigarrado tejido de los textos lucianeos, fueron utilizadas para dar vida desde el Renacimiento a nuevas imágenes, de modo que esas *ekphraseis* de Luciano contribuyeron igualmente a promover la reconstrucción de piezas pictóricas de la antigüedad clásica perdidas, entre ellas *La familia del centauro* de Zeuxis<sup>98</sup>.

Todo ello, permite, desde nuestra perspectiva, establecer paralelos estéticos, aunque sean genéricos, entre Luciano y Rembrandt. El carácter poliédrico y ecléctico del *corpus* luciano, el juego sofisticado dominante en las obras del samosatense, dotan a sus textos de un *chiaroscuro* digno del pintor holandés; y, al mismo tiempo, la pintura de Rembrandt, sus personajes, lejos de ser un arte ‘del silencio’ (διὰ σιγῆς) – según afirmaba Platón a propósito de la pintura, al definir como propio de la retórica la palabra<sup>99</sup> – nos habla en términos que, tal vez, habría suscrito el samosatense. Y, sobre todo, se deja oír en esa voluntad firme, por parte del pintor flamenco, de representar la condición humana en sus más variados aspectos, de plasmar la tragedia que puede esconder la existencia y también la resignación con que se puede aceptar, de ahí también la risa o la mueca cómica; y, al mismo tiempo, proclama siempre el propósito de recrear y emular, pero haciéndola nueva con un toque personal, la tradición pictórica, en la historia o en la religión, e incluso de modular personajes tipo en sus retratos de género. También Luciano, por ejemplo, hizo de la religión tradicional vehiculada por la literatura, de los dioses olímpicos, su propia versión convirtiendo el espacio divino en pequeños cuadros de género. E igual que Rembrandt, el samosatense también es capaz de definir a algunos de sus protagonistas con escasas palabras, como si de un *impasto* se tratara, o sin prescindir del detalle que requiere el trazo sutil de un grabado.

Separados en el tiempo, Luciano y Rembrandt, sin embargo, están próximos por su actitud contestataria ante el dogma como único principio creativo y estético; y, quizás por ello, uno y otro – sea con carácter programático Luciano, sea como testamento artístico y vital Rembrandt – recuerdan al famoso Zeuxis, cuya celebridad, sin duda alguna, fue debida también a su rica personalidad artística en la que, como en el caso del samosatense y del holandés, realidad y ficción, invención realista y realidad idealizada, son difíciles de aislar en sus obras.

Barcelona

Pilar Gómez  
pgomez@ub.edu

<sup>97</sup> Robinson 1979, 165-97, dedica a este tema un detallado análisis.

<sup>98</sup> Cf. Faedo 1994, 129-42, donde podemos leer: «E sorprendentemente è alla descrizione di Luciano, e non al testo di Filostrato, che si ispira l'incisione che illustra l'*ékphrasis Kentaurides* ne *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates*, di Blaise de Vigenère, che ebbe cinque edizioni tra 1614 e 1637» (pp. 141 s.).

<sup>99</sup> Pl. *Grg.* 450c.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anderson 1976 = G.B. Anderson, *Theme and Variation in The Second Sophistic*, Leiden 1976.
- Aygon 1994 = M. Aygon, *L'ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, Pallas 91, 1994, 41-56.
- Bassegoda i Hugas 2001 = F. Pacheco, *Arte de la pintura*, reedición de B. Bassegoda i Hugas, Madrid 2001<sup>2</sup>.
- Benediktson 2000 = D.T. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Oklahoma 2000.
- Bergmann 1995 = B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions*, HSCPh 97, 1995, 79-120.
- Bialostocki 1996 = J. Bialostocki, *Rembrandt's 'Terminus'*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, 49-60.
- Blankert 1967 = A. Blankert, *Heraclitus en Democritus, in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, 31-124.
- Blankert 1973 = A. Blankert, *Rembrandt, Zeuxis and Ideal beauty*, in J. Bruyen – J.A. Emmens – E. de Jong – D.P. Snoep (eds.), *Album amicorum J. G. van Gelder*, The Hague 1973, 32-9.
- Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.
- Brandão 1995 = J.L. Brandão, *O Hipocentauro de Zêuxis. A poética da diferença*, Humanitas 47, 1995, 409-24.
- Brandão 2001 = J.L. Brandão, *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samosata*, Belo Horizonte 2001.
- Branham 1985 = R.B. Branham, *Introducing a sophist: Lucian's Prologues*, TAPhA 115, 1985, 237-43.
- Camerotto 1998 = A. Camerotto, *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.
- Camesasca 1994 = E. Camesasca (a c. di), *Raffaello. Gli Scritti*, Milano 1994.
- Cannatà 2010 = M. Cannatà, *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati*, in L. Belloni, A. Bonandini – G. Ieranò – G. Moretti (a c. di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 373-94.
- Cassin 1997 = B. Cassin, *Procédures sophistiques pour construire l'évidence*, in C. Lévy – L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, 15-29.
- Chapman 1990 = H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton NJ 1990.
- Chong 2000 = A. Chong, *Rembrandt Creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden, 1629-1631*, Boston 2000.
- Cistaro 2009 = M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. 'Imágenes' e 'Pro imaginibus' di Luciano*, Messina 2009.
- Clark 1989 = K. Clark, *Introducción a Rembrandt*, Madrid 1989 (trad. cast. de *An Introduction to Rembrandt*, New York 1978).
- Dubel 1994 = S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in A. Billault (éd.), *Lucien de Samosate*, Paris 1994, 19-26.
- Dubel 1997 = S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy – L. Pernot (edd.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, 249-64.

- Escobar 2000 = I. Escobar, *Dibutades o el arte de dibujar*, Arte, Individuo y Sociedad 12, 2000, 41-271.
- Faedo 1994 = L. Faedo, *Le immagini dal testo*, in S. Maffei, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994, 129-42.
- Galí 1999 = N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona 1999.
- Galí 2005 = N. Galí, *La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte*, Synthesis (La Plata) 12, 2005, 37-58.
- Goldhill 1994 = S. Goldhill, *The Wise and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 197-233.
- Gómez 1994 = P. Gómez, *De Musa a Paideia: a propósito de la 'Vida de Luciano'*, in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid 1994, 205-11.
- Gómez 2003 = P. Gómez, *Sofistas, según Luciano*, in J.Mª Nieto Ibáñez (ed.), *Lógos hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo*, I, León 2003, 277-84.
- Gómez 2007 = P. Gómez, *Luciano y la escuela*, in J.A. Fernández Delgado – F. Pordomingo – A. Stramaglia (edd.), *Escuela y literatura en Grecia antigua*, Cassino 2007, 485-96.
- Gómez – Jufresa 2007 = P. Gómez – M. Jufresa, *Un siri seduït per la tradició: imatges i paraules a Llucià de Samòsata*, in P. Gilabert et Al. (eds.), *Estudis Clàssics: Imposició, apologia o seducció?*, Lleida 2007, 277-87.
- Gschwantler 1975 = K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zurantiken Künstlerbiographie*, Wien 1975.
- Korevaar 2001 = G. Korevaar, *Leiden in Rembrandt's Time*, in E. van de Wetering – B. Schnackenburg (eds.), *The Mystery of the Young Rembrandt*, Wolfratshausen 2001, 12-21.
- Kraiker 1950 = W. Kraiker, *Das Kentaurenbild des Zeuxis*, Berlin 1950.
- Lauvergnot-Gagnière 1988 = C. Lauvergnot-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève 1988.
- Leen 1991 = A. Leen, *Cicero and the Rhetoric of Art*, AJPh 112, 1991, 229-45.
- Ligota – Panizza 2007 = Ch. Ligota – L. Panizza (edd.), *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, London-Turin 2007.
- López et Al. 2003 = Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables*, Introducción, traducción y notas de S. López – Mª.L. Harto – J. Villalba, Madrid 2003.
- Maffei 1994 = S. Maffei, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Traduzione, commento e introduzione, Torino 1994.
- Mattioli 1980 = E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli 1980.
- Melero 1996 = *Sophistas. Testimonios y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de A. Melero Bellido, Madrid 1996.
- Mestre 1997 = F. Mestre, *Retórica y diálogo contra el sirio*, Synthesis (La Plata) 4, 1997, 21-31.
- Mestre 2004 = F. Mestre, *La tradición griega en imágenes: Filóstrato y su galería de pinturas*, in A.M. González de Tobia (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, La Plata 2004, 155-75.
- Mestre – Gómez 2001 = F. Mestre – P. Gómez, *Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.*, Myrtia 16, 2001, 111-22.



*De Samosata a Leiden*

- Miralles 1996 = C. Miralles, *Introducción*, in *Filóstrato. Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros. Calístrato. Descripciones*, Traducción y notas de F. Mestre, Madrid 1996, 38-48.
- Montes Serrano 2006 = C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid 2006.
- Morawietz 2000 = G. Morawietz, *Der Gezähnte Kentaur*, München 2000.
- Ní-Mheallaigh 2010 = K. Ní-Mheallaigh, *The Game of the Name: Onymity and the Contract Reading in Lucian*, in F. Mestre – P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona 2010, 121-32.
- Núñez 1997 = *Cicerón. 'La invención retórica'*, Introducción, traducción y notas de S. Núñez, Madrid 1997.
- Ortega 1996 = *Quintiliano de Calahorra. Obra completa, I, 'Sobre la formación del orador'*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca 1996.
- Piot 1914 = H. Piot, *Les procédés littéraires de la Seconde Sophistique chez Lucien. L'Ecphrasis*, Rennes 1914.
- Poolitt 1998 = J.J. Poolitt, *The Art of Rome. Sources and Documents*, Cambridge 1998.
- Pretzler 2009 = M. Pretzler, *Form over Substance? Deconstructing Ecphrasis in Lucian's 'Zeuxis' and 'Eikones'*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge 2009, 157-71.
- Reardon 1971 = B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.C.*, Paris 1971.
- Robinson 1979 = Ch. Robinson, *Lucian and His Influence in Europe*, London 1979.
- Romm 1990 = J. Romm, *Wax, Stone and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist*, *ClAnt* 9, 1990, 74-98.
- Rosenberg 1987 = J. Rosenberg, *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid 1987 (trad. cast. de *Rembrandt. Life and Art*, Oxford 1964<sup>2</sup>).
- Schama 1999 = S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, New York 1999.
- Scheibler 1994 = I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- Schlegelmilch 2009 = S. Schlegelmilch, *Bürger, Gott und Götterschützling: Kinderbilder der hellenistischen Kunst und Literatur*, Berlin-New York 2009.
- Schörner 2002 = G. Schörner, *Ἡ θήλεια Ἰπποκένταυρος des Zeuxis – Familiarisierung des Fremden?*, *Boreas* 25, 2002, 97-124.
- Schwartz 2006 = G. Schwartz, *Rembrandt's Universe. His Art. His Life. His World*, London 2006.
- Schwartz 1965 = J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles 1965.
- Spengel 1856 = *Rhetores Graeci*, III, ex recognitione L. Spengel, Lipsiae 1856.
- Stechow 1944 = W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, *The Art Quarterly* 7, 1944, 233-8.
- Torrego 1987 = M.E. Torrego, *Plinio el Viejo. Textos de Historia del Arte*, Madrid 1987.
- Van de Wetering 2001 = E. Van de Wetering, E. *Rembrandt's Beginnings: an Essay*, in E. van de Wetering – B. Schnackenburg (eds.), *The Mystery of the Young Rembrandt*, Wolfratshausen 2001, 39-55.
- Vergara 2008 = A. Vergara, *Historias de Rembrandt*, in A. Vergara (ed.), *Rembrandt. Pintor de historias*, Madrid 2008, 17-57.
- Vey – Kesting 1967 = H. Vey – A. Kesting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1967.
- Vives 1959 = A. Vives, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid 1959.

Webb 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham (England)-Burlington (USA) 2009.

Westermann 2006 = M. Westermann, *Les vies de Rembrandt*, *Perspective* 4, 2006, 557-84.

Whitmarsh 2001 = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford 2001.

Zappala 1980 = M.O. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac 1980.

**Abstract:** Zeuxis was one of the most famous painters of classical Greece. However, none of his paintings have survived; the only way to appraise their value is to consult some words and texts which describe them and tell us who Zeuxis was, what kinds of works he painted, and how he did so. Using Zeuxis as our link, in this paper we aim to bring together the figures of Lucian and Rembrandt, two great names in their respective fields of literature and painting, and consider their conceptions of themselves as artists. As a reference point we use three anecdotes from the written tradition about the Greek painter and his work which may help us reach our goal. The first deals with the execution of a particular painting, the second with his technique, and the third with his death.

**Keywords:** Zeuxis, Lucian of Samosata, Rembrandt, oratory, painting.

## Petronio e gli altri nel *Satyricon* di Federico Fellini

### 1. Una difficile fedeltà.

Per comodità si ricorda che il *Satyricon* di Petronio è opera largamente frammentaria: si calcola che il testo superstite corrisponda a meno di un ventesimo dell'originale; per giunta, il testo che leggiamo nasce dalla combinazione di tre classi di testimoni (più un florilegio medioevale di sentenze e proverbi) variamente dislocate negli spazi e nei tempi delle scoperte moderne. Basti pensare che per l'effettiva *editio princeps* dell'intero *Satyricon* superstite bisogna attendere il 1669 e le fatiche di Michael Hadrianides (personaggio ignoto o pseudonimo mai spiegato)<sup>1</sup>, un paio di decenni dopo il ritrovamento della *Cena Trimalchionis* (Petron. 26.7-78.8) nel Codex Traguriensis (da Traù, in Dalmazia) per mano di Marinus Statileus. Un po' misterioso l'autore antico (ma ormai stabilmente identificato col Petronio *elegantiae arbiter* della corte di Nerone), del tutto misterioso l'editore moderno, ricucito a fatica il testo superstite non senza smagliature, strappi e lacune che rendono desultorio o mal connesso il filo della narrazione. Lo stato frammentario del testo costringe anche i filologi di professione a fare ricorso a soluzioni congetturali, dunque a riscritture editoriali. La prova più chiara è data dall'edizione berlinese curata nel 1862 da Franz Bücheler (1837-1908), uno dei maestri della filologia tedesca del secondo Ottocento. Tale edizione è servita e serve da base di tutte le edizioni critiche che si susseguono fino ai nostri giorni; tuttavia non è esente da tentazioni interventiste piuttosto vivaci. In presenza di sconessioni sintattiche o di senso Bücheler interviene, direttamente nel testo o in apparato, con congetture personali o altrui; di contro, là dove il testo corre ma presenta iterazioni enfatiche o endiadi di natura retorica, si tende a proporre l'espunzione di porzioni testuali condannate come glosse esplicative insinuate nel testo per mano di copisti poco attenti<sup>2</sup>. Il Novecento non fa eccezione, se pensiamo che Konrad Müller, il benemerito curatore dell'edizione teubneriana, cioè dell'edizione oggi di riferimento, ha pubblicato nel corso di oltre un quarantennio 4 edizioni e una ristampa riveduta e corretta (1961-2003), proponendo un testo costantemente sottoposto a revisione e notevolmente ritoccato nel tempo<sup>3</sup>. A dispetto dell'incompletezza e dei varchi lasciati aperti nella trama, il *Satyricon* guadagna presto il palcoscenico internazionale degli studiosi e dei lettori (e dei plagiari), diventa col tempo una delle opere più tradotte nelle lingue moderne (bulgaro ed ebraico compreso) e non manca di far sentire, soprattutto tra Otto e Novecento, suggestioni e influenze su scrittori, come per esempio Joris Karl (meglio, Charles-Marie-Georges) Huysmans, Oscar Wilde, Francis Scott Fitzgerald, Henry Miller, Edoardo Sanguineti, Pier Paolo Pasolini (*Petrolio*), Gore Vidal, Alberto Arbasino o su musicisti come Giorgio Gaslini e Bruno Maderna<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Hadrianides 1669.

<sup>2</sup> Bücheler 1862; Bücheler – Heraeus 1922.

<sup>3</sup> Müller 2003.

<sup>4</sup> Vd. Riikonen 1987; Gagliardi 1993; Bajoni 1995; Endres 2003; Lago 2007. Talora basta un dettaglio per suscitare l'emulazione moderna: come è noto, il passo petroniano sulla Sibilla che desidera morire (48.8) è citato in esergo da Thomas Stearns Eliot (1888-1965) all'inizio del poema *The Waste Land* (1922). E a proposito di citazioni, piace ricordare come Fernando Bandini (Vi-

Struttura aperta e aleatoria, più per le sventure della trasmissione testuale che per le intenzioni d'autore, il *Satyricon* circola nella cultura contemporanea con le stigmate della modernità (o addirittura della post-modernità) e si vede assegnata una ricca serie di primati: incrocio tra *fabula Milesia* e *satura Menippea*, parodia del romanzo idealistico (prima dell'invenzione del 'romanzo antico'), narrazione di viaggi e avventure, mancato *Bildungsroman*, racconto erotico e galleria di opzioni sessuali poco normalizzate, denuncia della corruzione della società imperiale e dunque 'romanzo storico' *ante litteram*, tipologie psicanalitiche proiettate a ritroso, enciclopedia antropologica di romanità atemporali. Smontato e rimontato da editori e filologi, non esente da intrusioni allotrie per mano di non abilissimi falsari – François Nodot alla fine del Seicento, José Marchena Ruiz y Cueto all'inizio dell'Ottocento, per limitarci ai più noti –, pazientemente esposto a interpretazioni divergenti o contrastanti<sup>5</sup>, il *Satyricon* suscita per tempo, fin dalle aule del Liceo, la curiosità di Federico Fellini. Come sottolinea la critica<sup>6</sup>, Fellini si riaccosta periodicamente a Petronio, dapprima con un progetto iconografico per la copertina dell'opera su commissione editoriale non giunta a buon fine, poi con un progetto cinematografico elaborato già all'epoca de *I vitelloni* (1953). «L'ultima rilettura di Petronio, durante la convalescenza dopo la grande malattia, gli fa scattare una sorta d'urgenza per la realizzazione»<sup>7</sup>: la sceneggiatura a quattro mani con Bernardino Zapponi<sup>8</sup>, la scelta del cast, i disegni preparatori<sup>9</sup> e i sette mesi di riprese portano a compimento il film, intitolato *Fellini Satyricon*, un po' per differenziarlo dal coevo *Satyricon* girato da Gian Luigi Polidoro<sup>10</sup>, soprattutto – si può aggiungere – al fine di rendere evidente la profonda presenza del regista-sceneggiatore nel maneggiare e rimaneggiare l'opera antica<sup>11</sup>.

Gli storici insegnano l'importanza della cronologia. In ossequio a tale precetto bisogna fare ulteriori precisazioni, prima di tentare un esame ravvicinato della sceneg-

cenza, 1931), negli *Studi classici* della raccolta poetica *La mantide e la città* (1979), abbia saputo far tesoro di Petron. 48.7 s.: «Questi monti fabbricati dal cielo / (sue torri e battifredi) gemono / per la morte del dio. / E abbiamo visto navi / dolcemente sfasciarsi e / 'Pan o megas tethneke' / piangere una gran folla / nel porto di Paxo. / E l'industria sfruttare ossa e capelli / degli uccisi. E il Ciclope / con una pinzetta stroppiare / il pollice di Ulisse. / Et eludendo la guardia bambini / armati di bastoni per la lippa / circondare l'ampolla dov'è chiusa / la Sibilla. E gridavano: 'Cosa / vorresti fare da grande?'. Lei / rispondeva: 'Morire'».

<sup>5</sup> Vd. Gianotti 2011.

<sup>6</sup> Vd. l'intervento di Paul 2009. Sugli approdi cinematografici della figura di Trimalchione vd. per es. Lago 2006.

<sup>7</sup> Così Borin 2000, 101. La malattia è la pleurite, la rilettura si avvale della ristampa einaudiana del 1967 a cura di V. Ciaffi (vd *infra*).

<sup>8</sup> B. Zapponi (1927-2000), già sperimentato come partner nell'episodio di *Tre passi nel delirio* e in *Block-notes di un regista*, poi ancora co-sceneggiatore di Fellini per *I clowns*, *Roma*, *La città delle donne*. Vd. Zapponi 1995. Per la sceneggiatura il rinvio d'obbligo è a Zanelli 1969, 149-273: 68 scene e 1253 inquadrature, non tutte girate o inserite nel montaggio definitivo (scene e inquadrature si citano secondo l'ordine di questo volume). Si veda altresì Fellini 1983b; da tenere presenti anche gli scarni *Appunti di regia* riportati da Fellini 1980, 100-8.

<sup>9</sup> Raccolti da Betti 1970. Una mostra dei disegni felliniani si è tenuta dal 24 gennaio al 19 aprile 2009, su iniziativa dell'Academy Awards di Los Angeles, al n. 8949 del Wilshire Boulevard, Beverly Hills, California.

<sup>10</sup> Opera sfortunata per realizzazione (nonostante un discreto cast di attori capeggiati da Ugo Tognazzi-Trimalchione) e per sequestri della magistratura come spettacolo osceno.

<sup>11</sup> Vd. le considerazioni di Highet 1970. In generale si rinvia a Stubbs 2006.

giatura e del risultato complessivo del film. La prima precisazione riguarda la cronologia dell'opera antica: di solito Petronio era ed è identificato col Petronius di cui parla Tacito; ma nel secondo dopoguerra ha avuto discreta fortuna la tesi di Enzo V. Marmorale (1901-1966), volta a spostare in avanti di almeno due secoli la datazione del *Satyricon* in forza di considerazioni di storia della lingua<sup>12</sup>. Ora, sappiamo che sul tavolo di lavoro di Fellini *La questione petroniana* è presente<sup>13</sup>: il che può spiegare come la vicenda narrata nel film possa farsi carico di piccoli o grandi anacronismi e comprendere scene o atteggiamenti databili in età più tarde (penso soprattutto al tema della decadenza dei costumi romani). La seconda precisazione riguarda il tempo di lavorazione del film (cronologia esterna) e impone di ricordare che cosa abbia rappresentato il '68 nella storia recente del mondo occidentale e della società italiana. La terza è di cronologia interna ed è di gran lunga più incisiva, in quanto tra l'anno de *I vitelloni* e i lavori preparatori del *Satyricon* sono usciti, a tacer d'altro, *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965). Sarebbe facile, e non improprio, affermare che nel nuovo prodotto si condensano ombre e umori e atmosfere delle pellicole precedenti, con l'esito di trasporre a ritroso, sull'antica società petroniana, qualche scheggia della *Dolce vita*, le trasfigurazioni oniriche di *Otto e mezzo* e *Giulietta degli spiriti*, la dimensione *on the Road* di giovani sbalestrati in un mondo popolato di figure indecifrabili e insieme allusive di attualità senza tempo<sup>14</sup>. Sarebbe facile, ripeto, perché a tutto questo ha provveduto e provvede la copiosa bibliografia internazionale che si accumula sulla produzione felliniana; quanto a me, ignaro delle categorie esegetiche proprie della critica cinematografica, conviene tenere altra via e muovere dal testo di Petronio, per vedere quanto e come, nella 'libera riduzione' operata dal film, le parole antiche siano state tradotte in spettacolo di immagini in movimento.

Ecco: possiamo partire dalle parole, dalle parole latine di Petronio. Sappiamo che l'italiano ascoltato allora nelle sale e riascoltato oggi nelle riproduzioni di cassette e DVD è frutto di una terza scelta, dopo che per i dialoghi si sono scartate una prima ipotesi di un latino gergale da costruire con forti dosi di creatività linguistica e una seconda ipotesi di romanesco sapido e baroccheggianti. Dunque, prima della traduzione in immagini, si affronta il problema della resa italiana. Allora il lettore di casa nostra aveva a disposizione almeno quattro o cinque versioni abbastanza recenti dell'opera petroniana: il *Satyricon* tradotto da Ugo Dettore per Rizzoli (1945); edizione del testo e traduzione a fronte a cura di Giovanni Alfredo Cesareo e Nicola Terzaghi per la casa editrice Sansoni di Firenze (1950); quella curata da Vincenzo Ciaffi per l'UTET torinese del 1951 (ristampata da Einaudi nel 1967), quella a cura di Antonio Marzullo e Mario Bonaria per i tipi di Zanichelli (1962, 1964<sup>2</sup>, rist. 1969), quella curata da Gianni Antonio Cibotto, coi disegni di Fabrizio Clerici, per

<sup>12</sup> Marmorale 1948.

<sup>13</sup> Zanelli 1969, 29: «Do un'occhiata ai libri sparsi sulla sua scrivania [...]. Vedo opere celebri e no, studi ponderosi e volumetti di allegra, diciamo così, divulgazione: *La vita quotidiana a Roma* di Jérôme Carcopino, e *I detectives dell'archeologia* di C. W. Ceram, *The decline of Rome* di Joseph Vogt e i venti volumi di *Les peuples de l'antiquité* di René Ménéard e Claude Sauvageot; *La questione petroniana* di Enzo V. Marmorale e volumetti come *Storia dell'amore libero*, *Erotismo sui Sette Colli* e simili; *Roma Amor*, un volume riccamente illustrato sulla pittura e scultura erotica romana, ed altri libri d'arte».

<sup>14</sup> Vd. per es. Cancogni 1968.

l'editore milanese Canesi (1963)<sup>15</sup>. Ma come è facile immaginare, la riscrittura in funzione scenica non risulta esclusivamente tributaria di una data versione, in quanto si fonda su esigenze extratestuali, tanto più che la sceneggiatura viviseziona drasticamente il testo, operando liberamente trasposizioni, tagli e interpolazioni, il tutto da amalgamare linguisticamente, a prescindere dalla presenza o meno dei singoli episodi nell'originale. Tuttavia, per quanto concerne la fase linguistica e le eventuali incursioni in altri documenti dell'attività letteraria di Roma antica, la coppia Fellini-Zapponi può contare sulla collaborazione di un valente studioso, il romano Luca Canali (classe 1925), allievo alla "Sapienza" di Natalino Sapegno e di Ettore Paratore<sup>16</sup>, all'epoca docente di Letteratura latina presso la Normale di Pisa. Nei titoli di coda Luca Canali compare come consulente per la lingua latina, ma i suoi contributi non si limitano a questioni di correttezza lessicale, in quanto fornisce i materiali letterari antichi di cui la sceneggiatura ha via via bisogno, è responsabile della prima stesura dei dialoghi in latino<sup>17</sup>, partecipa attivamente a gran parte della resa italiana definitiva: intanto si può dire che da quell'esperienza il *Satyricon* non ha più abbandonato lo scrittoio di Luca Canali, il quale a più riprese è tornato su Petronio come saggista, traduttore e persino come 'continuatore' della narrazione<sup>18</sup>.

In buona sostanza, tutti gli aspetti sin qui evocati, dalla pressione di volontà attualizzanti alla propensione visionaria e onirica del regista, dalla frammentarietà del testo all'estetica del frammento della macchina da presa felliniana e ai problemi della riproducibilità della storia per via di parole e immagini: tutto questo, dico, cospira verso un esito scontato, la difficile e impervia fedeltà all'originale da parte di Fellini, del tutto libero – ben inteso – di immettere il mondo di Roma antica in uno straordinario corto-circuito in cui primitivismo e decadenza tendono a coincidere, trasformando il testo di Petronio in canovaccio, palinsesto, ipotesto e pretesto del film, serbatoio di episodi da riprendere o spostare, da integrare o da omettere<sup>19</sup>. Prima di proseguire, per comodità si riporta il giudizio di Morando Morandini sul film: «Nella sua struttura di ricognizione onirica di un passato inconoscibile e di rapporto fantastorico sulla Roma imperiale al tramonto, come guardata attraverso l'oblò di un'astronave, il *Satyricon* non nasconde le sue ambizioni di essere un film sull'oggi. L'itinerario picaresco e becero dei due vitelloni antichi (purtroppo né personaggi veri né simboli) lascia il posto a un'ansia esistenziale e religiosa, all'interrogazione sul

<sup>15</sup> Le versioni di Cibotto e di Ciaffi sono di sicuro passate, in quest'ordine, tra le mani Fellini: la prima riguarda il progetto di copertina non accolto dall'editore, la seconda è il testo-base sui cui è condotta la sceneggiatura e fa capolino, inalterata, in numerosi punti dei dialoghi o del racconto fuori campo. Non è forse inutile ricordare che nel corso del 1969 escono altre due versioni: *Il Satyricon di Petronio Arbitro*, trad. di A. Abadra, Milano, Ortles; *Petronio. Satyricon*, introduzione e testo di F. Roncoroni e traduzione di P. Chiara, Milano, Mondadori.

<sup>16</sup> Anche con Ettore Paratore (1907-2000), titolare di Letteratura latina alla Sapienza e autore di 2 voll. di introduzione e commento all'opera antica (Paratore 1933), ci sono stati contatti (senza successo) in vista della sceneggiatura, come sappiamo da Bernardino Zapponi, presso Zanelli 1969, 85.

<sup>17</sup> I dialoghi latini curati da Luca Canali fino al racconto della Matrona di Efeso sono raccolti in calce al cit. vol. di Zanelli 1969, 281-97.

<sup>18</sup> Ricordo Canali 1980, 47-67; 1981, 5-11; 1986; 1992; 1999; 2005; 2007.

<sup>19</sup> Giudizio positivo sulla 'libertà' felliniana di supplire, manipolare, integrare il testo antico in Sullivan 2001. Vd. altresì Prats 1979; Bondanella 1992, 227-61; Eades 1997.

significato del nostro passaggio terreno. Su questo versante – al di là della straordinaria ricchezza figurativa, funerea e notturna dell'insieme – i momenti più felici sono l'episodio della villa dei suicidi e l'addio alla vita del poeta Eumolpo»<sup>20</sup>.

## 2. Tagli, fusioni, trasposizioni.

Se dunque proviamo a confrontare le sequenze del testo petroniano con le scene del film, operazione resa agevole grazie a un minuzioso esame comparativo<sup>21</sup>, ci accorgiamo subito di come la sceneggiatura abbia agito in profondità, conservando tuttavia un aspetto essenziale dell'opera superstite, vale a dire la sua frammentarietà, tradotta in scacco dell'immagine mediante il sapiente ricorso allo 'schermo nero', icastica sospensione del *continuum* narrativo e segnale inequivoco di connessioni mancanti già nell'originale<sup>22</sup>. Il primo taglio, vistoso, riguarda quello che per noi è l'*incipit* del racconto superstite. Come è noto, la scena d'apertura di Petronio si svolge in una scuola di retorica, dove l'esercitazione di Encolpio, lo studente dal nome parlante<sup>23</sup>, e la risposta del retore Agamennone affrontano un problema cruciale per la cultura romana del I secolo d.C., le cause della crisi dell'eloquenza e della scuola<sup>24</sup>, e sottolineano distanze abissali tra sistema educativo e società, perché – come dice lo *scholasticus* Encolpio – «dall'enfasi degli argomenti e dal vuoto baccano delle espressioni i giovani ricavano un unico vantaggio: una volta giunti nel foro pensano di esser stati sbalestrati in un altro pianeta (*putent se in alium orbem terrarum delatos*). Ritengo perciò che gli adolescenti a scuola finiscano per rimbecillire del tutto, perché non ascoltano e non vedono nulla di quanto è in rapporto con la realtà che ci è familiare»<sup>25</sup>. L'episodio dà l'avvio ai frenetici movimenti dei giovani protagonisti e li immette, appunto, nel labirintico caos della vita esterna alla scuola: intento alla disputa, Encolpio non s'accorge che il compare di studi e rivale erotico, l'infaticabile Ascilto<sup>26</sup>, si è allontanato alla chetichella; resosi conto della scomparsa, muove alla ricerca di Ascilto, sospettando le mire dell'amico sulla fruizione esclusiva delle grazie del servitorello-amasio Gitone, 'colui che sta vicino' (troppo vicino, è il caso di dire, all'uno o all'altro dei pretendenti)<sup>27</sup>.

La sceneggiatura taglia l'intero episodio 'iniziale' del testo antico e si apre *in medias res*: la prima inquadratura presenta Encolpio davanti a un muro spoglio intento

<sup>20</sup> Morandini 2007. Vd. anche Medeiros 1997; Strati 2000.

<sup>21</sup> Sütterlin 1997.

<sup>22</sup> Vd. Paul 2008.

<sup>23</sup> Trascritto dal greco, l'antroponimo indica «celui qui désire être tenu au sein» (Goga 1999) col probabile valore di 'favorito', 'beniamino'.

<sup>24</sup> Il problema, trattato anche da Seneca e dall'autore del *Sublime*, da Quintiliano e da Tacito nel *Dialogus de oratoribus*, inserisce a pieno titolo Petronio nella cultura del I sec. d.C.

<sup>25</sup> Petron. 1.2 s. Vd. Cosci 1978; Kennedy 1978; Kissel 1978; Soverini 1985; Pellegrino 1986; Salles 2002.

<sup>26</sup> *Ascyltus*, dal greco 'instancabile'; in Petron. 92.9 si esaltano le dimensioni inguinali del personaggio (*inguinum pondus tam grande...*) e il poetastro Eumolpo esclama: *o iuvenem laboriosum!* (resa latina dell'antroponimo). Vd. Priuli 1975, che prende in esame tutti i nomi parlanti, convenzione che Petronio eredita dalla commedia al fine di assicurare ai suoi personaggi un implicito indicatore di identità.

<sup>27</sup> Vd. Borghini 2008.

a denunciare, in sofferta forma enfatica<sup>28</sup>, il tradimento dell'amico-rivale Ascilto, reo di avergli sottratto il giovane amasio e di averlo ceduto al capocomico di una compagnia di guitti (scene nn. 1 e 2). Alla scuola di retorica si sostituisce così il teatro del mimo e al maestro del discorso pubblico si sostituisce l'archimimo Vernacchio, interpretato da Fanfulla (Luigi Visconti, 1913-1971), prelevato direttamente dalle scene reali dell'avanspettacolo romano e inserito tra le mura immaginarie di Roma antica per animare il primo grande episodio interpolato di *Fellini-Satyricon* (scena n. 3). Sul nome del personaggio e il modo dell'interpolazione si cercherà di aggiungere qualcosa più avanti; per ora ci si limita a segnalare le conseguenze dell'espunzione dell'episodio ambientato nella scuola di retorica. Intanto si perdono i toni di critica all'istituzione scolastica che si sarebbero certamente prestati a forte attualizzazione (siamo nel '68-'69), ma avrebbero attenuato la connotazione onirica che si intendeva dare alla pellicola. L'interesse per le idee dei giovani di allora non implica condivisioni di polemiche radicali, ma attenzione ai comportamenti esemplari, ai sintomi del disagio giovanile e alle terapie di superamento, alla voglia di libertà, alla lunga e travagliata iniziazione al mondo degli adulti. In effetti, in quello che appare un lungo e inconcluso viaggio iniziatico, la coppia Encolpio-Ascilto, ora con ora senza il loro non restio *mignon*, perde subito la compagnia del maestro di retorica Agamennone, che in Petronio sta invece insieme a loro per tutto il grande intermezzo della Cena di Trimalchione. La cancellazione di Agamennone permette, però, di dilatare la parte assegnata a Eumolpo, al vecchio poetaastro dal nome antifrastrico ("Bravo cantore"), interpretato da un grande Salvo Randone, che accetta volentieri di mettere in gioco la sua consumata bravura d'attore in mezzo al variegato coro di protagonisti, comprimari e comparse, coro tutto doppiato (attori italiani compresi) e composto non sempre da professionisti e talora da figure forti unicamente di marcate peculiarità fisiche. Di tali figure e figurine una prima galleria 'felliniana' – ghetto emblematico ma anche trasognato e surreale – è offerta dalle scene notturne della suburra e del lupanare (scene nn. 4-6), decisamente ampliate rispetto all'originale (gigantesse comprese) e in grado di assorbire l'episodio del triduo orgiastico con Quartilla (*Satyricon* 16-26), questo invece ridotto a poche immagini fugaci<sup>29</sup>. E il lupanare, senza soluzione di continuità, si integra nella ciclopica e verticale *Insula Felicula* o *Felicles* del Campo Marzio (scene nn. 7-10): "grattacielo proletario" premoderno, che sappiamo costruito ai tempi dell'imperatore Settimio Severo (193-211 d.C.) ma qui anticipato sulla base della descrizione operata dallo storico Jérôme Carcopino (1881-1970, guida sicura nella ricostruzione della società imperiale), l'*Insula* è non meno ricca di personaggi inquietanti o stralunati, esposta, sì, a sguardi rapidi e curiosi, ma quasi subito spazzata via da un impietoso terremoto cui spetta il compito di far rivivere i crolli cittadini di cui parla Giovenale (*Satira* 3.190

<sup>28</sup> La tirata iniziale di Encolpio deriva, con qualche taglio, da Petron. 81.3-6 (da *Ergo me non ruina terra potuit haurire? a Iacent nunc amatores obligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam*). Dunque l'inizio del film prende lo spunto da quello che per noi è lo spunto (scomparsa di Ascilto e sua sostituzione col vecchio poetaastro Eumolpo) che mette in moto l'ultima parte del *Satyricon* superstita.

