

archivi delle **v5/n2/2025**
emozioni

**ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale**

**Inquietudini, rossori
e altre risonanze emotive**

a cura di

Sotera Fornaro e Thomas Kuhn-Treichel

edizionidipagina

Direttore / Editor in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Comitato editoriale / Editors

Stefano Briguglio (Università di Torino); Thomas Kuhn-Treichel (Universität Heidelberg); Francesco Padovani (Independent Researcher); Raffaella Viccei (Independent Researcher)

Comitato scientifico / Advisory board

Francesca Romana Berno (Sapienza-Università di Roma); Giuliana Bruno (Harvard University); Marco Castellari (Università degli Studi di Milano); Lilah Grace Canevaro (The University of Edinburgh); Alberto Casadei (Università di Pisa); Alessandra Cattani (Università degli Studi di Sassari); Maria Luisa Catoni (IMT Scuola Alti Studi Lucca); Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo); Paola Del Zoppo (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo); Alessandro Grilli (Università di Pisa); Walter Lapini (Università di Genova); Leonardo Mancini (Università di Torino); Francesco Massa (Università di Torino); Paologiovanni Maione (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Karin Schlapbach (Université de Fribourg); Mario Telò (University of California, Berkeley); Massimo Tria (Università degli Studi di Cagliari); Gherardo Ugolini (Università degli Studi di Verona); Fabio Vasarri (Università degli Studi di Cagliari); Lorenzo Verderame (Sapienza-Università di Roma); Martin Vöhler (Aristotle University, Thessaloniki).

La pubblicazione di questo fascicolo rientra nel progetto di ricerca *EmBo. The body of emotions, the emotions of the body: Embodied experience of emotions in Homer and beyond* finanziato dall'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli' (Progetti di ricerca fondamentale e applicata, D.R. 111 del 9/2/2024).

e-mail: soterafornaro@gmail.com

web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X

ISBN (online): 979-12-5609-155-3



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> La biologia dell'anima (da Omero ad Aris Fioretos)	5
<i>Leon Wirtz</i> Verkörperte Emotionen: <i>Pathos</i> und <i>Enargeia</i> bei Thukydides	25
<i>Francesco Moles</i> From Sorrow to Joy. Satyric Heroism, Admetus, Heracles, and the Audience's Emotions in Euripides' <i>Alcestis</i>	47
<i>Chantal van Egdom</i> A Study in Red: Erubescence Explored through Achilles Tatius, Longus, and Greek Scientific Literature	69
<i>Lucia Gangale</i> La joie est politique. La joie comme action, production, partage	93
<i>Raffaella Viccei</i> Davanti al dolore degli altri. Il corpo di Ettore e Patroclo nella ceramica attica di VI sec. a.C.	115

Servizi editoriali:
Pagina soc. coop. (Bari)
<http://www.paginasc.it>

Sotera Fornaro

La biologia dell'anima

(da Omero ad Aris Fioretos)

ABSTRACT: The article examines the nexus between anatomy, bodily representation, and embodied emotions, taking as its central heuristic the reciprocal metaphor of the body as a book and the book as a body. Adopting a *longue durée* perspective from Homeric epic to contemporary literature, the study argues that anatomical knowledge – together with its visual and literary articulations – has never functioned as a neutral or merely descriptive form of knowledge. Rather, it has consistently generated emotional, aesthetic, and cognitive effects, thereby shaping culturally mediated forms of bodily experience. Building on the phenomenological distinction between *Leib* and *Körper*, the article first analyses the Homeric “anatomical atlas”, highlighting both the physiological precision of epic diction and the capacity of corporeal description to activate processes of embodiment in the audience. The emergence of modern anatomy, from Mondino de' Liuzzi to the Vesalian turn, is then examined as a decisive transformation in regimes of vision: public dissection and anatomical illustration construct the body as an object of knowledge while simultaneously eliciting wonder, astonishment, and horror – affective responses that situate the anatomical spectacle within a liminal, and ultimately sublime, experiential framework. The article subsequently traces the shift toward the eighteenth-century paradigm of the “man-machine” and the attendant practices of scientific objectification of the body's interior, before turning to the work of Aris Fioretos. In his *Atlas* (2020), the anatomical atlas is reconfigured as a narrative cartography of corporeal and emotional resonances, in which body and literary text mirror one another as sensitive, dynamic systems. Taken as a whole, the contribution advances a historically grounded reflection on embodied emotions, foregrounding the body as a primary site of cognition, memory, and aesthetic experience.

