

Leonardo Fiorentini

Le mani di Medea fra scena e testo (*Enn. fr. 90 Manuwald*)*

Abstract

Manibus gypsatisissimis in Cic. *Fam.* VII 6, 1s. are Cicero's words but they are also a reworking of Ennius' *Medea*.

Manibus gypsatisissimis in Cic. *Fam.* VII 6, 1s. sono parole di Cicerone, ma sono anche una ripresa della *Medea* di Ennio.

La recentissima edizione dei frammenti tragici di Ennio ad opera di Gesine Manuwald è occasione e spunto della serie di brevi riflessioni che proponiamo qui di séguito: esse si concentreranno sul fr. 90 M., dalla *Medea*, tra i cui modelli spicca, come è noto, la *Medea* di Euripide¹.

La storia delle edizioni dei frammenti tragici latini² oggi può contare su una rinnovata vitalità grazie all'uscita dei primi due volumi dei *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, che si annuncia come la prima edizione critica di tutti i frammenti della tragedia latina, non solo arcaica³, a

* Ringrazio Nicola Comentale, Marco Ercoles, Alberta Lorenzoni, Camillo Neri, Vinicio Tammaro e i referees anonimi per le preziose indicazioni con cui hanno contribuito alla stesura definitiva di queste osservazioni.

¹ Si vedano l'ottima indagine di RÖSER (1939), tuttora valida sia nelle questioni di dettaglio che nella individuazione della tendenza generale alla *Pathetisierung* quale caratteristica specifica della resa enniana rispetto al modello (fondamentale in merito anche TRAINA 1974², 115-55, dove è riproposto un saggio del 1964 apparso su «Maia»). Tutto ciò è in accordo con la formula utile – sebbene inevitabilmente angusta, come si rivelano quasi tutte le formule – proposta da Norden (1954⁵, 16) sull'atteggiamento di Ennio rispetto ai modelli greci: «überall, wo wir vergleichen können, hat er Pathos an die Stelle des Ethos treten lassen»; cf. già LEO (1879, 148). Si vedano anche, fra gli altri, NOSARTI (1999, 57-59); ROSATO (2005, 48-66).

² Nel 1852, Otto Ribbeck pubblicava a Leipzig la propria edizione della poesia scenica latina, consacrando il primo volume ai *Tragicorum Romanorum fragmenta*: si riservava di pubblicare un secondo volume (puntualmente uscito nel 1855) dedicato alla commedia, con l'eccezione degli integri Plauto e Terenzio. Ribbeck dava così séguito ecdotico alla sua *dissertatio inauguralis* berlinese del 1849. Una ventina di anni dopo, precisamente nel 1871, lo studioso pubblicava una seconda edizione dei frammenti tragici, da integrarsi con quella dei comici del 1873 in quanto contenente un *corollarium* nonché *ad Tragicos addenda*. Infine, nel 1897 usciva l'*editio minor* sempre dei tragici, mentre l'anno successivo quella dei comici. La storia delle edizioni e dei commenti ai frammenti tragici latini non si è arrestata con Ribbeck, come dimostrano, fra gli altri, gli impegnati lavori di Warmington, Ernout, Vahlen, Jocelyn, D'Anna – tutti tuttavia parziali per ragioni diverse.

³ Il primo volume, uscito per Vandenhoeck & Ruprecht nel 2012, è curato da Markus Schauer e contiene i frammenti tragici di Livio Andronico, di Nevio, dei tragici 'minori' (in sostanza, di quei poeti di cui restano scarsi frammenti tragici o testimonianze, come ad esempio Ovidio), nonché i frammenti adespoti; il secondo volume è curato da G. MANUWALD (2012) e presenta l'edizione di tutti i frammenti tragici di Ennio.

partire dal lavoro di Ribbeck. L'aggiornata sensibilità con cui una simile impresa è condotta intende tener conto – programmaticamente e dove possibile – anche degli aspetti specificamente teatrali (cf. pp. XIII e XXVI), che, come noto, per molto tempo hanno occupato un ruolo defilato nella filologica *Sekundärliteratur*, sebbene essi fossero tratto saliente – in quanto originario – di quella produzione.

Preliminarmente, converrà soffermarsi sulla complessa questione del *vertere* latino, al fine di chiarire entro quale orizzonte teorico le presenti annotazioni si muovono. Sulla poesia scenica latina, nonché sulla *Medea* di Ennio, esiste un famoso giudizio di Cicerone (*Fin.* I 4-6):

qui se Latina scripta dicunt contemnere in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in grauissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas non inuiti legant. quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuuii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit? ... an 'utinam ne in nemore ...' nihilo minus legimus quam hoc idem Graecum ...?'⁴

Non è sfuggito, e giustamente non è mai stato trascurato, come queste parole esprimano concetti, almeno a una prima lettura, in contraddizione con *Acad.* 1,10:

quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? an quia delectat Ennius, Pacuuius, Accius multi alii, qui non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum, quanto magis philosophi delectabunt, si ut illi Aeschylum Sophoclem Euripidem sic hi Platonem imitentur Aristotelem Theophrastum⁵.