<sup>29</sup> L'episodio di Quartilla e l'unione di Gitone con la piccola Pannichis sono in parte recuperati, per trasposizione, nella prima stesura della sequenza relativa alla nave di Lica; ma poi sono espunti nella stesura definitiva o nel corso della lavorazione del film. Per l'episodio petroniano vd. Aragosti – Cosci – Cotrozzi 1988; Cicu 1992, 11-50; Panayotakis 1994.



ss.), cancellare quella folla di personaggi minori (difficile provvedere altrimenti) e ricordare la precarietà dell'umana esistenza<sup>30</sup>.

Fin da subito, dunque, le scelte della sceneggiatura si muovono lungo un tracciato fatto di esclusioni, ampliamenti e riduzioni, fusioni di episodi e libere trasposizioni (o *new locations*, come si direbbe altrove). Appunto di trasposizione si deve parlare nel caso di Eumolpo. In Petronio, (*Satyricon* 83) l'incontro tra Encolpio ed Eumolpo avviene dopo la Cena di Trimalchione e prelude al definitivo distacco tra Encolpio e Ascilto, il quale scompare dalla narrazione a partire dal cap. 92 e lascia spazio a un nuovo terzetto (Encolpio, Gitone, Eumolpo) destinato a essere protagonista di nuove avventure (la nave di Lica, i cacciatori di eredità di Crotona) fino al termine del racconto superstita (*Satyricon* 141.11: *Cum esset Numantia a Scipione capta, inventae sunt matres, quae liberorum suorum tenerent semesa in sinu corpora*, esempio storico a conferma della possibilità di cibarsi di cadaveri, come impone il testamento di Eumolpo)<sup>31</sup>. Fellini e Zapponi anticipano invece la scena della pinacoteca, luogo dell'incontro tra il giovane *scholasticus* e il vecchio poeta (scena n. 11). In tal modo Eumolpo può essere presente alla Cena di Trimalchione (in sostituzione di Agamennone), annunciare strada facendo (scena n. 12) la scheda biografica del ricco anfitrione (compito che nella Cena spetta a uno dei liberti, Ermerote), sostituire l'assente Agamennone in un paio di battute, declamare ubriaco i senari d'attacco del suo poema sulla *Presa di Troia* (inquadratura 357) che in Petronio sono invece recitati nella pinacoteca (*Satyricon* 89) e infine venir coinvolto in una disputa poetica con il padrone di casa. Tale disputa merita un supplemento d'attenzione. In effetti, il Trimalchione di Petronio coltiva una non impeccabile vena poetica e ne dà dimostrazione in due occasioni, in *Satyricon* 34.10 e 55.3 e 6, suscitando il plauso interessato dei commensali<sup>32</sup>. Anche nella Cena sullo schermo – la parte in cui la sceneggiatura si discosta meno dall'originale (scene nn. 13-7) – Trimalchione si esibisce come poeta: una prima volta recitando una mini-antologia di suoi epigrammi, la seconda volta appropriandosi di alcuni distici elegiaci esterni alla Cena, introdotti in *Satyricon* 80.9 in tema di amicizia che non dura più d'una finzione scenica, a commento della scelta a favore di Ascilto operata da Gitone. Ecco i versi:

*Nomen amicitiae, sic, quatenus expedit, haeret;  
calculus in tabula mobile ducit opus.  
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;  
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.  
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
filius hic, nomen divitis ille tenet.  
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,*

<sup>30</sup> Carcopino 1942, 39-85 (*Le case e le vie*). Per la presenza degli spunti derivati dall'opera di Carcopino nella sceneggiatura del film si rinvia a Brunet 2006: sulle scene nn. 4-6 del film vd. il capitolo intitolato *El lupanar de la Suburra y la Insula Felicles en el "Fellini-Satyricon": contrapuntos eróticos en un cine de fantasciencia* di Salvador Ventura 2008; qualche anticipazione già in Salvador Ventura 1999.

<sup>31</sup> La frase, nella traduzione di Vincenzo Ciaffi, è pronunciata da uno degli 'eredi' che si accinge a cibarsi del corpo di Eumolpo: «Quando Numanzia fu espugnata da Scipione, si trovarono delle madri che stringevano tra le braccia mezzo rosicchiati i corpi dei loro figli».

<sup>32</sup> Vd. Connors 1998, 51-62 (*Trimalchio's Poetic Performances*).

*vera redit facies, adsimulata perit.*

Il nome d'amicizia dura fino a quando c'è tornaconto: / sulla scacchiera la pedina compie i propri movimenti. / Finché la fortuna regge, avete il volto di sempre, amici! / quando crolla, voltate il viso in fuga vergognosa. / La compagnia mette in scena un mimo: uno ha il ruolo del padre, / quell'altro del figlio, un terzo recita la parte del ricco. / Ma appena il copione si chiude sui ruoli che fanno ridere, / ritorna il volto vero, quello simulato sparisce.

A dire il vero, Trimalchione recita soltanto gli ultimi due distici; comunque, anche questa è una trasposizione rispetto all'originale. Quello che in realtà conta è il verso finale che sembra evocare un verso lucreziano (*De rerum natura* 3.58: *eripitur persona, manet res*); di qui la denuncia di plagio da parte di Eumolpo, la reazione irata del padrone di casa, la cacciata del critico contestatore dopo una rissa con gli schiavi (scena n. 16, inquadrature 407-31). Si è ipotizzato che l'intrusione della polemica letteraria possa risalire, direttamente o indirettamente, a un suggerimento di Luca Canali, reduce allora da studi approfonditi sul poema lucreziano<sup>33</sup>. Luca Canali ha però negato la paternità dell'episodio, che va invece «ricondotto alla fantasia e alla cultura di Fellini e Zapponi», come si impara dalla lettura di un ottimo contributo recente<sup>34</sup>. Altra trasposizione, sempre dall'esterno verso l'interno dell'intermezzo dedicato a Trimalchione, subisce il racconto milesio della Matriona di Efeso, forse la sezione più nota e fortunata nel tempo di tutto il *Satyricon*<sup>35</sup>. In Petronio la novella è narrata sulla nave di Lica da Eumolpo: la narrazione (*Satyricon* 111 s.) nasce come prova della *muliebris levitas*, della leggerezza e volubilità femminile, e sigilla tra le risate la fine delle ostilità di Lica e Trifena ai danni di Encolpio e Gitone. Nel film la novella è anticipata: a narrarla si fa avanti uno dei liberti presenti alla Cena (Ermerote, dalla cadenza pugliese), quando la brigata dei commensali si è ormai trasferita davanti al monumento funebre di Trimalchione e il titolare della tomba si è esibito in una prova generale del proprio funerale (scena n. 17). Notturna la scena della tomba, notturna l'atmosfera delle scene (nn. 18-23) in cui si articola il racconto, accolto anche questo «da un coro di risate, come se ci fosse un pubblico invisibile»<sup>36</sup>.

Di un'ultima trasposizione, con cambio di destinatario, mette conto parlare. In Petronio la sequenza sulla nave di Lica termina con una tempesta e il naufragio (*Satyricon* 114 s.): scampano alla morte Encolpio, Gitone ed Eumolpo (Ascilto è ormai scomparso dalla trama) e quando le onde portano a riva il cadavere di Lica, Encolpio si abbandona a un lamento funebre sulla precaria condizione umana, intessuto da collaudate formule della letteratura consolatoria (115.7-19)<sup>37</sup>. Bene: nel film il la-

<sup>33</sup> Vd. Canali 1963. L'ipotesi è formulata da Strati 2000, 93 s.

<sup>34</sup> Pace 2009, seguito da un Colloquio con Luca Canali (pp. 43-58; la precisazione si legge a n. 4 di p. 45); Pesando 2010; Spina 2011.

<sup>35</sup> Vd. Senay 2003. Dedicato alla novella e alla sua fortuna teatrale è il recente lavoro di Ragno 2009.

<sup>36</sup> Zanelli 1969, 195.

<sup>37</sup> Sui temi funerei dell'episodio petroniano (per altro sviluppati visivamente da Fellini) vd. Patimo 2003. Di passaggio si può osservare come le immagini della testa di Lica (decapitato anziché annegato) che affonda nel mare (scena n. 33, inquadrature 651 s.) derivino da un preciso passo di *Satyricon* 115.11, in cui Encolpio riconosce il cadavere sospinto a terra dalle onde: *Adhuc tan-*

mento funebre, in forma compendiaria e stilizzata, viene riservato ad Ascilto, che invece di perdersi tra i frammenti di Petronio accompagna Encolpio fino al penultimo episodio. Ascilto viene ucciso dal nocchiero 'infernale' che ha traghettato i due amici oltre una non meno 'infera palude' verso le prode della maga Enothea (scena n. 66, inquadratura 1219). Davanti al corpo del compagno ucciso Encolpio esclama: «Dov'è adesso la tua gioia, la tua prepotenza? Sei in balia dei pesci e delle belve: tu che poco fa ostentavi la tua innocenza guerriera. Avanti adesso, mortali: riempitevi di sogni... Dèi grandi, come giace lontano dalla sua mèta!». La traduzione è quella einaudiana di Vincenzo Ciaffi, ritoccata per adattare il compianto, nato per il terribile Lica, alla misura dell'amico-rivale: *Ubi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus beluisque expositus es, et qui paulo ante iactabas vires imperii tui* [...]. *Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete. [...] Dii deaeque quam longe a destinatione sua iacet!* (*Satyricon* 115.12-4). Le sottolineature valgono a individuare i termini ritoccati o sottaciuti. Si noti che non c'è stato bisogno di snaturare la resa italiana di *magnis cogitationibus pectora implete*, se non al prezzo di una piccola riduzione, perché il traduttore ha inteso «riempitevi i cuori di grandi sogni», ha proposto cioè una versione straordinariamente in linea – si sarebbe tentati di dire – con la dimensione onirica peculiare della vena più profonda di Fellini narratore per immagini, di Fellini che intende fare «un favolone suggestivo e misterioso, [...] un film tutto da contemplare, a simiglianza dei sogni»<sup>38</sup>.

### 3. Interpolazioni d'autore.

Negli interstizi lasciati aperti dall'andamento frammentario del *Satyricon* la sceneggiatura di Federico Fellini e Bernardino Zapponi introduce liberamente, come si è detto, libere interpolazioni tese a dilatare su scala generale la percezione di un'umanità incerta e decadente in un mondo segnato da una babele di lingue e di suoni che non sembra conoscere confini. Alla prima di tali interpolazioni si è già fatto cenno: il teatro ligneo del mimo Vernacchio (scena n. 3, inquadrature 63-141) sostituisce l'episodio ambientato nella scuola del retore Agamennone. Ora possiamo dire che la sostituzione è felice, e per due ragioni: l'inserimento di Fanfulla-Vernacchio<sup>39</sup> e delle sue *gags* (mani mozze di poveri Muzii Scevola in sedicesimo e miracoli di ridicoli imperatori) nasce dalla lunga frequentazione felliniana del mondo dell'avanspettacolo (non a caso ritroviamo Fanfulla ne *I clowns* dell'anno successivo), ma anche dalla non errata considerazione, intuitiva del regista o suggerita dal

*quam ignotum deflebam, cum inviolatum os fluctus convertit in terram, agnovique terribilem paulo ante et implacabilem Licham pedibus meis paene subiectum* ('Al momento era solo per uno sconosciuto che mi lamentavo, quando il flutto rivolse verso terra il viso ancora intatto, e io riconobbi come gettato ai miei piedi Lica, lui sino a poco prima terribile e spietato'; traduzione di V. Ciaffi).

<sup>38</sup> Zanelli 1969, 44 (= Fellini 1980, 107). Vd. anche Moravia 1969.

<sup>39</sup> Nella forma Vernacchio (*Vernacchius* si legge nei dialoghi latini) l'antroponimo non è attestato in latino; potrebbe essere tuttavia l'esito romanzo di *Vernaculus* (da *verna*, schiavo domestico), termine che rivia a origini servili e contemporaneamente sottende rapporti epicorici, localistici (cfr. per es. in Cic. *Brut.* 172, *sapor vernaculus*, 'sapore di casa nostra'). La cadenza di Vernacchio è partenopea: non si dimentichi che la geografia del *Satyricon* spazia da città della Campania fino a Crotone.

latinista, che Petronio è un autore da tempo definito ‘imitatore dei mimi’ e comunque non chiuso al riverbero teatrale di scene narrate<sup>40</sup>. Persino in un dettaglio scurrile è possibile confermare l’incontro tra il mondo di Fellini, il mondo di Petronio e il mondo del mimo. Tutti gli spettatori di *Fellini-Satyricon* sanno che le frasi di Vernacchio sono intercalate non solo da risate e risatine, ma soprattutto da ben assestati crepiti ventrali. Un eroe di simili emissioni circola liberamente nella Rimini di Fellini bambino: si tratta di Fafinon de foss, professionista talentuoso di «peti in numero pressoché illimitato... e di ogni tonalità»<sup>41</sup>. Ora, in Petronio Trimalchione, dopo essersi sgravato del superfluo peso del ventre, intrattiene gli ospiti sui propri disturbi intestinali e incrementa il galateo delle buone maniere a tavola concedendo il diritto a ogni sorta di emissioni: *Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere... Nec tamen in triclinio ullum vetui facere quod se iuuet, et medici vetant continere* (*Satyricon* 47.4-6). Più avanti, lungo la strada per Crotone, i bagagli vengono caricati sulle spalle di Gitone e del servo di Eumolpo, Corace, i quali danno vita a una clamorosa protesta: il primo, alla maniera del Barbariccia dantesco, *tollebat subinde altius pedem, et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat. Ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur* (*Satyricon* 117.12 s.). Nella tradizione del mimo il suono del corpo liberato è di casa: l’esempio più rilevante è dato dal mimo anonimo trådito da P.Oxy 413<sup>r</sup> (papiro di Ossirinco, databile alla metà del II sec. d.C.) che si suole intitolare dal nome della protagonista, *Charition*<sup>42</sup>. Esso mette in scena la liberazione di una fanciulla greca prigioniera di un popolo barbaro dell’India misteriosa da parte del fratello e di alcuni compari spintisi, via mare, fino a quelle prode lontane. Arma decisiva per avere la meglio sui malcapitati Indiani sono esplosivi crepiti viscerali di un *servus pedens*, il quale si segnala anche per una singolare preghiera a una divinità dalle poco esaltanti prerogative, santa Scorreggia, di cui resta leggibile sul papiro smozzicato un’apostrofe solenne (v. 7: *kuría Pordé*).

Tutte le interpolazioni – va detto – hanno la piena approvazione di Luca Canali, che ritiene legittimi, a fini euristici e narrativi, ogni tentativo d’interpretazione surreale e ogni esercizio di ricerca fantastica<sup>43</sup>. Così succede che la dilatazione della sequenza centrata sulla nave di Lica si intersechi con la vicenda interpolata dell’imperatore assassinato e dia origine a un insieme non petroniano (tra l’altro riscritto e poi ridotto, come dicono le note di sceneggiatura), in cui si fondono dati extratestuali storici (per esempio la cerimonia, ben documentata, delle nozze tra Lica ed Encolpio, scena n. 33)<sup>44</sup> e interessanti conflazioni metastoriche. Infatti, nella figu-

<sup>40</sup> Vd. per es. Moering 1915. Dati e bibliografia in Panayotakis 1995; Gianotti 2009.

<sup>41</sup> Fellini 1980, 29.

<sup>42</sup> Edizione: Cunningham 2004, 42-7. Testo e comm.: Wiemken 1972, 48-72; Santelia 1991; Andreassi 2001, 37-86.

<sup>43</sup> Zanelli 1969, 48.

<sup>44</sup> La cerimonia nuziale è documentata sulla scorta di J. Carcopino, come ricorda Brunet 2006. Lo spunto antico deriva da Suet. *Nero* 29: *Suam quidem pudicitiam usque adeo prostituit, ut contaminatis paene omnibus membris novissime quasi genus lusus excogitaret, quo ferae pelle contactus emitteretur e cavea virorumque ac feminarum ad stipitem deligatorum inguina invaderet et, cum affatim desaevisset, conficeretur a Doryphoro liberto; cui etiam [...] ita ipse denupsit, voces quoque et heulatus vim patientium virginum imitatus. Vd. anche Tac. *ann.* 15.37.8 s. (*ipse per licita atque illicita foedatus nihil flagitii reliquerat, quo corruptior ageret, nisi paucos post dies**

ra del giovane imperatore che vive su di un'isola e muore di morte violenta all'arrivo di truppe ribelli si sovrappongono le immagini di Tiberio di stanza a Capri, di Nerone suicida all'arrivo delle truppe di Galba, di Elagabalo ucciso non ancora ventenne dai pretoriani in rivolta<sup>45</sup> (scena n. 32). La somma del 'tre per uno' conferma la dimensione atemporale in cui si sviluppa la narrazione. Anche i dettagli possono confermare provenienze da tempi diversi: per esempio, il grande pesce issato sulla nave di Lica, che va a caccia di *loisirs* per l'imperatore<sup>46</sup>, sembra avere duplice matrice, una felliniana, figlia dell'abnorme bestia marina arenata sulla spiaggia nel finale de *La dolce vita* (1960); l'altra classica, figlia del gigantesco rombo offerto a Domiziano nella *Satira IV* di Giovenale.

Dettagli che impreziosiscono e incorniciano altre vicende interpolate, come nel caso della villa e delle scene riservate ai nobili suicidi (scene nn. 34-42). Certo, l'insieme è un omaggio al suicidio di Petronio narrato da Tacito in *Annales* 16, 18-19; ma sappiamo che la morte del Petronio tacitano è priva di compagnia, mentre nel film la presenza della moglie (interpretata da Lucia Bosè) evoca altri suicidi illustri narrati da Tacito, quello di Seneca e della moglie Paolina (*Annales* 15.63) e quello di Trasea Peto che prega la moglie Arria di restare in vita (*Annales* 16.33-5); sullo sfondo sta l'ombra della morte di Cecina Peto e di Arria Maggiore narrata da Plinio il Giovane (*Epist.* 3.16). A proposito di ombre, da ricordare è la scritta della meridiana che campeggia, secondo le note di sceneggiatura, sulla facciata della villa, SICUT UMBRA DIES NOSTRI, presente sugli orologi solari tardo-antichi e medioevali: è scheggia testuale estrapolata dal *Libro di Giobbe* (8.9) nella versione ieronimiana: *hesterni quippe sumus et ignoramus quoniam sicut umbra dies nostri sunt super terram*<sup>47</sup>. E ancora: nell'imminenza della morte, la nobile sposa recita i primi due versi di un famoso stacco poetico dell'imperatore Adriano riportato dalla biografia della *Historia Augusta*: *animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca / pallidula rigida nudula / nec, ut soles, dabis iocos*<sup>48</sup>. E non basta: entrati nella villa dopo la morte dei nobili suicidi, Encolpio e Ascilto sostano davanti alle immagini degli antenati dei padroni di casa; Ascilto si copre il volto con una delle maschere e brandendo un bastone declama ad alta voce versi di Archiloco: *Ou philéo megan strategòn oudè diapepligménon* etc. «Non mi piace un generale gigantesco, gambelarghe, / tutto fiero dei suoi ricci, glabro a forza di rasoi. / Io lo voglio piccoletto; gli si notino le gambe / storte, ma si regga in piedi saldamente, tutto cuore» (fr. 114 West, traduzione di Filippo Maria Pontani).

Il frammento è abbastanza noto e un tempo faceva parte delle letture scolastiche, in quanto Archiloco rientrava a pieno titolo tra i lirici greci che si studiavano in II

*uni ex illo contaminorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum solemnium coniugiorum denupsisset. inditum imperatori flammeum, missi auspices; dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata, quae etiam in femina nox operit);* ulteriori dettagli in Dio 62.27 e 63.12 s.; 22; 27 s.

<sup>45</sup> Vita e morte di Sesto Vario Avito Bassiano (Elagabalo, 203-222 d.C., proclamato imperatore a 14 anni): HSA *Hel.* (biografia attribuita a Elio Lampridio). Qualche spunto poteva venire da Artaud 1934.

<sup>46</sup> Sugli abnormi piaceri erotici di Tiberio vd. Lentano 2010.

<sup>47</sup> Sulla metafora dell'ombra, cara alla tradizione classica e alla tradizione biblica (e non solo), si rinvia a Gianotti 2006, e a Quincoces Lorén 2006.

<sup>48</sup> HSA *Hadr.* (biografia attribuita a Elio Sparziano) 25.9 (= Hadrian. Fr. 3 Blänsdorf).

Liceo classico. In questo caso l'intrusione declamatoria dovrebbe costituire un piccolo *amarcord* personale del regista, se è vero che Fellini ha confessato: «Il professore era comiccissimo quando pretendeva che dei mascalzoni di sedici anni fossero presi da entusiasmo perché lui declamava con la sua vocina l'unico verso rimasto di un poeta: «Bevo appoggiato sulla lancia»; e io allora mi facevo promotore di ilarità sgangherate inventando tutta una serie di frammenti che andavamo sfacciatamente a riproporgli»<sup>49</sup>.

Fin qui le fonti esterne (lo stesso Fellini e gli altri) si lasciano individuare senza eccessiva difficoltà. Nel caso dell'episodio dell'ermafrodito (scene nn. 47-49), invece, la questione della fonte resta aperta, anche se il tono funereo, giocato sul ratto e la morte del giovane e ancipite oracolo, contrasta col paesaggio boschereccio da presepe e appare ben più cupo del tema della morte che pure percorre il *Satyricon* di Petronio<sup>50</sup>. Possiamo però valerci di una testimonianza recente di Gore Vidal (1925-2012) in un articolo relativo agli anni romani dello scrittore americano e all'amicizia col regista, dal titolo *Così Fellini rubò il mio personaggio. Quell'ermafrodito finì col portarlo nel Satyricon*: «una volta gli feci blande rimostranze perché aveva preso dal mio romanzo *Il giudizio di Paride*<sup>51</sup> il personaggio dell'ermafrodito venerato da una setta religiosa. Naturalmente, non aveva letto il libro. Però l'aveva letto Eugene Walter, uno scrittore americano che viveva a Roma, e nel *Satyricon* – cui Walter aveva collaborato – compariva effettivamente una versione del mio personaggio. Fred negò risolutamente di aver avuto bisogno di rubarmi il personaggio: «Perché dovrei, visto che l'ermafrodito ... sono io?! Lo sanno tutti»<sup>52</sup>. Insomma: Gore Vidal, a ben intendere, non dice una parola risolutiva; traccia tuttavia la strada di un possibile transito intertestuale che passerebbe attraverso mediazioni suggestive piuttosto che dipendere da derivazione diretta. In fin dei conti, la paternità felliniana dell'episodio non sorprende troppo, se si tiene conto di quante visioni ambigue e bifronti costellano le sue pellicole. Comunque, anche in questa sequenza è forse possibile ravvisare la firma d'autore: penso al plurimutilato eroe della battaglia di Quadragesimo (?), privo di gambe e braccia, che viene trasportato in carriola davanti all'ermafrodito

<sup>49</sup> Così Fellini 1983a, 136. Anche il verso citato dall'infelice professore è di Archiloco (fr. 2.2 West).

<sup>50</sup> Vd. per es. Gagliardi 1989; Herzog 1989; Döpp 1991; Lago 2004. Nel film il tema sembra più cupo e insistito, come ha osservato Gian Luigi Rondi sulle colonne de *Il Tempo* il 5 settembre 1968: «La morte, la fine, l'annientamento sono la cifra del film, il suo messaggio estetico e drammatico: una nota sola, quella funebre, un colore solo, quello spettrale, un solo stato d'animo, quello del disfacimento. La Roma pagana e solare, quel popolo di marmo pario che la tradizione classica ci aveva tramandato, Fellini li ha avvolti nei fumi, nelle nebbie, nelle brume di un plumbeo e disperatissimo Nord, dove tutto ormai volge al suo termine, come un immenso, stravolto funerale».

<sup>51</sup> Vidal 2006. Il romanzo narra la storia di un giovane americano che, terminati gli studi, si concede un anno sabbatico in viaggio per l'Europa. La vicenda si dipana tra Roma e Parigi, con intricati rapporti erotici con tre signore. Attraverso le vicende del giovane protagonista, l'autore reinterpreta il mito greco di Paride, chiamato a scegliere tra Era, Atena e Afrodite, tra il potere, la saggezza e la bellezza. «Quando scrivevo *Il giudizio di Paride* ero molto influenzato da Petronio e Apuleio e da opere come *Satyricon* e *L'Asino d'Oro*». - *Satyricon* fa ripensare a Fellini, che lei ha conosciuto bene. - «Lo chiamavo Fred, lui mi chiamava Gorino. L'ho aiutato spesso» (*La Repubblica, Almanacco dei Libri*, 17.06.2006, 31).

<sup>52</sup> *Corriere della sera*, 11.11.2006, 41.

(scena n. 47, inquadratura 837, arricchita durante la lavorazione): si tratta dell'antenato 'inventato' del grande mutilato della I Guerra Mondiale che i camerati di Rimini presentano a Starace «dopo averlo tolto dalla carrozzina a rotelle»<sup>53</sup>, preludio dunque a una scena di *Amarcord* (1974).

Discorso meno incerto si deve tenere per la duplice aggiunta successiva: la festa del dio Riso come cornice della lotta di Encolpio col Minotauro in un circo di provincia con tanto di labirinto ambientato nella Città magica (*sic* nella sceneggiatura! Scena n. 51). La festa del dio Riso è estrapolata direttamente dalle *Metamorfosi* di Apuleio (3.2-11)<sup>54</sup>, dove la festività, celebrata nella cittadina tessalica di Hypata, ha come momento centrale il processo-farsa ai danni del protagonista Lucio, accusato di omicidio per aver passato, rincasando alticcio, tre otri a fil di spada (episodio noto soprattutto in virtù della ripresa operata da Cervantes nel suo *don Quijote*). Qui, nel film, l'intrusione della festa si spiega sfruttando un dettaglio non particolarmente visibile, ma comunque presente in Petronio: in *Satyricon* 134.7 la maga Enothea rimprovera Encolpio piangente e la vecchia Proselenos che ha tentato di rianimare la virilità a suon di nerbate:

*Quid vos, inquit, in cellam meam tanquam ante recens bustum venistis? Utique die feriarum, quo etiam lugentes rident.*

«Ehi voi – disse – avete preso la mia cella per una tomba di fresca data? E proprio in un giorno festivo, in cui anche chi è in lutto ride!» (traduzione di Vincenzo Ciaffi).

Lo spunto è esile, ma sufficiente: sta di fatto che la festa del Riso, scandita da suoni e ritmi poco latini, abbraccia e comprende la grande scena della lotta col Minotauro, per chiudersi, tra le risate di un pubblico multicolore, con l'intervento del proconsole (a conferma che non siamo più ... in Italia): «Non devi offenderti delle nostre risate: sappi che oggi hanno inizio le feste in onore del Dio Riso, le quali non possono cominciare bene senza una burla a uno straniero» (scena n. 51, inquadratura 965), eco variata o distorta delle parole dei magistrati al protagonista delle *Metamorfosi* apuleiane (3.11): *Luci domine [...] ne istud quod vehementer ingemescis contumeliae causa perpessus es. Omnem itaque de tuo pectore praesentem tristitudinem mitte et angorem animi depelle. Nam lusus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollempniter celebramus, semper commenti novitate florescit.*<sup>55</sup>

Ma maggior interesse suscita lo scontro circense col Minotauro in uno scenario fittizio che è un po' Creta (il labirinto in sedicesimo) e un po' Malta (la statua rotondeggiante e acefala della Grande Madre Mediterranea alle spalle di Arianna), isoleponte verso l'Africa. È vero che la *domus* stessa di Trimalchione apparirà agli *scholastici* in cerca di via di fuga come un labirinto di nuovo genere (*Satyricon* 73.1: *Quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi*), ma in questo caso non mette conto preoccuparsi di fonti dirette, in quanto si tratta di mito arcinoto, per documentazione letteraria e iconografica, qui riadattato per fini spettacolari e per spiegare, col fallimento dell'amplesso con Arianna, la sopraggiunta impotenza di

<sup>53</sup> Fellini 1980, 33.

<sup>54</sup> Dati e bibliografia in May 2006.

<sup>55</sup> Vd. altresì l'annuncio di Byrrhena a Lucio in Apul. *Met.* 2.31.2: *Sollempnis dies a primis cunabulis huius urbis conditus crastinus advenit, quo die soli mortalium sanctissimum deum Risum hilaro atque gaudiali ritu propitiamus. Hunc tua praesentia nobis efficies gratiorem.*

Encolpio<sup>56</sup>. Questo per l'intera sequenza, che compie una bella e ampia incursione nel mito antico per giustificare un aspetto di parodia epica ben presente nel testo petroniano (l'ira di Priapo e lo smacco erotico del protagonista)<sup>57</sup>. Resta sospesa a mezza voce una domanda: perché, contrapposto all'eroe della storia destinato a decadenza virile, compare il Minotauro? Certo, nell'ibrido figlio di Pasifae e del toro di Minosse coesistono forza primitiva, vitalità ferina e strumentazione erotica umana. Queste potrebbero essere ragioni sufficienti per la contrapposizione, ma c'è forse qualcosa di più. Come si ricorderà, la figura sgraziata dell'inserviente del circo porge a Encolpio fiaccola e strumenti di difesa pronunciando parole in spagnolo («Arianna espera te, amor, amor!»: scena 51, inquadratura 907). Ecco: se pensiamo a un Minotauro, vitalistico e non pernicioso, da identificare attraverso la lingua iberica, non possiamo avere dubbi. Il Minotauro spagnolo, per autodefinizione, è Pablo Picasso<sup>58</sup>, il pittore preferito dal regista: Fellini ha già dato il nome di Picasso a uno dei protagonisti, Richard Basehart, de *Il bidone* (1955), gli ha dedicato un famoso ritratto caricaturale, lo ha menzionato come protagonista di sogni inquieti ma sempre capaci di riscattare il sognatore da stati di inerzia e di confusione<sup>59</sup>. Insomma, nel film Fellini rende omaggio a Picasso: il personaggio dal fisico atletico e dalla maschera a testa di toro – modellata secondo espressività iconografiche non lontane da soluzioni 'alla Picasso' – perde alla fine i tratti ferini e da mostruoso nemico di Encolpio si trasforma in rassicurante figura amichevole, pronto a rimettere in moto il protagonista nei meandri della sua storia.

Bene: dopo il fallimento dell'unione con Arianna (ovviamente 'grassa e un po' sfatta') che implica congedo dalla sfera del mito, si riprende il cammino in compagnia di Ascilto e del ritrovato Eumolpo. Cammino rapido, si direbbe, perché, invece di arrivare a Crotone (meta ultima del testo petroniano), ci si muove lungo le strade d'una città africana (scena 52) e si arriva al Giardino delle delizie, gran lupanare all'aperto abitato da leggiadre fanciulle e fanciulline che a gruppi tentano invano di risvegliare la parte dormiente di Encolpio oppure intrattengono con successo il vigoroso Ascilto e il non rammollito Eumolpo. Un giovane elefante si muove in un angolo del Giardino, indubbio indicatore geografico vivente: a farci capire però che non si tratta di fauna africana, bensì indiana, sulle pareti compaiono affreschi orientaleggianti che riproducono scene erotiche e avvertono che negli spazi del piacere ha fatto irruzione l'India del *Kamasutra*, con un ricco corredo di immagini e immaginazioni: le molteplici 'posizioni' evocate da Eumolpo, i ritmi di flauti dell'Asia e l'ondeggiare dell'altalena d'amore, le giovinette velate che agitano inutili verghe, incapaci di resuscitare perdute energie fisiologiche.

Ancora una volta, dunque, la fantasia felliniana, ben coadiuvata da Bernardino Zapponi, ha lasciato il suo segno, così come lo lascia nella scena soppressa dei Lupercali (scena n. 54) e nelle scene che riguardano Enothea, la maga africana che riesce finalmente a curare l'impotenza di Encolpio (scene nn. 55-64). E qui, tra le molte soluzioni escogitate dal punto di vista figurativo, meritano attenzione l'inquadratura del mago innamorato sospeso in una cesta – probabile suggerimento

<sup>56</sup> Per questi e altri motivi di cambiamento vd. per es. Prats 1979; Dick 1981; Burke 1989.

<sup>57</sup> Vd. McMahon 1998.

<sup>58</sup> Vd. Esteban – Vautier 2001; Ziolkowski 2008; Dagen 2009.

<sup>59</sup> Fellini 1980, 86.



derivato dall'antico 'mimo della cesta', cavallo di battaglia in età flavia dell'archimimo Latinus (scena n. 56, inquadrature 1106-10) – e lo sdoppiamento nelle due età e nella duplice figura della maga Enothea<sup>60</sup>: manco a dirlo, massiccia e monumentale, come vuole l'archetipo della Grande Madre, è la figura con cui Encolpio finisce per accoppiarsi (scena n. 63, inquadrature 1175-9).

Della morte di Ascilto fuori tempo, fuori posto e fuori contesto, rispetto al *Satyricon* petroniano, si è già detto; resta da dire che Fellini – contro Petronio – fa morire anche Eumolpo (scena n. 68, inquadrature 1226 ss.) e trasforma la burlesca clausola testamentaria del vecchio poeta (*Satyricon* 141.2: *Omnes, qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint*) in scena reale: così, mentre i pretesi eredi si esibiscono in inappetente cannibalismo, Encolpio si dirige verso la nave in partenza per l'Africa seguendo invitanti movimenti di danza di un marinaio di colore<sup>61</sup>.