KEYWORDS: Embodied emotions, Anatomical representation, Homeric epic, Vesalian anatomy, Aris Fioretos, Rossana Rossanda, Mondino de' Liuzzi.

1. Il corpo che ci abita

Nel saggio autobiografico *Questo corpo che mi abita* Rossana Rossanda (1924-2020) si pone, con levità di stile ma con profondità filosofica, la questione del rapporto che c'è tra 'io' e corpo¹. Cosa è il corpo rispetto a ciò che siamo? Un elemento esterno, un involucro, un abito che si adatta al nostro 'io'? Il titolo

¹ Rossanda 2018.

dello scritto, apparentemente paradossale, vale come risposta a tali domande: il corpo, vuole dire Rossanda, non è un guscio esterno che racchiude il nostro io, non è solo ciò che mostriamo; ‘corpo’ significa quell’insieme molteplice e costante di percezioni, alcune esterne, altre interne, per lo più incontrollabili, che ci definiscono come esseri viventi e pensanti. In termini fenomenologici diremmo che il corpo è quel che in tedesco si dice *Leib*, il corpo vissuto. Invece con *Körper* si indica il corpo anatomicamente inteso, il corpo descrivibile e osservabile, il corpo oggetto di ricerca medica. L’esperienza, durante tutta la vita, dall’infanzia alla vecchiaia, ci porta a considerare il corpo un estraneo, da nutrire, da difendere, da salvare, da possedere e disciplinare – riflette ancora Rossanda. Lo consideriamo un custode della parte vera e migliore di noi stessi, la psiche, ma lo sentiamo anche come ostile, avverso, un ostacolo ai nostri desideri e alla nostra volontà; infine lo odiamo, in quanto artefice della nostra ineluttabile decadenza e fine. Inoltre il corpo, anatomicamente inteso (*Körper*), resta ai più uno sconosciuto, un mistero. Sentiamo Rossanda:

Gli orifizi, bocca, vagina, ano, sono percepiti come un limite, un atrio, la soglia sul mistero. Un mistero negativo, vagamente ripugnante. La sola volta che sono entrata in una sala operatoria per assistere a un intervento disperato su un’amica, mi ha stupefatta l’apparire, quando il bisturi ha aperto l’addome sotto il seno fino al pube e sono stati allargati i bordi dell’incisione, di un meraviglioso quadro azzurro e roseo e lilla, tutto velato e dolcemente composto, il bel sangue vermiglio subito bloccato dai legamenti o canalizzato nel sistema di trasfusione. Con stupefazione ho ricordato gli atlanti anatomici che forse per semplificazione induriscono tratti e colori, francamente orribili: il corpo interno è bellissimo, palpitante e tenero nelle forme e nelle gamme².

La bellezza del corpo interno, contemplata durante un’operazione chirurgica con stupore e sbigottimento, sfugge alle concezioni estetiche e culturali di bellezza: ad esempio alle norme di bellezza che le donne devono rispettare per essere considerate seducenti, e per le quali la loro pelle dovrebbe per sempre rimanere pura, intoccata, uniforme, giovane; invecchiando o ammalandosi, la pelle delle donne perde infatti di potere seduttivo. E dunque non meraviglia che Greta Garbo, icona della bellezza dell’immaginario cinematografico degli anni Trenta, si ritirasse dalle scene e dallo sguardo pubblico a soli trentacinque anni, al primo accenno di rughe, non potendo più tenere testa al canone stabilito dal suo stesso volto. Il corpo delle donne ha finito così con l’essere stato per secoli subordinato allo sguardo altrui. Racconta Rossanda:

² Rossanda 2018, p. 45.