Non appare chiara agli studiosi la quantità (e la qualità) del dissidio che pure esiste tra i due giudizi. Non è chiaro, cioè, se la contraddizione che emergerebbe tra le due modalità di traduzione proposte sia in fondo solo apparente. Stretto tra chi, come Stieglitz (1826, 14) o Madvig (1876, 12), sostiene che la contraddizione tra i due passi vada attenuata, e chi invece enfatizza la difformità fra i tipi di 'traduzione' (però per lo stesso oggetto) suggeriti nei due passi, Seele (1995) ha intrapreso una propria via esegetica rilevando la differenza dei bersagli colpiti da Cicerone, che pure si serve del medesimo mezzo, vale a dire le *pièces* latine, per colpire i vari detrattori della filosofia, sempre in latino. Non a torto, Seele (1995, p. 83 n. 255) osserva come in Cicerone

⁴ «Stupisce innanzitutto nel loro contegno che la loro lingua materna non li soddisfi per le questioni più importanti, mentre di buon grado leggono le storie mitologiche latine tradotte dal greco. Chi è così avverso, diciamo, a ciò che è romano da disprezzare o rigettare la *Medea* di Ennio o l'*Antiopa* di Pacuuius, perché dice di apprezzare le medesime opere di Euripide, odiando le lettere latine? [...] forse leggiamo "Vorrei che nella selva..." non meno che lo stesso in greco?».

⁵ «Quale può essere la ragione per cui i conoscitori delle lettere greche leggono i poeti latini, ma non i filosofi latini? Forse perché Ennio, Pacuuius, Accio e molti altri, che resero non le parole ma il flusso espressivo dei poeti greci, li diletta più dei filosofi, se, come quelli imitano Eschilo, Sofocle ed Euripide, questi Platone, Aristotele e Teofrasto?».

emerga «eine bewusst advokatorische Übertreibung». Le perplessità ben segnalate da Seele e il suo tentativo di spiegazione trovano un precursore in Traina, che, prima degli interpreti più recenti⁶, rilevava che in realtà «è il punto di vista di Cicerone che varia. In entrambi i casi, Cicerone è in polemica con quelli che non vogliono leggere di filosofia in latino. Ma negli *Academica* mette poeti e filosofi alla pari [...] e pretende per questi lo stesso diritto ad esser letti che han quelli; nel *De finibus* contrappone la filosofia [...], e per giunta non tradotta ma rielaborata [...], alla poesia scenica [...] per bollare l'illogicità di chi legge l'una e si rifiuta di leggere l'altra»⁷. Certamente, esiste in Cicerone una differente intenzione da tener presente nel confronto che si opera fra quanto egli sostiene negli *Academica* e le parole del *De finibus*. In particolare, però, converrà ricordare le recentissime osservazioni di Bettini (2012, 74-76) proprio sul *De finibus*. Nel dettaglio, Bettini contesta la tradizionale interpretazione data di *fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas* di *Fin. I 4*, che più o meno suona, nelle correnti traduzioni, come “drammi in latino tradotti parola per parola dal greco”. E in particolare lo studioso osserva come l'interpretazione “parola per parola” per *ad uerbum*, sia, almeno in questo contesto, ciò che determina l'impressione di profonda e forse totale contraddizione col passo sopra citato degli *Academica*, ma anche con quanto si conosce del generale giudizio di Cicerone sulla poesia drammatica latina dell'età arcaica. Dal riesame dell'espressione *ad uerbum*, Bettini deduce che essa non significhi affatto “parola per parola”, poiché «riprodurre i *verba* di un discorso [...] non è la stessa cosa che riprodurlo *ad uerbum*: da un lato sta una riproduzione che semplicemente segue il flusso verbale di un certo enunciato, è fatta secondo la forma, o la regola di un certo *verbum*/enunciato; dall'altro ne sta una che intende riprodurre i singoli elementi, le singole componenti (i *verba*, le parole) che compongono quell'enunciato. I *verba*, le parole, non sono il *verbum*, l'enunciato» (Bettini 2012, 87).

Alla luce di queste osservazioni, si può offrire qualche spunto di riflessione sul versante scenico *lato sensu* inteso, anche perché nei processi di ‘traduzione’ può essere talora utile, dove praticabile senza cadere nell'arbitrio più assoluto, capire se alla

⁶ Si veda POWELL (1999, 277), ad esempio, e per una discussione, non sempre condivisibile della questione LENNARTZ (1994).