Proviamo a rileggere le note finali della sceneggiatura: «A poco a poco, l'allucinato viaggio in una dimensione storica così favolosa si ferma e si allontana dal nostro occhio. Tutto si screpola, si copre della polvere dei secoli. Si trasforma in un antico affresco; un affresco stinto, coi colori pompeiani, dove Encolpio è soltanto uno dei tanti volti di persone, dal sorriso ambiguo, che adornano l'affresco»<sup>62</sup>. Bloccata dal fermo-immagine, la figura di Encolpio diventa fotografia immobile, poi segno grafico di una pittura parietale, infine frammento cromatico di un muro in rovina. Il muro in rovina dell'ultima scena corrisponde, in una sorta di composizione ad anello o, se si preferisce, di composizione a recinto, al «muro rossastro, un muro di cinta o forse la parete esterna di una casa, tutto fittamente graffito dai passanti», davanti al quale, nelle inquadrature d'inizio, Encolpio declama il suo amore per l'inafferrabile Gitone. Davanti a un muro si apre la storia, sui resti di un muro in rovina la storia finisce, dopo essere sfilata lungo interni domestici e pareti rocciose, caverne pastorali e ostacoli visivi che trasformano la narrazione per immagini in continuo bassorilievo animato. La scelta stilistica non è casuale, come impariamo dalle parole, per così dire, programmatiche di Bernardino Zapponi: «Il libro di Petronio è screpolato, rotto come un muro, fatto di pezzi che sono reperti archeologici. Alterna [...] la buffoneria allo strazio, la tragedia alla farsa sconcia, con improvvise effusioni liriche da far venire i brividi. Poi, silenzi improvvisi, frasi pronunciate da non si sa chi, persone che emergono dal nulla e dicono il loro motto, come dannati dalla pece infernale. Una precisa indicazione di stile: dovevamo ampliare le fratture;

<sup>60</sup> Chi voglia orientarsi nell'intrico di spunti combinati nell'episodio petroniano della maga può vedere Perutelli 1986.

<sup>61</sup> In particolare, il tema dell'Africa (già annunciato per es. nella danza in casa di Trimalchione al suono di *madeia perimadeia*, scena n. 16, inquadratura 365) diventa prevalente nella parte finale, come se il paesaggio africano, contrapposto a quello della culla della civiltà europea, potesse rappresentare un'alternativa primitiva ma vitale o una via di fuga positiva per la sgangherata umanità rappresentata dalla pellicola. A ben vedere, intuizioni del genere presuppongono le attese generate dal grande fenomeno storico della decolonizzazione, affondano le radici nelle ricerche antropologiche del secondo Dopoguerra e sono condivise da Pier Paolo Pasolini: si pensi all'ambientazione africana dell'*Edipo re* (1967) o agli *Appunti per un'Orestide africana* (1968-69).

<sup>62</sup> Zanelli 1969, 273.

non colmarle»<sup>63</sup>. Così succede che di qua e di là dal muro, attraverso le brecce del tempo, risuonino favelle d'intonazione diversa, come diversi dalla musica colta europea sono i toni musicali e i ritmi, i cori e le nenie primitive che vengono dall'Asia e dall'Africa, suoni lontani che esprimono la medesima lontananza che separa il nostro incerto presente dalla non meno incerta e anticlassica umanità che popola le pagine del libro di Petronio e le scene del film di Federico Fellini.

Università degli Studi di Torino

Gian Franco Gianotti

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreassi 2001 = M. Andreassi (a c. di), *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari 2001.
- Aragosti – Cosci – Cotrozzi 1988 = A. Aragosti – P. Cosci – A. Cotrozzi, *Petronio: l'episodio di Quartilla ('Satyricon' 16-26, 6)*, Bologna 1988.
- Artaud 1934 = A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris 1934 (trad. it. di A. Galvano, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano 1969).
- Bajoni 1995 = M.G. Bajoni, *Variazioni su Petronio: qualche nota sulla fortuna del 'Satyricon' nel Novecento*, Maia 47, 1995, 387-93
- Betti 1970 = L. Betti, *Federico A.C.: disegni per il 'Satyricon' di Federico Fellini*, Milano 1970.
- Bondanella 1992 = P. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton NJ 1992.
- Borghini 2008 = A. Borghini, *Gitone, il nome*, Il Nome nel Testo 10, 2008, 217-27.
- Borin 2000 = F. Borin, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Roma 2000.
- Brunet 2006 = E. Brunet, "Tramandare-tradire": *storiografia e senso dell'antico nel Fellini 'Satyricon'*, Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale 49, 2006.
- Bücheler 1862 = F. Bücheler, *Petronii Arbitri Saturarum Reliquiae ex recensione Francisci Buecheleri*, Berlin 1862 (1882<sup>3</sup>, 1904<sup>4</sup>).
- Bücheler – Heraeus 1922 = F. Bücheler – W. Heraeus, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, rec. F. Bücheler, ed. sextam suppl. auctam cur. G. Heraeus, Berlin 1922 (1958<sup>7</sup>, 1963<sup>8</sup>).
- Burke 1989 = F. Burke, *Fellini: Changing the Subject*, Film Quarterly 43, 1989, 36-48.
- Canali 1963 = L. Canali, *Lucrezio poeta della ragione*, Roma 1963 (1986<sup>3</sup>).
- Canali 1980 = L. Canali, *Vita, sesso, morte nella letteratura latina*, Milano 1980.
- Canali 1981 = L. Canali, *Neutralità e vittoria di Petronio*, in *Petronio, 'Satyricon'*, a c. di U. Dèttore, Milano 1981 (nuova ed. del vol. del 1945).
- Canali 1986 = L. Canali, *L'erotico e il grottesco nel 'Satyricon'*, Roma-Bari 1986.
- Canali 1992 = L. Canali (a c. di), *Petronio, 'Satyricon'*, Milano 1992 (2007<sup>2</sup>).
- Canali 1999 = L. Canali, *'Satyricon'. Se Petronio l'avesse scritto oggi*, Milano 1999 (nuova traduzione inserita in un romanzo ambientato nel nostro presente).
- Canali 2005 = L. Canali, *Erotismo e violenza nell'antica Roma*, Milano 2005.
- Canali 2007 = L. Canali, *Il tridente latino: Lucrezio, Virgilio, Petronio*, Roma 2007.

<sup>63</sup> Zanelli 1969, 84.

*Petronio e gli altri nel 'Satyricon' di Federico Fellini*

- Cancogni 1968 = M. Cancogni, *Buon viaggio, Eumolpo*, La Fiera Letteraria 35, 29 agosto 1968, 30-3.
- Carcopino 1942 = J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero* (Paris 1939), tr. it., Roma-Bari 1942 (rist. 1967).
- Cicu 1992 = L. Cicu, *Donne petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel 'Satyricon' di Petronio*, Sassari 1992.
- Connors 1998 = C. Connors, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the 'Satyricon'*, Cambridge 1998.
- Cosci 1978 = P. Cosci, *Per una ricostruzione della scena iniziale del 'Satyricon'*, MD 1, 1978, 201-7.
- Cunningham 2004 = I.C. Cunningham (ed.), *Herodae Mimiambi. Cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Monachii-Lipsiae 2004<sup>2</sup>.
- Dagen 2009 = Ph. Dagen, *Picasso*, tr. it., Roma 2009.
- Dick 1981 = B.F. Dick, *Adaptation as Archaeology: Fellini-Satyricon 1969, from the 'Novel' by Petronius*, in A.S. Horton – J. Magretta (eds.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York 1981, 145-67.
- Döpp 1991 = S. Döpp, *Leben und Tod in Petrons 'Satyricon'*, in G. Binder – B. Effe (hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 6), Trier 1991, 144-66.
- Eades 1997 = C. Eades, *Le 'Satyricon': Fellini commentateur de Pétrone?*, Recherches et Travaux 53, 1997, 215-26.
- Endres 2003 = N. Endres, *A Bibliography of Petronius' Nachleben in Modern Literature*, The Petronian Society Newsletter 33, 2003.
- Esteban – Vautier 2001 = Paloma Esteban – Sylvia Vautier, *Picasso Minotauro*, Madrid 2001.
- Fellini 1980 = F. Fellini, *Fare un film*, Torino 1980 (rist. 2000).
- Fellini 1983a = F. Fellini, *Intervista sul cinema*, Roma-Bari 1983.
- Fellini 1983b = F. Fellini, *Satyricon. Drehbuch von F. Fellini in Zusammenarbeit mit B. Zapponi*, Zürich 1983.
- Gagliardi 1989 = D. Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*, Orpheus 10, 1989, 13-25.
- Gagliardi 1993 = D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del 'Satyricon' attraverso i secoli*, Firenze 1993.
- Gianotti 2006 = G.F. Gianotti, *Uomo, sogno di un'ombra*, in G. Ioli (a c. di), *Letteratura e sport. Per una storia delle Olimpiadi*, Novara 2006, 83-103.
- Gianotti 2009 = G.F. Gianotti, *Spettacoli comici, attori e spettatori in Petronio*, in M. Blancato – G. Nuzzo (a c. di), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna*, Siracusa 2009, 77-127.
- Gianotti 2011 = G.F. Gianotti, *Riscrivere Petronio*, Sileno 37, 2011, 45-60.
- Goga 1999 = S. Goga, *Encolpe et l'enfermement*, Latomus 58, 1999, 816-9.
- Hadrianides 1669 = T. Petronii Arbitri *Satyricon, cun Fragmento nuper Tragurii reperto. Accedunt diversorum Poetarum Lusus in Priapum. Pervigilium Veneris, Ausonii cento nuptialis, Cupido crucifixus, Epistolae de Cleopatra, & alia nonnulla. Omnia Commentariis, & Notis Doctorum Virorum illustrata*. Concinnante Michaelae Hadrianide, Amstelodami, apud Johannem Blaeuium, 1669.
- Herzog 1989 = R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyricon*, in W. Haug – R. Warning (hrsg.), *Das Fest*, München 1989, 120-50.
- Highet 1970 = G. Highet, *Whose 'Satyricon'? Petronius' or Fellini's?*, Horizon 12, 1970, 42-7.
- Kennedy 1978 = G. Kennedy, *Encolpius and Agamemnon in Petronius*, AJPh. 99, 1978, 171-8.

- Kissel 1978 = W. Kissel, *Petrone Kritik der Rhetorik (Sat. 1-5)*, RhM 121, 1978, 311-28.
- Lago 2004 = P. Lago, *Il viaggio e la dimensione 'infernale' nel 'Satyricon'*, Aufidus 52, 2004, 29-50.
- Lago 2006 = P. Lago, *Trimalchione al cinema*, Aufidus 59, 2006, 57-63.
- Lago 2007 = P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze 2007.
- Lentano 2010 = M. Lentano, *Sbatti il mostro in fondo al mare: Caligola e le spintriae di Tiberio*, Quaderni del Ramo d'Oro 3, 2010, 292-319.
- Marmorale 1948 = E.V. Marmorale, *La questione petroniana*, Bari 1948.
- May 2006 = R. May, *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*, Oxford 2006, 182-207.
- McMahon 1998 = J. McMahon, *Paralysin Cave: Impotence, Perception, and Text in the Satyricon of Petronius*, Leiden 1998.
- Medeiros 1997 = W. de Medeiros, *Do desencanto à alegria: o 'Satyricon' de Petrónio e o 'Satyricon' de Fellini*, Humanitas (Coimbra) 49, 1997, 169-75.
- Moering 1915 = F. Moering, *De Petronio miorum imitatore*, Diss. Münster 1915.
- Morandini 2007 = M. Morandini, s.v. *Fellini*, in Luisa, Laura e Morando Morandini, *Il Morandini 2008 – Dizionario dei film*, Bologna 2007.
- Moravia 1969 = A. Moravia, *Velato di cenere, popolato di mostri, il 'Satyricon' sarà il documentario di un sogno*, Vogue 215, giugno 1969, 100-15.
- Müller 2003 = K. Müller, *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, Editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV), Monachii-Lipsiae 2003 (rist. Monachii-Novi Eboraci 2009).
- Pace 2009 = N. Pace, *La doppia lente. Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio*, in R. De Berti – E. Galletti – F. Slavazzi (a c. di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Milano 2009, 19-42.
- Panayotakis 1994 = C. Panayotakis, *Quartilla's Histrionics in Petronius, Satyricon 16, 1-26, 6, Mnemosyne 47*, 1994, 319-36.
- Panayotakis 1995 = C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden 1995.
- Paratore 1933 = E. Paratore, *Il 'Satyricon' di Petronio*, Firenze 1933.
- Patino 2003 = V.M. Patino, *L'eroe in vinculis: catabasi e detenzione nell'horridus carcer Lichae*, Aufidus 50-51, 2003, 173-93.
- Paul 2009 = J. Paul, *Fellini-Satyricon: Petronius and Film*, in J. Prag – I. Repath (eds.), *Petronius. A Handbook*, London, Blackwell, 2009, 198-217.
- Pellegrino 1986 = C. Pellegrino, *Petronio Arbitro, 'Satyricon'. I capitoli della retorica, Introduzione, testo critico, commento*, Roma 1986.
- Perutelli 1986 = A. Perutelli, *Enotea, la capanna e il rito magico. L'intreccio dei modelli in Petron. 135-136*, MD 17, 1986, 123-43.
- Pesando 2010 = F. Pesando, *Suggerimenti per un archeologo: in margine a Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Lanx 5, 2010, 194-207.
- Prats 1979 = A.J. Prats, *The Individual, the World and the Life of Myth in Fellini Satyricon*, South Atlantic Bulletin 44, 1979, 45-58.
- Priuli 1975 = S. Priuli, *Ascyllus. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles 1975.

- Quincoces Lorén 2006 = A. Quincoces Lorén, «Come ombra che passa», di versione in versione: nota al Salmo 144 (143), 4, Quaderni del Dip. di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica A. Rostagni, Univ. di Torino, n.s. 5, 2006, 187-90.
- Ragno 2009 = T. Ragno, *Il teatro nel racconto. Studi sulla "fabula" scenica della matrona di Efeso*, Bari 2009.
- Riikonen 1987 = H.K. Riikonen, *Petronius and Modern Fiction: Some Comparative Notes*, Arctos 21, 1987, 87-103.
- Salles 2002 = C. Salles, *Le professeur de rhétorique et son élève: les positions de Pétrone et de Quintilien*, Euphrosyne 30, 2002, 201-8.
- Salvador Ventura 1999 = F.J. Salvador Ventura, *El mundo clásico en "El Satiricón" de Fellini*, in C. Alvarez Morán – R.M. Iglesias Montiel (ed.), *En Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia 1999, 447-53.
- Salvador Ventura 2008 = F.J. Salvador Ventura, *Temperatura crítica. El cine español de los 60 y la rupturas de la modernidad*, Castellón 2008.
- Santelia 1991 = S. Santelia, *Charition liberata*, Bari 1991.
- Senay 2003 = P. Senay (éd.), *La Matrone d'Éphèse. Histoire d'un conte mythique*, Cahiers des Études Anciennes 39-40, 2003.
- Soverini 1985 = P. Soverini, *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, in ANRW II 32.3 (1985), 1706-79.
- Spina 2011 = L. Spina, *Riflessioni per il secondo numero di DeM, quasi un Fellynicon*, Dionysus ex machina 2, 2011, 452-5.
- Strati 2000 = R. Strati, *Tra Petronio 'Satyricon' e Fellini 'Satyricon' (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico)*, Annali dell'Università di Ferrara – Sez. Lettere 1, 2000, 87-97.
- Stubbs 2006 = J.C. Stubbs, *Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films*, Carbondale 2006.
- Sullivan 2001 = J.P. Sullivan, *The Social Ambience in Petronius' Satyricon and Fellini Satyricon* (1991), in M.M. Winkler (a c. di), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford 2001, 258-71.
- Sütterlin 1997 = A. Sütterlin, *Petronius Arbiter und Federico Fellini. Ein strukturanalytischer Vergleich*, Frankfurt am Main 1997.
- Vidal 2006 = G. Vidal, *Il giudizio di Paride*, Modena 2006 (tr. it di *The Judgment of Paris*, London 1953).
- Wiemken 1972 = H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.
- Zanelli 1969 = D. Zanelli (a c. di), *Fellini-Satyricon*, Bologna 1969.
- Zapponi 1995 = B. Zapponi, *Il mio Fellini. Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore*, Venezia 1995 (2003<sup>2</sup>).
- Ziolkowski 2008 = Th. Ziolkowski, *Minos and the Moderns. Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford 2008.

**Abstract:** The comparison between Petronius' text and Fellini's script shows that the movie follows only partially the ancient tale of adventures of Encolpius and company. The episodes absent in the Satyricon come from other classical sources and from a surreal and visionary imagination of the director, with the representation of an anachronistic 'Dolce Vita' of an imperial society almost on the wane.

**Keywords:** Petronius, Fellini, classical sources, director's adaptations, interpolations.



Ulrike Egelhaaf-Gaiser – Dennis Pausch – Meike Rühl (hrsgg.), *Kultur der Antike: Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*, Berlin, Verlag Antike, 2011, pp. 456; ISBN 978-3-938032-41-1; € 54,90.

Designed as a reference book for students, this is a challenging and wide ranging volume. As the editors explain, the contributors attempt an interdisciplinary and trans-disciplinary approach to Antiquity (pp. 9-11): this means not only cross-referencing various 'traditional' disciplines (philology, history, archaeology, papyrology, religion, epigraphics), but also modern cultural and linguistic theories (narratology, gender studies, memory studies, performativity, new historicism, reader-oriented theories). Following on from an introductory article, the volume is divided into four chapters which cut across different categories (disciplines, epochs, genres and theoretical concepts). The first chapter is titled '*darstellen*', meaning the thematisation of a specific type of discourse in various cultural media (p. 47). The chapter focuses on the discourses of warrior, woman, monk and emperor. The second chapter is titled '*repräsentieren*': both 'to stand for something' («für etwas stehen») and 'to make an impression' («etwas hermachen»), a coin, for example, serving as currency but also as a message (p. 155). Influenced by Pierre Nora's «sites of memory», the third chapter is titled '*fixieren*', a term used to signify a concentration on the permanent and the particular (e.g. the Trojan myth, as seen in Ovid, pp. 255 s.). The last chapter is titled '*verweisen*'. It deals with codes that are understood in specific contexts or as part of a specific function by a particular group of people, thus the 'dis'/honour of eating barley (p. 367). Each chapter (apart from the last one) contains four articles from four different disciplines.

The introductory article by Manfred Landfester, *Interdisziplinarität und Klassische Altertumswissenschaften. Begriff und geschichtliche Entwicklung* (pp. 15-44) discusses the concept of classical studies, their historical development from early humanism up until the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Students could have been reminded of the interest in antiquity that characterised periods prior to humanism. Landfester argues convincingly that the interdisciplinary is not new and modern, but traditional to the humanities. Thus in the modern world classical philology includes six fields of analysis: text-oriented, intertextual, contextual, author-oriented, recipient-oriented and linguistic analysis. More references to contemporary English language sources would have enriched his argument.

In *Das Bild des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit* (first essay of the first chapter, pp. 49-82), Matthias Recke discusses the dominant discourse of the warrior in two different media, vase-painting and attic tragedy (6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries BC). He argues that in archaic vase-painting, in contrast to literature, there is no difference in the depiction of opponents (p. 53). Vases also react faster to changes in real warfare (reaction to the Persian wars in vase-painting is immediate, whereas Aeschylus retains archaic elements). The article is beautifully illustrated, but stronger on the vase-painting than on the literature.

Christian Ronning's *Von Frauen erzählen... Männlichkeit und Weiblichkeit in den römischen Grabinschriften* (the second article of the first chapter, pp. 83-111) convincingly discusses feminine discourses in Roman society from a trans-disciplinarian perspective (archaeology, philology and history). He also discusses grave inscriptions: a trans-disciplinarian genre in itself. The author compares them with three other inscriptions and a funeral speech quoted by Pliny the Elder. His core argument is that difference was no so much gendered as social (p. 102): thus the interweaving of masculine and feminine discourses in Rome.

In *Philosophen, Mönche und Hetären. Die Apophthegmata Patrum im Schnittfeld von Theologie und Klassischer Philologie* (pp. 112-28), Thomas Johann Bauer examines the use and further development of originally pagan genres. In an important bridge to theology, forms of continuity of antiquity in the *Apophthegmata Patrum* are examined as well as thematic affinities between ancient Greek and Early Christian wisdom sayings. The hetaera topic is considered a central theme, juxtapositions of eroticism and asceticism being a traditional topos. The Christian monk is in fact understood as derived from the pagan philosopher.

In his article *Aurelian in der Historia Augusta – ein Kaiser und seine Biographie zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft* (the fourth article of the first chapter, pp. 129-51), Dennis Pausch considers the *Historia Augusta*, the only literary monument of the second half of the 3<sup>rd</sup> century AD, and the vita of Roman emperor Aurelian, dated either to 304 (less probably) or to 400 AD. The ‘vertical’ approach of historians is contrasted to the ‘horizontal’ approach of philologists, each complementing the other. The same events are represented from different perspectives by different authors, raising the question of the reliability of narrators. Active reading is required. Contradictions are considered part of the strategy of Booth’s coinage «unreliable narration». Conveniently, the text and translation of the relevant passage (*HA Aurel.* 1.1-2.2) is included.

Peter Franz Mittag in his article *Der Quellenwert des Geldes für die Altertumswissenschaften* (first article of the second chapter, pp. 157-73) presents numismatics as a basic discipline for a classicist. He emphasises the trans-disciplinarity of numismatics including archaeology, papyrology and epigraphy, stressing at the same time the importance of numismatics for other disciplines. The paper provides important tools on how to work with ancient coins. Four examples for various approaches to interpreting are provided (three with pictures): 1) coins as a supplier of basic information: a tetradrachm of the Greco-Bactrian king Plato (139-137 BC). 2) coins as a means for the transmission of complex messages or as reflections on a historical moment: a tetradrachm of Mithradates VI of Pontus, beginning of the Third Mithridatic War (74 BC). 3) flexibility of interpretation is examined through a rare silver medallion, a coin of Constantine the Great, issued from Ticinum in 315 (?) AD. 4) the fourth example presents not a specific coin, but rather a problem: coins found on the site of the battle of the Teutoburg Forest in 9 AD (described as *clades Variana* by Roman historians) suggest there were not one but several sites. They also complicate the dating of the battle.

Christa Frateantonio, in her *Heiligtum und Orakel der Fortuna Primigenia in Praeneste (Italien)* (pp. 174-99), discusses the sanctuary and oracle of Fortuna Primigenia in Praeneste. Literary-historiographical evidence suggests that in the middle of the 1<sup>st</sup> century BC the sanctuary was viewed sceptically at least by certain segments of society, though this could have been broadened through an analysis of quotations in the original. The social meaning of the cult is examined through an understanding of architecture.

In her article *Mithras und das Mahl der Männer. Götterbild, Ritual und sakraler Raum in einem römischen ‚Mysterienkult‘* (pp. 200-25), Anja Klöckner looks at the cult of Mithras, its form, structure, function, rituals and their representation. A reconstruction of cult practices and cult reception are attempted. The sanctuaries were not only many, but also uni-structured, and popular throughout the whole Empire. While examining cult icons for Mithras, the author argues that reliefs and pictures are more common than sculptures. This reveals a structural difference. Statues depict the god as present, whereas reliefs and pictures are more abstract. Thus, in the cult of



Mithras, the god is not represented as such, but rather emphasis is placed on the memory of his salvation deeds.

Helmut Krasser's *Spektakuläre Monumente: Martial und das Kolosseum* (pp. 226-52) concludes the second chapter. The author considers the Flavian Amphitheatre as a cultural context. Thus communication of the audience with the directors of the spectacles and the actors in the arena, the interaction of Martial and his audience, and also between members of the society, are all discussed. Hellenistic epigrammatic epigrams are compared and contrasted to Martial's *Liber spectaculorum*, specific epigrams (1, 2 and 3) are selected to emphasise the role of temporal and spatial differences linked to the architecture. Literary texts thus interact with social and cultural contexts on different levels, providing important methodological approaches for students.

The third chapter 'fixieren' commences with another important discipline for classical studies, papyrology. In the first half of his article *Papyrologie – Philologie – Alte Geschichte* (pp. 257-77) Peter Kuhlmann considers the role of papyrology in classics and provides a useful general interdisciplinary introduction to papyrology. A well selected international bibliography complements this. The second half of the article is dedicated to the methodology of papyrology based on the example of one of the most famous Greek papyri P.Giss.Lit. 6.1 (P.Giss. 40), *Constitutio Antoniniana*, an edict issued in 212/213 AD, by the Roman Emperor Caracalla. The Papyrus itself, its text, translation, reading problems, its contextualisation and the status of current research are all discussed. Kuhlmann focuses on recent results and contradictions based on a re-reading of an important part of the left colon.

Alfred Schäfer commences his article *Überlegungen zur Votivreligion am Beispiel ritueller Deponierungen in Gruben* (pp. 278-308) with a discussion of single monuments and their context: based on both sources and appropriate methodology, he discusses what should be considered votive offering and what should not. He then turns to the Liber Pater sanctuary on the site of Apulum, the largest city in Roman Dacia. As the author is himself a member of the research group excavating Apulum, the text is beautifully illustrated. The bibliography is extensive. His analysis of inscriptions and thorough description of work in an excavation site, including material on reaching conclusions with regard to vexed questions (the length and the form of the sanctuary, the deity to whom it was dedicated, the date and origin of the marble) are especially useful for students. Discussion of other sanctuaries elsewhere in Europe (Carnuntum [today Austria], Baudecet [today Belgium], Gabii [Italy]) provides a comparative perspective.

In her philological article *Troja im Weintropfen: Kriegserinnerung und alternative Erzählung in Ovids elegischen Kartenskizzen* (pp. 309-35) Ulrike Egelhaaf-Gaiser considers Troy as a representative case for intermediality and memory studies; the myth of Troy is adaptable and used to fit the circumstances. For the benefit of students, she presents the theoretical basis for memory studies (mainly relying on Pierre Nora, Aleida Assmann and Astrid Erll), while discussing space images, witnessed through literature, and their function in the process of memory and historical interpretation. Troy in Augustus' time is understood as a 'site of memory' and various architectural examples of memory in Rome are considered. Thus in Ovid's *Heroides*, 1 (Penelope letter) Troy is interpreted in the context of a competitive dialogue with Vergil's epic form. In her succinct conclusion, Egelhaaf-Gaiser argues that the medium not only transmits a history of the image, but also transforms it. The otherwise solid bibliography could have been enriched with A. Erll and A. Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin 2008, with its international overview.

The last article of third chapter is by Vera Binder. In *Das Zwölftafelgesetz zwischen Erinnerung und Geschichte* (pp. 336-63) she continues the theme of memory studies and its methods, interpreting the Law of the Twelve Tables as a 'site of memory', and, in particular, as a social system reflected in literary texts (Livius, Cicero and Pomponius). Her brief introduction to the history of law is useful for students. The Law of the Twelve Tables is thus not a complete code of the laws with a claim to the solution of all sorts of juridical problems. The author argues for the lack of factual juridical importance of the Law of the Twelve Tables, while emphasising its traditional symbolic charge (cf. Tac. *ann.* 3.27). To understand this augmentation of meaning ('*Bedeutungszuwachs*'), one needs to think of 'sites of memory' as crystallisation points of collective memory. The Law of the Twelve Tables lost its juridical relevance but maintained its symbolic historical meaning as a text constructing Roman identity. The bibliography is broad; however, no specific work for the Twelve Tables is included in the further reading session. Errors in quotation [Harries 2006 (pp. 344, 346, 354), Nora 1998 (p. 363)] sometimes obstruct reading, Assmann 1999 (p. 348), Halbwachs 1925 (p. 348) and Manthe 2004 (p. 343) are quoted but not included in the bibliography list.

The last chapter '*verweisen*' (pp. 367-453) starts with Mario Baumann's article '*Sie werden alles, was sie wollen*': *Performativität von Sprache in Aristophanes' Komödie Die Wolken* (pp. 369-92). The article examines the polysemy of language in the *Clouds*, and argues that the ambiguity of the *Clouds* corresponds to the ambiguity and polysemy of its language. The author considers the *Clouds* from the viewpoint of performativity and provides an important overview of performativity and 'cultural turn' studies. A series of performative contrasts in the *Clouds* impacts upon the audience, creating tension leading to a sense of emergency. It is in this context that Socrates' explanation, viewing the clouds in their endless activity of reproduction and imitation as a metaphor for linguistic signs, provides a certain semiosis, a process of sign interpretation. It is not clear however to what extent such a metaphor should be considered legitimate; there are no instances to corroborate the understanding of linguistic signs in such a context in the linguistic discourses of the 5th century BC. Cf. G. Manetti (ed.), *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, Bloomington 1993. The article is at times too complex for a book with these aims («Studienbuch», cf. p. 9), and a certain amount of general information on the genre of comedy and its social function is needed. The bibliography is overly concise. In the commented list for further reading there is only one monograph on Aristophanes and Kenneth Dover's commentary to the *Clouds*. For general purposes of students Alan H. Sommerstein's commentary is more appropriate. As a general reference book to the Ancient comedy and to Aristophanes and specifically to the *Clouds* Bernhard Zimmermann's *Die griechische Komödie*, Berlin 2006<sup>2</sup> should have been mentioned. For language and rhetoric in the *Clouds* Andreas Willi's book *The languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003 remains essential reading.

The second article of the fourth chapter is Werner Tietz's *Gerstenbrei als Ehrenstrafe? Eine Fallstudie zum Zeichencharakter von Nahrung in der antiken Welt* (pp. 393-412). This article usefully combines social and economic history with cultural studies and notes that the sign value of food has a different social and cultural code in the ancient world. He discusses the 2<sup>nd</sup> century BC when the concept of food changed, and the type of the cook-slave took on a new prominence. As seen in Polybius, an important witness to various Greco-Roman discourses, barley functioned as both sign and habitus. Thus various representation of the use of barley in the Roman military diet (consuming barley as a punishment in the Roman army resulting from Greek discourses

of the 5<sup>th</sup> century BC) and in Rome itself of the 2<sup>nd</sup> century BC (the rejection of luxury through the moral *mos maiorum* creating positive connotations for the consumption of barley porridge) are discussed. Differences in the understanding of food are not to be found primarily on the level of reality, but rather of discourse. His bibliography is balanced and commendable, though the absence of Polybius' original Greek complicates interpretation.

The paper *Es war einmal... ein Becher des Nestor. Probleme von Intertextualität und Intermedialität am Beispiel des Skyphos von Ischia* (pp. 413-33) by Peter von Möllendorff presents the brief history of the so-called 'Nestor's cup' from Pithekoussai (last quarter of the 8<sup>th</sup> century BC) with a special interpretative emphasis on the three-lined metric inscription scratched on it (known as one of the oldest examples of writing in the Greek alphabet). 'Nestor's cup' is chosen as a good example for interdisciplinary studies discussing its literary and cultural (symposiastic and magical) context and posing a number of useful questions related to methodological and intermedial approaches.

Meike Rühl concludes the volume with her article *Plautus und sein Publikum. "Ein Stoff mitten aus dem Leben"* (pp. 434-53). This is a representation of Plautus' comedy *Curculio* using the methodology of New Historicism to invoke the model of a textual 'archive'. *Curculio* is selected as it combines a number of Roman Republican discourses (e.g. military, political, financial, culinary) while itself constituting part of such discourses. The topic of theatre as a reflection of Roman social life is a good choice, embodying many of the concerns of the whole volume under discussion. Some errors could however have been avoided: Horace's *Letter to Augustus* (*Epist.* 2.1) is twice (!) given the wrong title *Ars poetica* (pp. 434 and 450) and Plautus' play *Curculio* is wrongly cited (p. 444: 442-448 instead of 72-28; p. 445: 439-441 instead of 69-71).

Turning to the volume as a whole, the novel format and division into chapters covering different sections or categories leads to certain difficulties. There is a dearth of material related to classical Greece, usually considered a particularly fertile period for classical studies; in fact, one of the categories contains no discussion of Greece whatsoever (cf. chapter 3 '*fixieren*'). The articles also seem to be geared to different levels of competence, some covering narrower and others broader topics, a number of the articles such as those by Pausch and Baumann being perhaps too complicated for the bachelor level. Further, the sequencing of the articles is not always clear: these are not arranged chronologically, nor, however, thematically, the chapter titles covering too much overlapping material to provide for effective distinctions. Last, a general index, an index of names, and a list of passages / archaeological objects discussed would all be useful.

The book is however challenging and creative. This is not so much a work introducing students to the ancient world as a work encouraging students to think outside boxes, to combine, contrast and interpret. The accent is on the non-programmatic: there are no articles on Greek tragedy or Homer, to cite but two examples, here; many aspects of ancient life are however covered and related to each other. While presupposing basic knowledge, the book focuses on contemporary methodologies and the contemporary state of research into various classical disciplines. Providing students with a useful commented select bibliography, the book encourages students to think for themselves, and to re-engage with the ancient world in diverse ways. It is this redrawing of connecting lines and reordering of perspectives that makes *Kultur der Antike: Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften* an important contribution to classical education today.

Francesco Prontera, *Geografia e storia nella Grecia antica*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 270; ISBN 978-88-222-6085-7; € 28,00.

La Geografia antica ha una storia non breve negli Atenei italiani (L. Polverini, *Il primo insegnamento di "Geografia antica" in Italia*, *Geographia Antiqua* 1, 1992, 5-14): ma per il pubblico più largo l'importanza del tema e la ricchezza delle prospettive di questo settore datano forse dalla pubblicazione di un *reading* curato da F. Prontera (*Geografia e geografi nel mondo antico. Guida storica e critica*, Bari-Roma 1983), che consentì anche a chi scrive il primo incontro significativo con questo tema.

Quasi trent'anni dopo quel fortunato volume, e dopo ulteriori studi maturati all'interno della 'scuola' perugina così attenta ai geografi antichi (Strabone), Prontera raccoglie oggi in volume dieci saggi, scritti nell'arco di circa un quindicennio, che documentano ora in chiave analitica, ora in forma più sintetica, le prospettive della sua ulteriore ricerca. Le quali ancor meglio si colgono, in quanto i testi sono qui ripubblicati, con essenziali aggiornamenti bibliografici, in ordine prossimo a quello della loro stesura originale. Ciò comporta, come avverte la premessa, qualche *overlapping* tra un saggio e l'altro, ma non ne risulta un danno per il lettore: si segue meglio l'approfondimento e lo sviluppo di argomentazioni sulle quali l'autore è ritornato da punti di vista differenti e complementari, e si può quindi considerare il volume come opera in fondo unitaria.