Una volta ho sentito Catherine Deneuve che alla domanda: ‘come vive una donna bellissima?’ ha risposto: ‘si spia allo specchio ogni mattina per scorgere dove comincia il guasto’. In me che non mi piacevo, sospettosa di me stessa, un guasto c’era sempre, e ha impedito che fossi oltremodo turbata dai guasti dell’età³.

Anche i canoni estetici, che in Occidente hanno come persistente punto di riferimento la statuaria greca, valgono per il corpo visibile ma non per il corpo vissuto. Sono forme vuote, alle quali vorremmo adattarci, se ci fosse possibile. Non sono immagini di corpi veri e propri, ma proiezioni di una corporeità ideale.

Ci sono «forme» del corpo femminile e maschile, forse variano ma per onde lente, secolari. Penso di non aver visto nulla di più simile ad esse dei torsi maschili del museo del Partenone, una mattina nella quale la luce scendeva su quelle impercettibili variazioni dalle spalle al ventre. E il corpo femminile mi sembra perfetto in certe statue raccolte e appena ondulanti (flessuose). La Grecia mi affascina per questo. [...] I corpi greci sono durevoli, sono in sé. Se dovessi scegliere che corpo vorrei so bene dove andrei a infilarmi tutta contenta⁴.

Le osservazioni di Rossanda, a cui interessava il valore politico ed economico dei corpi in una società capitalista e le specificità di genere nell’esperienza del corpo, ci servono da punto di partenza per la questione su cui qui svilupperemo qualche riflessione: qual è il rapporto tra corpo anatomicamente inteso ed emozioni?

2. Atlante anatomico di Omero

La storia della rappresentazione del corpo nei suoi dettagli anatomici inizia in Occidente con Omero. Un recente e dotto libro dello storico dell’anatomia Enrico Crivellato svolge egregiamente l’ambizioso compito di ricostruire la nascita del pensiero anatomico nella cultura greca, con un’analisi minuziosa e competente dell’uso della terminologia anatomica nei poemi omerici e poi negli scritti ippocratici⁵. Crivellato mostra come Omero sia straordinariamente preciso, dettagliato, realistico. Non inventa nulla e tutte le sue descrizioni, che si avvalgono di un evoluto lessico tecnico e si riferiscono a parti anatomiche umane, interne ed esterne, trovano una corrispondenza in quel che noi oggi sappiamo del corpo umano.

³ Rossanda 2028, p. 58.

⁴ Rossanda 2018, p. 59.

⁵ Crivellato 2025.

Omero considera il corpo come un meccanismo unitario, tenuto insieme dalle sue articolazioni e legamenti⁶, che ne permettono il movimento nello spazio. Il corpo privo della sua capacità di muoversi, il cadavere (*soma* è la parola omerica) è invece cosa pesante e inerte. Naturalmente l'anatomia di Omero è commisurata alle conoscenze dell'epoca in cui i poemi furono composti; inoltre, il poeta compie delle omissioni: non menziona la colonna vertebrale pur conoscendone le componenti, o la milza. Oppure indica alcuni elementi in maniera compendiaria, come avviene, sorprendentemente, per gli arti superiori, che non dispongono di specificazioni anatomiche oltre al termine che significa 'mano', probabilmente perché «l'intero arto è immaginato come una 'grande mano'»⁷. Sembra quasi che nella poesia omerica ci sia l'intuizione dell'importanza della mano come punto focale dell'architettura cognitiva umana, di cui si è avuta la dimostrazione scientifica solo a partire dalla scoperta, da parte di Filippo Pacini (1812-1883) di una tipologia di corpuscoli tattili sulla mano in grado di assorbire l'intenzionalità e la recettività della mente⁸.