⁷ TRAINA (1974², 59 n. 1: l'articolo risale al 1961 e la comunicazione fu tenuta nel 1959). Che *fabellae* abbia un valore spregiativo (si veda da ultimo Rosato 2005, 20), è forse deduzione eccessiva. Da segnalare che in *ND III 12* e in *III 13* il valore di *fabellae* non è positivo e si riferisce a vicende mitiche (*ergo et illud in silice quod hodie apparet apud Regillum tamquam uestigium unguiae Castoris equi credis esse? nonne mauius illud credere, quod probari potest, animos praeclarorum hominum, quales isti Tyndaridae fuerunt, diuinos esse et aeternos, quam eos qui semel cremati essent equitare et in acie pugnare potuisse; aut si hoc fieri potuisse dicis, doceas oportet quo modo, nec fabellas aniles proferas.* tum Lucilius 'an tibi' inquit 'fabellae uidentur?'). In *ND I 41* (*in secundo autem uolt [scil. Chrysippus] Orphei Musei Hesiodi Homerique fabellas accomodare ad ea quae ipse primo libro de deis immortalibus dixerit, ut etiam ueterrimi poetae, qui haec ne suspicati quidem sint, Stoici fuisse uideantur*) il diminutivo si colloca in una discussione più complessa, sicché potrebbe non condividere il valore che ha nel passo precedentemente ricordato. Per le *fabellae aniles* cf. LORENZONI (2009, 255).

tragedia latina interessò, e quanto eventualmente le fu possibile, tradurre le caratteristiche spettacolari di quella greca⁸.

Enn. fr. 90 Manuwald:

*quae Corinthum arcem altam habetis matronae opulentae optumates
multi suam rem bene gessere et publicam patria procul;
multi qui domi aetatem agerent propterea sunt improbatii.
qui ipse sibi sapiens prodesse non quit, nequiquam sapit⁹*

Il frammento (in trochei) è testimoniato in Cic. *Fam.* VII 6,1s.; l'ultimo verso si trova testimoniato anche in Cic. *Off.* III 62. Nella mantissa di apparato dedicata ai luoghi che potrebbero costituire il modello del passo enniano, spiccano Eur. *Med.* 214-24 e 294-305, e, per l'ultimo verso¹⁰, il fr. 905 K. (cf. Manuwald 2012, 202), cosa che, di per sé, è sufficiente a mostrare come non vi sia qui nessuna intenzione da parte di Ennio di effettuare una trasposizione dei *uerba* del modello: nel presunto modello euripideo siamo dinanzi a una ventina di versi, in Ennio sono quattro versi trocaici. E del resto, la stessa unità del frammento nonché l'ordine dei versi sono discussi (cf. *infra* n. 10). In fondo, nei testimoni quello che appare come l'ultimo verso è separato e dunque, anche se non si volesse creare un frammento a parte, sarebbe opportuno tenerlo distanziato in qualche modo dai versi precedenti.

Nell'apparato-commento della Manuwald avrebbe meritato maggior discussione quanto Cicerone osserva dopo la citazione del v. 1: *quibus illa manibus gypsatisissimis persuasit ne sibi uitio illae uerterent quod abesset patria*. La Manuwald stampa queste parole come sicuramente di Cicerone, il che è probabilmente corretto in termini strettamente pratici: tuttavia, esiste la possibilità che in tali parole risieda una sorta di

⁸ Sul fronte comico, sembrerebbe più semplice individuare qualche tratto, se non di genere, per lo meno di dettaglio. Per quanto concerne la *palliata*, rimane rilevante, e pertanto mai trascurata, la testimonianza di Gell. *NA* II 23, 12s., laddove l'erudito confronta qualche scambio di battute dal *Plocium* di Cecilio Stazio (*CRF*² 143-72) col modello menandro (fr. 296-98 K.-A.). Rilevanti per il nostro scopo sono le parole introduttive alla *synkrisis* vera e propria: *praeter uenustatem autem rerum atque uerborum in duobus libris nequaquam parem in hoc equidem soleo animum attendere, quod, quae Menander praecclare et apposite et facete scripsit, ea Caecilius, ne qua potuit quidem, conatus est enarrare, sed quasi minime probanda praetermisit et alia nescio qua mimica inculcauit et illud Menandri de uita hominum media sumptum, simplex et uerum et delectabile, nescio quo pacto omisit*. La nota di Gellio non è strettamente retorica, ma sottolinea le potenzialità sceniche della parola teatrale (cf. TRAINA 1974², 50), elementi cioè che potrebbero suggerire, oltre che una generale atmosfera dell'opera di Cecilio Stazio rispetto al modello, anche alcune didascalie implicite della recitazione, o tratti realistici se non battute di basso livello, come si evince dai frammenti riportati da Gellio.

