

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2017 - nuova serie, numero 7

Edizioni ETS

- 5 FRANCESCO MOROSI
Disonora il padre: padri e figli tra *Nuvole e Vespe*
- 39 CHRISTINE MAUDUIT ET ROSSELLA SAETTA COTTONE
Chanter le deuil de Déméter. Avant-propos
- 43 NATHALIE ASSAN-LIBÉ ET ILIAS STATHOPOULOS
Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* et la critique : un point bibliographique
- 69 CHRISTINE MAUDUIT
Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide :
questions textuelles et interprétation
- 93 MÉLANIE ZAMMIT
Les fonctions dramaturgiques du deuxième *stasimon*
de l'*Hélène* d'Euripide
- 115 ALBERTO BERNABÉ
Déméter affligée et consolée dans l'*Hélène* d'Euripide.
Tradition et renouveau
- 137 ANNA BELTRAMETTI
«Ti contentavi solo della forma» (Euripide, *Elena* 1368).
Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo:
smagliature testuali, tracce di storia e problemi di metodo
- 157 CLAUDE TRAUTMANN
Le chœur en son miroir : la dimension réflexive du deuxième *stasimon*
de l'*Hélène* d'Euripide
- 175 ROSSELLA SAETTA COTTONE
Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie.
À propos du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide
- 195 JULIEN BOCHOLIER
Hélène à la lumière d'*Iphigénie en Tauride* : la question des *stasima*
- 219 ELENA ROSSI LINGUANTI
«Addio ricordi ingombranti»: l'interazione con i modelli
nella *Medea* di Maricla Boggio

FRANCESCO MOROSI

Disonora il padre: padri e figli tra *Nuvole* e *Vespe*

1. Nel secondo agone delle *Nuvole*, Fidippide ribatte alle proteste del padre percosso citando beffardamente un proverbio piuttosto noto nell'Atene del V secolo¹: δις παῖδες οἱ γέροντες, i vecchi sono due volte bambini (*Nu.* 1417). In questa massima sta la realizzazione del disegno comico di molti protagonisti aristofanei. Come è stato variamente osservato, l'eroe comico è quasi sempre vecchio², e come lui i membri del Coro, con cui spesso gli spettatori sono invitati almeno in parte a simpatizzare³. Ciò attiva in molte commedie prima il processo di marginalizzazione del protagonista, poi la sua fantasia di rivalsa e infine il suo trionfo paradossale, che di frequente (e non per caso) consiste appunto in uno spettacolare ringiovanimento. L'insistenza sulla palingenesi del protagonista adombra una costante essenziale della commedia antica, la sua circolarità cronologica⁴: il tempo comico non è lineare – non procede cioè verso una costante e implacabile evoluzione (o involuzione) – ma può essere rovesciato, riportato a una condizione primigenia o perlomeno precedente. Si può essere dunque 'due volte bambini', sottrarsi alla logica naturale del tempo lineare e della concezione dinastica della famiglia, per cui

¹ TOSI 2007¹⁶, 308-309, § 651.

² P. es., HENDERSON 1993, 309.

³ HANDLEY 1993. Naturalmente, in questo si osserva un fatto non soltanto generazionale ma anche *lato sensu* ideologico: i vecchi sono invariabilmente – e poco realisticamente – rappresentanti della generazione dei maratonomachi, abitanti di un'Atene talmente lontana nel tempo da essere ormai leggendaria (talvolta arrivano a definirsi αὐτόχθονες, gli unici veri abitanti per diritto di sangue: vd. MACDOWELL 1971 *ad* Aristoph. *V.* 1076). In quanto tali, i vecchi sono portatori di valori politici, sociali e ideologici afferenti a un passato ideale che la commedia spesso vagheggia. La vittoria dei vecchi al termine di molte commedie comporta di conseguenza anche la vittoria di quei valori e di quelle forme socio-politiche, la cui riforma ha decretato la rovina dello stato.