Il corpo in Omero è una macchina di potenza, forza, velocità; nel caso delle donne, emergono quelle parti anatomiche che ne esaltano la bellezza, le guance, i capelli, il girovita, destinate a suscitare desiderio, oppure legate alla funzione materna, il petto, il seno, l'utero, il ventre. Ma il corpo dell'uomo omerico è anche fragile, dilaniabile, molle: è perforato, strappato, attraversato dalle armi. Le emozioni, dall'ira al dolore alla gioia, modificano o persino stravolgono il corpo o parti di esso. Il corpo omerico è un corpo che viene meno per la paura come per la morte, le cui gambe si sciolgono, le cui guance si consumano per il dolore⁹. È un corpo che ha esigenze irrinunciabili, la fame, innanzitutto e poi il sesso. È un corpo attraversato da sussulti profondi, da un respiro che testimonia stati di eccitazione gioiosa che ira e dolore. Il sapere omerico del corpo si mostra nella padronanza lessicale e nell'esattezza fisiologica dei fenomeni e delle metafore che il poeta usa¹⁰. Così definire 'fitte' le *phrenes*, termine che va inteso primariamente come riferito ai polmoni, ha senso perché Omero conosce la struttura ramificata dei bronchi, e perciò immagina le *phrenes* come sede dei pensieri e delle emozioni perché questi si sviluppano, crescono e si diramano come in un albero¹¹.

⁶ Bolens 2000.

⁷ Crivellato 2025, p. 150.

⁸ Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoespizioni.it/pagine/intelligenza-sensibile-sublimi-anatomie>.

⁹ Kuhn-Treichel 2024.

¹⁰ Zanker 2019.

¹¹ Crivellato 2025, p. 198.

Il corpo omerico è spettacolare, sia quando è potente, sia quando è annientato. Le ferite profonde e letali provocano orrore e sbigottimento, ma anche altre emozioni. Omero descrive con precisione la ferita mortale che Patroclo procura in battaglia, con un sasso «appuntito», al troiano Cebrione: «la pietra sfondò i due sopraccigli (ἀμφοτέρως δ' ὀφρῦς), l'osso non resistette, e gli occhi caddero per terra nella polvere davanti ai suoi piedi» (*Iliade* XVI, 740-742). Una scena dal tono surrealistico, che alcuni studiosi di Omero hanno giudicato frutto di invenzione, e che Crivellato, invece, considera anatomicamente precisa e realistica, con un'insistenza sugli effetti possibili più impressionanti della ferita: l'enucleazione dei due globi oculari dalle cavità orbitarie e la loro caduta¹². Un fenomeno, questo, che suscita orrore ma che può anche sembrare grottesco, come accade, ad esempio, in alcuni fumetti, in cui gli 'occhi fuori dalle orbite' significano sorpresa o amore, ma anche terrore. Il guerriero troiano così gravemente ferito muore, il corpo perde le sue connessioni e cade dal carro: il che provoca un ulteriore spettacolo, che suscita il sarcasmo e il divertimento del vincitore, il quale deride davanti agli stessi nemici il morto paragonandolo a un pescatore di molluschi, a un danzatore, a un acrobata. Il corpo morto del guerriero, sconvolto dalla ferita, si 'esibisce', in effetti, in posture che offrono alla vista, sia degli altri personaggi sia degli ascoltatori dell'*Iliade*, una serie di emozioni che vanno dall'orrore al divertimento.

Sin da Omero, dunque, il corpo dei personaggi è usato dal poeta per suscitare risonanze emotive nel pubblico. Di tale potenzialità emotiva della rappresentazione dettagliata del corpo furono consapevoli i primi anatomisti, che affidarono alle immagini il compito di coinvolgere e di emozionare il pubblico di lettori dei loro trattati¹³.