⁹ «Ricche e nobili donne che abitate l'alta rocca di Corinto, molti aiutarono se stessi e il proprio stato lontano dalla patria; molti, che passarono la propria esistenza in patria, sono stati per questo rimproverati. Il sapiente che non sa giovare a se stesso, non è davvero un sapiente». Per *habetis* al v. 1 cf. GRÜTER (1602, 40) e Poliziano *Cent.* I 27 Firenze 1489: *habebant* va ovviamente mantenuto in Cicerone che adatta al suo contesto un probabile *habetis* dell'originale *rhesis* di Medea.

¹⁰ Da segnalare come l'ultimo verso sia stato considerato a più riprese come un segmento a parte, non necessariamente conseguente ai precedenti tre, a ragione credo.

parafrasi dei contenuti di uno o più versi, come del resto l'editrice non manca di riferire nell'apparato, senza però discuterne. Fu Elmsley (1822², 109) a suggerire l'ipotesi che si trovasse qui parafrasato un settenario trocaico che doveva suonare, nella ricostruzione dello studioso, all'incirca come *ne mihi uitio uos uortatis a patria quod absiem*, un'ipotesi che ha goduto di un certo séguito, sebbene con qualche lieve ritocco¹¹. Recentemente, Rosato (2005, 84), sulla scorta di alcuni studi precedenti, ha sottolineato come sia «lecito [...] concludere che sotto *ne sibi uitio illae uerterent* deve celarsi qualcosa che, nelle intenzioni del Rudino, era la resa di Eur. *Med.* 215a μή μοί τι μέμψησθ'»; lo studioso prosegue osservando che «probabilmente *quod abesset a patria* rispecchia indirettamente ἐξῆλθον δόμων», diversamente da ciò che sosteneva Skutsch (1968, 169), riluttante a intravedere in Ennio una precisa ripresa euripidea. Sulla base, nuovamente, delle osservazioni di Bettini (2012) sopra ricordate, si potrebbe più facilmente inferire che la parafrasi ciceroniana si rifaccia a un più ampio contesto enniano e che pertanto sia molto difficile individuare qui la parafrasi da parte di Cicerone di un solo verso di Ennio.

Ancor più problematico appare il riferimento alle mani imbiancate di gesso (*manibus gypsatisissimis*). Se qualcosa sia qui di Ennio, e all'occorrenza che cosa, è difficile dire, come osservava Timpanaro (1968, 667). Tuttavia, il richiamo alle mani di Medea deve avere qualche rapporto col testo di Ennio, perché il nesso *manibus gypsatisissimis* si rivela una focalizzazione precisa, ma asimmetrica, quanto a puntualità e precisione, rispetto al tono sia della lettera ciceroniana, sia della frase in cui è inserita, soprattutto qualora la si consideri parafrasi non di una brevissima pericope di Ennio, bensì di una più ampia *rhexis*. Recentemente, Cavarzere (2007, 670 n. 51) ha ritenuto che quelle di Cicerone sarebbero le «parole con cui Medea descrive come la vedevano le donne di Corinto: una forestiera tutta imbellettata di cosmetici (per spregio indicati col gesso [...])», sulla linea, per così dire, di Jocelyn (1969², 359) prima, e di Galasso – Montana (2004, 268s.) poi. Rosato (2005, 83), invece, partendo dall'idea che questo «materiale enniano ha per ipotesto Eur. *Med.* 214-218», e osservando che «nei versi euripidei non c'è nulla che possa corrispondere a *manibus gypsatisissimis*», conclude con la prudente proposta di «non inserire l'espressione, ammesso e non concesso che sia davvero di Ennio, tra l'apostrofe alle *matronae* di Corinto e i due versi della *sententia*». In realtà, se non si considera necessaria l'idea che Ennio abbia qui tradotto i *uerba* di Euripide, ma, per riprendere di nuovo Bettini, si ipotizza che il tragediografo abbia composto *ad uerbum* a partire a Euripide, la prudenza di Rosato appare eccessiva e, nondimeno, l'ipotesi di Jocelyn andrà riesaminata. L'impiego di *gypsatisissimis* difficilmente sarà enniano. Innanzitutto, la parola non pare attestata in età arcaica¹²; inoltre, se il termine

¹¹ Rimandiamo all'apparato di MANUWALD (2012, 201).