⁴ PADUANO 2007.

CHRISTINE MAUDUIT ET ROSSELLA SAETTA COTTONE

Chanter le deuil de Déméter

Avant-propos

Le dossier que nous livrons à la revue *Dioniso* trouve son origine dans les travaux de la journée doctorale sur le théâtre antique, « Chanter le deuil de Déméter : pour une interprétation du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide », que nous avons organisée à l'École normale supérieure de Paris le 17 novembre 2017. Les articles qu'il rassemble sont issus des communications présentées lors de cette journée, qui ont été remaniées et approfondies en tenant compte des discussions auxquelles elles avaient donné lieu. Le cycle de journées doctorales que nous avons ainsi souhaité initier s'inscrit dans le prolongement du séminaire « Lire la tragédie grecque » que nous animons conjointement depuis quelques années à l'ENS. Ce séminaire, qui rassemble un public varié, consiste à lire une tragédie grecque, en la traduisant et en la commentant, pour tenter d'en élaborer progressivement et collectivement une interprétation globale.

Proche du travail réalisé en séminaire, la journée doctorale et les articles qui en sont issus ont pris la forme d'une réflexion sur un passage particulier de la pièce, le deuxième *stasimon* (ou deuxième chant du chœur). Ce texte difficile et problématique, qui a suscité de très nombreux débats dans la critique, interroge l'interprétation de la pièce dans son ensemble, tout en posant la question de la nature et de la fonction du chant choral en tant que forme lyrique, dans sa relation avec les parties dialoguées de la tragédie.

Le souhait qui animait l'organisation de cette rencontre et dont témoignent, nous l'espérons, les articles rassemblés dans ce dossier, était celui de faire dialoguer, autour d'un même objet de réflexion, les jeunes chercheurs en formation et des chercheurs de renommée internationale, choisis en fonction de leurs compétences spécifiques sur un aspect du texte étudié. Dans l'élaboration

NATHALIE ASSAN-LIBÉ ET ILIAS STATHOPOULOS

Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* et la critique : un point bibliographique

Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* se situe à un moment crucial de la tragédie : Théoclymène vient d'accepter de fournir à Hélène un navire pour qu'elle puisse rendre à son époux, prétendu mort, les derniers hommages. Ce moment correspond aussi au changement de costume pour Ménélas, qui troque ses hardes de naufragé contre des habits neufs, signe de la reconquête de son statut héroïque. À un moment où le suspense est à son comble, le chant du chœur constitue une pause dans l'action dramatique : la première strophe évoque l'errance de la Mère des dieux sur son char après le rapt de sa fille et l'intervention des déesses Artémis et Athéna. Dans la première antistrophe, le chœur chante la façon dont le chagrin de la déesse a provoqué un arrêt de la végétation, des sacrifices, et des sources d'eau vive. Dans la deuxième strophe, Zeus, pour mettre fin à cette situation, ordonne aux Charites et aux Muses de consoler la déesse grâce à la musique. Le son de l'*aulos* et des tambourins de Cypris provoque finalement le rire de la déesse. Enfin, dans la deuxième antistrophe, un passage énigmatique qui présente de nombreux problèmes de texte¹, le chœur s'adresse à une personne qu'il appelle *παῖ*, en lui reprochant d'avoir commis des actes ὧν οὐ θέμις [...] οὐθ' ὀσία, « contraires à la justice et à la piété » (v. 1353) et d'avoir fait preuve d'ὕπερβασίαν, « orgueil », quant à sa μορφῆ, « beauté », « apparence » (v. 1367-1368). Ce *stasimon* a suscité, par sa difficulté, de nombreuses interprétations et soulevé de nombreuses questions, dont la principale porte sur le rapport entre ce chant et le reste de la tragédie.

Plusieurs perspectives de recherche ont été explorées, parfois

¹ Sur les problèmes textuels que présente le deuxième *stasimon*, voir l'article de Christine Mauduit dans ce volume.