3. Mondino de' Liuzzi e la nascita della 'bella' anatomia

Mondino de' Liuzzi¹⁴, nel 1315, già scienziato affermato e professore universitario, eseguì a Bologna la prima dissezione pubblica documentata¹⁵ dell'età moderna e subito dopo scrisse l'*Anothomia*, un manuale pratico di dissezione. Nella miniatura di quest'opera che rappresenta una lezione di anatomia (fig. 1) si perde il carattere pubblico e spettacolare dell'evento, che compare invece in altre figurazioni che si diffusero da allora per l'Europa. Mondino viene raffigu-

¹² Crivellato 2025, p. 98.

¹³ Per la potenza estetica del corpo, in letteratura e nelle arti, si veda ad esempio Casadei 2018; Fioretos 2017; Fusillo 2024.

¹⁴ Crivellato-Ribatti 2006.

¹⁵ Carlino 1994.

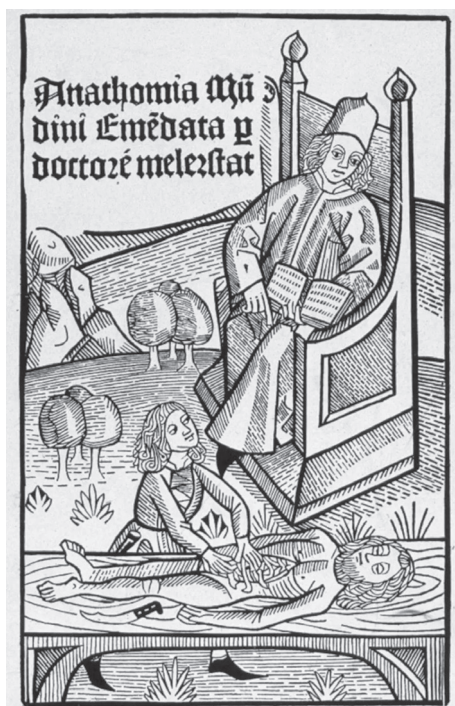


Fig. 1. Mondino de' Liuzzi, *Anathomia Mundini emendata per doctorem melerstat*. Lipsia, Martin Landsberg, 1493. Immagine pubblicata in Di Matteo et al. 2019.

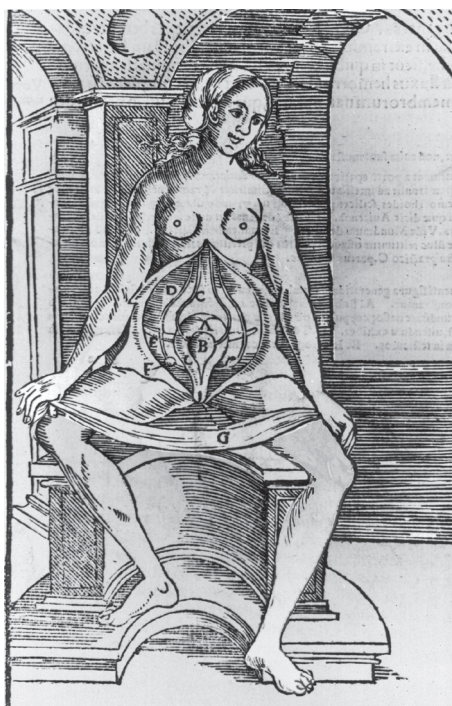


Fig. 2. Figura femminile nuda seduta su una sedia da parto, con l'addome esposto per l'analisi anatomica. <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101436714-img>.