¹² Compare, per la poesia, innanzitutto in Tibull. II 3, 60.

fosse enniano, ci si troverebbe dinanzi a una scelta lessicale di intento esplicitamente metateatrale, perché il *gypsatisimis* che si legge in Cicerone può costituire un richiamo a una pratica scenica e alla cosmetica dell'attore (cf. Isid. *Et.* X 119, quindi Tyrrell – Purser 1906², 137, opportunamente ricordato da Rosato 2005, 82 e n. 64). Di qui, si può esser propensi a considerare l'ipotesi di Jocelyn eccessivamente ultimativa, se non per altro, almeno perché, come si diceva sopra, necessiterebbe di ulteriori paralleli per così dire metateatrali, in quanto di tal genere sarebbe il richiamo a una pratica dell'attore (imbiancarsi col gesso) nel testo di Ennio. Ma la presenza del superlativo può essere stata desunta da Ennio e trasferita, per così dire, da parte di Cicerone a un diverso termine (*gypsatisimis*) scelto da Cicerone stesso e atto a rimandare alla pratica cosmetica dell'attore. La scelta di un superlativo può essere imputata ad Ennio, non sul piano della grammatica, visto che non si sa se Ennio ha usato un superlativo assoluto, ma come conseguenza della decifrazione che Cicerone aveva fatto della scena tragica. In altre parole, Cicerone potrebbe aver scelto un superlativo perché l'atmosfera del testo di Ennio lo aveva spinto in quella direzione, in buon accordo con quell'inclinazione al patetico che pare caratterizzare il poeta rudino per lo meno in rapporto ai suoi modelli (cf. *supra* n. 1). Nell'espressione *manibus gypsatisimis* sarà allora opportuno distinguere l'intento artistico di Ennio dalla rilettura funzionale al proprio contesto che ne fece Cicerone.

Si potrebbe ipotizzare, innanzitutto, che le parole suasive (*persuasit*) di Medea abbiano trovato una rispondenza nel movimento delle mani dell'attore che interpretava il personaggio, movimenti messi in risalto dalle parole che Ennio affidava al personaggio. Da un lato, quest'ipotesi trova una conferma nell'ipotesto di Ennio, vale a dire nella *Medea* di Euripide, per la precisione nel dialogo tra Medea e Creonte, nonché nel dialogo immediatamente successivo tra Medea e il Coro. Da sottolineare subito che nella tragedia di Euripide lo spettatore saprà, proprio dal dialogo tra Medea e il Coro, che la scena dell'incontro tra Medea e Creonte si fondava su una recita della protagonista per ingannare Creonte: Medea, di fatto, interpreta sulla scena la parte della donna sottomessa al potere di Creonte, mostra un'abilità retorica capace di persuadere, abilità che si estrinseca non solo attraverso le parole, ma anche attraverso i gesti delle mani. Medea supplica Creonte con una serie di azioni, probabilmente svolte dall'attore perché ribadite dalla parola (vv. 336-39): ΜΗ. μὴ δῆτα τοῦτό γ', ἀλλὰ σ' ἄντομαι, Κρέον. / ΚΡ. ὄχλον παρῆξεις, ὡς ἔοικας, ᾧ γύναι. / ΜΗ. φευξοῦμεθ' οὐ τοῦθ' ἰκέτευσά σου τυχεῖν. / ΚΡ. τί δ' αὖ βιάζη κοῦκ ἀπαλλάσση χερῶς;¹³. Da segnalare che il verbo ἄντομαι è correzione del Wecklein per il trādito αἰτιοῦμαι (cf. Mastronarde 2002, 228, cf. e.g. Eur. *Andr.* 921 con la scena di supplica già ai vv. 894s.), generalmente accolta, in quanto perfettamente adatta a una scena di supplica col

¹³ Me. «No, Creonte, io ti prego» Cr. «Mi vuoi dare altri fastidi, pare, donna» Me. «Ce ne andremo: non è questo che imploro» Cr. «Perché allora insisti e non mi lasci la mano?».

conseguente contatto fisico (cf. Kaimio 1988, 51), che sarà terminato intorno ai vv. 350s.: καὶ νῦν ὄρω μὲν ἐξαιμαρτάνων, γύναι, / ὅμως δὲ τεύξη τοῦδε (su cui Mastronarde 2002, 226). Al v. 339, anche χειρός è un emendamento, in questo caso di Wilamowitz (per il tràdito χθονός), anche questo generalmente accolto (cf. Mastronarde 2002, 228). Del resto, la stessa Medea ricorderà al Coro il fatto di aver toccato le mani di Creonte, ciò che consente di rilevare l'importanza drammaturgica del gesto di supplica, però dolosa (vv. 368-70): δοκεῖς γὰρ ἄν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε / εἰ μή τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην; / οὐδ' ἄν προσεῖπον οὐδ' ἄν ἠψάμην χεροῖν¹⁴.