CHRISTINE MAUDUIT

Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide : questions textuelles et interprétation¹

L'interprétation de l'énigmatique deuxième *stasimon* de l'*Hélène*, dont le rapport qu'il entretient avec la protagoniste et avec l'action de la tragédie a été depuis longtemps interrogé par la critique², ne peut être dissociée d'une réflexion sur les problèmes que pose l'établissement du texte de ce chant. Plusieurs passages en sont en effet fortement, et parfois irrémédiablement, corrompus – c'est le cas en particulier du début et de la fin de l'antistrophe 2 – et ces corruptions affectent, à des titres divers, l'interprétation du *stasimon*. Ces dommages textuels ne sont pas tels qu'ils empêchent d'en comprendre le sens général ou de repérer les principales spécificités de la version du mythe de Déméter proposée par Euripide dans ce chant. Ils concernent cependant des éléments importants de la narration, et s'ils sont évidemment examinés et discutés par les éditeurs pour justifier leurs choix textuels, ils ne sont pas toujours précisément pris en compte par les critiques dans leurs discussions sur la signification du chant. Dans les limites imparties à cette étude, j'ai choisi de me concentrer sur trois problèmes textuels, de portée et de nature variées, dont le traitement est susceptible d'affiner notre appréhension de la réécriture euripidéenne du mythe éleusien. Le premier, qui se situe au vers 1311, concerne le choix qu'il convient d'opérer entre le nominatif ζεύξασα θεά, transmis par les manuscrits, et le datif ζευξάσα θεᾶ, adopté par un certain nombre d'éditeurs ; il doit être discuté en rapport avec la question du rôle joué par Artémis et Athéna dans la quête de Déméter. Le deuxième point porte sur la correction πένθει ἀλάστω (1337), qui

¹ Je remercie pour ses remarques l'expert anonyme qui a relu mon article.

² Pour un bilan bibliographique sur l'interprétation du deuxième *stasimon* de l'*Hélène*, voir l'article de N. Assan-Libé et I. Stathopoulos dans ce volume.

MÉLANIE ZAMMIT

Les fonctions dramaturgiques du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide

L'emploi fait par Euripide des chants du chœur pour structurer son *Hélène* est tout à fait remarquable. En effet, le chant d'entrée du chœur (167-252), déjoue les attentes du spectateur en matière de *parodos*, puisque ce premier chant se compose de façon relativement originale d'un échange lyrique entre le personnage d'Hélène et le chœur. Ce premier chant est suivi d'un autre échange lyrique entre le chœur et Hélène à la sortie de ces derniers hors de scène (330-385) et puis d'une brève *epiparodos* qui marque le retour sur scène du chœur (515-527). Ensuite, le chœur ne chante plus jusqu'au vers 1107, même si le coryphée prononce quelques trimètres iambiques dans cet intervalle.

À cette absence de chant du chœur fait place la succession de trois *stasima*, du vers 1107 au vers 1164, du vers 1301 au vers 1368 et du vers 1451 au vers 1511. Chacun de ces trois chants est composé de deux paires strophiques et le nombre de vers à chaque fois chanté par le chœur est relativement constant : respectivement 62, 70 et 60 vers. Le chœur ne chante donc pas entre les vers 528 et 1106, puis chante trois fois à un intervalle régulier et bref d'environ 150 vers, le deuxième *stasimon* représentant le plus long chant du chœur.