Si incontrano nel volume saggi più incentrati su un autore (Strabone, Polibio), altri tematici (sulle percezioni degli spazi e le identità), altri ancora più 'tecnici' (sul tema della cartografia antica): accomunano i vari approcci un'esposizione chiara, la costante preoccupazione per il lessico antico, l'impegno a radicare il particolare nel generale, a raccordare un tema, anche se circoscritto alle 'grandi' questioni, in un quadro sempre consapevole della storia. L'opera dei geografi (o degli storici interessati alla geografia) viene così ad inserirsi non tanto in 'magnifiche sorti e progressive' fatte di lineari acquisizioni di sapere (vd. p. 184 sul rischio degli 'anacronismi'), di passaggi verso la 'verità', di anticipazioni delle moderne teorie, quanto nella concretezza dell'esperienza culturale greca. Culturale in senso lato: nell'evoluzione del pensiero geografico ellenico agirono infatti molteplici elementi. Vi furono gli spunti empirici che, come viene più volte ed utilmente sottolineato, corroborarono la ricerca e la teoria anche delle fasi più 'scientifiche' come l'ellenismo; le interferenze letterarie, come mostra il ruolo che Omero e la sua interpretazione ebbero nel farsi del pensiero geografico greco; le riflessioni etnografiche e antropologiche, con la loro evoluzione già in età arcaica; le urgenze storiche e politico-militari, che in vari casi furono la circostanza in seguito alla quale vaghi orizzonti si tramutarono in percezioni e descrizioni concrete. Se l'esperienza dell'impero persiano catalizzò la prima percezione dell'Asia, poi furono l'anabasi e le guerre romane a condurre a migliore approssimazione la rappresentazione della terra (contribuendo anche alla auto-definizione ellenica). Per questo complesso di motivi la geografia antica, e più specificamente la cartografia, deve essere studiata (come accade appunto nel volume) in forma integrata, giacché essa «non riguarda solo lo sviluppo della scienza antica» (p. 213), ma «rispecchia la storia di una civiltà» (p. 178).

Per la fase più antica, il pericolo della ricerca moderna è stato quello di assumere i dati (spesso frammentari) come elementi oggettivi, tralasciando di valutare quanto elementi 'ideologici', tra cui anche lo schema mitico, condizionassero anticamente la visione del territorio e delle etnie che lo popolavano (pp. 15 ss.): così ad esempio per il ruolo che la 'geografia odissiaca' ebbe nella percezione dell'Occidente mediterraneo (pp. 81 ss.). Per molto tempo la terra fu soprattutto veduta (e descritta) a partire dal mare, e questo peculiare punto di vista non ha mancato di lasciare tracce vistose anche

al tempo della redazione delle 'carte', giacché lo spazio 'nauporico' (se si concede il neologismo) ebbe la stessa influenza di quello 'odeporico' di cui scrisse anni or sono Pietro Janni.

Anche lo studio della rappresentazione del territorio, prima e dopo Eratostene, richiede cautele e cure, che implicano una forte distanza degli antichi dai moderni: se ancora con Eratostene «i rilevamenti astronomici dei luoghi realmente effettuati *furono* esigui e riguardarono esclusivamente la loro latitudine» (p. 149), e se «la traduzione dei dati empirici degli itinerari nel disegno geometrico della carta» comportava «largo margine di approssimazione» (p. 50), ogni ragionamento moderno che sia svolto avendo in mente (o in mano) l'attuale rappresentazione del terreno rischia di generare equivoci sensibili: esemplare la discussione sulla percezione e rappresentazione dell'Italia meridionale (pp. 129 ss.). Giacché fu soprattutto la collocazione reciproca dei punti (il meridiano Rodi-Alessandria, l'orientamento della Sicilia) a costituire la difficoltà più rilevante, perché condizionata sia da una «geometria selettiva che rifletteva l'importanza storica dei luoghi» (p. 151), sia dalla «estrema penuria dei dati matematici» (p. 162). La geografia antica elaborava quindi i dati dell'esperienza e l'astrazione teorica in modi non facili da cogliere per i moderni (p. 172): ancora in Polibio, i «condizionamenti della geografia empirica» mantengono un peso rilevante (p. 77), e gli meritano le critiche di Strabone. Di qui, complessivamente, una lezione di metodo assai istruttiva.

Una nota finale: in ricerche sulla geografia e cartografia ci si potrebbe aspettare di incontrare il cosiddetto 'papiro di Artemidoro', sul quale tanto si è dibattuto (e sul quale Prontera è intervenuto con una relazione su *Testo e carta nel papiro di Artemidoro* nella giornata di studi promossa dalla Società Geografica Italiana a Roma il 27 novembre 2009, dal titolo *Geografia e cartografia nel papiro di Artemidoro*). Ebbene, rassicura il fatto che il controverso testo faccia capolino, alquanto fuggevolmente, solo a p. 230, a proposito (era prevedibile) della cartografia della Spagna. Una cautela che aggiunge pregio ulteriore ad un libro importante.

Venezia

Carlo Franco

Zoe Petre – Alexandra Lițu – Cătălin Pavel (coord.), *Dicționar de mitologie greco-romană: zei, eroi, mituri* [*Dizionario di mitologia greco-romana: dèi, eroi, miti*], București, Editura Corint, 2011, pp. 384; ISBN 978-973-135-585-6; Lei 49,90.

Questo agile strumento in lingua romena, frutto di un lavoro d'*équipe* coordinato da Zoe Petre, Alexandra Lițu e Cătălin Pavel, autori, inoltre, di larga parte delle voci (gli altri studiosi coinvolti sono Valentin Bottez, Florica Mișuț-Bohîlțea, Cristian Olariu, Alina Pascale, Raluca Tănăsescu e Alexandra Țârlea), offre un valido esempio, anzitutto metodologico, di come potrebbe essere ripensato un 'prontuario' di mitologia classica. «Il nostro dizionario, tuttavia, non si rivolge agli specialisti, bensì ad un pubblico colto, interessato non solo a identificazioni elementari, ma pure ad un primo livello di esegesi». Così scrive Zoe Petre (p. 20, trad. mia), antichista di fama europea, a conclusione di un percorso introduttivo (pp. 5-20) sul concetto di mito e sulla storia delle sue multiformi interpretazioni in età contemporanea. Il dizionario, in effetti, non ha pretese di completezza o d'alto profilo scientifico, né – almeno in linea di principio – tende a problematizzare gli approcci esegetici più noti alle figure mitologiche repertorate; nondimeno, meritano di esser additati i criteri che l'hanno informato. Le

voci più estese (il cui numero è consistente) sono strutturate in diverse sezioni (alcune delle quali, talora, sono state omesse se non ritenute di particolare rilievo): 1. ipotesi sull'etimologia del nome greco/latino del soggetto mitico o leggendario; 2. sintesi della tradizione antica, sovente in discrepanti versioni, su tale soggetto; 3. interpretazioni moderne; 4. eventuali culti; 5. iconografia antica; 6. fortuna nelle letterature e arti figurative europee. Seguono, in corpo minore, una selezione delle più note fonti antiche (letterarie e, se disponibili, epigrafiche) e un compendio orientativo di *Sekundärliteratur*. Il lettore, così, dispone quanto meno di una perspicua base (anche l'indovinata veste grafica, notiamolo di sfuggita, favorisce una consultazione rapida e proficua del volume) per farsi una prima idea 'a tutto tondo' di una certa figura mitica importante, ed eventualmente procedere al confronto coi testi antichi e poi con l'esegesi moderna. Soggetti minori o secondari, invece, sono affrontati, inevitabilmente, in maniera più cursoria e con un ridotto apparato di fonti; a volte, però, ci si sarebbe attesa un'attenzione maggiore per voci di un certo peso (solo poche righe, ad es., sono dedicate al controverso e polisemico concetto di *daímōn*, p. 119). Degna di nota, d'altra parte, è la presenza, in circoscritti casi, di figure semileggendarie ma non prive di spessore storico: citerei almeno Abàri (p. 28) e Zálmoxis (pp. 368 s.), figura, quest'ultima, ben nota in area romenofona sia nel dibattito scientifico sia in 'riletture' folclorico-letterarie. Il dizionario, tuttavia, si configura come una selezione, soprattutto nelle voci ritenute di minor conto; non sempre chiari, peraltro, paiono i criteri in base a cui determinati nomi sono stati inclusi ma altri esclusi. Carattere selettivo, del resto, ha pure la bibliografia generale, piuttosto ricca ma di cui stupiscono alcune assenze (e.g. Eliade o Kerényi): si rinvia alle pp. 379 s. (strumenti di lavoro) e 380-3 (saggi e monografie).

Uno strumento analogo, benché diverso, uscì quindici anni fa per Baldini&Castoldi: Luisa Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Milano 1997, pp. 816; assai più corposo e di più numerose voci rispetto all'opera qui segnalata, esso ha sì il pregio di riportare e «far parlare» (L. Canfora, *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1998, p. 23) varie fonti antiche – a differenza di molti proutuari di mitologia classica di comune uso –, ma non prevede pure sezioni sistematiche su iconografia, culti, *Fortleben* e indagini moderna con relativa appendice bibliografica<sup>1</sup>. Quest'ultimo aspetto distingue in positivo il *Dicționar de mitologie greco-romană* ideato da Petre-Lițu-Pavel, che – tolte le riserve, di cui s'è fatta menzione, sulla selettività del volume – mira a un fecondo compromesso, se così ci si può esprimere, tra taglio comunicativo, dialogo diretto con le fonti e attenzione alla ricerca scientifica.

Freiburg im Breisgau

Matteo Taufer

Anna Maria Belardinelli – Giovanni Greco (a c. di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale (Roma 13, 25, 26 maggio 2009), Milano, Le Monnier Università, 2010, pp. 314; ISBN 978-88-00740-22-7; € 23,00.

Il volume non si limita alla pubblicazione degli *Atti* annunciata dal titolo, ma si

<sup>1</sup> Innovativa, tuttavia, fu la scelta della Biondetti di registrare pure figure semileggendarie quali lo 'sciamano' Aristeia di Proconneso; curiosa, però, l'assenza di un personaggio affine come Abari, presente nel dizionario romeno qui segnalato, che invece esclude Aristeia.

presenta come il punto d'arrivo di un'esperienza pluriennale e coinvolgente. Un manipolo di «studenti, dottorandi, dottori di ricerca, una docente di teatro greco e latino» più «un filologo 'silvestrado' teatrante» (racconta G. Greco) si ritrovano per anni «in un posto freddo d'inverno, caldo d'estate, con il neon fisso e senza finestre» per portare a termine la traduzione per una rappresentazione (ancora!) dell'*Antigone* di Sofocle. *Antigone allo specchio*, lo spettacolo nato da questa attività «carbonara» va in scena nel mese di maggio del 2009, dando il via ad una nuova realtà, 'Theatron'. *Teatro antico alla Sapienza*, costruita sull'incontro proficuo tra filologia classica e pratica teatrale.

Ma perché cominciare, ancora una volta, da Antigone?

Se indiscutibile privilegio di ogni nuova generazione è quello di poter leggere con occhi nuovi testi che una secolare consuetudine ha archiviato tra i 'classici', è privilegio dei loro insegnanti il saper aprire per la prima volta quegli scaffali, facendosene immeritatamente vanto: e pochi testi, teatrali e non, esercitano su una giovane mente la stessa forza catalizzatrice del dramma sofocleo. Una messa in scena, più o meno ingenua, più o meno matura, ne è spesso l'esito naturale, nei licei classici come nelle università: tra i miei ricordi del convegno *Poesia e Filosofia: Antigone* (Cagliari-Roma 20-25 maggio 2004) ha ancora un posto l'emozione destata dai giovani attori di *Processo ad Antigone*, spettacolo 'povero' che ne chiudeva la sezione cagliaritana.

A chiarire, almeno in parte, i motivi di questa perdurante suggestione sono dedicati appunto gli *Atti* che occupano la parte principale del volume. Nei diversi interventi, l'attenzione filologica ed esegetica al celebre dramma sofocleo – soffermandosi volta a volta su aspetti e motivi del coro (F. Ferrari, A. Rodighiero), sui rapporti con i *Sette contro Tebe* di Eschilo (L. Bruzzese) e con l'*Alceste* di Euripide (L. Di Giuseppe), sull'ossessivo ritorno dell'immagine del 'doppio' (R. Nicolai) e sulla persistenza antropologica di un modello di rapporti parentali (M. Bettini) – si intreccia e quasi si sovrappone alla riflessione sull'intrinseca plasticità (ovvero «malleabilità»: O. Taplin) del mito: già nell'antichità, come rivela il confronto con le arti figurative (M. Galli), e già a partire dallo stesso Sofocle, al quale si deve tra l'altro la scelta di assegnare un ruolo chiave alle figure di Ismene e di Emone, ulteriori icone dell'ambiguo dualismo che segna la storia di Edipo e della sua famiglia. Ma ancor più nella perduta versione euripidea, la cui connotazione erotico-romanzesca incontrerà (giù giù per i compendi dei mitografi greci e soprattutto latini) il favore di compositori del 'dramma per musica' settecentesco (F. Piperno).

Ma sarà piuttosto la caratterizzazione 'libertaria' del personaggio a farlo prediligere da autori e registi del Novecento, quasi inevitabile reazione all'instaurarsi di regimi dispotici o alla tragica esperienza dell'Europa postbellica: tra questi, vengono ricordati Cocteau, Espriu, Sérgio de Sousa (M.P. Pattoni), Brecht (sulla cui rielaborazione della *Antigone* di Hölderlin il Living Theatre costruirà nel 1967 uno spettacolo emblematico: F. Guarino) e tanti altri, i cui drammi hanno segnato tratti più o meno lunghi del secolo appena passato.

«Nel corso del suo *Nachleben*, a tutt'oggi non esaurito, Antigone è stata considerata un modello della ribellione individuale contro la sopraffazione dello stato, e raramente ha abbandonato questo ruolo: la sua morte viene intesa come affermazione della libertà personale, espressione di sfida contro tutti quei poteri che determinano discriminazioni razziali, intolleranze religiose» (A.M. Belardinelli). Sacrificando in parte il dibattito problematico, profondamente filosofico, che sta a cuore al grande tragico greco, Creonte diviene così il prototipo del tiranno, brutale, privo di scrupoli, dedito all'interesse personale e alla conservazione dei propri privilegi, incarnando, con

citazioni tratte dall'attualità, esponenti vivi e concreti del potere costituito: la censura che accompagnerà molte di queste 'traduzioni da Sofocle', e le persecuzioni rivolte ai loro autori ne saranno tangibile conseguenza.

Ma perché *oggi*, ancora, Antigone? Il primo decennio del Duemila ha visto un fiorire straordinario di proposte teatrali, convegni, riscritture, traduzioni, raccolte di saggi, tutti dedicati a questo personaggio: l'elenco fornito da M.P. Pattoni potrebbe essere ulteriormente allungato. Dobbiamo la sua persistente, incombente attualità a quella che Steiner definì la «nostalgia dell'assoluto»? Oppure ci spinge a ripartire da quel percorso ormai vecchio di duemilacinquecento anni la fastidiosa consapevolezza che sulla questione dei rapporti dell'individuo con lo stato (del cittadino con il potere) non sia stata pronunciata finora una parola risolutiva?

Nessuna 'moratoria interpretativa' sembra comunque possibile. Una nuova traduzione (per la scena, ma anche per la lettura) è stata approntata; studiosi e interpreti hanno raccontato, riletto, discusso: un nuovo libro su Antigone è a disposizione di chiunque voglia cercare nuove risposte a vecchie domande.

Tra i numerosi pregi di questo volume mi piace infine ricordare quello, non piccolo, di aver conservato l'immediatezza di uno stile di parola che molti saranno in grado di riconoscere con commozione: il «contributo ancora *in fieri*» di Luigi Enrico Rossi, che sarebbe scomparso pochi mesi dopo, ne costituisce infatti il prezioso suggello.

Università di Cagliari

Patrizia Mureddu

Carlo Ferdinando Russo, *L'iscrizione della Coppa di Nestore (necropoli di Pitecusa, kotyle 168-9)*, Bari, Laterza, 2012; pp. 12 [stampa omaggio].

Per celebrare il novantesimo anno di un allievo di Giorgio Pasquali che condivideva il rigore, la passione per la ricerca e lo spiritaccio umorale del suo maestro, che ha fondato all'Università di Bari una scuola di greco tuttora attiva e produttiva a beneficio della filologia classica (non aggiungo italiana perché la scienza non ha confini) e per cinquant'anni ha diretto una rivista 'di varia umanità', in cui si segnalavano le opere critiche e letterarie più vivaci che uscivano in Italia, fustigando nello stesso tempo gli aspetti più squallidi del nostro malcostume accademico e politico, Alessandro Laterza ha ripubblicato il saggio di Carlo Ferdinando Russo sulla coppa di Pitecusa, un momento significativo nella produzione di un uomo di scienza il cui ricordo è soprattutto affidato ad Aristofane autore di teatro e all'edizione critica commentata dello *Scutum* pseudoesiodico. Il breve saggio, uscito per la prima volta nelle Memorie dei Lincei del 1955, brilla sempre per il rigore metodico che si sofferma sui dettagli tecnici dell'iscrizione come sulle caratteristiche dialettali del testo, ma non meno per lo spirito arcidiavolesco con cui evoca le gioie che rendono grato il simposio, nel ricordo come già nella fruizione.

L'introduzione di Alessandro Laterza, erede di una dinastia editoriale benemerita della cultura e della coscienza civile degli italiani, ricorda, con affetto non temperato dalla venerazione, l'uomo che ha conosciuto alla tavola dei suoi maggiori e che ammira per il segno che ha lasciato nella città che ha eletto a sua come nello studio dell'antichità in cui affondano le radici del nostro presente.

Vittorio Citti



Vincenzo Pagano, *L'Andromeda di Euripide. Edizione e commento dei frammenti* (Minima philologica 6), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. xi + 270; ISBN 978-88-6274-231-3; € 25,00.

Con l'opera qui in esame – presentata dal suo Autore (p. VIII) come «profonda rielaborazione» della tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Milano nell'a.a. 2007-2008 – la serie greca della collana *Minima Philologica* accoglie per la terza volta un lavoro di edizione con traduzione italiana e commento dei frammenti superstiti di una tragedia euripidea perduta<sup>1</sup>. La struttura del libro di Vincenzo Pagano non si discosta da quella dei due volumi precedenti (in sostanza l'impostazione classica di edizioni con commento di singole opere drammatiche frammentarie): la sezione iniziale è composta dai capitoli *Introduzione* (pp. 1-24), *Tradizione e fortuna della tragedia* (pp. 25-37) e *Contesto storico* (pp. 38 s.), ai quali segue la *Bibliografia* (pp. 41-56); in *Testo e traduzione* (pp. 57-99) e *Commento* (pp. 101-220) sono editi ed analizzati i frammenti superstiti della tragedia (compresi quelli la cui attribuzione all'*Andromeda* è solo ipotetica, contrassegnati con la lettera 'A'); seguono una *Proposta di ricostruzione* (pp. 221-37) ed una *Appendice* su *Andromeda* nelle arti figurative completa di illustrazioni e «Cartina dell'oriente antico» (pp. 239-66); un *Index nominum et rerum notabilium* con una sezione specifica sui termini greci ritenuti di particolare rilevanza conclude il volume (pp. 267-70). In fatto di 'paratesto', il lavoro sarebbe stato utilmente completato da un *conspectus fontium* con le sigle dei manoscritti dei testimoni citati in apparato e soprattutto da un *conspectus metrorum* o da una appendice di analisi metriche (si ricorderà infatti come tra i molti fatti notevoli che danno all'*Andromeda* un posto d'onore tra i drammi frammentari c'è anche la presenza tra i suoi *disiecta membra* di frammenti non giambici<sup>2</sup>: fr. 114-22 K.; fr. 137 K.; fr. 152 s. K.).

Impegnarsi in studi di questo tipo è, a mio parere, impresa meritoria; nonostante infatti il panorama critico sui frammenti euripidei (ma invero tragici e drammatici in generale) sia oggi incomparabilmente più ricco che alla fine degli anni Sessanta del secolo passato, tuttavia non è ancora divenuto inattuale l'invito allora formulato da H.J. Mette a dedicarsi, oltre che a edizioni delle novità papiracee, anche a *Spezialuntersuchungen* di singoli drammi i cui frammenti di tradizione indiretta sono noti da secoli<sup>3</sup>: non poche tragedie frammentarie euripidee sono rimaste escluse dai due recenti volumi commentati dei *Selected Fragmentary Plays*<sup>4</sup>, né sono accessibili in una

<sup>1</sup> Prima dell'*Andromeda* sono apparse le edizioni di *Palamede* (a cura di Raffaella Falcetto, *Minima Philologica* 1, 2002) e *Bellerofonte* (a cura di Michele Curnis, *Minima Philologica* 2, 2003).

<sup>2</sup> Si evita a scanso di equivoci il termine 'lirici', dato che molti di questi frammenti potrebbero essere in anapesti recitativi, i fr. 114 s. K. potendo appartenere alle prime fasi della monodia iniziale di *Andromeda*, il fr. 153 K. ad un sentenzioso intervento (del coro, forse quello finale nell'esodo?). Nel caso di quest'ultimo frammento non osta alla conclusione che si tratti di anapesti recitativi il dorismo τύχα dato dal cod. S di Stobee per il v. 3: i dorismi sono tradizionalmente considerati segnale di anapesti lirici, ma in questo caso potrebbe trattarsi di correzione autonoma di S (o della sua fonte), che, resosi conto della natura non giambica del frammento (lo testimonia il fatto che esso è in S esplicitamente attribuito al coro), ha creduto di dover coerentemente restituire una patina dorica ed ha dunque mutato τύχη in τύχα: è questo uno dei motivi per cui si può valutare in questo punto il testo di MA (che hanno τύχη) «più affidabile» di quello di S (questo giudizio, non l'argomentazione, da Pagano, p. 208).

<sup>3</sup> Cf. H.J. Mette, *Euripides (insbesondere für die Jahre 1939-1968), Erster Hauptteil: Die Bruchstücke*, *Lustrum* 12, 1967, 8.

<sup>4</sup> Il vol. I di *Selected Fragmentary Plays*, Edited with Introductions, Translations and Commentaries by C. Collard – M.J. Cropp – K.H. Lee, Warminster 1995, comprende *Telefo*, *Cretesi*, *Stenebea*, *Bellerofonte*, *Cresfonte*, *Eretteo*, *Fetonte*, *Melanippe Sophè* e *Melanippe Desmotis*; il vol. II (Edited... by C. Collard – M.J. Cropp – J. Gibert, Warminster 2004) comprende *Filottete*, *Alessandro* (con *Palamede* e *Sisifo*), *E-*

complessiva trattazione monografica.

Dato questo panorama generale, l'attenzione di Pagano si è invero appuntata sull'unica opera perduta euripidea per cui sono già disponibili due edizioni critiche specifiche complete di introduzione, commento ed appendici: si tratta dei lavori di F. Bubel (1991) e soprattutto dell'*opus magnum et optimum* di R. Klimek-Winter (1993)<sup>5</sup>. Questo stato di cose fornisce una solidissima base a futuri approfondimenti di singoli frammenti o aspetti del dramma, ma lascia poco spazio di manovra all'elaborazione di un terzo studio di impianto identico: scegliendo questa strada, Pagano non può che produrre un libro in cui l'apparato critico è nella sostanza quello di *TrGF* V.1 ed il commento segue per ampi tratti Klimek-Winter.

Per cominciare dal cuore di un lavoro filologico, il testo con apparato, è perfettamente legittimo (se non doveroso, data l'eccellente qualità dell'opera) che gli editori di drammi frammentari si basino sui volumi di *TrGF*, e così dichiara di fare anche Pagano, p. 57: «il testo ripropone per gran parte l'edizione critica che ne dà il Kannicht (...). L'apparato critico qui offerto è spesso una semplificazione di quello dell'illustre predecessore». L'opera di Kannicht andrebbe comunque aggiornata laddove nuove edizioni dei *testimonia* siano uscite dopo la sua pubblicazione (2004) o corretta nelle sue rare omissioni (un esempio di queste ultime: il secondo testimone del fr. 151 K., l'opera συναγωγὴ γνωμῶν del grammatico di V sec. d.C. Orione di Tebe, va indicato oggi secondo l'edizione di M. Haffner, *Das Florilegium des Orion*, Stuttgart 2001 (Palingenesia 75), dimenticata da Kannicht in sede di edizione ma segnalata ad uso di lettori (e di futuri editori) negli *Addenda et Corrigenda* di *TrGF* V.2, pp. 1158 s.)<sup>6</sup>. Anche il contenuto specifico dell'apparato critico di Kannicht poteva essere arricchito in casi come il finale del v. 4 di fr. 125 K., ove l'editore di *TrGF* passa sotto silenzio la proposta di integrazione ἐξηρασμένον di Bubel (p. 75 (F 12) e p. 125), giudicata però con favore da più di un recensore di quest'ultimo<sup>7</sup>. Voler presentare una «semplificazione dell'apparato dell'illustre predecessore» (Pagano, p. 57) è operazione legittima e utile quando aiuta la riflessione sul testo selezionando le note critiche più importanti<sup>8</sup>, meno quando, diventando eccessiva, rende di fatto obbligatorio il ritorno a Kannicht anche per fatti basilari: questo accade con i fr. 125, 125a e 136 K., ove l'apparato di Pagano è troppo ridotto per testi su cui tanto si è discusso; in un caso l'Autore non rende giustizia nemmeno a se stesso, non segnalando nell'apparato al fr. 152.1 K. che il νή (particella esclamativa) stampato a testo nella (possibile) lacuna di v. 1 è sua personale congettura<sup>9</sup>. Dove manca la guida di

*dipo*, *Andromeda* [a cura di J. Gibert], *Ipsipile*, *Antiope* ed *Archelao*. I frammenti dell'*Andromeda*, come quelli di tutti gli altri drammi perduti euripidei, sono raccolti anche in C. Collard – M. Cropp, *Euripides Fragments*, Loeb Classical Library, Cambridge MA 2008 (vol. I pp. 124-55).

<sup>5</sup> F. Bubel, *Euripides, Andromeda*, Stuttgart 1991 [d'ora in poi 'Bubel']; R. Klimek-Winter, *Andromeda-tragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius; Text, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart 1993 [d'ora in poi 'Klimek-Winter']. Nonostante siano stati pubblicati a due anni di distanza, i due lavori sono stati scritti contemporaneamente: Klimek-Winter dichiara nel *Vorwort*, p. 5 di non aver potuto considerare per questo motivo il commento di Bubel.

<sup>6</sup> Eur. fr. 151 K. = Orion, *Appendix Euripidea* fr. 17. Conseguentemente Pagano non recepisce nel commento *ad loc.* la discussione di Haffner (pp. 257 s.), il quale argomenta a favore di χρόνου di Orione al posto di Διός di Stobeeo generalmente accettato per la fine del v. 1 (dietro confronto, tra l'altro, con Eur. fr. 222.1 K. (*Antiope*) τὴν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι Χρόνου).

<sup>7</sup> Goins [cit. *infra*, n. 11] p. 286; van Looy [cit. *infra*, n. 11], p. 276; de Lannoy [cit. *infra*, n. 11], p. 357. L'omissione di Kannicht non sorprende dato il giudizio severo riservato all'opera di Bubel in sede di recensione [ragguagli bibliografici *infra*, n. 11].

<sup>8</sup> Uno dei pochi rilievi che siano stati fatti a *TrGF* V recita infatti: «the textual apparatus is very full – perhaps a little too full» (M. Cropp nella recensione a *TrGF* V in BMCR 2006.05.23).

<sup>9</sup> Ma il testo rimane anche così, a mio avviso, problematico.

Kannicht, è più facile scivolare in imprecisioni: nell'apparato del fr. A 16, la cui appartenenza all'*Andromeda* è stata sostenuta dal solo Wagner (fr. XXI), la formula più chiara a descrivere lo stato dei fatti è 'corr. Valckenaer duce Theogneto', non 'corr. Valckenaer teste Theogneto' (Valckenaer corresse il verbo trådito συγκαθειόξεν in συγκατόκισεν sulla base di un confronto con un verso del comico Teogneto (fr. 1.6 K.-A.); il tutto è comunque spiegato da Pagano nel commento, p. 220 n. 33[2]).

Anche per l'elaborazione delle parti più 'discorsive' del lavoro (introduzione e ricostruzione della tragedia) Pagano ha potuto seguire (ed intensamente sfruttare: frequentissimi sono i rimandi, le derivazioni e le citazioni) un'*auctoritas* molto affidabile e molto completa: il già citato libro di Klimek-Winter. La discussione della 'carriera' letteraria ed iconografica della figura di Andromeda, della sua fortuna postuma e delle varie possibilità di ricostruzione del dramma condotta da Pagano non può dunque che limitarsi a riferire fatti noti, senza giungere a nuove scoperte di rilievo (impresa oggettivamente difficile, data la mole di bibliografia – tutta vagliata da Klimek-Winter, cui, come già detto, Pagano abbondantemente attinge – che da due secoli e più si interessa della ricostruzione dell'*Andromeda* e delle classiche domande sulla presenza di Fineo, sul *timing* della promessa di matrimonio di Cefeo, sulla sequenza dei frammenti etc.: tutte questioni destinate, a mio avviso, a restare insolubili se non soccorrono nuove evidenze esterne)<sup>10</sup>.

Venendo al commento, una lettura delle tante recensioni apparse ai libri di Bubel e Klimek-Winter avrebbe aiutato Pagano ad individuare i punti del testo greco ancora bisognosi di chiarimento e su cui dunque concentrare gli sforzi esegetici<sup>11</sup>. Oltre al già menzionato fr. 152 K. (vd. *supra*, p. 3), non è stata ancora detta l'ultima parola – per

<sup>10</sup> In assenza delle quali ci si può divertire a proporre le più varie speculazioni; ce ne si concede qui una soltanto: nulla impedisce di (ed ovviamente nulla obbliga a) interpretare l'affermazione di fr. \*144 K. μη τὸν ἐμὸν οἴκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω come la seccata reazione della *persona loquens* al tentativo dell'interlocutore di forzarla ad accettare i suoi argomenti attraverso l'ammonizione di fr. 141.3 K. ὁ σε φυλάξασθαι χρεὼν ('questo bisogna che tu consideri!'); si potrebbe immaginare tale ammonizione rivolta da Cassiepea al marito Cefeo, il quale deve 'prestare attenzione' (φυλάξασθαι) a che Andromeda non partorisca figli 'bastardi' da Perseo (cf. fr. 141.1 s. K.) e deve dunque comportarsi di conseguenza (impedire l'unione tra i due); a quest'ammonizione Cefeo reagirebbe con il fr. \*144 K., ribadendo la propria autorità indipendente di re, padre e marito (e forse ricordandosi di aver già promessa la figlia a Perseo?). Tutto questo può sembrare arbitrario (ed in fondo lo è), ma si ricordi che attraverso un vivace confronto scenico tra moglie (madre, regina) e marito (padre, re) sulla sorte di Andromeda si otterrebbe almeno un ingrediente della tanto desiderata complicazione drammatica che pare mancare alla seconda parte della tragedia, precisamente nella dialettica interna alla copia regale tra un Cefeo tentennante ed una Cassiepea più decisa (cf. Gibert [cit. p. 2 n. 4], p. 136 e p. 140; Collard – Cropp [cit. p. 2 n. 4], p. 127; si ricordi anche il confronto dialettico tra Prassitea ed Eretteo nell'*Eretteo* sull'opportunità di sacrificare la vita della figlia per lo stato). Su una via analoga a questa mia ipotesi, seppur senza collegamento esplicito tra fr. 141 K. e fr. \*144 K., si incammina anche Pagano con le osservazioni di p. 183 («la battuta [di fr. 144 si può assegnare] ancora a Cefeo, che si rivolgerebbe al coro o alla moglie, respingendo i loro influssi sulle sue decisioni»), p. 231 («la figura che convinceva il re a mutare i suoi propositi e a non adempiere alle sue promesse doveva dunque essere Cassiopea. Cefeo era tratteggiato probabilmente come un monarca dominato dalla moglie e dalle circostanze») e p. 232 («a questa sezione [intende il confronto tra Cefeo e Cassiepea] forse appartiene il fr. 144 in cui la *persona loquens* accusa su di sé una forte pressione, come se qualcun altro tentasse di convincerla»).

<sup>11</sup> Recensioni a Bubel: A. Bierl, *BMCR* III 1992, 429-34; E. Craik, *CR* 42, 1992, 263 s.; S. Goins, *CJ* 88, 1992-1993, 286-8; D. Donnet, *Scriptorium* 47.1, 1993, \*15-\*16; C. Collard, *JHS* 113, 1993, 190 s.; H. van Looy, *AC* 62, 1993, 275 s.; R. Kannicht, *Gnomon* 65.7, 1993, 634-6; M. Delaunois, *RBPh* 72.1, 1994, 137; L. de Lannoy, *Mnemosyne* 50.3, 1997, 355-9. Recensioni a Klimek-Winter: H. van Looy, *AC* 64, 1995, 267-9; D. Bain, *JHS* 115, 1995, 191 s.; J. Dangel, *Latomus* 54, 1995, 650-2; M. Rosellini, *RFIC* 124.1, 1996, 110-24 [p. 120]; M. Hose, in B. Zimmermann (Hrsg.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie II* (Drama 5), Stuttgart 1997, 193-8; A. Garzya, *Koinonia* 222, 1998, 133 s.

non fare che qualche esempio<sup>12</sup> – sul fr. 125.2 s. K. (per quanto εἰκὸ τίνα per εἰκὸ τίνα alla fine di v. 2 mi sembra ormai certo dopo le considerazioni di L. Battezzato, *Pragmatica e retorica delle frasi interrogative in Euripide*, MD 44, 2000, 141-73 [in part. pp. 141-61])<sup>13</sup>; o ancora sulla scelta tra σιγᾶς affermativo o σιγᾶς interrogativo (dunque in sede di edizione punto in alto o punto di domanda?) al fr. 126 K. (Pagano, come già Babel, oscilla tra l'uno e l'altro, e, se pure è vero che non sussistono rilevanti differenze di senso<sup>14</sup>, una coerenza tra il testo greco a p. 70 e la traduzione a p. 71 andrebbe comunque cercata, rimandando le incertezze residue al commento); od infine sulla coppia costituita da fr. 129 K. e fr. 129a K. (dei quali un'edizione recente è tornata a proporre la separazione, nonostante il testimone Diogene Laerzio designi i versi dell'odierno fr. 129a K. come τὰ ἐχόμενα, 'le parole seguenti', rispetto al fr. 129 K. citato subito prima<sup>15</sup>).

In generale, per affrancarsi dall'eredità ingombrante di predecessori quali Klimek-Winter e Kannicht, Pagano avrebbe potuto dedicarsi a qualche indagine 'a margine' dei frammenti certamente appartenenti all'*Andromeda* euripidea. Affascinante, ricco di possibilità di riflessioni di ampia portata e purtroppo ancora insoluto è ad esempio il problema del genere letterario dell'*Andromeda* di Sofocle (fr. 126-36 R.: tragedia o dramma satiresco?), argomento definito interessante e meritevole di dibattito anche da Pagano (ma in un cenno soltanto a p. 4 n. 12, ove si opta per il genere tragico secondo l'opinione oggi dominante). Un λειμὸν (quasi) ἄβρατος costituiscono anche i frammenti assegnati all'*Andromeda* di Euripide solo per ipotesi moderna trattati sinteticamente o (del tutto omessi da Klimek-Winter nei casi di attribuzione molto improbabile come ad es. A 03 Pagano = Eur. fr. 1008 K.): oltre all'esame dei motivi che hanno spinto i vari studiosi a fare il nome dell'*Andromeda* come sede originaria di questi lacerti, solo l'analisi comparativa con altre proposte attributive potrà dare un quadro completo della questione, l'attribuzione all'*Andromeda* guadagnando o perdendo in verosimiglianza anche a confronto con la bontà delle alternative proposte o pensabili (analizzabili da questo punto di vista sarebbero stati almeno i fr. A 01, A 05, A 10, A 15 Pagano).