Se l'importanza accordata in Euripide attraverso la parola all'azione delle mani trovò una corrispondenza in Ennio, essa può esser stata trasferita dal drammaturgo rudino ad altre situazioni sceniche del *plot*. Inoltre, si scorgono qui i dettagli di una prassi di recitazione che dava rilievo ai movimenti e alle azioni delle mani¹⁵, gesti cui la parola scenica di Ennio avrà conferito il necessario risalto, affinché il pubblico potesse focalizzarvi l'attenzione. D'altronde, anche nel testo di Euripide la frase sopra menzionata con cui Medea si rivolge al Coro (v. 370) ha funzione scenica e retorica insieme, perché serve a ricordare al pubblico un gesto fondamentale per definire *ethos* e *dianoia* del personaggio.

A questa ipotesi, si potrebbe poi aggiungere il suggerimento di una lettura etologica del carattere di Medea da parte di Cicerone. Se Ennio aveva dedicato un'attenzione alle modalità espressive di Medea (e dunque dell'attore che la impersonava), e se il dettaglio ha colpito Cicerone, credo ci si possa interrogare più che sulle ragioni che hanno catturato l'attenzione dell'Arpinate, sui modi con cui Cicerone ha recepito il personaggio, che in Euripide è definito abile in molte arti, non da ultima la 'retorica' (cf. vv. 285, 320, 322, 368s., 402, 529, 539, 677), dato che Medea è protagonista anche di un'agone verbale (v. 522). Tra le prescrizioni aristoteliche a proposito del carattere dei personaggi si rileva che οὐχ ἀριόττων γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι (*Po.* 1454a 23). Si tratta in sostanza di un elemento che molti studiosi hanno opportunamente ricondotto, tra i vari personaggi femminili superstiti, anche a Medea, le cui trasgressioni etologiche sono state variamente segnalate (cf. da ultimo Telò 2007, 106s.), e non erano sfuggite già ai comici dell'*archaia*, pronti a censurare il codice epico di cui lo stesso Euripide aveva gratificato il personaggio (cf. ad esempio Eupol. fr. *106, 2 K.-A., che ricalca Eur. *Med.* 395/398 οὐ γὰρ μὰ τὴν ... / χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ). Quanto a Cicerone, nel *corpus* delle sue opere, si reperiscono alcuni richiami a Medea, tra cui spiccano quelli di *ND* III 65-67,

¹⁴ «Credi davvero che lo avrei blandito se non per tramare a mio vantaggio? Non gli avrei parlato e non l'avrei toccato con le mani».

¹⁵ Cf. Luc. *Salt.* 63 (ἀκούω, ἀνθροπε, ἃ ποιεῖς· οὐχ ὄρω μόνον, ἀλλά μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν) e 69 (Λεσβῶναξ γοῦν ὁ Μυτιληναῖος, ἀνὴρ καλὸς καὶ ἀγαθός, χειρισόφους τοὺς ὄρχηστὰς ἀπεκάλει), nonché *AP* 290, 6 a proposito del noto danzatore Pilade (vv. 5s.): Θῆβαι γινώσκουσι τὸν ἐκ πυρός· οὐράνιος δὲ / οὔτος ὁ παμφάνοις χερσὶ λοχευόμενος.

dove si serve di svariati passi tragici – ricondotti da Vahlen, Warmington e Jocelyn al personaggio di Medea nell’omonima tragedia enniana¹⁶ – per poi sostenere *huic [scil. Medae] ut scelus sic ne ratio quidem defuit* (III 68), e ribadire più avanti (III 71): *Medea modo et Atreus commemorabatur a nobis, heroicae personae inita subductaque ratione nefaria scelera meditantes*.

Nel complesso, non si può escludere che Cicerone abbia colto del personaggio Medea, in particolare nella sua forma tragica, una capacità razionale volta al dolo e supportata da abilità retoriche. Grazie agli studi, fra gli altri, di Vasaly, Axer, Moretti, Casamento, Cavarzere e in particolare della Petrone, è ormai acquisito quanto già Cicerone stesso sia consapevole di un tasso di somiglianza (ma non certo dell’identità) fra l’oratoria e l’azione teatrale¹⁷. In un passo famoso del *De oratore*, fra molti altri, egli prescrive come elemento importante nella corretta ed efficace comunicazione oratoria la gestualità (III 220): *omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic uerba exprimens scaenicus, sed uniuersam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac uirili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra; manus autem minus arguta, digitis subsequens uerba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis*¹⁸. Si tratta di uno degli elementi che determinano la spettacolarità dell’azione retorica, in cui il corpo assume un ruolo significativo, soprattutto se nella nozione di corpo si include la voce come veicolo di significanti ancor prima che di significati. Poco prima del passaggio citato, infatti, per bocca di Crasso, l’Arpinate raccomandava esempi teatrali per conseguire gli scopi patetici della voce (III 217): il caso di Atreo sarebbe adatto agli stati d’animo che segnalano l’*iracundia*, mentre personaggi femminili rimandano ad altri accenti emotivi, *aliud miseratio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili uoce* “*quo nunc me uertam? quod iter incipiam ingredi? domum paternamne? anne ad Peliae filias?*”¹⁹. Come si vede, Cicerone affianca alla prescrizione teorica un esempio tratto da una tragedia. Nel caso appena citato, considerata l’assenza di ogni indicazione di paternità, gli ultimi editori hanno ritenuto di annoverare il frammento tra gli *adespota*