À la structure qui est plus traditionnellement celle de la tragédie grecque, à savoir une *parodos* assumée uniquement par le chœur puis une série de *stasima* séparés les uns des autres par un intervalle relativement régulier, Euripide préfère donc un schéma original qui établit une forte distinction entre une première partie de la tragédie, où le dramaturge emploie de façon très souple son chœur, quitte à le faire sortir de scène si nécessaire, et une seconde partie marquée par une alternance traditionnelle, voire mécanique, entre parties chantées et parties parlées, la scène avec Théonoé pouvant servir de limite entre ces deux parties. Nous

ALBERTO BERNABÉ

Déméter affligée
et consolée dans l'*Hélène* d'Euripide.
Tradition et renouveau*

1. *Présentation*

Le deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide est un des passages les plus complexes de la littérature classique, du fait de ses difficultés textuelles, du manque de clarté quant à la relation qu'il entretient avec le reste de l'œuvre et de tout un ensemble de références religieuses particulières autour du mythe de l'enlèvement de Perséphone et de la réaction de Déméter¹. Mon article se centrera sur ce dernier aspect. Il s'agira de voir dans quelle mesure la vision d'Euripide est traditionnelle et dans quelle mesure elle est innovante, en prenant comme point de départ l'*Hymne homérique à Déméter*, soit la version la plus ancienne de l'épisode en question. Je centrerai mon analyse sur une série d'éléments: les personnages et leur caractérisation, les scénarios, le conflit, ses effets et sa résolution, l'étiologie du culte et l'éloge du culte orgiastique. Compte tenu de la complexité des questions abordées, cette discussion ne peut constituer qu'une première étape de la réflexion.

2. *Les personnages et leur caractérisation*

2.1. *Le remplacement de Déméter par la Mère*

Avec la mention de *ποτέ*, qui situe le texte dans le contexte du temps sacré, le chœur commence en faisant allusion sans préambule à une déesse qu'il appelle *ὄρεία ... Μάτηρ ... θεῶν*. Les trois mots sont placés de façon stylistiquement très marquée, ce qui

* Ce travail a été rendu possible grâce à l'aide de l'État espagnol (FFI 2015-65206P). Je désire remercier Mlle Nadège Rollet pour sa traduction en français.

¹ Cfr. GOLAN 1945, KANNICHT 1969, II, 327-359; SFAMENI GASPARRO 2003; CERRI 1983, 1987-1988; NAPOLI 1995; VOELKE 1996; ALLAN 2008, 292-310.

ANNA BELTRAMETTI

«Ti contentavi solo della forma»
(Euripide, *Elena* 1368)

Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo:
smagliature testuali, tracce di storia e problemi di metodo

Il secondo stasimo. Difficile da leggere o difficile da interpretare?

Nel quadro delle interpretazioni della *καὶνὴ Ἑλένη*, la “nuova” e “strana” *Elena* del 412¹, il secondo stasimo continua ad apparirci il punto più luminoso, il più alto, della resa poetica e il punto più opaco nella costruzione del senso. L’oscurità semantica è per altro in contraddizione con il posto che il secondo stasimo occupa in questa anomala tragedia. Il corale infatti si interpone tra il dialogo a tre, in cui va a segno l’inganno ordito da Elena e Menelao a spese di Teoclimeno, e la ripresa del dialogo tra gli stessi personaggi, due dei quali, gli sposi greci, si accingono alla buona riuscita del piano di fuga con i mezzi forniti dal terzo, l’inconsapevole re egizio Teoclimeno. Si inserisce in un momento di altissima tensione drammatica, tra la negoziazione e il compiersi dell’inganno, si conclude con l’inequivocabile apostrofe della seconda antistrophe alla protagonista. Non è facile giustificare un corale tanto accurato e denso, posto in un momento marcato dell’intreccio, come un inserto staccato dal microcontesto tragico immediato e dai miti di Elena, come intermezzo musicale con effetto ritardante² o come *embolimon*, secondo la definizione che Aristotele (*Po.* 1456 a 25-32) aveva coniato per i canti tipici di Agatone e forse pertinente anche per alcune melodie del tardo Euripide, nella stagione della condivisa e spinta sperimentazione musicale³.