Avviandosi a concludere, con questa pubblicazione Pagano viene ad occupare per primo un posto ancora libero nel panorama degli studi sui frammenti tragici in lingua italiana (ove non esistono né edizioni né trattazioni monografiche dell'*Andromeda*)<sup>16</sup>, rendendo accessibili i frammenti di uno dei più bei dramma perduti di Euripide con una traduzione che va ad affiancare quella recente di Olimpio Musso (*Tragedie di Euripide*, vol. IV *Ifigenia in Aulide* e Frammenti, Torino, UTET 2009<sup>17</sup>) e con un

<sup>12</sup> Come è tipico dello stile euripideo noto dalle tragedie complete, anche nei frammenti non poche difficoltà si nascondono sotto la superficie di una lingua in apparenza piana, pronte ad affiorare ad ogni seconda lettura.

<sup>13</sup> εἰκὸ τίνα stampa giustamente, con Kannicht, anche Pagano, riferendosi però nel commento soltanto a R. Falchetto, *Euripide, Andromeda fr. 10 Jouan-van Looy*, Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica Augusto Rostagni, Università di Torino, n.s. 1, 2002, pp. 121-8 (che su εἰκὸ τίνα ha solo una breve nota a p. 123).

<sup>14</sup> Vd. la nota *ad loc.* di Klimek-Winter, p. 206.

<sup>15</sup> L'idea è di Gibert [cit. p. 2 n. 4], p. 161: «the connective particle δέ prevents us from taking F 129a as the *immediate* [corsivo nell'originale] reply to fr. 129».

<sup>16</sup> Delle opere di riferimento sul dramma in lingua tedesca e in lingua inglese si è già detto; in francese si consulta sempre con profitto F. Jouan – H. van Looy, *Euripide Tragédies. Tome VIII 1<sup>er</sup> partie. Fragments. De Aigeus à Autolykos*, Paris 2002 (*Andromède* pp. 147-90, a cura di H. van Looy).

<sup>17</sup> La versione di Musso è a volte eccessivamente interpretativa e personale, quella di Pagano invero non sempre corretta: al fr. 126 K. ἄπορος non significa tanto 'difficile' quanto 'privo di mezzi, povero' (per questa accezione cf. *LSJ* s.v. ἄπορος III 2): il senso del verso mi pare dunque essere 'il silenzio è un

commento che recepisce i risultati della miglior scuola filologica tedesca – seppur restando da questa nel complesso ‘schiacciato’ (dossografie, note e notizie di varia erudizione non sono utili se non esposte nel dettaglio, anche bibliografico, e saranno quindi lette al meglio nell’originale<sup>18</sup>) ed essendo dunque meno efficace di quanto sarebbe stato possibile nel far risaltare qualche buono spunto autonomo dell’Autore.

A questo proposito, suggerimenti personali di Pagano degni di considerazione mi sembrano essere: la traduzione di fr. 118.3 s. K. con ‘lascia, Eco, che insieme alle care compagne mi invada il desiderio di pianto’, ove la costruzione dell’infinitiva dipendente da ἔασον con πόθον soggetto e με compl. ogg. di λαβεῖν non è forse peggiore delle altre soluzioni proposte per il tanto tormentato passaggio<sup>19</sup>; la nota al fr. 131 K. (pp. 162 s.), che valorizza nella discussione dei due versi (una battuta unitaria o di un ‘botta e risposta’?) un argomento tratto dalle abitudini di citazione della letteratura gnomologica (la quale spesso non dà conto del cambio di battuta anche quando nel testo originale si è all’interno di una sticomitia); a proposito di fr. 143.1 K., la menzione nel commento (p. 190) di Lys. 19.25 (ἄλλων χρημάτων εὐπορήσειν) come passo parallelo a sostegno della congettura (di Nauck) χρημάτων γὰρ εὐπορῶ per il tràdito χρήμασιν γὰρ εὐτυχῶ (la correzione è comunque superflua, come sa anche Pagano, che la cita infatti solo nel commento e non nell’apparato); la nota nella discussione di fr. A 07 = Aristoph. *Thesm.* 1056 s. (p. 215), ove si coglie che l’*Anrede* di ‘Eco’ (Euripide) ad ‘Andromeda’ (Parente) come ὃ φίλη παῖ «è funzionale alla rappresentazione aristofanesca di questa entità non più come una ninfa, ma come γρᾶῦ[ς] (cf. *Thesm.* 1073)» e depone dunque a sfavore dell’origine euripidea dei versi.

Tübingen – Venezia

Laura Carrara

povero, insufficiente ‘interprete’ (cioè una povera illustrazione, una povera spiegazione) di discorsi (che non possono dunque essere dal silenzio sostituiti); al fr. 136.5 K. θεοῖς τίμος riferito ad Eros non può valere, come pure potrebbe adattarsi al contesto del frammento, ‘onorato *tra* gli dei’ (il problema del verso è proprio il dativo θεοῖς: vd. Klimek-Winter, p. 249): la traduzione di Pagano abbisogna del genitivo partitivo θεῶν e può stare soltanto se il testo viene corretto in maniera corrispondente (cosa che è peraltro già stata fatta da Dobree: vd. l’app. cr. di Kannicht); al fr. 145.2 K. κῆτος θοάζων ἐξ Ἀτλαντικῆς ἰλός non è ‘(vedo) il mostro *del* mare di Atlante che si slancia’ bensì ‘(vedo) il mostro (marino) slanciarsi *dal* mare di Atlante’.

<sup>18</sup> Dalle sintesi di Pagano non risultano ad es. delineati chiaramente temi come il ruolo di Vettore Trincavelli o Michele Apostolis nella storia della tradizione manoscritta e a stampa del testo stobeano (per Trincavelli cf. Pagano p. 188; per Michele Apostolis, nominato a p. 220 (‘Apostolio’), è legittimo il sospetto che l’Autore non si sia ben reso conto che si tratta della stessa persona del ‘Michele di Bisanzio’ che fa quattro brevi comparse nel commento come testimone di frammenti, p. 167 per fr. 134a; p. 186 per fr. 138; p. 191 per fr. 137; p. 212 per fr. A 04: nell’*Index nominum* i due nomi non dovrebbero comparire – come invece fanno – come due voci separate).

<sup>19</sup> Per quanto questa soluzione introduca l’idea leggermente incongrua secondo cui le interruzioni di Eco impedirebbero ad Andromeda non tanto di ‘soddisfare’ il desiderio di pianto (come generalmente si intende, intromettendosi infatti la Ninfa nell’amebeo di lamento tra Andromeda ed il coro) quanto addirittura di ‘essere presa’ da tale desiderio, che si è invece ovviamente già impossessato – nonostante Eco – dell’eroina. Questo è un punto con cui Pagano si sarebbe potuto confrontare nel commento, discutendo la sua proposta di traduzione con l’aiuto ad es. di G. Tedeschi, *Considerazioni su Eur. fr. 118 K.*, in M. Faraguna – V. Vedaldi Iasbez (a c. di), *Scritti in onore di Filippo Càssola*, Trieste 2006, pp. 387-90, che propone la stessa costruzione e confronta Hom. *Od.* 4.596 οὐδέ κέ μ’ οἴκου ἔλοι πόθος οὐδέ τοκίων (vd. anche *LSJ* s.v. λαμβάνω I 2a).

Menandro, *Lo Scudo*, Introduzione, testo, traduzione e commento a c. di Paola Ingrosso (Prosopa. Teatro greco: studi e commenti 2), Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 448; ISBN 978-88-8232-822-1; € 38,00.

Dalla pubblicazione dell'ultima edizione delle *Reliquiae* menandree curate da A. Koerte (e integrate da A. Thierfelder)<sup>1</sup> a oggi, la nostra conoscenza dell'*Aspis* di Menandro si è notevolmente accresciuta. Per il Koerte, che, nella sua edizione, distingueva tra resti di tradizione diretta (vol. I) e indiretta (vol. II), la commedia constava di appena nove frammenti (68-76), tutti *apud veteres scriptores servati*, di cui tre (68-70) tràditi da Stobeo e sei (71-6) da grammatici, lessicografi e scolî. Per la verità, già nel 1913 G. Vitelli aveva pubblicato<sup>2</sup> tre frammenti pergamenei (*PSI* 126) contenenti un'ottantina di versi di una commedia non identificata, che l'editore aveva attribuito a Menandro sulla base delle caratteristiche stilistiche e lessicali del testo e che aveva preso il nome di *Comoedia Florentina* (dal 1938 inclusa nell'edizione del Koerte, pp. 138-42), ma solo dopo oltre mezzo secolo fu possibile riconoscere con certezza in quei versi proprio l'inizio dell'*Aspis*.

Dal 1959 in poi, di pari passo con le scoperte papiracee, si sono succedute altre edizioni, commenti, traduzioni e studi sullo *Scudo* menandro. La sintesi più recente delle nostre nozioni in materia era rappresentata, fino ad ora, dall'edizione, assai pregevole, curata da J.M. Jacques per Les Belles Lettres, uscita nel 1998 e provvista, come da tradizione della collana parigina, di ampia introduzione, traduzione e note<sup>3</sup>. Mancava ancora, tuttavia, un commento integrale e aggiornato della commedia, soprattutto in considerazione del fatto che l'unico di recente pubblicazione, quello di D.C. Beroutsos<sup>4</sup>, copre solo i vv. 1-298. A colmare tale lacuna e a fornire un nuovo contributo sulla Commedia Nuova giunge finalmente *Menandro. Lo scudo*, con introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Paola Ingrosso, secondo volume della collana Prosopa (diretta da G. Mastromarco), ultimo saggio, in ordine di tempo, della prestigiosa tradizione di studi sul teatro antico della scuola barese.

Il corposo volume della I. si apre con un'ampia introduzione, suddivisa in cinque capitoli: 1) Storia della tradizione (pp. 9-29); 2) Trama (pp. 30-2); 3) Titolo (pp. 33-41); 4) Datazione (pp. 42-54); 5) La scena (pp. 54-72).

Nel c. 1, l'autrice ricostruisce accuratamente la tradizione del dramma menandro, non solo ripercorrendo le singole vicissitudini dei testimoni che hanno permesso al testo superstite di arrivare fino a noi, ma anche delineando, in parallelo, la storia della loro esegesi. I. prende le mosse dai frammenti di tradizione indiretta, corrispondenti ai nove dell'edizione Koerte-Thierfelder<sup>5</sup>, che per lungo tempo hanno rappresentato gli unici resti della commedia a noi noti. Sulla base di quei pochi versi, l'intreccio della commedia sarebbe stato impossibile da ricostruire. «L'edizione di Koerte-Thierfelder», ricorda

<sup>1</sup> *Menandri Quae Supersunt I, Reliquiae in Papyris et Membranis Vetustissimis Servatae*, addenda ad. A. Thierfelder, Lipsiae 1957<sup>3</sup> (ristampa della terza edizione del 1938, ma con in più gli *addenda* del Thierfelder); *Menandri Quae Supersunt II, Reliquiae apud Veteres Scriptores Servatae*, addenda utramque partem ad. A. Thierfelder, Lipsiae 1959<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Papiri Greci e Latini* 2, 1913, pp. 27-37. Il testo fu poi rivisto da G. Coppola con la collaborazione di M. Norsa (G. Coppola, *I frammenti comici del pap. 126 Soc. It.*, Rivista Indo-Greco-Italica 6, 1922, 35-48).

<sup>3</sup> *Ménandre. Le Bouclier*, Paris 1998. Del 2001 è poi F. Ferrari (a c. di), *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino, che propone anche testo (con nota critica) e traduzione dell'*Aspis*.

<sup>4</sup> *A commentary of the 'Aspis' of Menander. Part one: Lines 1-298* (Hypomnemata 157), Göttingen 2005.

<sup>5</sup> Ad essi va aggiunta la nota foziana relativa all'avverbio ἄφνω (attestato, secondo il lessico del patriarca bizantino, sia nell'*Aspis*, dove effettivamente compare ai vv. 49 e 343, che in altri lavori menandrei), pubblicata solo nel 1982 da Ch. Theodoridis, nella sua edizione del lessico di Fozio ( $\alpha$  3372), *Photii Patriarchae Lexicon*, vol. I A-Δ, Berlin-New York 1982.

tuttavia la I., «si colloca al termine di un travagliato lavoro critico ed esegetico che accompagnò la pubblicazione dei frammenti menandrei di tradizione indiretta fin dalle loro prime sei-settecentesche edizioni» (p. 11). Otto erano già noti al Clericus (J. Le Clerc), che nel 1709 pubblicò la prima edizione completa dei frammenti di Menandro<sup>6</sup>; ad essa seguirono le edizioni di A. Meineke (1823)<sup>7</sup> e T. Kock (1888)<sup>8</sup>, mentre, successivamente ai volumi di Koerte-Thierfelder, vide la luce, a cura di J.M. Edmonds (1961), l'edizione dei frammenti della commedia attica<sup>9</sup>, che, a parere della I., «per i suoi limiti metodologici e per le sviste e gli errori in essa contenuti, costituì un notevole regresso» rispetto alle precedenti. La I. tratta quindi della cosiddetta *Comoedia Florentina*, passando in rassegna le ipotesi di attribuzione dell'esteso frammento succedutesi nel tempo (*Philargyros, Epikleros* – I o II –, Αὐτὸν πενθῶν) e rivalutando, tra le altre, la ricostruzione della trama e del contesto avanzata a suo tempo da G. Coppola<sup>10</sup>, filologicamente fondata ma poco considerata dai successivi editori. I. rievoca quindi la scoperta e la pubblicazione del *P.Bodmer*, sulla base del quale vennero approntate da R. Kasser (con la collaborazione di C. Austin) le *editiones principes* di *Samia* e *Aspis*<sup>11</sup>. Questa sezione si conclude con una breve disamina del *P.Oxy* 4094<sup>12</sup>, testimone più recente dell'*Aspis* (che tramanda, in buono stato, i vv. 174-236 – *omisso* 193 – e che ha fornito un significativo contributo alla *constitutio textus*), nonché di due frammenti papiracei attribuiti per congettura: *Adesp.* 1152 K.-A.<sup>13</sup> e *P.Berol.* 21145. Per quanto riguarda il primo frammento, la I. è concorde con chi non lo ritiene appartenente alla commedia<sup>14</sup>, soprattutto per ragioni contenutistiche (la questione patrimoniale oggetto del dialogo restituito dal frammento sembra riguardare, infatti, cittadini non

<sup>6</sup> *Menandri et Philemonis Reliquiae, quotquot reperiri potuerunt: Graecae et Latinae, cum notis Hugonis Grotii et Joannis Clerici, qui etiam novam omnium versionem adornavit, Indices adiecit*, Amstelodami 1709.

<sup>7</sup> *Menandri et Philemonis Reliquiae, Accedunt R. Bentleii in Menandrum et Philemonem Emendationes Integrae*, Berolini 1823. I medesimi frammenti, senza modifiche, furono poi ripubblicati dal Meineke nei suoi *Fragmenta Comicorum Graecorum*, Berolini 1839-57.

<sup>8</sup> All'interno dei *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae 1888.

<sup>9</sup> *The Fragments of Attic Comedy. Augmented, Newly Edited with Their Contexts, Annotated, and Completely Translated into English Verse*, Leiden 1957-61.

<sup>10</sup> *Menandro. Le Comedie*, testo critico e commento, Torino 1927, pp. 1-10.

<sup>11</sup> *Papyrus Bodmer XXV. Ménandre, La 'Samiene'*, Cologny-Genève 1969; *Papyrus Bodmer XXVI. Ménandre: Le Bouclier*, Cologny-Genève 1969. Il *P.Bodmer* (che conteneva anche il *Dyskolos*), il meglio conservato dei tre drammi e già edito in precedenza da V. Martin, *Papyrus Bodmer IV. Ménandre, Le 'Dyskolos'*, Cologny-Genève 1958) ci restituisce i vv. 1-150, 153-409, 416-713, 729-57, 772-81 della commedia (secondo la numerazione di Jacques, adottata anche dalla I., cui si fa riferimento nella presente recensione), in gran parte già presenti nel *PSI* 126 e in cinque casi (fr. 69-72, 74 K.-Th.) coincidenti coi frammenti di tradizione indiretta. Parte integrante del *P.Bodmer* vanno considerati due frustoli, il *P.Col.* 904 (*incipit* vv. 713-28; *explicit* vv. 757-72), appartenente al f. 31, pubblicato nel 1967 da R. Merkelbach (*Wartetext II: P.Colon. inv. 904. Komödienfragment*, ZPE 1, 1967, pp. 103 s.) e utilizzato per l'edizione di Kasser-Austin e il *P.Robinson* 38 (*incipit* vv. 718-29; *explicit* vv. 762-72), edito nel 1990 da W.H. Willis (*A New Fragment of the Bodmer 'Aspis'*, in E.W. Handley – A. Hurst (éds.), *Relire Ménandre*, Geneve 1990, pp. 167-71).

<sup>12</sup> Pubblicato da E.W. Handley, *The Oxyrhynchus Papyri* 61, pp. 6-13.

<sup>13</sup> Il frammento è in effetti un *collage* di diversi frustoli appartenenti al medesimo papiro: *P.Oxy.* 678, *P.Oxy.* s.n., *P.Oxy.* 4302. Cf. l'apparato critico in K.-A. e Ingresso, *Lo Scudo*, pp. 28 s.

<sup>14</sup> A proporre, seppure con estrema cautela, di attribuire questo frammento all'*Aspis* era stato E.W. Handley, editore della porzione corrispondente al *P.Oxy.* s.n. (cf. E.W. Handley, *Some New fragments of Greek Comedy*, in Proceedings of XIV<sup>th</sup> International Congress of Papyrologists, 24-31 July 1974, London 1975, pp. 133-48): lo studioso suggeriva di riconoscere Smicrine e Davo nei due personaggi del dialogo conservato dal frustulo, un padrone che teme per il proprio patrimonio e un servo incaricato di compilarne un inventario. Oltre a K.-A., negano implicitamente la validità di tale attribuzione, non includendo il frammento nelle loro edizioni dell'*Aspis*, F.H. Sandbach (*Menandri Reliquiae Selectae*, Oxonii 1990<sup>2</sup>), W.G. Arnott (*Menander*, vol. I, Cambridge MA 1979), e J.M. Jacques (*Ménandre. Le 'Bouclier'* cit.).

ateniesi). Quanto al *P.Berol.* 21145, la I. non segue né K. Gaiser<sup>15</sup>, che ipotizzava un'appartenenza all'*Aspis* di questi otto versi, né Jacques, che ha ritenuto la proposta verosimile al punto da accogliere il frammento nella propria edizione (pp. 40 s.), e condivide la cautela di Kassel – Austin (che hanno classificato il frammento come *Adesp.* 1128), Sandbach e Arnott (che non includono il *P.Berol.* 21145 nelle rispettive edizioni).

Dopo il c. 2, in cui l'autrice dà conto, per quanto possibile, della trama dell'opera, nel c. 3 viene discusso in maniera approfondita il 'problema' del titolo della commedia. È noto, infatti, che nel novero delle opere menandree rientrano una *Epikleros I e II*, e che, prima dell'identificazione della *Comoedia Florentina* con l'*Aspis*, alcuni<sup>16</sup> avevano proposto di attribuire i versi *florentini* a una delle due, in virtù dell'importanza giocata dall'epiclerato nell'intreccio della commedia. In seguito, l'ipotesi che l'*Aspis* avesse proprio *Epikleros* come titolo alternativo ha trovato diversi sostenitori, tra cui Jacques, che, infatti, in appendice alla sua edizione dello *Scudo*, inserisce i frammenti superstiti dell'*Epikleros I e II* (pp. 43-7), propendendo per la corrispondenza dell'*Aspis* col più antico dei due drammi omonimi (cf. pp. LXXIX-LXXXI). Tale quadro non convince affatto la I.: «non sembra lecito concludere che l'*Aspis* vada identificata con l'*Epikleros prima*, dal momento che la mancanza di notizie didascaliche nel *P.Bodmer* XXVI e l'assenza di argomenti cogenti ai fini della datazione dell'*Aspis* non consentono di collocare la commedia in una fase ben precisa della produzione di Menandro» (pp. 41 s., n. 80)<sup>17</sup>.

Nel c. 4, dedicato al periodo di composizione della commedia, la I., in assenza di elementi esterni di rilievo (il *P.Bodmer*, per es., non contiene alcuna notizia didascalica), mostra cautela nei confronti dei tentativi di datazione finora esperiti sulla base dei soli criteri interni: allusioni a eventi storici contemporanei, metrica, lingua, trama e personaggi. Difficile, anzitutto, secondo la I., che il racconto fatto da Davo della spedizione militare in Licia di Cleostrato possa riflettere un'analoga operazione effettivamente intrapresa negli anni della composizione del dramma<sup>18</sup>. Al contrario, «sono da condividere le argomentazioni addotte da Giovanni Pascucci e Renato Oniga<sup>19</sup>: la narrazione dell'episodio militare nell'*Aspis*, più che alludere a precisi eventi contemporanei, sembra inserirsi in una consolidata tradizione letteraria, i cui archetipi sono riconoscibili nell'*Anabasi*, nelle *Elleniche* e nella *Ciropedia* di Senofonte» (p. 46). Contrariamente, poi, a chi vede nell'*Aspis* una commedia giovanile di Menandro, sulla base, per es., di un certo squilibrio tra *anagnorisis* e *mechanema* (Lesky), della mancanza di profondità e originalità (Gomme-Sandbach) o dell'uso limitato del dialogo tripartito (Arnott)<sup>20</sup>, alla I. pare di riconoscere i segnali di un'arte comica già matura «nell'intreccio fantasioso e sorprendente» (p. 52) e nella trovata del 'dramma nel dramma' escogitata da Davo ai danni di Smicrine, «un *unicum* nella produzione conservata del commediografo, che diventerà uno degli elementi drammaturgici

<sup>15</sup> *Ein Neues Fragment aus Menander* 'Aspis' (*P.Berol.* 21445 [sic!]), ZPE 51, 1983, pp. 37-43.

<sup>16</sup> Il primo ad avanzare tale proposta era stato R. Herzog, *Menanders* 'Epikleros'?, Hermes 51, 1916, pp. 315-17, seguito poi da altri (per la bibliografia in merito, si veda P. Ingrosso, *Lo 'Scudo'*, p. 37 n. 66).

<sup>17</sup> Si vedano altresì le pp. 37-41 per la questione relativa all'esistenza di una commedia menandrea intitolata Χρηστή e alla sua eventuale identificazione con l'*Epikleros II*, che ugualmente non persuade la studiosa.

<sup>18</sup> Cf. e.g. la proposta di datazione bassa della commedia avanzata da R.K. Sherk (AJPh 94, 1973, pp. 94 s., recensione a C. Austin, *Menandri* 'Aspis' et 'Samia I', *Textus cum apparatu critico et indices*, Berlin 1969) sulla base degli eventi bellici occorsi in Asia Minore negli anni attorno al 309.

<sup>19</sup> Cf. rispettivamente G. Pascucci, *La scena iniziale dell'Aspis menandrea e il resoconto militare di Sosia nell'Amphitruo di Plauto*, RCCM 20, 1978, pp. 1067-80 (= *Scritti scelti*, vol. II, Firenze 1983, pp. 517-30) e R. Oniga, *Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali. I. La tradizione greca e Menandro* 'Aspis' 1-82, MD 14, 1985, pp. 114-48.

<sup>20</sup> Cf. rispettivamente A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München 1971<sup>3</sup>, p. 738; A.W. Gomme – F.H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, p. 62; W.G. Arnott *Menander* cit., p. 7.



privilegiati nell'ambito della produzione plautina» (p. 52). Inoltre, «a questa trovata [...], si aggiunge il raffinato umorismo di sottili scelte lessicali, anch'esse difficilmente attribuibili alla creatività di un giovane, inesperto poeta» (pp. 53 s.). La studiosa, escludendo peraltro che la presenza di tetrametri trocaici nell'opera sia prova di un'appartenenza dell'*Aspis* alla prima fase della produzione menandrea<sup>21</sup>, ritiene in definitiva che «in assenza di validi riferimenti, nell'ambito della commedia, a personaggi ed eventi storici sicuramente identificabili, e in assenza di un criterio condiviso che, sulla base dello stile, della metrica e dei contenuti delle commedie a noi note, ne consenta la collocazione cronologica in una fase piuttosto che in un'altra della carriera teatrale di Menandro, sarà opportuno [...] lasciare aperta la questione relativa alla datazione dell'*Aspis*» (p. 54).

L'introduzione si conclude, infine, con il c. 5, in cui viene dettagliatamente discusso l'allestimento scenico della commedia. I temi di maggior rilievo di questa sezione sono due. Anzitutto, la I. prende le distanze dall'ipotesi di Jacques (pp. XXIV-XXVI) secondo cui, oltre alle due aperture laterali della facciata scenica, nell'*Aspis* sarebbe stata attiva anche la porta centrale, a rappresentare il tempio di Tyche, da cui la dea sarebbe uscita per recitare il prologo. Gli indizi a sostegno di tale tesi sarebbero un uso analogo della terza porta nel *Dyskolos* (dove è attivo il ninfeo di Pan), ma anche nell'*Aulularia* e nel *Curculio* plautini, nonché le invocazioni e riferimenti di Davo a Tyche, il cui ruolo scenico sarebbe affine a quello di Pan nel *Dyskolos*. La studiosa, a tal proposito, fa proprie le stringenti obiezioni di A.M. Belardinelli<sup>22</sup>, che aveva notato come nell'*Aspis*, a differenza del *Dyskolos*, manchino esplicite indicazioni in merito alla presenza di un tempio e come l'invocazione alla divinità non necessariamente implichi che una delle porte sceniche vada identificata con il tempio (cf. *Epirr.* 556; *Eur. Hipp.* 73). Secondo la I., è più verosimile che Tyche entrasse in scena da una delle *parodoi*, come sostenuto per primo da K.B. Frost<sup>23</sup>, e recitasse il prologo sulla piattaforma scenica. Il secondo elemento di maggior interesse del c. è la discussione sull'uso o meno dell'*ekkyklema* ai vv. 289-396. Secondo Jacques (pp. 228-34<sup>24</sup>), al v. 311b, Cherestrato (colto da un male, subito dopo esser rientrato in casa, in seguito all'annuncio di Smicrine di voler sposare la sorella di Cleostrato), ricomparirebbe in scena, steso su un letto, grazie al macchinario, che entrerebbe in azione all'invito di Davo a Cherestrato di uscire e mostrarsi ai familiari (l'espressione 'chiave' sarebbe ἀνοιγε τὰς θύρας, v. 309). L'*ekkyklema* verrebbe quindi rimosso al v. 396, in concomitanza con l'ordine, impartito dal pedagogo, di far riportare il vecchio in casa (εἶσω τις ἀγέτω τουτονί, v. 396). A tale ricostruzione, la I. oppone due obiezioni «non marginali» (pp. 71 s.): la mancanza, nel nostro contesto, di un esplicito ordine ai servi di aprire la porta, sempre presente nei passi in cui l'uso dell'*ekkyklema* è fondatamente ipotizzato, e il fatto che, in *Kithar.* 51 s., un'espressione analoga a quella impiegata al v. 396 dell'*Aspis* viene adoperata, senza alcun valore tecnico, per ordinare a un servo di portare in casa alcuni oggetti (ταῦτα δὲ / εἶσω τις ἀγέτω τὴν ταχίστην ἐκποδών).

Il testo proposto nell'edizione della I. è basato su quello critico, già più volte citato, di J.M. Jacques, dal quale la studiosa si discosta in poche occasioni, di cui dà conto nel commento: al v. 34, in luogo del trådito συνάγων (che Jacques mantiene), la I. sostiene di accogliere (ipotizzando aplografia) la proposta συναγαγών dell'*editor princeps*

<sup>21</sup> *Contra* T.B.L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974, pp. 10 s.

<sup>22</sup> Recensione a J.M. Jacques, *Ménandre. Le 'Bouclier'* cit., *Eikasmos* 11, 2000, p. 454.

<sup>23</sup> *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988, p. 23.

<sup>24</sup> Si vedano anche J.M. Jacques, *Mouvement des acteurs et conventions scéniques dans l'acte II du 'Bouclier' de Ménandre*, *GB* 7, 1978, pp. 37-56; Id., *La Comédie Nouvelle a-t-elle utilisé l'eccyclème?*, *Pallas* 54, 2000, pp. 89-102.

(condivisa anche da Austin, Sandbach e Arnott nelle rispettive edizioni), anche se poi, nel testo, per un refuso, stampa ugualmente συνάγων (come Jacques); ai vv. 49 s., che Jacques assegna, rispettivamente, a Smicrine e Davo, la I. si allinea invece all'opinione di gran parte degli altri editori, che attribuiscono il v. 49 a Davo e il v. 50 a Smicrine; al v. 70, la I. legge ὄσ', proposto da A. Borgogno (*Menandri Aspis*, Milano 1972), in luogo del trådito οἰς, ritenendolo preferibile alla proposta di Austin, οὔς, che è invece accolta da Jacques; al v. 102, la I. accetta (a differenza di Jacques) l'integrazione ὁ προσέλχων, sostenuta da molti e accolta nel testo da F. Sisti (*Menandro, 'Aspis'*, Edizione critica, interpretazione e commento, Roma 1971) e Arnott; al v. 179, la I., al pari di Sandbach e Arnott, mantiene nel testo la lezione trådita οὐδὲ (οὐδὲ<v> West, accolta da Jacques); al v. 210, a scapito della lezione del *P.Bodmer*, ἀμαρτάνειν, preferita da Jacques, la I. stampa ἀγνωμονεῖν, lezione del *P.Oxy.* 4094, difesa anche da Arnott e Beroutsos; al v. 214, la I. (come Ferrari e Beroutsos) assegna οὐ alla battuta di Smicrine, diversamente da Jacques, che con οὐ fa terminare la battuta di Davo; ai vv. 250 s., la I. attribuisce al maestro di mensa le parole τοιγαροῦν / γέμουσιν οἱ μυλῶνες ἡμῶν (rispettando dunque il testo tramandato, come la maggior parte degli editori), che invece costituiscono l'attacco della battuta di Davo nell'edizione di Jacques; al v. 275, la I. ritiene piú opportuno conservare il trådito Μελιτίδη in luogo del Μελητίδη stampato da Jacques (il quale giudica corrotta, a causa di itacismo, la lezione del papiro); ai vv. 324-6, la I. opta per una distribuzione delle battute differente rispetto a quella di Jacques: al v. 324 assegna ἔνεστι a Cherestrato (anziché Davo), quindi attribuisce i vv. 324b-25a (dopo ἔνεστι e sino a τοῦργον) a Davo (anziché Cherestrato) e i vv. 325b-26 (dopo τοῦργον) a Cherestrato (anziché Davo), omettendo tuttavia di segnalare nel testo che è Davo a riprendere a parlare dal v. 326 (come si evince dalla traduzione della stessa I. e dal testo di Jacques); ancora, una diversa distribuzione delle battute è ai vv. 390-2, che la I. assegna a Cherestrato da ποιήσω (v. 390) a πράγμα (v. 392), attribuendo poi a Cherea la restante parte del v. 392 sino a συνείσεται (laddove Jacques ritiene che solo ποιήσω sia pronunciato da Cherestrato, mentre tutto il resto è detto da Davo); al v. 484, infine, la I. preferisce βίφη (Sandbach) al trådito βίφης, mantenuto da Jacques.

La traduzione di cui la I. correda la propria edizione è scorrevole e sorvegliata. Risulta evidente l'intento della studiosa di mantenersi fedele alla lettera e allo stile di Menandro, senza tuttavia tradire la natura teatrale dell'originale. Il risultato è pregevole. Se, da una parte, il testo italiano si presenta efficace e essenziale, integrando le lacune testuali solo in caso di necessità ed evitando perifrasi o adattamenti troppo liberi, se non nei casi in cui ciò avrebbe portato a un testo poco fluido (alcuni verbi passivi, per es., vengono volti all'attivo: e.g. vv. 16 s. ἀσπίδα κομίζων ὑπὸ δὲ σοῦ σεσωσμένην / πολλάκις, *portando quello scudo che tu tante volte avevi salvato*), dall'altra il ritmo dei dialoghi (ben integrato dalle didascalie di scena) e le scelte lessicali si rivelano funzionali alla resa delle sfumature psicologiche dei caratteri menandrei.

Piú che esauriente è il ponderoso commento, che occupa gran parte del volume (pp. 123-394) e che costituisce una vera e propria *summa* dello stato degli studi sull'*Aspis*. Se l'analisi sull'allestimento scenico della commedia, in questa sede, si limita a perfezionare e approfondire quanto detto nell'introduzione e indicato nelle didascalie sceniche, grande attenzione è riservata alle questioni linguistiche, in particolare lessicali (riflessione che non manca di riverberarsi nella traduzione, come detto); non minore interesse è riservato alle questioni di stile, alla tecnica menandrea di caratterizzazione dei personaggi e al contesto storico-sociale che fa da sfondo alla commedia. Il commentario è rivolto, inevitabilmente, a un pubblico di specialisti, ma è fruibile, senza eccessiva fatica, anche da parte di lettori meno esperti, per i quali può anzi costituire un ottimo punto di partenza per lo studio dell'opera. Ciò è possibile anche grazie alla dovizia dei rimandi

bibliografici, che non si esauriscono nella pur sostanziosa nota bibliografica in appendice.

Pochi i refusi, presenti sia nell'introduzione, che nel testo e nel commento: si vedano e.g., oltre a quanto già osservato, la mancata segnalazione del cambio di battuta al v. 777 – (Σμ.) –, e l'errata citazione del proverbio μηδὲν ἄγαν, che diventa μηθὲν ἄγαν (commento ai vv. 168-70a, p. 235). Un'asperità nella traduzione è poi, forse, la mancata segnalazione della lacuna, presente nel testo, tra v. 242 e v. 244b, che produce un botta e risposta poco perspicuo (Maestro di mensa: *Ecco Davo, cosa avrà da annunciarci?* – Davo: *Certamente*). Qualche riferimento in più, poi, si sarebbe probabilmente potuto inserire nel commento (al v. 248a, p. 274), a proposito del valore proverbiale di Φούξι (e.g. Strab. 1.2.30 δειλότερον δὲ λαγῶ Φρυγός; Fest. 460.36 *sero sapiunt Phryges = Eq. Tr. fr. 234 R.*<sup>3</sup>, cf. Cic. *ad fam.* 7.16.1; su quest'ultima espressione si veda R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, p. 437).