¹⁶ I frammenti sono annoverati da Schauer come *Tragica adespota* (fr. 72s.) in quanto mancano indicazioni di autore, oltre che del titolo o, all’occorrenza, di una *persona loquens*, ma la generale *allure* induce a pensare a Medea. Per un problema simile nel *De oratore* cf. *infra* a testo.

¹⁷ Cf., da ultima, PETRONE (2011).

¹⁸ «Ogni gesto deve seguire l’emozione: non il gesto teatrale che esprime le parole, ma un gesto che illustra la situazione complessiva e il concetto in generale non con la mimica ma con cenni, con un portamento del busto forte e virile, tratto non dalla scena e dagli attori, ma dalla guerra o anche dalla ginnastica. La mano sia meno chiara, segua con le dita le parole, non le esprima; il braccio, come se fosse il dardo dell’orazione sia ben proteso in avanti; ci sia un battito del piede nei momenti di tensione sull’inizio o sulla fine».

¹⁹ «La compassione e il dolore devono avere un tono modulato, pieno, spezzato, lamentoso “dove posso volgermi ora? Che cammino posso intraprendere? Alla casa del padre? O dalle figlie di Pelia?”».

(fr. 25 Schauer), allorché tutti i precedenti studiosi avevano ritenuto si trattasse della *Medea* di Ennio, probabilmente non a torto, considerato il contenuto e la prossimità con Eur. *Med.* 502-505 πότρερα πρὸς πατρὸς δόμους, / οὐς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτρων ἀφικόμην; / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οἶν / δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον²⁰. Come che sia, è ben probabile che il passo si ricolleggi a un mito di Medea e che queste siano parole di una Medea, anche se non di quella enniana, una Medea impiegata come esempio teatrale da Cicerone per individuare un adatto tono di voce per il perfetto oratore. Ma c'è di più: come abbiamo sottolineato, nel testo del *De oratore* (III 220) alle mani si attribuisce un valore notevole in termini di chiarezza, e non sarà un caso che proprio per il gesto teatrale così come per le mani e le dita, Cicerone impieghi *exprimere* (al participio presente!), che altrove assegna all'azione teatrale (cf. *Rosc.* 20, *Sest.* 120 e, per una rassegna generale del verbo in relazione alla prassi teatrale, *ThLL* V/2 1790, 60).

In definitiva, si può supporre che *manibus gypsatissimis* siano parole di Cicerone, ma ispirate dal testo di Ennio: con *manibus* egli sottolineava uno degli elementi della dolosa recitazione di Medea e della prassi scenica (come unione di parole e gesti) dell'attore che la impersonava; in *gypsatissimis* rimandava indirettamente alla condizione femminile data per convenzione sulla scena da un pallore ovviamente artificiale, ma suggeriva anche altro, cioè il pericolo insito nella recitazione del personaggio Medea, nonché il pericolo insito nell'artificio doloso delle parole e dei gesti, pericolo sottolineato dal superlativo²¹. Esiste dunque un ampio margine di probabilità che le parole di Cicerone costituiscano una parafrasi della partitura teatrale enniana: diversamente, non si spiegherebbe con agio una tale attenzione di dettaglio da parte dell'oratore.

La parafrasi e la reinterpretazione di Cicerone avrebbero meritato, in sede di edizione, una segnalazione grafica, visto che, in qualche modo, rimandano al testo di Ennio. Questa segnalazione necessita anche di un commento per valutare cosa è di Ennio e cosa è reinterpretazione di Cicerone. A ciò si potrà aggiungere una riflessione: a quale testo di Ennio rimanda Cicerone? Vale a dire: Cicerone rimanda al testo spettacolare o a quello verbale?²² Dalla nostra analisi, diremmo che, in termini semiotici, Cicerone, a partire dal testo verbale enniano, i cui tratti sono però attualmente irrecuperabili con precisione, si riferisce a ciò che definiamo oggi testo spettacolare. In altre parole, non si può dire che né *gypsatissimis* né *manibus* siano gli *ipsissima uerba* di Ennio. Quello che ci appare altamente probabile, invece, è che l'espressione

²⁰ «Forse alla casa paterna che ho lasciato per te scappando dalla mia patria? O forse andrò dalle sventurate figlie di Pelia? Senz'altro mi accoglieranno di buon grado nelle loro dimore dopo che ho ucciso loro padre».