rato in cattedra, in alto, tra le mani un libro aperto, probabilmente Galeno, con le pagine scritte rivolte verso il discepolo che, in basso, sta esaminando l'interno di un corpo che è stato già disseccato. Il maestro indica all'allievo le parti anatomiche che, evidentemente, sono descritte nel libro; lo sguardo del giovane è rivolto solo al testo, mentre le sue mani, alla cieca, frugano nel cadavere aperto. L'immagine non suscita orrore o disgusto. Intorno il paesaggio è idillico, la dissezione avviene all'aperto, il tavolo poggia sull'erba. I tratti del maestro e del giovane sono distesi, l'allievo sorride, i due volti, assai simili, sembrano rispecchiarsi l'uno nell'altro, quasi che il maestro stesse ricordando il suo apprendistato. Non c'è traccia di sangue, né sul corpo disseccato, né sul coltello che è accanto. La miniatura idealizza sia l'atto della dissezione sia il rapporto tra maestro e allievo; trasmette inoltre al lettore un'idea di serenità e complicità, da cui viene epurata qualsiasi violenza. Il cadavere appare come se fosse ancora vivo, perfetto nel volto e nelle membra, quasi un modello e non un vero corpo, e a questo concorre il fatto che gli intestini appaiono irrealisticamente come

l'impagliatura di un fantoccio. L'attenzione del giovane, nonostante il motto di Mondino fosse *videre ad sensum*, 'vedere secondo la pratica', è tutta rivolta al libro, che resta l'autorità a cui fare riferimento. Il cadavere, come compare nelle tavole accluse all'opera di Mondino nelle edizioni posteriori, non ha caratteri inquietanti, né mostruosi, anche quando è rappresentato dissecato: ad esempio, nella tavola che riguarda gli organi interni di una donna in una tavola del 1541, la figura appare seduta, a gambe aperte, su uno scanno, una sedia da parto, il volto sereno, sorridente, mentre la pancia aperta mostra i genitali e l'apparato riproduttivo, disegnati in maniera schematica (fig. 2). La pelle viene tenuta dalla stessa figura sulle gambe come se si trattasse di un pezzo di tessuto, di una veste, eppure la figura non è mostruosa. La posa è naturale per un corpo vivo, non per un cadavere e la tavola cerca di evitare all'osservatore ribrezzo o inquietudine. Il volto della donna, con i capelli acconciati secondo la moda rinascimentale, risponde ai canoni di bellezza, giovinezza e serenità delle coeve rappresentazioni pittoriche, permettendo al lettore di superare ogni disgusto o spavento per la visione. Il disegno degli organi interni non è realistico ma schematico, a suggerire che si tratta di una tavola ad uso scientifico, in cui la bellezza della figura si concilia con la serietà dello scopo dell'illustrazione. In altre immagini rinascimentali a corredo di opere anatomiche, compresa quella dello stesso de' Liuzzi, il cadavere fa letteralmente mostra delle proprie parti interne, in pose di danza o di esibizione, con il volto imperturbabile¹⁶. Così la rappresentazione del corpo, anche quando è morto, obbedisce a idealistici canoni classici di bellezza e proporzione. Ogni realismo è abolito.

4. Andrea Vesalio: il corpo come libro

Duecento anni dopo l'*Anothomia* di Mondino, Andreas Vesalius, nome latinizzato di Andries van Wesel (1514-1564), pubblicò un'opera rivoluzionaria, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel 1543)¹⁷. Con Vesalius, la dissezione diventa una vera e propria performance teatrale.

Il celebre frontespizio della *Fabrica* (fig. 3), libro scritto da Vesalio con l'ambizione, poi soddisfatta, di diventare medico di corte dell'imperatore Carlo V, accentua la teatralità della pratica della dissezione, rappresentando un teatro anatomico fittizio. Il frontespizio mostra gli spettatori stipati, disposti su più file, lungo una struttura lignea a gradinata con alcuni posti a sedere. Non è un consesso scientifico, ma un'adunata pubblica, con mendicanti, accattoni, una

¹⁶ Sappol 2006.

¹⁷ Kukusawa 2023.