In definitiva, l'edizione dello *Scudo* curata da P. Ingrosso si segnala certamente come un nuovo, significativo riferimento negli studi sull'*Aspis* ma anche, più in generale, sulla *Nea*. Il volume, oltre a rappresentare un ulteriore progresso nella riflessione critica sul testo della commedia menandrea, ha soprattutto il merito, come accennato, di fornire finalmente un commento completo e aggiornato sulla parte conservata del dramma. L'approccio della I. è improntato alla cautela e alla costante ricerca di un terreno solido sul quale fondare la propria interpretazione, tanto nella *constitutio textus* (in cui il rispetto della tradizione, in assenza di elementi contrari davvero cogenti, è pari all'acribia con cui vengono vagliate *variae lectiones* e congetture) quanto nell'introduzione e nel commento. Notevole è anche lo scrupolo con cui l'autrice si sforza (con successo) di fornire al lettore un quadro ampio e meditato dello *status quaestionis* prima di avanzare le proprie proposte esegetiche, cui viene concesso spazio solo a seguito di una minuziosa discussione delle teorie note.

Università di Cagliari

Silvio Schirru

Giusto Picone – Lucia Beltrami – Licinia Ricottilli (a c. di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel 'de beneficiis' di Seneca*, Palermo, Palumbo, 2009, pp. 429; ISBN 978-88-60170-72-9; € 32,00.

La miscellanea raccoglie i risultati, in parte già presentati in forma seminariale nel 2006, frutto delle indagini condotte da tre gruppi di ricerca appartenenti alle Università di Palermo, Siena e Verona nell'ambito di un PRIN 2004-2006; tali ricerche, svoltesi anche in vista di un auspicabilissimo commento al primo libro del *de beneficiis*, si propongono come «approfondimento delle dinamiche del dono e dello scambio, delle relazioni interpersonali, dei modelli etici e ideologici strettamente connessi alla pratica del beneficio».

Tra gli studi riguardanti strettamente il *de beneficiis*, si segnala per prima la puntuale e accurata analisi di D. Averna (*Fortuna nel 'de beneficiis' di Seneca*, pp. 9-24) sulla polisemia di *fortuna* e sul ruolo contrastivo da essa ricoperto rispetto al *beneficium* che, come espressione della virtù, deve mostrarsi capace di superare (o addirittura capovolgere) le condizioni imposte dalla sorte. Con sintesi e precisione, E. Dalle Vedove (*Aspetti della presenza del dedicatario nel 'de beneficiis' di Seneca e raffronto con le prefazioni di Seneca Padre*, pp. 97-120) considera il ruolo di Liberale, la cui presenza concorre con quella dell'*adversarius fictus* di tipo diatribico nei primi quattro libri, ma si

fa più accentuata nei libri V-VII, in cui Seneca propone il proprio insegnamento sotto forma di esercizio retorico, ponendosi nei confronti dell'interlocutore come amico più che maestro; i riferimenti alla mimica facciale attribuita a Liberale e le formule di richiesta o di conclusione di un argomento creano la dimensione immaginativa caratteristica di un dialogo, paragonabile a quella propria delle introduzioni epistolari di Seneca padre. A. De Caro (*'Voluntas luceat'. Riconoscimento e riconoscenza nel 'beneficium'*, pp. 121-58) mostra come Seneca sottolinei il valore dell'interiorità nelle relazioni interpersonali: solo insistendo sul «valore di legame» del dono (reso visibile dall'atteggiamento assunto nell'atto del donare) e sul suo carattere singolare (consistente nel riconoscere l'individualità del destinatario), Seneca crede si possa creare una reciprocità di scambio avulsa da ogni logica materialistica e fondata su una continua interdipendenza tra individui che si (ri)conoscono personalmente. Decisamente perspicuo nella sua schematicità è il contributo di E. Ducci (*La rivalutazione del tempo nel 'de beneficiis'. Analisi tematica dei libri I-II*, pp. 159-72), che provvede ad una vera e propria schedatura dei riferimenti al tempo nei primi due libri, deducendone cinque aspetti fondamentali: la necessità di evitare le attese e, anzi, di prevenire i bisogni; la persistenza nel tempo che distingue il *beneficium* dalla *fenestratio*; il superamento della logica causa-effetto nella successione temporale delle azioni benefiche; la necessità di reiterazione del *beneficium*; il superamento del mito del buon tempo antico. M. Lentano (*Come uccidere un padre (della patria): Seneca e l'ingratitudine di Bruto*, pp. 185-209) affronta il problematico giudizio di Seneca sul cesaricidio in *ben. 2.20*, mettendone in luce lo snodo contraddittorio dei contenuti e la difficoltà concettuale di fondo incontrata da Seneca nel giustificare Bruto, uccisore dell'uomo cui avrebbe dovuto mostrare la riconoscenza di un figlio verso il padre, avendo da lui ricevuto il beneficio della vita; Lentano mostra quindi come Seneca riesca a superare l'aporia ponendo l'attenzione sull'*iniuria* connotante la situazione di guerra civile, seguendo un ragionamento complementare, seppur differente, a quello con cui nell'epistolario ciceroniano vengono difesi Bruto e Cassio. P. Li Causi (*Una mediazione conflittuale per una pratica della teoria. Dinamiche e funzioni dell'interlocutore immaginario in alcuni loci del 'de beneficiis' di Seneca*, pp. 211-31) individua tre ruoli ricoperti nel trattato dall'*adversarius*: di portavoce della logica comune, ribattendo alla quale Seneca può allargare il campo etico della praticabilità del beneficio; di «palestra dialettica» per la *ratio* del filosofo, volta a coniugare dottrina stoica e pratica del quotidiano; di alleato del filosofo cui fornisce spunti per argomentazioni moralistiche. R.R. Marchese (*Dignità e disegualianza. Il rispetto nella relazione fra benefattori e beneficiati*, pp. 245-71) illustra il proposito di Seneca di riconsiderare il rapporto di disegualianza tra benefattore e beneficiato sulla base del rispetto e del reciproco riconoscimento delle autonomie, in modo da evitare che l'atteggiamento di superiorità paternalistica del benefattore spinga il beneficiato umiliato a ribellarsi non ricambiando il beneficio. L'importanza attribuita da Seneca alla disposizione interiore e al conseguente atteggiamento delle due parti in relazione viene evidenziata anche da R. Marino (*Lo 'stigma' dell'estraneità: il 'beneficium' tra volontà e virtù (Sen. 'ben.' 1,1,8: Omni in officio magni aestimetur dantis voluntas)*, pp. 273-88) che mostra come nell'atto del beneficio la *voluntas* sia la responsabile dell'innescò (o più spesso del mancato innescò) del meccanismo del dare, nonché della stigmatizzazione del beneficiato come 'diverso' e dunque di tutti quei segni che manifestano la non-intenzionalità del dono mediante una retorica della prevaricazione con la quale il benefattore decostruisce l'identità del beneficiato. Maggiormente incentrato su motivi letterari è il contributo di G. Picone (*Ercole e il serpente. Figure di ricordo, modelli mitici, modelli etici nel 'de beneficiis' di Seneca*, pp. 289-302), dedicato pressoché esclusivamente alla *synkrisis* di Alessandro ed Ercole in

*ben.* 1.13, dove Alessandro incarna il modello tanto di *pessimus princeps* sedotto dalla velleità della divinizzazione, quanto di cattivo estimatore di benefici ricevuti, mentre Ercole, benefattore disinteressato, è modello del buon sovrano difensore dei diritti dei *boni*; la comparazione tra Alessandro e il serpente (*ob malum virus*), oltre a costituire una variazione denigratoria sul mito della nascita del re macedone, lo pone in ulteriore antitesi con Ercole. Prendendo le mosse dalle moderne teorie della pragmatica, l'ampio studio di R. Raccanelli (*Cambiare il dono: per una pragmatica delle relazioni nel 'de beneficiis' senecano*, pp. 303-56) coglie l'importanza che, nel meccanismo del dono, assume l'interazione reciproca, a causa della compresenza di linguaggio verbale e dei gesti: anche di fronte all'ingratitude, il benefattore è tenuto a rilanciare la relazione, onde scardinare il rapporto schematico di causa-effetto e riequilibrare il dislivello gerarchico tra gli interagenti su un piano di amicizia competitiva, stimolando l'ingrato a perfezionarsi; convinto che l'essenza del dono vada ricercata nella *voluntas tribuendi*, Seneca propone un modello morale normativo della relazione ricorrendo al paradosso per cui, come il donatore trova la sua soddisfazione nel dare, il donatario contraccambia il beneficio soprattutto mostrando gratitudine per essere in debito. Riferendosi ancora al ruolo conferito dalla pragmatica alla gestualità, L. Ricottilli (*Aspetti della rappresentazione gestuale nel 'de beneficiis'*, pp. 399-429) nota come Seneca le attribuisca un'importanza fondamentale nell'esprimere l'*animus* delle parti in causa in una relazione di beneficio e come, mediante l'*inlustratio* dei gesti, il filosofo cerchi di agire sulla volontà del lettore, per esempio insistendo sulla manifestazione del *gaudium* del donatario, indispensabile per ristrutturare in senso positivo l'obbligo della gratitudine, oppure descrivendo atteggiamenti corretti sempre in compresenza di donatore e donatario, a riprova che il rapporto positivo necessita di corrispondenza.

La miscellanea comprende poi tre studi che esaminano alcune tematiche proprie del *de beneficiis* in altri testi senecani. E. Calabrese (*Il dono e la relazione padre-figlio nella Fedra di Seneca*, pp. 25-45) rileva nella relazione tra padre e figlio nella *Phaedra* l'assoluta mancanza di comunicazione, aggravata dal fatto che Teseo perpetra l'uccisione di Ippolito ricorrendo al dono ricevuto dal proprio padre Nettuno, trasformando uno strumento di relazione verticale tra padre e figlio in strumento di distruzione della relazione, e travalica il modello romano del *pater imperiosus*, condannando un figlio tutt'altro che *degener* proprio mentre questi emula il genitore. M. Lo Piccolo (*Dentro e fuori il 'de beneficiis'. Notazioni sui temi del 'beneficium' e della 'clementia' in Seneca e Cicerone*, pp. 233-44) rintraccia analogie tra il *de beneficiis* e l'*ad Polibium*, dove la relazione uomo-natura ricalca quella benefattore-beneficario, il passato viene rivalutato in nome della *memoria* e la richiesta di grazia a Claudio viene intesa come beneficio operato in nome della *clementia*, secondo uno schema già delle orazioni cesariane di Cicerone. Si spinge fino alla letteratura tardoantica G. Raspanti (*Il 'de obitu Theodosii' di Ambrogio e l'ideale senecano della 'clementia principis'*, pp. 357-98) che, dopo aver analiticamente rilevato l'esaltazione della *clementia* nell'encomio dell'imperatore, individua una serie di influssi che S. Ambrogio potrebbe aver derivato dal *de clementia* senecano, soprattutto l'intento precettistico rivolto ad un giovane principe, pur mantenendo ampia autonomia, per esempio nell'esaltare, in un'ottica non filosofica, ma cristiana, il sentimento della *miserericordia*.

Si segnalano infine altri due studi che ricorrono a «metodologie meno praticate in ambito filologico». M. Carosso (*Le relazioni del dono. Chiavi di lettura recente di un classico dell'antropologia*, pp. 47-95) si sofferma sulla rilettura operata da alcuni antropologi e sociologi moderni del *Saggio sul dono* di M. Mauss, in particolare quella di D. Vidal riconosce nella digressione sulle Grazie di *ben.* 1.3.3-5 il modello della triade maussiana degli obblighi 'dare, ricevere, ricambiare'. Riacciandosi sia a Mauss che

alla Carosso, G.M. Facchini e C. Moratello (*'Donum-munus': dalle fonti letterarie alla documentazione archeologica. Alcuni esempi dell'arte suntuaria di età romana*, pp. 173-83) forniscono alcune testimonianze archeologiche di *dona* inalienabili soffermandosi in particolare su un balsamario recuperato in Pannonia.

La miscellanea ha innanzitutto il merito di riportare alla ribalta come campo di indagine il *de beneficiis*, opera troppo spesso trascurata e a cui proprio alcuni degli autori qui presenti hanno recentemente dedicato studi di rilievo (penso p. es. a Lentano e a Marchese). Questi e altri studiosi, per buona parte veterani della critica non solo senecana, non hanno semplicemente preso in esame un testo, spesso intricato e di ardua lettura, individuando alcuni importanti filoni tematici (la *fortuna*, il dedicatario, l'interlocutore, la gestualità, il tempo) – obiettivo che sarebbe bastato a rendere il libro pregevole, oltre che utile –, ma hanno affrontato alcuni dei suoi nodi concettuali più ostici (i paradossi della relazione, il ruolo della disposizione interiore, le complicazioni di *ben. 2.20*, la relazione tra *beneficium* e *clementia*) e offerto quindi al lettore i felici risultati della loro indagine in una forma sempre agevole e chiara, senza mai perdere di vista il testo (che il più delle volte compare corredato di molte opportune sottolineature delle parole chiave); anche quegli autori (Raccanelli, Ricottilli) che ricorrono a metodi di indagine meno tradizionali permettono al lettore di familiarizzare con i concetti base della *pragmatica* con poche pagine di introduzione prima di riportarlo a Seneca. Decisamente più eccentrici, a questo proposito, appaiono gli studi di Carosso e Facchini – Moratello, nei quali la presenza senecana è assai limitata o nulla, ma che sono importanti per l'interpretazione antropologica; appare un po' marginale rispetto al titolo della miscellanea e allo stesso *de beneficiis* (mai citato) anche lo studio di Raspanti, che comunque rappresenta un pregevole saggio sulla fortuna del *de clementia* (affine, per molte tematiche, al *de beneficiis*). Nel *mare magnum* della bibliografia senecana le omissioni sono ovviamente possibili e nelle singole bibliografie, peraltro ben selezionate e funzionali, ho sentito la mancanza solo di due – non fondamentali, ma forse utili – riferimenti: 1. una menzione (a p. 188 n. 7) di M. Bellincioni (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Libro XV: le lettere 94 e 95*, Brescia 1979, pp. 47 s. che mi pare abbia individuato il ruolo fondamentale dell'*iniuria* in *ben. 2.20.3* (affrontato comunque da Lentano in maniera molto più approfondita) assai meglio non solo di Francia Somalo 1997 e Letta 1998, ma anche di Griffin 2003; 2. una menzione (a p. 420 n. 38) di M. Billerbeck, *Der kiniker Demetrius. Ein Beitrag zur Geschichte der frühkaiserzeitlichen Popularphilosophie*, Leiden 1979, pp. 41 s., alla quale Ricottilli avrebbe potuto ragionevolmente contestare la lettura troppo 'diplomatica' dell'atteggiamento di Demetrio. Piccoli refusi tipografici sono «10,23» per 10,2-3 (p. 235 n.6), «12,56» per 12,5-6 (p. 236 n. 12), *accesi* per *accepi* in *ben. 1.14.3* (p. 284), «7,11,1» per 7,11,1-2 (p. 420 n. 38). Un *index locorum*, magari dei soli luoghi del *de beneficiis*, avrebbe potuto rendere ancora più funzionale questa miscellanea che penso costituisca fin d'ora un capitolo fondamentale per l'esegesi del trattato e che mi auguro invogli a proseguire su questo percorso critico, come ritengo sia in parte già avvenuto con R. Raccanelli, *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel 'de beneficiis' di Seneca*, Palermo 2010.

Università degli Studi di Milano

Stefano Costa

Giulio Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115*, Edizione critica e commento (Beiträge zur Altertumskunde 281), Berlin-New York, De Gruyter, 2010, pp. 377; ISBN 978-3-11-024091-7; € 109,95.

Giulio Vannini (= V.) è nome ben noto nel panorama di studi petroniani per una serie di contributi testuali-interpretativi al *Satyricon* e per l'imponente rassegna bibliografica pubblicata su «Lustrum» (Göttingen 2007), cui si aggiunge ora questo importante volume che costituisce la prima edizione con commento dell'intero episodio del viaggio per mare (per una parte dell'episodio vd. *Petronius, Satyricon 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar von P. Habermehl*, Band I: *Sat. 79-110*, Berlin-New York 2006).

Il volume si apre con un'ampia introduzione articolata in tre capitoli, di cui il primo è dedicato agli aspetti generali del *Sat.* (pp. 3-22), riesaminati con chiarezza e completezza di informazione bibliografica. Di particolare interesse mi sembrano, in questa parte, le osservazioni relative all'estensione e al genere letterario del *Sat.* Partendo da una valutazione della lunghezza media dei singoli libri e tenendo conto delle lacune, si approda a una convincente suddivisione del testo superstite che coprirebbe i libri XIII-XXI; risulta così confermata (e meglio definita) l'idea di Heinze che la parte a noi giunta appartenesse a un numero di libri maggiore rispetto a quello che ci lasciano intravedere le testimonianze, in parte contraddittorie, su cui si fonda la fortunata ipotesi – risalente a Bücheler – di attribuire ai soli libri XIV-XVI il testo esistente (ciò comporterebbe un'eccessiva lunghezza per i singoli libri e, di conseguenza, per il romanzo nel suo insieme, mentre seguendo la tesi di V. e fermo restando il suggestivo numero di 24 libri, si arriverebbe a una più verosimile lunghezza approssimativa di ca. 115.000 parole, poco più del doppio del romanzo di Apuleio, ca. 53.000 parole).

Per quanto riguarda il genere letterario e il significato complessivo dell'opera, sono valorizzate le ultime scoperte papiracee, che hanno dimostrato l'esistenza di un filone parallelo a quello a noi noto del romanzo d'amore idealizzato, un filone 'basso' di narrativa comico-licenziosa, talora prosimetrica, cui il *Sat.* apparterebbe. Tale nuovo scenario comporta anche una revisione di fortunate ipotesi interpretative del romanzo petroniano: l'idea che esso sia una parodia del romanzo greco idealizzato (Heinze), o una parodia in prosa dell'*Odissea* (Klebs), privilegerebbe – secondo V. – testi che, pur importanti e ricorrenti nel costante gioco di allusioni letterarie, non sono così pervasivi da costituire il principale bersaglio dell'ironia autoriale; questa sembra piuttosto rivolgersi contro un 'narratore mitomane', nutrito di cultura decadente, che guarda la realtà degradata in cui vive da un punto di vista deformato dai modelli letterari sublimi appresi in una scuola ormai in declino (in questo V. concorda essenzialmente con la tesi di Conte [*The hidden author. An interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley 1996], a parte qualche cautela sulla possibilità di stabilire se i protagonisti siano effettivamente degli *scholastici*, vd. pp. 4 s.). L'intertestualità, quindi, non sarebbe funzionale alla parodia di un determinato genere letterario – né del resto dovuta, come la forma prosimetrica, all'influenza della satira menippea, su cui pure si è molto insistito – ma sarebbe piuttosto utilizzata per caratterizzare i personaggi e svelarne le illusioni mediante il contatto con il 'realismo' della vita quotidiana, che opera come mezzo di contrasto funzionale all'ironia dell'autore. L'episodio del viaggio edito da V. – episodio romanzesco per eccellenza, di cui vengono fissate le coordinate spaziali e la scansione temporale – costituisce un esempio significativo di questo procedimento: il tema 'odissiacò' del 'viaggio per mare', con improvvisa tempesta e conseguente naufragio, funge da esca per le fantasie mitomane di Encolpio, il quale si sente prigioniero della nave di Lica come Odisseo nell'antro del Ciclope.

L'intero secondo capitolo (pp. 23-38) è dedicato alla novella della matrona di Efeso che Eumolpo racconta durante il viaggio: testo celeberrimo che viene riesaminato in relazione

alle altre versioni antiche dell'aneddoto – una greca (*Vita Aesopi* 129 Perry) e due latine (Phaedr. *app.* 15; *Romulus* 59 Thiele), riportate nell'*Appendice* (pp. 307-9) – nel tentativo di ricostruirne uno stemma e di fornire qualche ipotesi sull'origine di un tema che ha avuto notevole fortuna anche in epoca medievale e in ambito orientale. Una volta dimostrata la difficoltà inerente a ogni tentativo di mettere le tre versioni latine in un rapporto di filiazione diretta, si pone l'arduo problema di definire la natura della loro fonte comune, che è ragionevole identificare in una milesia (forse tradotta in latino da Sisenna e ridotta da una successiva versione, che avrebbe costituito la *Mittelquelle* comune a Fedro e Romolo), oppure in una favola che Petronio avrebbe ampliato. Secondo V., l'esistenza di un antecedente testimoniato dal *logos* della *Vita Aesopi*, a torto trascurato, farebbe propendere per l'ipotesi che un tema diffuso nella tradizione favolistica sarebbe stato da Petronio originalmente rielaborato nello spirito della milesia e arricchito di spunti nuovi, quali il ricorso ironico all'intertestualità (si veda *e.g.* la funzione attiva assegnata all'ancella grazie alla suggestione del modello virgiliano di Didone e Anna). Se l'ipotesi – fondata su buone argomentazioni – è corretta, il fantasma della *fabula Milesia* è per noi destinato a impallidire ulteriormente, non potendo assegnare ad essa l'archetipo' di un preciso tema narrativo, ma solo una sfuggente modalità di rielaborazione, un presunto 'spirito milesio' lascivo e brioso, desunto essenzialmente e tautologicamente dal testo stesso di Petronio (e di Apuleio).

Sulla complessa tradizione manoscritta del *Sat.*, costituita da una congerie di *excerpta* risalenti a un testo già incompleto che doveva trovarsi nel IX secolo in Francia, forse nello *scriptorium* di Auxerre, informa compiutamente il terzo capitolo introduttivo (pp. 39-61). Dei tre rami della tradizione relativa alla porzione di testo edita (*excerpta brevia* [O], *florilegium Gallicum* [φ], *excerpta longa* [L]) sono enucleate le caratteristiche, i testimoni e le relazioni reciproche, con particolare riferimento alla novella della matrona di Efeso, la cui conservazione in OφL – oltre che in Giovanni di Salisbury – offre un osservatorio privilegiato per il confronto dei tre rami. Segnolo soprattutto le osservazioni sul cod. Mz (Paris. Mazarineus 4319, contenente solo i capp. 111 s.), del quale risulta meglio definita la posizione e importanza all'interno della classe O (pp. 44-6), nonché la discussione sulle lezioni attribuite dai precedenti editori al perduto cod. Memmianus della classe L (pp. 50-3). Il testo critico si basa su nuove collazioni di tutti i testimoni principali e di alcuni tra i recensori, ed è corredato di un apparato rigorosamente selettivo, come indicato a pp. 62 s.

Il commento (pp. 93-306) presenta una ricchezza di dati e informazioni che coprono tutta la problematica del testo, offrendo al lettore una lucida sintesi del denso lavoro della critica petroniana (compresi studi recentissimi), insieme a molti contributi personali. Mi limiterò a metterne in luce gli aspetti generali, con qualche osservazione su singoli luoghi di particolare rilievo e/o problematicità. Innanzi tutto l'episodio, che vede tra i protagonisti due personaggi comparsi in precedenti avventure andate perdute (Lica e Trifena avevano entrambi subito *iniuriae* dalla coppia Encolpio-Gitone), è saldamente collegato sia agli avvenimenti a noi noti dalla narrazione superstite (p. 93), sia a quelli basati su ipotesi ricostruttive, che sono criticamente e persuasivamente vagliate alla luce delle indicazioni disseminate nella porzione di testo commentato (pp. 102 s., 174, 177, 265). Inoltre, in un racconto dove il narratore guarda costantemente alle vicende della propria vita attraverso la lente deformante della letteratura, fondamentale è l'analisi intertestuale cui il commento riserva costante attenzione, a cominciare dalla già ricordata assimilazione della nave di Lica all'antro di Polifemo: V. evidenzia la presenza dell'ipotesto omerico mediata attraverso il racconto ovidiano di Achemenide in *met.* 14.192 ss. (pp. 104-7, 120), a cui si sommano suggestioni del mito di Eracle, filtrate ancora dalle *Metamorfosi* ovidiane (*met.* 9, 173 ss. e 211 ss.) e sottolineate dalla scelta del nome *Lichas*, 'nomen omen' che prelude alla morte in mare del proprietario della nave, come quella appunto dell'omonimo servitore di Eracle (pp. 110 s., 116, 282). Ben evidenziata risulta anche la trama di allusioni all'episodio virgi-



liano di Enea e Didone nel racconto della matrona di Efeso, a partire da 110.7 s. dove precisi segnali linguistici preludono alla filigrana parodica della licenziosa novella (pp. 233 s.), per culminare nelle due citazioni di *Aen.* 4.34 e 38 inserite nel discorso epicizzante dell'ancella, con cui si esplicita la sovrapposizione della figura di Anna e, conseguentemente, di Didone ed Enea ai protagonisti della novella (pp. 251 ss.). E si veda ancora l'assimilazione di Encolpio, di fronte alle effusioni di Trifena e Gitone (113.5 s.), all'amante elegiaco che soffre per il tradimento (p. 266); la matrice platonica dell'espedito messo in atto da Gitone per morire nel naufragio stretto al suo partner (114.10: come Alcibiade con Socrate, egli si insinua sotto la tunica di Encolpio, pp. 285 s.); il recupero della tradizione aulica e scolastica da parte del 'narratore mitomane' quando descrive la scena della tempesta e del naufragio (pp. 274 ss. dove un *excursus* sugli archetipi e i modelli di tale scena, in ambito greco-latino, è seguito da puntuali confronti volti a mostrare l'uso disinvolto di materiali canonici, che solo raramente lascia emergere un modello preciso dalla fitta trama di memorie); infine la costruzione dell'episodio del riconoscimento del cadavere di Lica su quello ovidiano di Ceice e Alcione (*met.* 11.710 ss.: pp. 295 s.). Questi ipotesti convergono nel complesso tessuto narrativo petroniano insieme a temi e moduli tipici del repertorio romanzesco (vd. *e.g.* pp. 122 s., 154), *topoi* della letteratura consolatoria (pp. 247 ss.) e diatribici (pp. 299 ss.), tutti puntualmente registrati dal commento che offre una panoramica davvero esaustiva della densa intertestualità dell'episodio del viaggio.

Notevole interesse presenta il commento dei *Realien* – supportato da fonti antiche e bibliografia tecnica – in particolare riguardo a navi e navigazione (vd. *e.g.* pp. 165 s., 125-9, 290), ma anche *e.g.* a mezzi di scrittura (p. 138 a proposito di *atramentum*) e uccellazione (p. 218 a proposito di *textis harundinibus*), alla modalità di marchiare gli schiavi fuggitivi e criminali (vd. pp. 146 s.), all'usanza dell'inumazione (pp. 237 s.) e al divieto di sepoltura per i crocifissi (p. 244). A 114.3 le informazioni geografiche relative alla direzione dei venti offrono una convincente motivazione dell'intervento testuale *Sicilia modo ventum dabat* (rispetto al trådito *Siciliam modo ventus dabat*), immagine che allude all'*Africus* (opposto all'*Aquilo*) e amplia opportunamente lo scenario della ridda dei venti durante la tempesta (pp. 278 s.).

Altro aspetto di rilievo del commento è l'esame della lingua: l'evidenza data agli elementi linguistici di tipo colloquiale, volgare, poetico, ai grecismi, all'uso del lessico giuridico, nautico, militare mette in luce la straordinaria capacità di Petronio di creare diversi 'interstili'; mentre la costante attenzione alle clausole offre un significativo supporto all'analisi critico-testuale. Quest'ultima costituisce una parte importante del commento e rende piena ragione del testo edito, caratterizzato da scelte equilibrate e da proposte personali sempre ampiamente motivate. Mi soffermerò su alcuni punti che ho trovato particolarmente convincenti oppure suscettibili di qualche ulteriore riflessione, fermo restando che opinioni diverse e dubbi su singole questioni nulla tolgono al merito di questa eccellente edizione.

100.2 *haec ut infra fiduciam posui*: l'interpretazione del nesso vb. *pono* + *infra* nel senso – ben attestato nel *Sat.* – di 'mettere sotto il governo di', 'sottomettere', consente un'esegesi del problematico *infra fiduciam* (*i.e.* 'una volta posti questi principi sotto il potere della fiducia') che si accorda meglio a quanto segue (*fraudavique animum dissidentem*), rispetto alla diffusa interpretazione di *infra* = *citra* (*i.e.* 'una volta posti questi principi senza convinzione').

100.4 *quam bene exulem exciperem* (parla Trifena, riferendosi a Gitone): mi sembra prudente aver mantenuto nel testo *exulem* con la lieve correzione *exciperem* del trådito *exciperet* sulla scorta di *t<sup>m</sup>*, perché *exul* nel senso lato di 'girovago', 'lontano dalla patria' è altrove attestato nel *Sat.* (81.3); mentre la proposta già avanzata da V. (presente in appar. e

ridiscussa) *exul exciperet*, pur avendo il merito di riferire *exul* alla sola Trifena (cf. 100.7 *Triphaenam exulem*) risulta più costosa da un punto di vista grafico e sintattico (mancanza dell'oggetto e cambio di persona troppo brusco, anche se tipico del parlato – la donna si riferirebbe a se stessa in terza persona –, dopo l'incisivo *meis manibus*). D'altra parte *exul eum exciperem* (non *exciperet* come si legge in appar., ma vd. p. 105) di Strelitz è sconsigliabile per il ritmo.

Tra 101.2 e 101.3 si tiene giustamente conto della lacuna indicata dal ramo benedettino, in cui Encolpio, dopo la supplica (*miserere... morientium, id est commoda manum*), doveva accusare Eumolpo di averli tratti consapevolmente in trappola, facendoli imbarcare sulla nave di Lica, altrimenti non si capisce il significato di *invidia* e la reazione difensiva di Eumolpo (*inundatus hac Eumolpus invidia iurat... nec ullum dolum malum consilio adhibuisse, sed mente simplicissima et vera fide in navigium comites induxisse*).

102.4 s. Nella difesa del testo trådito, su cui la critica si è inutilmente esercitata con integrazioni ed espunzioni (buona la difesa di *vel dormienti*, sulla scia di Labate, a p. 131 e di *custodem aut caede expelli aut praecipitari viribus* a p. 133), avrei riservato maggiore attenzione anche alla relativa *qui scaphae custodiam tenet*, liquidata troppo drasticamente come glossa (così Zinn, seguito da Müller 1983 e V.), per quanto non priva di difficoltà: limitandoci col Bücheler ad espungere *custodiam*, su cui convergono soprattutto i sospetti (il ramo benedettino presenta al suo posto *gubernacula* e il nesso *custodiam tenere* è privo di paralleli), e a correggere *scaphae* in *scapham*, si conserva – a mio avviso – una precisazione che rende il testo più perspicuo (*gubernacula... a quorum regione funis descendit qui scapham tenet*) ed è rintracciabile nei passi paralleli citt. a p. 129.

105.11 *meruisse quidem... venissent*: non mi sembra superfluo ipotizzare sulla scorta di Bücheler una breve lacuna dopo *venissent* (e.g.: *sed non tam acerbam*), perché altrimenti *quidem* rimane sospeso e il senso della frase non sembra concluso.

106.2 *Triphaena... non totam voluptatem perdiderat*: diversamente da quanto si afferma a p. 176, *voluptas* nel senso di *libido* mi sembra sufficientemente attestato (aggiungo Auson. *epigr.* 115.16 Green *titillata... voluptas fervet*) e non penserei pertanto alla necessità di un'integrazione (V. propone in appar. *volup<tatis cupidi>tatem*).

108.13 *praetendit ramum oleae*: a differenza dei più recenti editori, V. accoglie la correzione *praetendit* (già di Muret e poi di Bücheler 1871) al posto del trådito *protendit*. L'errore è frequente e la necessità dell'intervento, fondata su sottili motivi semantici (il vb. *protendo* presuppone una meta qui assente, vd. p. 204), potrebbe essere ulteriormente suffragata dall'ipotesi sostenuta da Setaioli (Arbitri Nugae. *Petronius' Short Poems in the Satyrical*, Frankfurt a. M. 2011, 169-73, dove però si legge *protendit* e non si menziona la correzione, in realtà funzionale a quanto si afferma): Petronio avrebbe qui in mente Verg. *Aen.* 8.116 *paciferaeque manu ramum praetendit olivae*, e sia l'introduzione in prosa sia i versi pronunciati subito dopo da Trifena costituirebbero nel loro insieme una elaborata parodia del discorso epico 'moderno', a cui far risalire l'inserimento al suo interno di un *verbum dicendi* (§14, v. 1 *'quis furor' exclamat 'pacem convertit in arma?'*, per cui vd. soprattutto Verg. *Aen.* 5.670 s. *'quis furor iste novus? quo nunc, quo tenditis, inquit, / heu miserae cives?'*).

109.3 Tenendo conto della formularità del patto giurato stilato da Eumolpo (109.2 s.), di cui il commento ci offre un'ottima analisi (pp. 209-14), non avrei espunto col Müller *si quaesieris*, ma optato per una soluzione che eliminasse l'incongruenza logica mantenendo la formularità del divieto (vd. i confronti addotti a p. 213): rispetto a *aut si quaesieris <et> pro singulis iniuriis numerabis* di Bücheler, più interessante mi sembra l'ipotesi avanzata dallo stesso V. che *quaesieris* sia frutto di una *Echoschreibung* (vd. precedente *quaeres*) e che possa nascondere qualcosa come *si quid inieris* (l'ipotesi registrata in appar. meritava,

secondo me, di esser sostenuta con più convinzione e, comunque, doveva sconsigliare di accogliere nel testo l'intervento *tranchant* di Müller).

109.8-10 a proposito dei versi improvvisati da Eumolpo (3 distici elegiaci seguiti da 7 endecasillabi faleci), la tradizione mscr. e gli interpreti sono equamente divisi sulla continuità o meno dell'inserito poetico. V. ritiene preferibile – a mio avviso giustamente – pensare a due carmi diversi separati da una breve lacuna (indicata solo nel ramo benedettino): il termine *elegidarion* (un *hapax* assoluto con forma greca del diminutivo, da interpretare in unione con *capillorum* come 'piccolo componimento in compianto delle chiome') si riferirebbe solo al primo epigramma di carattere più generale, mentre il secondo, indirizzato specificatamente a Gitone (vd. il riferimento alla bellezza androgina al v. 2), sarebbe stato introdotto da un breve collegamento andato perduto. Per quanto la giustapposizione di metri diversi ricorra anche in *Sat.* 5 e siano ora portate ulteriori argomentazioni a sostegno dell'unitarietà (cf. Setaioli, *op. cit.*, 179-184), credo che in favore dell'altra ipotesi si debba considerare anche la prassi, ben attestata negli epigrammi di Marziale (vd. e.g. 5.34 e 5.37; 9.43 e 9.44), di trattare lo stesso argomento in distici elegiaci e poi, con marcata differenza di tono e ispirazione, in faleci. Particolarmente problematica è anche l'esegesi dell'espressione presente nei faleci *horti tuber* (§10, v. 4): tra le varie ipotesi di identificazione ('tartufo', 'fungo', 'zucca', su quest'ultima ipotesi è ora tornato Setaioli, *op. cit.*, 345-55), V. opta, sulla scia dei vecchi commentatori, per la prima soluzione che incontrerebbe difficoltà più lievi rispetto alle altre.

112.6 *et fatale conditorium familiari ac viro sacraret*: la congettura di V. *sacraret*, al posto di *faceret* che obbliga a un'integrazione (*conditorium <commune / idem / unum>*), soddisfa il senso e il ritmo, la genesi dell'errore è ben motivata (p. 261).