²¹ Alberta Lorenzoni mi fa notare come le mani di Medea diverranno, almeno in Euripide, rosse di sangue (vv. 862-65) οὐ δυνάσῃ / παίδων ἰκετᾶν πιτυόντων / τέγξαι χέρσα φοινίαν / τλάμονι θυμῷ.

²² Reimpiego la definizione di DE MARINIS (1982).

ciceroniana sia la rielaborazione di alcuni elementi della parole che egli poteva leggere in Ennio: parole concepite per la scena e dunque non indipendenti dalle azioni dell'attore, ma anzi strettamente collegate ad esse. Ciò conduce a ribadire, se ve ne fosse ancora bisogno, come i confini di un frammento citato non siano sempre e necessariamente netti. Com'è noto, nel vasto mare della tradizione indiretta ricadono fenomeni estremamente eterogenei, che si definiscono per via oppositiva, per così dire, rispetto alla tradizione diretta²³. L'editore di un testo teatrale, in assenza di un luogo deputato al commento, dovrà misurarsi ormai con una valutazione complessiva dei confini del frammento, occasionalmente tradito in un altro testo e lì reimpiegato per una nuova funzione, sovente disinteressata alla *Grundgestalt* del passo citato.

²³ Cf. almeno TOSI (1988, *passim*).

referimenti bibliografici

BETTINI 2012

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

CAVARZERE 2007

A. Cavarzere (a cura di), *Cicerone. Lettere ai famigliari*, introd. di E. Narducci, Milano.

DE MARINIS 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano.

ELMSLEY 1822²

P. Elmsley (ed.), *Euripidis Medea* (1818), acc. G. Hermann adnotationes, Lipsiae.

GALASSO – MONTANA 2004

L. Galasso – F. Montana (a cura di), *Euripide. Medea*, premessa di F. Montanari, Milano.

GRÜTER 1602

J. Grüter, *Lampas sive fax artium liberalium*, vol. I, Francoforti.

JOCELYN 1969²

H.D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius. The Fragments* (1967), Cambridge.

KAIMIO 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki.

LENNARTZ 1994

K. Lennartz, *Non verba sed vim. Kritisch-exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker*, Stuttgart-Leipzig.

LEO 1879

F. Leo (ed.), *Senecae tragoediae*, Berolini.

LORENZONI 2009

A. Lorenzoni, *Adespoti comici in Elio Aristide 'platonico' (fr. 93 e 94 K.-A.), «Eikasmós» XX 253-67.*

MADVIG 1876

J.N. Madvig (ed.), *T. Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque*, Hauniae.

MANUWALD 2012

G. Manuwald (ed.), *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, II. *Ennius*, Göttingen.

MASTRONARDE 2002

D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge.

NORDEN 1954⁵

E. Norden, *Die römische Literatur*, Leipzig.

NOSARTI 1999

L. Nosarti, *Filologia in frammenti. Contributi esegetici e testuali ai frammenti dei poeti latini*, Bologna.

PETRONE 2011

G. Petrone, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, «*Ὅρμος*» n.s. III 130-39.

POWELL 1999

J.G.F. Powell, *Cicero's Translations from Greek*, in Id. (ed.), *Cicero the Philosopher*, Oxford, 273-300.

ROSATO 2005

C. Rosato, *Euripide sulla scena latina arcaica. La Medea di Ennio e le Baccanti di Accio*, Lecce.

RÖSER 1939

W. Röser, *Ennius, Euripides und Homer*, Diss. Freiburg i. B.

SEELE 1995

A. Seele, *Römische Übersetzer: Nöte, Freiheiten, Absichten. Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike*, Darmstadt.

SKUTSCH 1968

O. Skutsch, *Studia Enniana*, London.

STIEGLITZ 1826

H. Stieglitz, *De Pacuvii Duloreste*, Lipsiae.

TELÒ 2007

M. Telò (ed.), *Eupolidis Demi*, Firenze.

TIMPANARO 1968

S. Timpanaro, rec. a H.D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, Cambridge 1967, «*Gnomon*» XL 666-71.

TOSI 1988

R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna.

TRAINA 1974²

A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma (I ed. 1970).

TYRRELL – PURSER 1906²

Y.R. Tyrrell – L.C. Purser, *The Correspondence of M. Tullius Cicero*, vol. II, Dublin-London.