Fig. 3. *De humani corporis fabrica*, frontespizio. Basilea, 1543.
<http://resource.nlm.nih.gov/101437384>.

scimmia da saltimbanco. Le espressioni dei volti esprimono per lo più l'emozione che costantemente accompagna la contemplazione del corpo umano: lo stupore. Nel livello più alto delle gradinate, le figure situate all'estrema sinistra e all'estrema destra indicano il centro della scena, dove si trova uno scheletro sospeso in una posa dinamica, che ricorda quella delle *danses macabres*: lo scheletro è l'impalcatura che permette la vita, ma d'altro canto la morte non è la fine di tutto, quanto l'inizio di un'altra vita a cui occorre prepararsi. Il cranio dello scheletro non è infatti rivolto verso il basso, ma innaturalmente verso il cielo. La scena rappresenta un'esperienza liminale riservata ai presenti, che possono letteralmente guardare in faccia la morte, presente nella forma dello scheletro e anche nel cadavere, straziato, con le viscere esposte, il volto reclinato come in uno spasmo di dolore. L'immagine ricorda l'orgiasmo collettivo con cui si seguivano le condanne a morte.

Il frontespizio della *Fabrica* di Vesalio può essere considerato l'atto di nascita della dissezione come performance pubblica, destinata a suscitare meraviglia, stupore e quel che la retorica antica definisce *ekplexis*, una forte esperienza di coinvolgimento fisico. La folla innumerevole rappresentata sul frontespizio serve ad esaltare la forza e la novità del libro, che intende diffondere la conoscenza anatomica ben oltre le cerchie ristrette degli specialisti. Mentre tutti gli altri personaggi raffigurati si muovono o sono intenti a fare qualcosa, Vesalio, al centro dell'affollatissima scena, appare immobile, simbolicamente come il depositario di una missione divina, come il tramite tra la vita e la morte. Vesalio non guarda il corpo, ma rivolge il suo sguardo direttamente al lettore, per interpellarlo e trasmettergli, attraverso gli occhi, organo privilegiato di conoscenza, l'amore stesso per la ricerca e le verità acquisite con le sue scoperte.

La vera scoperta di Vesalio fu che il corpo umano dovesse essere 'letto' come un libro, con la differenza che mentre qualsiasi libro può contenere errori, il libro del corpo non dice menzogne. E quest'idea del corpo come libro si rispecchia nelle trecento illustrazioni inserite nella *Fabrica*, realizzate probabilmente da Jan van Calcar o comunque nella bottega di Tiziano (di cui Calcar fu un allievo). Per la prima volta, vengono fornite delle tavole a corredo di un trattato, che fu curato in tutti i particolari tipografici dallo stesso autore. Esse mostrano il corpo umano nei suoi più riposti particolari anatomici realisticamente. Basti pensare alla differenza che c'è tra gli illustratori del libro di de' Liuzzi e quelli del libro di Vesalio nel rappresentare l'apparato riproduttivo e gli organi genitali femminili¹⁸. Con illustrazioni che al pubblico dovevano apparire scioccanti, Vesalio contribuisce con consapevolezza ad una nuova

¹⁸ <https://archivio.fototeca-gilardi.com/item/it/1/21240/ANATOMIA+-+ANDREA+VESALIO+VENTRE+FEMMINILE>.



Fig. 4. Figura maschile nuda in posizione eretta in un paesaggio, con la pelle scorticata e l'interno del corpo esposto; la testa è gettata all'indietro. Stephen van Calcar e la bottega di Tiziano. In *De humani corporis fabrica*, Basilea, 1543, p. 187. <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101531710-img>.

estetica della mostruosità, volendo impressionare il lettore e far ripresentare in lui le emozioni forti che accompagnavano ogni dissezione pubblica (un esempio nella fig. 4). Ciononostante, le illustrazioni del *De fabrica* continuano a rappresentare il corpo umano in termini statici, e non nella sua attività funzionale. Nelle illustrazioni la conoscenza del corpo umano viene infatti catturata nello spazio della pagina, fissata nel tempo, congelata. Un paradosso che invero interessa tutte le immagini anatomiche di età moderna. Scrive Philippe Colmar nel catalogo on-line della mostra *Sublimi anatomie*:

Se all'occhio dell'uomo nulla è più enigmatico dello spessore del proprio corpo, ciò probabilmente accade perché non può coglierne la complessità senza ridurlo a un gioco di superfici semplici e perciò intellegibili. Proprio qui sta il paradosso dell'illustrazione anatomica. Tanto sulla pagina del libro, quanto – oggi – sulla superficie dello schermo, noi acquisiamo conoscenza della nostra profondità unicamente attraverso immagini piane: «Ciò che è più profondo nell'uomo, è la pelle», scriveva Paul Valéry¹⁹.