¹ Così la definisce Aristofane in *Th.* 850, riferendosi alla novità – l’*Elena* era stata rappresentata nel concorso dell’anno prima – ma anche alla stravaganza dal momento che così si introduce la parodia dell’opera che sarà protratta fino al v. 928.

² Cfr. KANNICHT 1969, II, 327 e 335.

³ Sempre nel contesto della stessa commedia paratragica, *Tesmoforiazuse*, al v. 100, la musica di Agatone è bollata come sentieri zigzaganti di formica, *μύρμηκος ἀτραποί*.

ROSSELLA SAETTA COTTONE

Le rire de Déméter et la comédie dans la tragédie.
À propos du deuxième *stasimon*
de l'*Hélène* d'Euripide

Parmi les innovations les plus significatives que présente le récit euripidéen sur le deuil de Déméter pour la disparition de sa fille Perséphone (*Hélène* 1301-1368), une place particulière est occupée par l'épisode qui sanctionne le dépassement du chagrin de la mère par le rire (vv. 1338-1352, strophe 2) :

Mais comme elle avait mis fin aux festins pour les dieux et pour la race des mortels, Zeus voulant adoucir le sombre courroux de la Mère, dit : « Allez, vénérables Charites, allez, chassez par vos cris le chagrin de Déo, en colère pour la vierge ; et vous, ô Muses, par les hymnes qui accompagnent les chœurs ». Alors, Cypris, la plus belle parmi les bienheureux, pour la première fois prit l'instrument en bronze à la voix infernale et les tambourins faits de cuir tendu : et la Déesse se mit à rire ; charmée par les clameurs, elle prit dans ses mains la flûte au son profond.

Dans les autres versions de cet épisode, notamment dans la plus ancienne, celle de l'*Hymne homérique à Déméter*, ce sont les plaisanteries et les moqueries de l'esclave Iambè qui provoquent le rire de Déméter (vv. 202-204 : χλεύης ... παρασκώπτουσα, termes qui suggèrent une moquerie dirigée contre quelqu'un), alors que chez Euripide cette fonction est remplie par les cris de joie des Charites, par les chants des Muses et par les inventions musicales d'Aphrodite. Notons également que dans la version orphique de cet épisode, le rire de la déesse est provoqué par les gestes obscènes qu'accomplit Baubô tout en découvrant son sexe¹. La variation introduite par Euripide touche à un thème fondamental de ce récit traditionnel qui, à l'instar des rites en l'honneur de Déméter et de Perséphone, explore les relations entre vie et mort, et

¹ Clément, *Protreptikos* 2.20.1-21.2 = *Orphica* 52 Kern ; Arnobe, *Adversus nationes* 5.25-26 ; Eusèbe, *Praeparatio evangelica* 2.3,31-35 et FOLEY 1993, 46.

JULIEN BOCHOLIER

*Hélène à la lumière d'Iphigénie en Tauride : la question des stasima*¹

La grande parenté qui unit *Hélène* et *Iphigénie en Tauride* a souvent été notée : Grégoire, dans sa notice à la première, parle de « pièces jumelles »². L'une et l'autre, en effet, prennent pour sujet la version mineure d'un mythe et racontent l'évasion, grâce à l'appui d'un φίλος, d'une princesse grecque retenue en terre étrangère sous la garde d'un barbare ; l'action tragique que développe chacun des drames comporte deux moments, une ἀναγνώσις et une μηχανή³ ; cette action est pareillement mise en forme dans une structure tripartite qui se déploie autour d'un vaste épisode central⁴. Mais *l'Hélène* se distingue par sa complexité, au sens propre du terme, puisqu'elle replie, redouble⁵ des éléments qui apparaissaient sous une forme simple dans *l'Iphigénie* : ainsi y trouve-t-on deux figures de barbares ; deux prologues⁶ ; une *parodos* et une *épiparodos*⁷ ; deux scènes de reconnaissance, dont la première est inaboutie et la seconde manque d'échouer⁸ ; deux

¹ Nous tenons à remercier Christine Mauduit et Rossella Saetta Cottone, qui ont suivi de près la révision de cet article, ainsi que Marion Bourgasser et Bassel Ghotaymi, qui nous ont fait l'amitié de le relire.