112.7 Condivido pienamente l'interpretazione di *malo mortuum impendere* ('preferisco sacrificare un morto') dal vb. *impendo*, con dicretico in clausola, e non da *impendeo* che è intransitivo e non si può tradurre, come fanno i più, con 'appendere alla croce' (p. 262); fra l'altro, una simile traduzione anticipa tautologicamente il successivo ordine della matrona, indebolendo l'effetto a sorpresa di *cruci affigi*.

112.8 La spiegazione di *arca* come 'sarcofago' (vd. anche Phaedr. *app.* 15.2 *et sarco-phago corpus condidit*), in cui il corpo del marito sarebbe stato deposto ma non ancora chiuso (necessaria è la visibilità del cadavere), costituisce una plausibile alternativa alla ricostruzione di Pecere, che ha ipotizzato per *arca* il significato di *κλίνη* su cui il corpo sarebbe adagiato e quindi visibile (vd. pp. 238 e 262).

113.11 Il testo frammentario è di difficile ricostruzione (pp. 270-2); tuttavia non vedo la necessità di correggere il trådito *illam* in *illum* e di riferire a Gitone entrambe le offese che, secondo la didascalia, l'ancella di Trifena pronuncia rivolta ad Encolpio (§ 11 *non pluris illam facies quam scortum... non ibis ad spintriam*): disprezzando la padrona (*scortum*) e Gitone (*spintria* = 'omosessuale passivo'), l'ancella, interessata al suo interlocutore (vd. 110.5), cercherebbe di consolarlo e di moderare la gelosia da lui manifestata per entrambi i protagonisti della scena erotica cui ha assistito con rabbia (vd. § 7 *Nec tamen adhuc sciebam, utrum magis puero irascerer, quod amicam mihi auferret, an amicae, quod puerum corrumperet*).

114.7 s. Tra *prope iam* e *fidelissimi rapuerunt servi* è sicuramente caduta almeno una parola: si è pensato ad *exanimatam*, mentre V. propone in appar. *peremptam* graficamente più plausibile. Altrettanto breve riterrei la lacuna tra §§7 s., che invece V. suppone più ampia (e.g. *<cum appareret ratem non diutius maris impetum esse laturam, ego Gitoni> applicitus cum clamore fleui*): per il senso è sufficiente integrare *ego Gitoni*, non essendo a mio avviso necessario un accenno al rischio di affondamento, palesato subito dopo dalle parole di Encolpio (§ 9 *ecce iam ratem fluctus evertet*).

114.11 Il testo tràdito *iuncta nos mors feret* è difeso con argomenti e confronti convincenti, e risulta sicuramente più espressivo della diffusa correzione *iunctos nos mare feret* (pp. 286 s.); qualche difficoltà parrebbe tuttavia sollevare *diutius*, per cui mi domando se non si possa pensare a *diutius... iunctos nos mors feret* (molosso + cretico). Non crea invece difficoltà – com'è ben dimostrato – il riferimento a *mors* del successivo *misericors* (*vel si voluerit misericors ad idem litus expellere*).

Il repertorio bibliografico finale e quattro nutritissimi indici (*locorum, nominum, rerum, verborum*) rendono il volume di immediata e agevole consultazione, mostrando insieme la ricchezza di informazione, di temi, di analisi, di prospettive di questa edizione destinata certo a diventare uno strumento indispensabile e un punto di riferimento nell'ambito degli studi petroniani e classici in genere.

Università degli Studi di Siena

Silvia Mattiacci

Tacito, 'Annali', Libro XI, Introduzione, traduzione e commento di Arturo De Vivo, Roma, Carocci, 2011, pp. 176; ISBN 9788843061433; € 17,00.

Ad oltre trent'anni dal bel volume su *Tacito e Claudio* (Napoli 1980), A. De Vivo propone un'interpretazione complessiva del libro degli *Annales* nel quale compare appunto il famoso discorso dell'imperatore, tema principale della precedente ricerca: oggi l'autore ritorna sul punto, affrontando il libro nella sua interezza, dopo aver negli anni proseguito l'indagine con approfondimenti settoriali. E la giovane collana dei *Classici* di Carocci appare sede opportuna per questo lavoro, che felicemente coniuga l'elemento scientifico (come mostra l'ampia letteratura secondaria adibita) e l'intento didattico (comprovato da una traduzione attenta ed efficace).

Il titolo dell'introduzione (*Le contraddizioni di un principe*) vale bene a guidare nella linea interpretativa prescelta: le contraddizioni individuate, infatti, sono non tanto quelle del Claudio 'vero', quanto piuttosto quelle del Claudio tacitano. A lui lo storico senatore dedica pagine impegnative, ma il ritratto che ne risulta appare – per la parte conservata dell'opera – sempre condizionato da riserve psicologiche e svalutazioni politiche. Per effetto di un sottile processo di «disgregazione narrativa» (p. 17), il valore degli atti di Claudio appare infatti al lettore costantemente sminuito, svuotato di importanza, di senso, o di coerenza. Non a caso quindi anche lo studio della costruzione del racconto, che ha impegnato la critica almeno dalle riflessioni famose ed acute di Sir Ronald Syme, trova nell'indagine di De Vivo un'attenzione precisa e produttiva. Meno spazio va all'annoso problema delle fonti, ed anche su questo punto non si può che convenire: nonostante le formulazioni talora nette di Syme, la questione se larghi materiali derivino dagli *acta e/o* dagli scritti storico-eruditi stesi dall'imperatore in persona deve restare, allo stato delle conoscenze, impregiudicata.

Se la tessitura del commento documenta con accuratezza nel racconto tacitano il piano della 'realtà', quello fattuale, oggettivo, prosopografico, l'analisi narrativa e linguistica fa anche risaltare, per dirlo con termine moderno, il piano della 'rappresentazione'. Si evidenziano infatti i numerosissimi punti nei quali, con sottile arte di scrittore e velenoso *insight* di storico, Tacito suggerisce, senza dichiararla apertamente, l'idea che Claudio fosse complessivamente *unfit to rule*, perché debole, irascibile, condizionabile, che fosse un personaggio imbarazzante, talora ridicolo, soprattutto nelle occasioni pubbliche. Ma conta soprattutto il fatto, ben chiarito dal libro, che anche le pagine più mosse e drammatizzate, come quelle sulla fine di Silio e Messalina, uniscono la sapiente mano del 'plus grand

peintre', capace di efficaci teatralizzazioni e contaminazioni letterarie, con la mente di un politico sempre pensoso del destino dell'impero.

Donne spesso spudorate, liberti troppo potenti, aristocratici più o meno consci del proprio rango e ruolo politico sono i personaggi che animano questo 'torso', che insieme al libro XII costituisce la parte superstite del racconto tacitano su Claudio: vi si affiancano i personaggi dei capitoli 'esotici', dedicati alle campagne in Germania ed in Oriente. Syme considerava queste pagine di 'politica estera' come assai deboli: ma esse hanno un effetto più che altro di *variatio* rispetto alle sezioni 'di palazzo', e comunque riflettono, meglio di quanto non appaia superficialmente, alcuni notevoli punti di vista tacitiani sui modi della guerra e della politica provinciale.

Un'importante sezione del libro è naturalmente quella relativa al discorso claudiano conservato in originale dall'iscrizione di Lione e riportato nel testo con traduzione (*Annali* 11.23 ss. con *Inscriptiones Latinae Selectae*, 212: vd. pp. 18 ss.): basterà ricordare la condivisibile idea che sorregge l'analisi di De Vivo, ossia che esiste una «differenza sostanziale tra il documento e il testo storiografico letterario, che assume una realtà semantica ideologicamente anche indipendente dalla tradizione ufficiale dei fatti» (p. 128). E l'origine della ideologia differente è certo nella prospettiva dello storico, che fece intervenire nella rielaborazione del discorso non solo la mano di scrittore, più sintetico e nervoso del prolisso ed erudito imperatore, ma anche la propria visione dell'impero, toccata molto da vicino dal problema dell'integrazione degli *alienigenae*. Il confronto con l'originale epigrafico, più volte approfondito dalla ricerca, mostra la complessa riscrittura cui lo storico sottopose il discorso: ma anche in questo caso il 'doppio binario' si rivela decisivo, se è vero che «gli argomenti dell'orazione originale sono da Tacito ricomposti in forma e successione diversa, sulla base di motivazioni che non obbediscono a criteri unicamente retorici» (p. 132).

Per le ragioni sin qui esposte, per la chiarezza della scrittura e per l'oggettivo interesse delle pagine tacitiane (discorso claudiano in testa), il volume si raccomanda senz'altro come uno strumento utile ed affidabile, particolarmente adatto per chi si accinga ad entrare con consapevolezza nel complesso mondo di Tacito.

Venezia

Carlo Franco

Aristeneto, *Lettere d'amore*, Introduzione, testo, traduzione e commento a c. di Anna Tiziana Drago, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007, 656 pp.; ISBN 978-88-8232-550-3; € 42,00.

Questo libro presenta, dopo un'introduzione (pp. 7-77), il testo delle lettere di Aristeneto, seguito da una traduzione (non a fronte ma a continuazione del testo); un commento generale e, di seguito, un commento dei luoghi che secondo l'opinione dell'autrice meritano attenzione (pp. 79-616). A conclusione del volume si trovano la bibliografia (pp. 617-9; 620-38) e tre indici, uno dei nomi e delle cose notevoli (pp. 639-47), uno dei termini greci e latini citati (pp. 648-50) e un indice dei passi discussi.

L'edizione riproduce il testo di J.-R. Vieillefond della Guillaume Budé francese (1992); l'autrice non include nella sua edizione l'epistola 2.23 perché, seguendo un'opinione che è divenuta dominante da quando questo testo fu presentato come di Aristeneto (1803), ritiene che si tratti di un falso, come argomenta nell'introduzione (p. 13). Nei luoghi in cui il suo testo presenta qualche divergenza rispetto all'edizione di Vieillefond, lo discute e ne rende ragione insieme alle opzioni possibili. Il testo, basato in un codice unico, non ha dunque apparato critico.

L'introduzione si suddivide in tre capitoli, il primo dedicato alla tradizione manoscritta, le edizioni e le traduzioni delle *Lettere* (pp. 7-15), il secondo verte intorno al problema dell'attribuzione di quest'opera (pp. 16-36) e il terzo riguarda l'allusione e l'intertestualità (pp. 36-77). Il tema e l'estensione di quest'ultimo rende già l'idea dell'importanza che l'autrice gli riserva, così come il fatto che, puntualmente, l'allusione e l'intertestualità occupino la parte più importante del commento.

La maggior parte del volume è costituita dunque dal commento, che introduce ogni lettera, ne argomenta il testo, ne discute la sintassi e in modo particolare il lessico e, soprattutto, ne stabilisce, secondo il parere dell'autrice, le relazioni intertestuali.

Per quel che riguarda il testo, non vi possono essere, naturalmente, grosse novità. La scelta dell'autrice risponde spesso a criteri personali, ma quasi sempre è fondata su paralleli. In 1.3.43, per esempio, stampa τὸ εὐπνοῦν τῆς αὐράς invece di τὸ ἔμπνοῦν τῆς αὐράς, che è la lettura del codice, fondamentalmente perché trova che la correzione (che rimonta a Mercier) è «garantita dal modello del *Fedro* di Platone (230c)» (p. 133); e, inversamente, ma sempre secondo lo stesso criterio, preferisce in 1.28.3 ἐκλύομαι... ἀπὸ τῆς ἀπορίας, che è lettura del codice, a ἐκλύομαι... ὑπὸ τῆς ἀπορίας, correzione che rende più corretto il testo (accolta da Mazal e Zanetto) perché, constata, Aristeneto qui «imita alla lettera Luciano (*DMeretr.* 9, 3)» (p. 407). Altre volte, è in definitiva l'opinione personale a giustificare la scelta; così, in 1.3.31 s. il testo trasmesso è καλὴ μὲν οὖν, νῆ τὰς κοπίδας νύμφας, καὶ καθ' ἑαυτὴν ἢ πηγὴ, φαιδρωτέρα δὲ μᾶλλον ἐδόκει [...]. Il termine κοπίδας fa difficoltà, e l'autrice, spiegando (p. 132) che tutti gli editori hanno accolto la congettura di Lesky (ispirata da un'intuizione di Pauw) νῆ τὰς τῆς πίδακος νύμφας, preferisce invece κηπίδας, correzione che rimonta a Mercier, e indica che tale preferenza è giustificata di per se stessa («Ma è da preferire, forse, la correzione κηπίδας...»).

Le lettere, nonostante abbiamo perso «irrimediabilmente l'identità biografica dell'autore» (p. 36) si lasciano collocare congetturamente nella Costantinopoli di Giustiniano e possono certamente essere lette in modo autonomo, ma, dal momento che sono prodotte in un ambiente di cenacolo (una «cerchia di letterati umanisti»), non risulta sconveniente vederle come il luogo in cui confluisce tutta la letteratura greca anteriore; come una sorta di luogo tra l'antologia e il centone, per dirlo in qualche modo. Antologia perché in ogni lettera vi sono echi, riusi, allusioni a testi di ogni tipo, abbondanti e diversi; centone perché in ogni lettera Aristeneto cuce i brandelli strappati dai testi del passato letterario in un discorso continuato che risulta un testo differente, e unitario, nonostante tale smembramento. Tale situazione implica un'attenzione particolare di chi legge verso la memoria dei testi, l'allusività, l'imitazione, etc. Tiziana Drago ha prestato a questi temi (e alla bibliografia su tali temi) l'attenzione dovuta. La relazione tra il testo che ne risulta e i testi che vi sono riusati è, però, sempre una questione dalle molte facce, difficile da ridurre alla relazione, diciamo, meccanica, dell'antica *Quellenforschung*. Seguendo Zanetto, l'autrice considera l'attenzione «al valore semantico dei raffinati espedienti retorici presenti in ogni lettera» (p. 43) la maniera di superare l'analisi del microtesto. La costruzione retorica di ogni lettera costituirebbe così ciò che ordina il risultato (in funzione di «uno schema compositivo organico», p. 38), integrando nell'insieme ogni traccia testuale osservabile in ogni lettera (o rendendone ragione in fusione di quello schema compositivo). Così, il contributo allo studio delle lettere non si deve limitare al «riconoscimento sporadico delle singole fonti», in gran parte già stabilite nell'apparato dell'edizione di Mazal nella Teubner (1971), quanto piuttosto a «riassorbire» questo riconoscimento delle fonti «in un impianto interpretativo capace di chiarirne il significato, la presenza sistematica e massiccia»; cosa che implica passare dal *che* al *come* (p. 39); o, in altre parole, focalizzare la relazione del testo usato con il testo che lo usa cercando in quest'ultimo «lo schema compositivo organico» che, d'accordo con la volontà letteraria dell'autore, ogni lettera presuppone.

In diversi luoghi l'attenzione è rivolta alle differenti situazioni in cui un testo si fa presente nel testo di Aristeneto. Le analisi testuali di Tiziana Drago si manifestano nel commento, da una parte, attente alla comparazione del testo di Aristeneto con quelli che usa e anche, da un'altra, alle caratteristiche di ogni uso, considerando non solamente l'integrazione di ogni testo usato in ogni lettera, ma anche le circostanze o implicazioni di quello usato in sé. Per esempio, la lettera 1.10 è la storia di Aconzio e Cidippe. Una cosa è l'uso di Callimaco e di Ovidio nel testo (che è il più lungo di tutta l'opera di Aristeneto) e un'altra che, in un momento determinato della lettera in questione (1.10.86-8), troviamo citato un termine detto di Saffo, μελλιχόφωνοι, riferito alle ragazze che cantavano l'imeneo davanti alla camera nuziale; la rarità e la delicatezza che Aristeneto percepisce in questo termine determina che l'introduzione che ne fa nel suo testo costituisca allo stesso tempo un omaggio alla poetessa arcaica (il suo conterraneo Alceo l'aveva nominata μελλιχόμειδε nel fr. 384 Lobel-Page = 384 Voigt) e una dimostrazione della pertinenza nel citare Saffo proprio in quel momento del suo racconto. Ma tale uso non implica che conoscesse il carme di Saffo in cui il termine appariva. Non possediamo il carme in cui Saffo se ne serviva (cf. fr. 71 Voigt). Forse era anche il caso di Aristeneto, perché ciò che implica la sua citazione non è tanto il poema quanto piuttosto il nome di Saffo e ciò che esso evocava. Fino al punto che Aristeneto (pp. 218 s.) lo citava da Filostrato (*Imagines* 2.1.3). Il testo trasmittente, quello di Filostrato, ha più importanza, in fin dei conti, che il testo trasmesso, ma è molto importante che risulti integrato in un contesto in cui il riferimento a Saffo divenga coerente. Per il resto, Tiziana Drago già segnala, a proposito di Archiloco, che è «estremamente problematico stabilire con esattezza che tipo di conoscenza gli autori tardi avessero» della sua poesia (p. 334), e tale osservazione si può estendere a tutta la poesia arcaica.

In altri casi la relazione è di altro tipo. Per esempio, tra 1.22 e la *Perikeiromene* di Menandro, seguendo le osservazioni di Arnott. Qui Drago, scartando l'ipotesi che i *Dialogi delle etere* costituiscano «il modello generativo» di questa epistola, come proponeva P. Magrini, pensa che il modello sia la *Perikeiromene* (p. 342-7). Forse è opportuno far notare al riguardo l'utilità dei testi interpretativi che Drago dedica a ogni lettera. Ne offre prima il testo greco e di seguito la traduzione. Fra la traduzione e il commento pone questi testi interpretativi, come una sorta di commento sufficientemente lungo all'insieme di ogni lettera, che precede il commento propriamente detto, necessariamente limitato a determinati segmenti del testo della lettera. Data la natura dell'opera di Aristeneto, è facile situare tali testi interpretativi dell'insieme di ogni lettera dopo il testo e la traduzione, poiché proporzionano un luogo adeguato alla lettura complessiva prima di giungere al commento vero e proprio. È proprio in tali interpretazioni dell'insieme di ogni lettera che troviamo spesso discussioni sui livelli di influenza e sui tipi di uso di altri testi in ognuna. E così è nel caso dell'epistola 1.22 e della *Perikeiromene*.

O, per esempio, e oltre, in certo modo, circa la relazione fra altri testi e quello di Aristeneto, vi è la questione dei tipi o personaggi, che ci pone spesso davanti alla commedia. I commenti di Drago sono in generale utili, mostrando i luoghi testuali pertinenti e presentando a grandi linee la bibliografia a riguardo. Così, per citare un caso, la nota a 1.12.11 s. sviluppa una panoramica che illustra «la tipologia della *bona meretrix*» (pp. 238-40). In relazione con il tipo, è ugualmente illustrativa l'attenzione che Drago dedica ai nomi dei personaggi e al significato di questi.

Nel complesso, il libro è molto bello e ricco di osservazioni convenienti e di informazioni pertinenti. Gli indici permettono che lo si possa usare anche come rassegna dei *topoi* e di usi letterari che bene ritraggono la cultura letteraria della Costantinopoli di Giustiniano, come dimostrano la complessità e la profondità dell'eredità letteraria di quell'epoca. In questo senso, Aristeneto, quasi come un repertorio, è senza dubbio utile ai filologi storici della letteratura greca. Ma questo libro è una proposta metodologica di

lettura di un prosatore tardo, un epistolografo, conoscitore della tradizione poetica (anche di quella latina, così come mostra il commento), con un gusto formato su Platone e sui comici, e che è illuminato dai romanzieri tanto quanto a sua volta li illumina. È un libro sulla scrittura di Aristeneto.

Barcelona

Carles Miralles

Nicoletta Brocca, *Lattanzio, Agostino e la Sibylla maga. Ricerche sulla fortuna degli Oracula Sibyllina nell'Occidente latino*, Roma, Herder, 2011, pp. 437; ISBN 978-88-89670-65-1; € 50,00.

Ogni visitatore del Duomo di Siena, per quanto frettoloso, ammira e ricorda le immagini delle Sibille che ornano una parte del famoso e ricchissimo pavimento (vd. R. Guerrini – M. Caciorgna, *Il pavimento del Duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea tra XIV e XIX secolo. Fonti e simbologia*, Cinisello Balsamo 2004). E quelle immagini, insieme alle muscolose figure della volta della Sistina, e forse anche alla memoria del *teste David cum Sibylla* un tempo parte della *missa defunctorum*, sono un suggestivo avvio alla lettura di questo impegnativo lavoro. In esso Nicoletta Brocca districa, con cura paziente, le complicatissime ramificazioni di una tradizione sibillina che dall'antichità e dal mondo greco è giunta, tramite molteplici passaggi, al latino, al mondo cristiano, all'età moderna.

In tanti e tanto significativi contesti è immediato vedere come siano problematiche sia la tradizione, sia la traduzione. La tradizione (in senso stretto) perché il *corpus* degli oracoli sibillini ebbe in antico una fluidità che ne rese mobile la forma testuale, in una gestazione lunga secoli (II a.C.-VII d.C.); la traduzione perché il passaggio tra differenti lingue (greco-latino) e culture (ellenistica, giudaica e cristiana) implicò costanti adattamenti e riscritture delle 'profezie', tanto da oscurare, o almeno rendere incerto, il rapporto tra originale e versioni latine pur da esso in vario modo derivate.

Ma se gli *Oracula Sibyllina* sono il vero *focus* del volume, l'indagine si allarga necessariamente, e con imponente mobilitazione di strumenti e bibliografia, ad un contesto ampio, affascinante, e sfuggente. A monte sta la complessità del mondo delle sibille: le leggende antiche ad esse relative e il loro stesso 'catalogo' appaiono come universi alquanto disordinati, ricchi di «diramazioni carsiche» (p. 30), di rivoli che scompaiono e riappaiono a distanza, senza lasciar certezza sul percorso 'sotterraneo' compiuto: non sempre si può documentare che cosa e in quale forma venisse conosciuto del testo sibillino, ma la presenza delle profezie sibilline nel pensiero dei Padri mostra quale importanza venisse attribuita a tali figure.

La svolta fondamentale è rappresentata dall'assorbimento della profezia sibillina nella profezia giudaico-cristiana, quale voce «privilegiata» del mondo pagano (p. 60). La transizione avvenne (o fu resa stabile) dalla circolazione dei versi profetici in lingua latina, ad opera di Lattanzio e di Agostino. Certo, l'assunzione nell'universo cristiano di temi e voci pagane implicava numerose cautele: ma proprio Agostino notò che il riferimento ad un 'oracolo cumano' nella IV ecloga virgiliana fosse la prova del fatto che le sibille pagane avevano annunciato il Cristo, pur essendo esclusi dalla verità della Rivelazione (pp. 74 s.). Anche se il suo interesse per il tema fu limitato, il suo ruolo nella tradizione fu fondamentale, «ben al di là delle sue intenzioni» (p. 92).

La storia stessa del testo degli *Oracula* è un tema di grande interesse: e una analitica trattazione, che fa il punto sulle molte ricerche dedicate al tema, consente di cogliere la peculiarità di un testo non autoriale (p. 101) e di fatto, almeno nella forma, 'aperto' alle ri-



scritture. Le opinioni critiche sulla formazione del *corpus* sono varie: merita segnalazione l'immagine del 'conglomerato' usata da Eric Gruen (p. 96 n. 14), ma forse più adatta sarebbe l'idea del minerale 'metamorfico', nel quale i costituenti non possono più essere ridivisi ed individuati, una volta rifusi nel nuovo materiale. L'analisi della tradizione indiretta (pp. 102 ss.) conferma infatti che di fronte a un testo così mobile la 'genealogia' si confonde, ed ogni testimone, diretto o indiretto, tende ad assumere valore di redazione a sé. Nondimeno, e con opportune cautele, la ricostruzione indiziaria della trafila testuale alla base del testo latino è affrontata con successo. Impossibile entrare qui nel dettaglio delle analisi, svolte nella seconda parte del volume, relative al confronto tra gli 'originali' greci e le versioni latine: questioni testuali, linguistiche, interpretative sono affrontate con puntuale chiarezza, fornendo per le sequenze considerate in dettaglio l'apparato critico indispensabile a valutare le forme della tradizione (e della traduzione), attraverso utili schemi sinottici. Non sono poi trascurate le implicazioni 'ideologiche' di questa e quella profezia: l'interesse di chi scrive spinge a segnalare, tra tutte, quella su Alessandro Magno (5.4-7: pp. 123 s.), del quale viene liquidata la paternità divina ed evocata invece la fragile condizione mortale. Di particolare impegno, per le implicazioni anche storiche, è la discussione su un acrostico cristologico attribuito alla Sibilla Eritrea, che attrasse l'attenzione di Agostino (pp. 181 ss.) e che compare anche nel discorso *Ad sanctorum coetum* che la tradizione attribuisce all'imperatore Costantino, ma che ha suscitato nella critica moderna lunghe diatribe. Nella discussione tornano ancora riferimenti a Lattanzio e alla interpretazione della IV ecloga virgiliana in termini profetici. Il punto decisivo è che Virgilio e l'oracolo sibillino potevano essere letti come testimonianze 'esterne' alla Rivelazione, quindi particolarmente utili a dimostrare la 'superiorità' cristiana (e tanto più se la forma acrostica era stata riconosciuta da tempo come 'caratteristica' dei testi sibillini: pp. 226 ss.). Ma ci si allarga anche verso testimonianze altomedievali dell'area nordeuropea, e a versi presenti in singoli o pochissimi manoscritti, a riprova della stabile importanza che i versi ebbero nella tradizione cristiana, a quel che appare sulla scia della 'versione' agostiniana (p. 293).

Il volume, come questa discussione mostra ampiamente, è assai ricco di materiali: ma oltre alla riflessione 'filologica' lo sostiene una costante apertura verso i temi culturali via via implicati nel discorso. Tale il caso dell'approfondimento sull'epiteto di *maga* riferito alla Sibilla. Ricondotto plausibilmente a un «banale accidente della tradizione testuale» (p. 305), esso diede origine però ad una autonoma tradizione e ad una ulteriore serie di testi e leggende, il cui sviluppo viene seguito con certa partecipazione (pp. 316 ss.), pur se ormai lontano dalla forte caratterizzazione profetica della figura sibillina nei primi secoli cristiani.

I versi profetici di varia provenienza, discussi partitamente nel volume, vengono poi riproposti nella loro integrità, e pur accompagnati da apparati, nelle comode appendici (pp. 357 ss.). Questa attenzione al testo antico, ma anche alle esigenze del lettore moderno, è il segno più chiaro della prospettiva che ha guidato la ricerca, e poi la stesura del dotto volume.

Venezia

Carlo Franco

Anonimo, *Andrieta*. Mercurino Ranzo, *De falso hypocrita*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di Paolo Rosso (Teatro Umanistico 3), Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. xv-195, ISBN 978-88-8450-395-4; € 38,00.

Paolo Rosso, nel terzo volume della serie *Teatro Umanistico* della SISMEL fiorentina, ci presenta due testi in prosa poco noti: l'*Andrieta* di autore anonimo (pp. 1-51) e il *De falso*

*hypocrita*, attribuito al giurista e, in futuro, pubblico funzionario Mercurino Ranzo, originario di Vercelli (pp. 53-181). Si tratta di due *pièces* composte nella prima metà del XV secolo, quasi certamente a Pavia, nell'ambiente universitario, e per questo motivo sono pubblicate assieme.

L'intreccio dell'*Andrieta* è estremamente semplice: Andrieta, una donna non più giovanissima, un tempo nota danzatrice, invita a casa sua un gruppo di giovani durante il carnevale. Danzano tutti a lungo, quindi Andrieta propone un gioco, durante il quale uno di questi giovani, Sezio, approfitta della situazione per allungare le sue mani sulla donna, che non lo respinge, anzi, se ne compiace. Il componimento si interrompe poco dopo l'uscita di scena di Sezio, con Andrieta che lamenta la mancanza di un compagno. Il testo è tramandato da cinque manoscritti, tutti copiati nel XV secolo: Vaticano Latino 2932; Wien, Österreichische Nationalbibl., 3123 e 4323; Milano, Bibl. Ambrosiana, O 63 sup.; New York, Phyllis Goodhart Gordan, 33. Lo *stemma codicum*, bipartito, è tracciato a p. 31 sulla base di una ricostruzione abbastanza plausibile. Servendosi praticamente del solo manoscritto viennese 3123, Francesca Roselli aveva pubblicato per la prima volta l'opera nella raccolta *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi ed Erminia Artese (Milano 1965); per la verità, piuttosto che di una edizione, il lavoro della Roselli era poco più che una mera trascrizione. La base manoscritta più ampia su cui ha lavorato Rosso e le sue capacità di filologo fanno sì che la presente edizione sia la prima veramente critica ed affidabile. Dopo un'ampia introduzione, al breve testo (appena 144 righe) è affiancata una scorrevole traduzione italiana, seguita da qualche nota di commento.

Il *De falso hypocrita* è attribuito a Mercurino Ranzo da una sottoscrizione comune a tutta la tradizione manoscritta. La trama, articolata in 17 scene, narra la beffa che un gruppo di giovani ordisce e attua nei confronti di Fra Zenone – il *falsus hypocrita* –, religioso e sodomita insaziabile. Costui sarebbe attirato da un falso amante e quindi scoperto nel momento cruciale. L'edizione si basa sui tre testimoni conosciuti: Augsburg, Staats- und Stadtbibl., 2<sup>o</sup> Cod. 126 (= A); München, Bayerische Staatsbibl., clm 72 (= M) e 650 (= B), tutti copiati nel XV secolo. Rosso dimostra che la tradizione è costituita dai tre testimoni posti 'a catena': dal manoscritto A deriverebbe il monacense B, e da questo il monacense M. Qualche confusione sembra essere intervenuta nella datazione dei manoscritti che, secondo Rosso, sarebbero A del XV<sup>3/4</sup> secolo, B del XV<sup>2</sup> secolo, M del XV<sup>1/2</sup> secolo: la valutazione degli esponenti sembra rendere problematica dal punto di vista cronologico la 'catena' ricostruita. Anche in questo caso, come per l'*Andrieta*, al testo critico, edito qui per la prima volta, è affiancata la traduzione italiana, seguita da alcune note di commento. Queste note, come anche quelle poste in coda al precedente componimento qui edito, a mio parere, potrebbero essere più estese e complete, attingendo al moltissimo che viene riportato dall'editore nell'introduzione ai testi, facilitando in questo modo la consultazione e quindi l'interpretazione. Va inoltre segnalata una particolarmente documentata introduzione, con le notizie su Mercurino Ranzo, la trama e i personaggi della pièce, la lingua – con echi plautini e terenziani –, un confronto con la commedia affine *Ianus sacerdos*, la tradizione manoscritta – i codici appartennero a Albrecht von Eyb (= A), a Hermann Schedel (= B), e Hartmann Schedel (= M) –, la classificazione dei testimoni.

Il volume si chiude con due indici: quello dei manoscritti citati e quello dei nomi di persona e di luogo. Senza dubbio il lavoro di Rosso per entrambi i testi è assai pregevole e merita una particolare considerazione.

Aggiungo poche, minime, note di lettura: p. VIII, 'della Handschriftenabteilung' e non «dell'»; p. 15 n. 32, il codice M, oltre al *De Paulino et Polla*, tramanda altre due commedie elegiache (il *De more medicorum* di autore anonimo, il *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento), per cui si veda anche *De more medicorum*, a cura di Paolo Gatti, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, VI, Genova 1998, p. 390; p. 57 n. 1, 'Rheinisches' e non

«Rheinische»; p. 90 n. 106, il volume citato è pubblicato a Modena e non a Ferrara; alle pp. 163 e 176, *mentula*, e a p. 164, *genitale*, vengono tradotti poco espressivamente con «sesso» – visti i contesti, assai osceni, mi sembra preferibile qualche vocabolo più volgare, come ‘minchia’ o simili.

Università di Trento

Paolo Gatti

Andrea Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca di inizio Ottocento*, Trieste, EUT, 2011; pp. 157; ISBN 978-88-8303-305-6; € 14,00.

*L'uomo ha una tale passione per il sistema e la deduzione logica che è disposto ad alterare la verità per non vedere il vedibile, a non udire l'udibile pur di legittimare la propria logica.*

Fëdor Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*.

«Tu (*scil.* Gottfried Hermann) igitur iudices nunc... ego veritatis unice studiosus non invitus cedam maiori»<sup>1</sup>. Chi si limitasse a leggere la prefazione del *Graecae Tragoediae Principium* ricaverebbe senz'altro un'impressione illusoria dei rapporti che intercorsero tra August Boeckh e Gottfried Hermann. Nel 1808 non si è ancora acceso, infatti, quel vivace dibattito che opporrà il giovane professore di Heidelberg al ‘celeberrimo professore di Lipsia’. Esponenti di due concezioni profondamente diverse della filologia, intesa «come conoscenza storica globale della vita di un popolo»<sup>2</sup> dal primo e come «restauro e interpretazione del testo, premessa necessaria ma distinta ed autonoma dalla storiografia»<sup>3</sup> dal secondo, essi elessero a oggetto privilegiato del contendere la *res metrica*. Un contributo fondamentale per la ricostruzione dell'annosa *querelle* che oppose i due illustri filologi giunge dalla recente pubblicazione di A. Tessier (d'ora in poi l'A.), oggetto di questa recensione. Scopo del libro è quello di ricostruire la *quaestio de versu*, ovvero la genesi e lo sviluppo del cosiddetto ‘sistema boeckhiano’, il cui risultato più significativo fu proprio l'individuazione di una nuova entità, il verso melico per l'appunto, sulla base della quale la filologia-metrica degli ultimi due secoli ha fondato il proprio *modus operandi*. Come l'A. si premura di sottolineare a più riprese, l'individuazione di una serie di criteri oggettivi, utili a demarcare il verso *more boeckhiano*, fu il frutto di un polemico e tormentoso processo di definizione, le cui tappe e i cui protagonisti – Hermann *in primis*, ma anche Christian Ahlwardt – sono stati indebitamente relegati in secondo piano. L'indagine condotta dall'A. non si limita, tuttavia, all'analisi delle teorie metriche ottocentesche, ma esamina anche come la dottrina di Boeckh sia stata recepita e applicata dai suoi ‘malaccorti epigoni’, colpevoli di un approccio acritico nei confronti della dottrina del maestro. Gli ultimi capitoli sono infatti dedicati alla disamina di una serie di *idola metrices*, frutto di quello che può essere definito, usando le parole dell'A., solo come «stravolgimento e indebita appropriazione dottrinale»<sup>4</sup>.

Prima di entrare nel vivo della trattazione, l'A. dedica alcune pagine introduttive allo

<sup>1</sup> A. Boeckh, *Graecae Tragoediae Principium Aeschylis, Sophoclis Euripidis*, Heidelbergae 1808, XIV.

<sup>2</sup> Cf. E. Medda, *Sed nullus editorum vidit: la filologia di Gottfried Hermann e l'“Agamennone” di Eschilo*, Amsterdam 2006, 117.

<sup>3</sup> Cf. S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari 1997<sup>3</sup>, 3.

<sup>4</sup> Cf. p. 8.

spinoso problema de «L'enigma della trasmissione colometrica». Le critiche mosse da Hermann e da Boeckh al sistema colometrico adottato dai grammatici alessandrini costituiscono, infatti, il presupposto fondamentale per l'elaborazione di nuove teorie relative all'individuazione dei 'veri' confini del verso lirico. Sarà Wilamowitz, prendendo spunto dalle riflessioni di Boeckh, a infliggere l'attacco più deciso alla prassi colometrica: la disposizione per *cola* risponderebbe nient'altro che a esigenze di *anagnosis* e non rispecchierebbe in alcun modo le articolazioni musicali<sup>5</sup>. L'A. evidenzia come il dibattito sulla genesi e sulla funzione dell'articolazione per *cola* delle masse meliche originatosi nell'Ottocento sia ancora oggi al centro di vivaci discussioni. A quanti sostengono che l'assetto colometrico tramandato dai papiri e dai codici medievali si basi *recta via* sull'articolazione del *melos* (tanto sembrerebbe affermare l'isolata testimonianza dello scolio all'*Ars grammatica* di Dioniso Trace)<sup>6</sup>, si oppongono numerosi studiosi che negano tale possibilità, in quanto gli esigui esemplari di papiri musicali a noi pervenuti non mostrano traccia di una disposizione delle masse meliche per *cola*.

Il secondo capitolo (La '*quaestio de versu*': storia di un conflitto accademico) si apre con l'analisi delle opere metriche pubblicate da Hermann alla fine del Settecento: dal *De metris poetarum Graecorum et Romanorum* (1796), opera che lascia trasparire una forte marca kantiana nella dichiarata necessità di individuare leggi certe e immutabili che regolano il ritmo, alla *Commentatio de metris Pindari*, fino ad arrivare allo *Handbuch der Metrik* (1799), nel quale per la prima volta appaiono chiaramente formulati sia il criterio dello iato sia quello della sillaba *adiaphoros* finale, utili per la demarcazione dei versi lirici. Hermann, e questo costituirà il punto di distacco più importante dalle dottrine del suo avversario, non formula alcun *Diktat* in merito alla necessità di fine di parola come presupposto fondamentale dello statuto di verso, lasciando al senso ritmico dell'interprete valore dirimente. Proprio quest'ultimo aspetto susciterà di lì a poco le garbate critiche di Boeckh: nell'opera *Über die Versmasse des Pindaros* (1809) il giovane professore di Heidelberg non solo afferma la necessità di individuare criteri oggettivi, come quello della presenza degli iati *haud breviautes*, ma individua nella fine di parola generalizzata quell'unico criterio demarcativo caratterizzato dalla condizione di necessità. Un'esposizione e un'applicazione sistematica di tali principi ha luogo nella monumentale edizione di Pindaro del 1811, dove Boeckh ha occasione di affermare «due fatti a modo loro rivoluzionari»<sup>7</sup>: 1) per l'individuazione di un verso non è più fondamentale la sua estensione (come attestato dalla teoria metrica antica<sup>8</sup>) bensì la sua qualità, ovvero l'essere ritmicamente indipendente da quanto segue e da quanto precede; 2) la fine del verso coincide con le pause della *performance* melica. Corollario importante della sistemazione del metodo boeckhiano è anche un deciso rifiuto di versi

<sup>5</sup> Cf. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900, 41.

<sup>6</sup> C.G. Goettlig, ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗΣ. *Theodosii Alexandrini grammatica*, Leipzig 1822, 59 τί ἔστι ποίησις λυρική; ἤτις οὐ μόνον ἐμμέτρως γέγραπται ἀλλὰ καὶ μετὰ μέλους διὸ οὐδ' ὁ στίχος κείται ἐν τῇ στοιχίσει τέλειος ἀλλὰ μέχρι τοῦ ἀπηχήματος τῆς λύρας στίζει τὴν ὀρμὴν, ὡς ὄρας τὰ τοῦ Πινδάρου συγκεκομμένως ἐκφερόμενα. L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden-Boston 2006, 51 ss., dubita del valore testimoniale dello scolio (sarebbe infatti riportato solo nei codici *Par. gr.* 2553 e 2555, «a collecting basis of ancient grammatical knowledge of blurred origin») e ritiene che il collegamento istituito dallo scoliasta tra la prassi colometrica alessandrina e la *performance* musicale, pur rivelando una sorprendente consapevolezza storica, non confermerebbe in alcun modo che qui egli si stia riferendo a testi correati da notazione musicale. L'A. (p. 18, n. vi) sottolinea giustamente come il dato rilevante non sia tanto la presenza o assenza di mss. con notazione musicale, quanto la consapevolezza che la colometria si fonda sulle pause della lira.

<sup>7</sup> Cf. p. 33.

<sup>8</sup> Cf., ad esempio, Heph. 62, 16 ss. Consbr.

melici in sinafia. Proprio la necessità di fine di parola nell'individuazione dei versi costituirà l'oggetto di un'aspra contesa, di cui «nulla è rimasto nell'odierna storia della filologia»<sup>9</sup>, tra Boeckh e il dimenticato Christian Heinrich Ahlwardt. Quest'ultimo già nel 1801 aveva indicato la necessità di fine di parola per la delimitazione dei versi lirici e nella sua edizione pindarica del 1820 non esitò a criticare le apparenti incoerenze (in particolare versi troppo lunghi) che gli altri due criteri enucleati da Boeckh producevano quando applicati alla lirica di Pindaro. La polemica risposta di Ahlwardt risente, con ogni probabilità, anche della rinnovata dottrina metrica di Hermann, che nei primi anni dell'Ottocento dà alle stampe gli *Elementa doctrinae metricae* (1816) e l'*Epitome* (1818). Qui Hermann ribadisce non solo che la fine di parola generalizzata non costituisce un *indicium certum* per la fine di verso, ma afferma che anche la pausa musicale non contribuisce alla definizione di un verso, poiché essa può ricorrere all'interno di alcune tipologie di versi (i cosiddetti versi *non nexi* e *seminexi*). La risposta di Boeckh non si fa attendere: con l'*Über die kritische Behandlung der Pindarischen Gedichte* e soprattutto con l'edizione pindarica del 1825 lo studioso ha modo di chiarire i nodi teorici del proprio sistema, correggendo alcune interpretazioni metriche. Nella parte conclusiva l'A. si sofferma sul problema delle incisioni di parola metrica in fine di verso, evidenziando come nell'edizione del 1811 siano riscontrabili non pochi casi di incisione dopo prepositiva, prima di postpositiva e anche dopo elisione, sebbene questi ultimi fossero fortemente ridimensionati dallo stesso Boeckh nell'*editio minor* del 1825.

Il terzo capitolo (*Fortleben*: la confusione verso-periodo (sistema) nella *descriptio* delle sequenze) prende in esame la confusione terminologica propria della metrica novecentesca tra 'verso' e 'periodo', un ambiguo termine quest'ultimo mediante il quale si è soliti identificare una sorta di 'iperverso' formato da due o più *cola* in sinafia e demarcato da fine di parola in concomitanza con iato *e/o brevis in longo*. Questa accezione del termine periodo, sconosciuta alla trattatistica antica e al Boeckh delle origini, avrebbe generato nelle moderne edizioni un ambiguo sistema di notazione finalizzato alla demarcazione delle unità metriche: la barra semplice (|) per indicare fine di parola generalizzata; la barra doppia (||) per indicare il confine del verso-periodo. La prima avrebbe valore esclusivamente descrittivo, ma non interpretativo ai fini di una ricostruzione del verso melico boeckhiano, mentre la seconda esprimerebbe un giudizio interpretativo, isolando le sequenze metriche tra loro indipendenti. Alla base di questo sistema ambiguo starebbe, argomenta l'A., «l'errore logico di conferire valore di necessità a *indicia* sticometrici dotati in realtà di mera sufficienza»<sup>10</sup>. Nella seconda parte del capitolo l'A. si sofferma sulla norma della precisa congruenza tra sticometria<sup>11</sup> e sintassi, in base alla quale non solo la fine di verso dovrebbe essere marcata da pausa sintattica, ma risulterebbe anche impossibile far cadere le incisioni di fine verso all'interno di parola metrica. L'A. ribadisce come la paternità di questo dogma non sia ascrivibile a Boeckh e afferma che «la problematica era in realtà non si dirà indifferente, ma nel fondo inessenziale a Boeckh»<sup>12</sup>. Quest'ultima argomentazione merita una breve riflessione. È senz'altro vero, in effetti, che «l'edizione berlinese del 1811, che «l'edizione berlinese del 1811, significativamente ritoccata nel 1825, lasciava ineludibile, oltre a un significativo tasso

<sup>9</sup> Cf. p. 38.

<sup>10</sup> Cf. p. 61.

<sup>11</sup> La parola 'sticometria', un termine tecnico della papirologia che indica il computo delle righe scritte nei papiri eseguito dagli scribi, è usata dall'A. con il significato di 'ripartizione dei brani lirici in versi melici', secondo la proposta di D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, 9; cfr. anche M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1997<sup>2</sup>, 23 e 338.

<sup>12</sup> Cf. p. 66.

di *enjambements*<sup>13</sup>, un ridotto ma non del tutto trascurabile nucleo di fini di verso marcate da incisioni delle cd. ‘parole metriche’ anche particolarmente audaci»<sup>14</sup>, ma è altrettanto vero che proprio nell’*editio minor* del 1825 B. avvertirà il problema delle elisioni in fine di verso, eliminando drasticamente la maggior parte delle occorrenze mediante congetture o ricolometrizzazioni, aprendo di fatto la strada a quella prassi normalizzatrice che contraddistingue molte edizioni moderne. Che la congruenza sintassi-sticomometria non fosse inessenziale per Boeckh sembrerebbe mostrare anche l’analisi dell’epodo della *N.6* nell’edizione del 1811:

I kkl I kkl kkl r kl  
 I kkr kl kl  
<sup>3</sup> I I kkl kkl kkl I kkl  
 I kkl kkl ku  
 I I kkl I kkl kkl  
<sup>6</sup> y I ku  
 kl kl I  
 y I I kkl ku  
<sup>9</sup> I I kkl kkl kku

Ai soli versi 4, 6 e 8 *indicia sufficientia* (nello specifico *breves in longo*) consentono di determinare fine di verso melico, nei restanti casi oltre alla *cognitio metrorum* (*tertius certe commodam clausulam habet choriambicam*) Boeckh non esita a servirsi della presenza di interpunzione (che è quanto dire pausa sintattica) per delimitare fine di verso: *secundi [scil. finem] interpunctio ep. α' β'... quinti finem prodit interpunctio ep. α' β' γ'*<sup>15</sup>. L’A. conclude il capitolo analizzando alcuni passi tratti dai corali drammatici nei quali l’applicazione acritica dell’impianto boeckhiano, formalizzato nel sistema di segni della barra singola e della doppia barra, produce analisi e ripartizioni stichiche alquanto discutibili. È il caso di Soph. *El.* 827-31 = 840-5.

DAWE 1984<sup>2</sup>

Hλ. ἔ ἔ, αἰαἰ.	Hλ. ἔ ἔ, ἰώ	
Xo. ὦ παῖ, τί δακρύεις;	Xo. πάμψυχος ἀνάσσει.	<b>840</b>
Hλ. φεῦ Xo. μηδὲν μέγ' ἀύσης	Hλ. φεῦ Xo. φεῦ δῆτ' ὀλοὰ γὰρ	<b>830</b>
Hλ. ἀπολείς Xo. πῶς;	Hλ. ἐδάμη. Xo. ναί.	

kkll  
 I I kkl I  
 I I I kkl u  
 kkl I

Llyod-Jones – Wilson<sup>16</sup> intervengono sul testo dell’antistrofe mediante la congettura δάμαρ ἦν in luogo del tradito ἐδάμη, poiché ritengono sospetta la fine di periodo melico dopo γὰρ, e uniscono i vv. 830 s.=843-5 per ottenere ‘la più accettabile’ sequenza

<sup>13</sup> E, dunque, di ‘scavallamento’ sintattico del confine di verso; l’*enjambement* è un segno distintivo per altro del discorso versificato.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Cf. A. Boeckh, Πινδάρου τὰ σωζόμενα. *Pindari opera quae supersunt*, I.2, Lipsiae 1811, 554.

<sup>16</sup> Cf. H. Llyod-Jones – N. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxonii 1990; cfr. anche Id., *Sophoclea: Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990, p. 58 s. In *Sophocles: second Thoughts*, Göttingen 1997, 39 i due studiosi preferiscono, invece, la congettura γ'ἄρ'.

|||kk|kk||. Anche Finglass<sup>17</sup> accorpa i due versi, ma preferisce accogliere la congettura di West δ' οὖν in luogo di γὰρ dei manoscritti, in quanto, trovandosi all'interno di un periodo, sarebbe necessaria una responsione esatta tra strofe e antistrofe (-σῆς = δ' οὖν). L'A. nota come la breve prodotta dalla pospositiva γὰρ dovrebbe essere semplicemente intesa come *brevis in longo*<sup>18</sup> e dunque come indizio di una diversa sticometria<sup>19</sup>. L'applicazione acritica dell'impianto boeckhiano ha ricadute significative anche nel caso di Aristoph. *Ach.* 204 ss. dove lo iato ἀντεμπαγῶ ὀξὺς dell'antistrofe è stato rimosso mediante l'integrazione <καὶ σκόλοψ>, per evitare che nella strofe l'incisione di fine verso cadesse tra articolo e sostantivo (ὁ σπονδοφόρος)<sup>20</sup>. Si consideri anche il caso di *Thesm.* 101 ss. nell'edizione di Austin – Olson, dove i nove cambi di parte (Agatone molto probabilmente doveva alternativamente cantare come corifea o come coro di fanciulle) non sono accompagnati da indicazioni di fine di verso. L'A. si domanda se «non sia irrealistico postulare sinafia prosodica senza riguardo per i corrispondenti cambi di parte di melici, e dunque per la soluzione di continuità performativa che ne doveva verisimilmente conseguire»<sup>21</sup>. Infine sono passate in rassegna alcune analisi metriche di Pind. *P.* 12:

Boeckh 1811

||kk|kk|kk|kku  
 |kk|kk|kk|kk|  
<sup>3</sup>||kk|kk|kk|kk|  
 |kk|kk|kk|kku  
 ||kk|kk|kk|ku  
<sup>6</sup>||kk|kk|kk|ku  
 |kk|kk|al|ku  
 |k|kk|kk|ku

Gentili 1995

||kk|kk|kk|kk| ||<sup>H</sup>  
 |kk|kk|kk|kk| |  
<sup>3</sup>||kk|kk|ul|kk|ku ||<sup>H</sup>  
 |kk|kk|kk|kk| ||<sup>H</sup>  
 ||kk|kk|kk|kk| ||<sup>H</sup>  
<sup>6</sup>||kk|kk|kk|kk| ||  
 |kk|kk|ul|ku ||  
 |k|kk|kk|kk| ||

L'A. si domanda se i vv. 2 s., essendo separati da barra singola, debbano intendersi come un unico verso (della lunghezza doppia rispetto all'equilibrata ripartizione del resto dell'ode) o come due versi distinti, all'interno dei quali la mancanza della doppia barra sarebbe imputabile a un troppo prudente atteggiamento (mancherebbero i «segnali con carattere di sufficienza») distante dalla prassi boeckhiana, che qui avrebbe fatto ricorso al

<sup>17</sup> P.J. Finglass, *Sophocles Electra*, Cambridge 2007, 364 s.

<sup>18</sup> L'A. rileva giustamente che, qualora si interpretasse il verso come ferecrateo, non sarebbe necessario postulare fine di verso, in quanto l'ultimo elemento-sillaba di tale sequenza è indifferente (cfr. p. 82 n. 4).

<sup>19</sup> L'A. (p. 69) afferma: «ciò che desta i maggiori sospetti è tuttavia il ribadito argomento che la fine di periodo dopo postpositiva sia "suspicious" e non si ci sottrae all'impressione che l'intero processo congetturale sia stato innescato dalla problematicità (solo presunta) di una situazione in realtà assolutamente pacifica». Si noti, tuttavia, che Llyod-Jones – Wilson, nelle pur discutibili argomentazioni fornite a sostegno dell'emendamento, non alludono mai all'impossibilità di fine verso dopo postpositiva. Sembrerebbe piuttosto la natura esplicativa della congiunzione γὰρ a costituire un problema per gli editori oxoniensi. Si veda a tale proposito Finglass (*op. cit.* p. 364), il quale afferma che dal punto di vista linguistico in questa sede ci si aspetterebbe non tanto γὰρ quanto una «particle marking a break».

<sup>20</sup> L'antistrofe presenta un cretico in meno rispetto alla strofe e numerosi editori a partire da Hermann hanno tentato di colmare la lacuna.

<sup>21</sup> Cf. p. 76. Diverso l'atteggiamento di B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. III, *Metrischen Analysen*, Frankfurt 1987, 69 ss., che segna invece le nove alternanze Agatone-solista / Agatone-coro con altrettante doppie barre. Considerando la nostra scarsa conoscenza della *performance* antica, appare rischioso, tuttavia, fare appello ad essa per demarcare le fini di verso. Il cambio di *persona canens*, inoltre, non è costantemente accompagnato da pausa melica, se nelle *antilabai* i singoli *cola* potevano essere ripartiti tra più personaggi.

criterio della *cognitio metrorum*. I dubbi e gli interrogativi sollevati dall'autore sono senz'altro condivisibili: la confusione verso-periodo, unita all'apparato di segni delle moderne edizioni, sembra produrre a prima vista macrosequenze difficilmente gestibili soprattutto dal punto di vista performativo. A parziale difesa del sistema di notazione moderno va detto, tuttavia, che gli editori, utilizzando la barra doppia, tentano di rappresentare graficamente il ricorrere delle pause meliche, mentre con la barra singola indicano solamente che in quella sede è presente fine di parola generalizzata, ovvero quella condizione necessaria, ma di per sé non sufficiente, per individuare fine di verso. Che è quanto dire che in quella sede potrebbe esserci fine di verso melico (la condizione necessaria garantisce la possibilità), ma la mancanza di *indicia certiora* (così definisce spesso Boeckh iato e *brevis in longo*) non ne garantisce la presenza. In un sistema di segni che tenta di dar conto di indizi certi e oggettivi (o presunti tali<sup>22</sup>) difficilmente può trovare spazio il quarto criterio boeckhiano, la cosiddetta *comparatio metrorum diligens et usus veterum cognitio*<sup>23</sup>. L'A. afferma correttamente che tale norma consiste in un «senso della misura stichica, sorretto da un'analisi ritmica di grande sensibilità»<sup>24</sup> e proprio tale lucida formulazione lascia intravedere, tuttavia, un'ineludibile soggettività di fondo<sup>25</sup>. Alcune delle considerazioni di carattere ritmico, che dovrebbero fungere da guida nell'individuazione dei versi, (si pensi al concetto di anacrusi o all'interdetto secondo cui un itifallico non può costituire in Pindaro un verso isolato<sup>26</sup>) appaiono, infatti, difficilmente condivisibili e sono state pertanto abbandonate dalla scienza metrica moderna. Si potrà certo dire che l'utilizzo della barra semplice rappresenti una sorta di 'sospensione del giudizio' (ovvero da essa non posso ricavare informazioni certe), probabilmente non in linea con la prassi boeckhiana: non è un caso del resto che in alcune edizioni recenti questa sia stata addirittura abolita<sup>27</sup>, essendo sufficiente il criterio dell'*eisthesis* per demarcare i *cola* in sinafia. Ma tale 'prudenza descrittiva' appare forse preferibile rispetto al discutibile uso di doppie barre che ricorre in alcune edizioni dei tragici<sup>28</sup>.

Il quarto capitolo (*'Hypoböckhismus'*: sequenze 'troppo brevi' per essere versi) ripercorre le tappe della *vexata quaestio* relativa alla presenza di iati e *breves in longo* non solo tra i due componenti del cosiddetto dimetro docmiaco, ma anche all'interno di un contesto docmiaco più ampio denominato, a partire da Seidler e Hermann, 'sistema'. Seidler interpretava iati e *breves in longo in dochmiis* non come indizi certi di fine verso, ma come una sorta di 'licenza ritmica' ricorrente «in exclamazione, allocutione, interrogazione»<sup>29</sup>. Il Novecento filologico ha recepito ed estremizzato questa problematica: si pensi a Conomis secondo il quale gli indizi di fine verso all'interno di

<sup>22</sup> Non tutti gli iati hanno valore demarcativo e, sebbene tendenzialmente evitati, potevano anche essere utilizzati con finalità espressive. Cfr. B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e Ritmica Greca*, Milano 2003, 8 s. Si veda, inoltre, il problematico caso dell'*O.* 10 di Pindaro in C. Catenacci – B. Gentili – P. Giannini – L. Lomiento, *Pindaro. Olimpiche*, in corso di pubblicazione per i tipi della Lorenzo Valla.

<sup>23</sup> Bisognerebbe, inoltre, domandarsi su quale 'data base' di testi debba fondarsi tale *usus veterum cognitio*.

<sup>24</sup> Cf. p. 119.

<sup>25</sup> Non è un caso che i versi individuati da Boeckh in assenza di *indicia certiora*, e dunque sulla base della *cognitio metrorum*, (si pensi al primo verso dell'epodo della *N.* 3 o al primo verso della *O.* 4) abbiano destato già all'epoca le reazioni di illustri studiosi quali Hermann e Ahlwardt.

<sup>26</sup> Cf. A. Boeckh, *op. cit.*, 334.

<sup>27</sup> Cf., ad esempio, gli schemi metrici contenuti in G. Avezù – G. Cerri – G. Guidorizzi, *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.

<sup>28</sup> Si pensi, tra le altre, all'edizione teubneriana di West, dove le doppie barre sono utilizzate per indicare fine di periodo non solo in presenza di iato e *brevis in longo*, ma anche sulla base di nuovi e discutibili criteri (la loro applicazione è, infatti, tutt'altro che pacifica) quali catalessi, interpunzione e *anceps iuxta anceps*.

<sup>29</sup> Cf. A.S. Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum*, I-II, Lipsiae 1811-12, 80.



sequenze dochmiache, qualora non siano accompagnati da metabola metrica, cambio di interlocutore o pausa retorica, dovrebbero essere emendati<sup>30</sup>; o a West secondo il quale gli *indicia certiora* all'interno di sistemi dochmiaci non indicherebbero «period-end in the normal sense» perché eseguiti in «a kind of staccato delivery»<sup>31</sup>. L'A. nota giustamente che tale 'impaccio' di fronte a iati e *breves in longo*, anche senza necessaria coincidenza con pausa sintattica, ha poco a che vedere con l'impianto teorico formulato da Boeckh<sup>32</sup>, il quale, indipendentemente dalla lunghezza delle sequenze risultanti, avrebbe postulato in quelle sedi fine di verso e pausa melica.

Nel quinto capitolo (La '*quaestio de dactylo*': un caso di pseudo-epigrafia boeckhiana) l'A. illustra come il *tabu* della impossibilità di fine verso in doppia breve non sia ascrivibile a Boeckh (è sufficiente rileggere le pp. 69 ss. del *De metris Pindari*), ma discenda in realtà dalle discutibili formulazioni di E. Fraenkel e, soprattutto, di P. Maas. Quest'ultimo, in particolare, postulando che «Das letzte Element des Verses (der Strophe, des Systems usw.) ist nie breve oder zweisilbiges biceps»<sup>33</sup>, negò la possibilità per sequenze dattiliche acatalette di sussistere come versi melici. Allo studioso tedesco non sfuggiva, tuttavia, come il *biceps* alla fine di serie dattiliche fosse difficilmente negabile in alcuni passi di Archiloco e Teocrito. Il divieto formulato da Maas (senza alcuna menzione della problematicità evidenziata dallo studioso per i passi archilochei e teocritei) è stato recepito da studiosi quali Korzeniewski<sup>34</sup> e Dale<sup>35</sup>. Quest'ultima, in particolare, di fronte a sequenze dattiliche con finale acataletto chiuse da iato e *brevis in longo*, è stata costretta a non considerare tali indizi come segnali di fine verso (secondo la prassi boeckhiana) e a ipotizzare lunghe, talora lunghissime, successioni dattiliche in continuità prosodica. Per questo sistema di sequenze dattiliche in sinafia Dale propose l'ambigua definizione di πνίγος, un termine mutuato impropriamente dal contesto recitato della parabasi o dell'agone epirrematico, poiché esso non designerebbe uno stile di *performance*, ma semplicemente «a run of homogeneous metra finally stopped by catalexis ...»<sup>36</sup>.

Nel capitolo conclusivo l'A., prendendo spunto da un recente contributo di Lidov, sostiene che l'adozione acritica dell'impianto boeckhiano condurrebbe all'obliterazione della «reale articolazione versificatoria dei *mele*»<sup>37</sup>. Lo studioso americano, esaminando l'*Encomio di Scopas* di Simonide (*PMG* 542), critica le lunghissime sequenze proposte da West, in cui ricorrerebbe la «unnamed sequence **kkl kl**», e propone di evidenziare nell'analisi il ripetersi di cellule ritmiche omogenee (in particolare sequenze gliconiche). Tale analisi, riconosce l'A., richiede non solo che si riconosca la non necessaria simmetria tra la struttura poetico-sintattica e quella ritmico-musicale, «ma anche che si accetti in non meno di sei istanze una patente suddivisione ritmica in sinafia»<sup>38</sup>. Tale nuovo filone di ricerca, un «*politically incorrect* ritorno al *colon*» lo definisce l'A., sembrerebbe porsi in contraddizione con le analisi colometriche fondate della tradizione manoscritta, proposte in tempi recenti da B. Gentili e L. Lomiento, secondi i quali è invece il criterio della ποιμίλια, 'varietà', a caratterizzare la versificazione. Per illustrare

<sup>30</sup> Cf. N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, Hermes 92, 1964, 23-50.

<sup>31</sup> Cf. M.L. West, *op. cit.*, 110.

<sup>32</sup> «Soprattutto del primo Boeckh» precisa correttamente l'A. Nei docmi dell'*Antigone*, l'unico testo tragico edito da Boeckh, non tutti gli iati e le *breves in longo* sono interpretate come indizi di fine verso (cf. pp. 89 s.).

<sup>33</sup> Cf. P. Maas, *Griechische Metrik*, Leipzig-Berlin 1929, 11, § 34.

<sup>34</sup> Cf. D. Korzeniewski, *op. cit.*, 74.

<sup>35</sup> Cf. A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>, 26 s.

<sup>36</sup> Cf. A.M. Dale, *op. cit.*, 197.

<sup>37</sup> Cf. p. 122.

<sup>38</sup> Cf. p. 124.

il differente approccio metodologico sono poi riportate le analisi metriche di Soph. OC 668-80 = 681-93 fornite da Pohlsander e Lomiento<sup>39</sup>.

	Pohlsander 1964		Lomiento 2007	
668=681	l l l k k l k l	glyc.	l l l k k l k l l	hipp
669=682	l u l k k l k l k l a u	phal.	u l k k l k l k l a	3ion <sup>ma</sup>
670=683	a l l k k l k l	glyc.	a l l k k l a	pher
671=684	l l l k k l k l	glyc. 671	l l k l k k l k l	2ia
			~	~
		684	l l l k k l k l	mol ia
672=685	a l l k k l k l u	glyc.	a l l k k l k l l	hipp
673=686	l l l k k l l u	pher.	l l k k l l	2ion <sup>ma</sup>
674=687	a u l k k l k l u	glyc.	a l l k k l k l l	hipp
675=688	l l l k k l k l	glyc.	l l k k l k l u <sup>u</sup>	2ion <sup>ma</sup>
676=689	l k k l k k l k k l k k	dact. tetram.	l k k l k k l k k l k k	4da
677=690	k l k l k l l	iamb. dim. cat.	k l k l k l l	2ia
678=691	l l l k k l k l	glyc.	l l l k k l k l l k l	2do (vel gl cr)
679=692	l k l k k l k l k l l u	phal.	k k l k l k l l	anacr (2ion <sup>mi</sup> )
680=693	l l l k k l k l l l	hipp.	l l k k l k l l l	2ion <sup>ma</sup> (vel hipp)

Tale apparente contraddizione, sostiene l'A., potrebbe essere superata qualora si consideri la colometria dei mss. (a cui fa riferimento lo scolio a Dioniso Trace) determinata dalle pause del *melos*, mentre «quella che Lidov ravviserebbe in Simonide oltre le pause del *melos*... e che Pohlsander... non può non riconoscere come articolazione secondaria ma omogenea di una strofe di Sofocle, sarà quella autoriale del testo poetico»<sup>40</sup>. Tale affermazione, che, se intendo bene, sembrerebbe delineare una distinzione tra una colometria manoscritta dipendente dal *melos* e una riconducibile all'autore, appare, tuttavia, poco perspicua e lascia aperti alcuni interrogativi. In che senso la 'colometria' di Lidov dovrebbe essere intesa come 'autoriale'? Prendendo spunto dal recente contributo dello studioso americano<sup>41</sup>, dovremmo forse ipotizzare che il poeta componesse i propri versi sulla base di un *repetitive rhythmic pattern* del tutto indipendente dal livello musicale<sup>42</sup>, in definitiva una mera *metrique verbale*? Si considerino poi le due diverse analisi metriche sopra riportate, la prima ispirata al criterio (autoriale?) dell'analogia, la seconda basata sulle pause del *melos*: dovremmo forse dedurre che il ritmo imposto dalla musica (composta anch'essa dall'autore) modificasse in maniera così sensibile l'articolazione metrico-ritmica concepita dal poeta? Da ultimo, bisognerebbe domandarsi perché di tale colometria autoriale non sia rimasta traccia alcuna né nella prassi editoriale dei grammatici alessandrini né nelle fonti antiche. L'A. prosegue analizzando i vv. 385-8=389-93 delle *Rane* di Aristofane. Se la strofe presenta cinque dimetri giambici (l'ultimo catalettico) tutti marcati da incisione (ma senza indizi sufficienti di fine verso), l'antistrofe presenta invece due sinafie e una cesura dopo

<sup>39</sup> Cf. H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964; G. Avezù – G. Cerri – G. Guidorizzi, *op. cit.*, 393.

<sup>40</sup> Cf. p. 125.

<sup>41</sup> J. Lidov, *Meter, Colon, and Rhythm: Simonides (PMG 542) and Pindar between Archaic and Classical*, CPh 105, 2010, 25-53.

<sup>42</sup> Cfr. J. Lidov, *art. cit.*, 30, n. 7: «For many scholars the colometric analysis is just a stand-in for a supposed determinative rhythm that is expressed musically, and its only purpose is to show that the string of syllables could be made to conform to one or another musical rhythm. My assumption here is that the metrical and rhythmic analysis should make sense on its own, whatever or not the perception of it was aided by musical performance».

positiva. Quanti si sono attenuti ad un'analisi rigidamente 'sticometrica' – volta alla individuazione delle pause meliche nella *performance* – hanno articolato la coppia strofica in un due lunghi versi formati da 6+4 giambi, dissolvendo «l'articolazione in cinque versicoli discreti, limpida e si direbbe adeguata al semplice inno religioso presentata nella strofe»<sup>43</sup>. L'A. sottolinea quanto sia illusoria la ricostruzione della *performance* musicale antica desunta dal rigido sistema sticometrico moderno: essa si configura, infatti, come «una mera proiezione della teoria metrica»<sup>44</sup>. Ponendo da parte il paradigma musicale fornito dalla metrica moderna, è possibile secondo l'A. prendere in considerazione (seppure solo dal punto di vista logico) nuove possibilità in merito alla *performance* musicale. Per quel che riguarda il passo delle *Rane*, in particolare, l'A. suggerisce che: 1) la melodia avesse la medesima estensione nella strofe e nell'antistrofe; 2) la melodia venisse in qualche modo stravolta nell'antistrofe e tanto si rifletterebe nella perturbazione della struttura stichica (5 dimetri giambici nella strofe, 6 giambi + 4 giambi nell'antistrofe); 3) ciò sarebbe stato possibile in quanto la melodia era indipendente dalla struttura versificatoria.

Il saggio rappresenta un contributo importante per la nostra migliore comprensione della storia della filologia metrica Ottocentesca, poiché riesce a ricostruire con lucidità la genesi del sistema boeckhiano, (ri)collocandolo in quel vivace contesto culturale caratterizzato da forti polemiche di cui poco o nulla è rimasto nella moderna scienza metrica. Apprezzabile il tentativo di 'dar voce' agli autori attraverso le cospicue citazioni da opere anche poco frequentate come l'*Über die Versmasse des Pindaros*; se la ricorrente presenza di questi brani rende talvolta poco agevole il procedere delle argomentazioni, essa risulta, tuttavia, fondamentale proprio perché l'incomprensione o la scarsa familiarità con tali testi ha talvolta determinato fraintendimenti e inferenze erranee da parte degli studiosi del XX secolo. Proprio l'analisi delle inferenze erranee desunte dalle teorie di Boeckh e dei vizi logici nei quali alcuni metricisti moderni sono incorsi rende il volume particolarmente interessante. Esso può a buon titolo essere definito una riflessione sulla logica interna che caratterizza le metodologie di intervento della filologia metrica sui testi lirici. Emblematica a questo proposito la fallacia deduttiva che caratterizza la presunta impossibilità per sequenze dattiliche acatalette di costituire un verso in senso boeckhiano. Molti studiosi moderni ritengono sia che iato e *brevis in longo* indichino fine di verso sia che un dattilo acataletto non possa trovarsi in fine di verso. Se entrambe queste affermazioni fossero vere ne conseguirebbe che iato e *brevis in longo* non possono ricorrere dopo il *biceps* di un dattilo. Di fronte alle numerose 'violazioni' di tale principio che emergono dall'analisi dei dati concreti, i moderni metricisti sono costretti a postulare, con una logica alquanto discutibile, perché contraddittoria, che tutti gli iati e le *breves in longo* dopo un dattilo acataletto non indichino fine di verso e che le sequenze dattiliche debbano dunque essere intese conseguentemente come *cola* in sinafia (πνίγος). Un'ultima idiosincrasia della metrica moderna merita di essere presa in esame. È noto che la nostra conoscenza della *performance* antica sia alquanto limitata, dato l'esiguo numero di fonti a disposizione. Colpisce, tuttavia, come molti studiosi del Novecento non abbiano esitato a ricorrere a particolari modalità esecutive ogniqualevolta si siano presentati fenomeni non inscrivibili all'interno delle rigide formulazioni post-boeckhiane. Si pensi ad esempio allo «staccato delivery» invocato da West per giustificare gli iati e le *breves in longo* che ricorrono all'interno dei sistemi docmiaci o allo πνίγος applicato da Dale alle lunghe sequenze dattiliche: la studiosa si premura di specificare che con tale termine non debba intendersi

<sup>43</sup> Cf. p. 126.

<sup>44</sup> Cf. p. 129.

una particolare resa esecutiva, ma appare piuttosto difficile non pensare per queste lunghissime fughe di dattili ad una *performance* particolare, soprattutto quando viene ipotizzata a «slight pause at the end of each colon»<sup>45</sup>. Di questo *coté* performativo nulla rimane nelle seppure esigue testimonianze antiche: esso appare piuttosto come un'ancora di salvezza alla quale i moderni metricisti si aggrappano ogni volta che il sistema costruito sulla rigida e acritica applicazione dei criteri boeckhiani rischia di naufragare.

Università di Urbino

Giampaolo Galvani

<sup>45</sup> Cf. A.M. Dale, *op. cit.*, 196.