² GRÉGOIRE 1950, 37. Voir aussi GRÉGOIRE 1925, 101. Pour un aperçu synthétique, PLATNAUER 1938, XV ; BURIAN 2007, 40-41. Pour une étude détaillée, MATTHIESSEN 1964, 16-63.

³ Sur la différence de proportions entre ces éléments (primat de la reconnaissance dans *IT*, de l'évasion dans *Hel.*), MATTHIESSEN 1964, 18-19.

⁴ MATTHIESSEN 1964, 19 et 62.

⁵ STROHM 1957, 85-86.

⁶ On peut parler de prologue dans les deux cas, car le chœur est absent à l'entrée du personnage ; de plus, la séquence monologue-dialogue est récurrente dans les prologues d'Euripide. Premier prologue 1-163 ; second prologue 385-514.

⁷ La *parodos*, 166 ss. ; *l'épiparodos*, 515 ss.

⁸ Entre Hélène et Teucros (68-163), entre Hélène et Ménélas (541-710). Ces deux scènes appartiennent au même mouvement dans *l'Iphigénie* et se placent au second épisode.

ELENA ROSSI LINGUANTI

«Addio ricordi ingombranti»:
l'interazione con i modelli
nella *Medea* di Maricla Boggio

o. La *Medea* di Maricla Boggio o, come recita il titolo alternativo, *Risonanze dal mito di Medea*, rappresentata a Roma e Torino nel 1981¹, poco conosciuta dalla critica², ha come protagonista una Medea moderna, che, sul lettino di uno psicoanalista non presente in scena, pronuncia un monologo (parte in prosa, parte in versi liberi calibrati sul ritmo della recitazione), arrivando a uno scioglimento diverso da quello tradizionale, che non contempla né l'uccisione della rivale né l'infanticidio. Tale soluzione è resa possibile dal processo analitico che genera una nuova coscienza di sé e dal percorso femminista che porta al sovvertimento del paradigma patriarcale. Per giungervi, alla donna moderna è necessario tuttavia attraversare la tradizione: il personaggio si cala nel passato per mezzo di vestiti, acconciature e oggetti di scena, si immerge negli archetipi precedenti (Euripide, Seneca, Corneille, Cherubini, Niccolini e Anouilh)³ e ne riemerge con un faticoso processo di distanziamento.

È stato già indagato come la versione di Boggio si inserisca nel filone novecentesco delle riletture con un approccio femmini-

¹ Maricla Boggio è autrice di numerose opere teatrali che attingono alla classicità (*Antigone*, 1978; *Fedra*, 1979; *Lo sguardo di Orfeo*, 1992) e ha tradotto il *Filottete* di Sofocle per le rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa con la regia di Walter Pagliaro (2004) e le *Troiane* di Euripide (2006).

² A parte i contributi di Cavallaro, che ha dedicato tre saggi alla *Medea* di Boggio (CAVALLARO 1994), al confronto con le altre versioni di Medea scritte da donne (CAVALLARO 2010b) e alle riscritture classiche dell'autrice (CAVALLARO 2010a).

³ La provenienza delle citazioni è esplicitata nelle didascalie tramite il nome dell'autore (Cherubini, p. 80 e p. 91), o riconoscibile da brevi *excerpta* nella lingua originale (Euripide, p. 82, Seneca, p. 83, Corneille, p. 91, Anouilh, p. 97), o infine identificabile dai riferimenti all'abbigliamento e all'epoca storica di appartenenza (ancora Corneille, p. 91, Niccolini, p. 94 e Anouilh, p. 97). Le edizioni dei testi utilizzati sono indicate nei riferimenti bibliografici.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19 I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2018