5. Il corpo creato

Dopo la pubblicazione del *De fabrica*, la recente invenzione della stampa favorisce la proliferazione dei fogli anatomici volanti. Andrea Carlino ne descrive il tratto distintivo: il tronco delle figure poteva essere sollevato o scostato, perché gli organi interni erano stampati su più linguette di carta, ritagliate e incollate, sollevabili una dopo l'altra; lo strato inferiore raffigurava la parte posteriore del torace e la colonna vertebrale. Questa tecnica rendeva l'oggetto stampato virtualmente tridimensionale e permetteva di organizzare le parti interne in un sistema fisiologico, cioè in un apparato che mostrava relazioni funzionali e spaziali entro la cornice corporea. La tecnologia delle linguette poteva simulare in modo approssimativo la dissezione anatomica. I fogli volanti avevano dunque una duplice funzione: educativa, fungendo da supporto mnemonico, e morale, come invito alla conoscenza di sé. Quando alle illustrazioni si aggiunsero massime come *memento mori* o *nosce te ipsum*, i fogli volanti divennero oggetto di interesse per strati sociali più ampi rispetto a quelli cui appartenevano filosofi naturali e medici, offrendo un'occasione di riflessione sul significato della vita e della morte e sulla fragilità e finitezza dell'esistenza umana. Esplorare l'interno del corpo divenne non solo un atto medico, ma un viaggio psicologico e spirituale per scoprire i segreti dell'anima attraverso la carne²⁰.

Come ha messo in evidenza Anna Luppi²¹, l'interesse per l'anatomia conosce perciò nei primi decenni del Seicento una rinnovata centralità, legata a un mutamento profondo del modo di pensare il corpo umano. Quest'ultimo non è più concepito soltanto come struttura fisica, ma come luogo primario della sensibilità e delle passioni, progressivamente ancorate a organi e apparati specifici, in particolare al cuore e alla circolazione del sangue. In tale prospettiva, l'anatomia assume una funzione che eccede il piano descrittivo, caricandosi

¹⁹ Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoespoizioni.it/pagine/ouverture-sublimi-anatomie>.

²⁰ Carlino 1995.

²¹ Carlino et al. 2019, <https://sublimianatomie.palazzoespoizioni.it/pagine/anatomia-intus-sublimi-anatomie>.

di significati conoscitivi, simbolici e teologici: l'indagine dell'interno del corpo viene interpretata come accesso a un ordine nascosto, in cui si manifesta l'impronta del divino nella forma umana. Questo slittamento investe anche le pratiche della rappresentazione. L'attenzione si sposta dalle superfici visibili alle strutture interne, che diventano oggetto di studio, meditazione e immaginazione. Non a caso, la spiritualità dell'epoca elabora immagini del corpo aperto da soglie simboliche, attraverso cui il fedele è chiamato a pensare l'interno come sede della vita e della salvezza, come mostra l'invito di Ignazio di Loyola a meditare sulle ferite di Cristo. In un analogo orizzonte culturale, il disegno anatomico si afferma come strumento capace di rendere intelligibile ciò che non è immediatamente visibile, ricomponendo la complessità del corpo in una visione coerente. I fogli anatomici di Leonardo da Vinci non funzionano come semplici illustrazioni, ma come dispositivi conoscitivi, volti a mostrare un corpo concepito come dinamico e vivente, i cui processi interni vengono colti nel loro svolgimento. Intanto la scultura in cera, usata fin dalla remota antichità in ambito funerario, devozionale e successivamente ritrattistico, aderisce pienamente a una visione del mondo di stampo illuminista: la visione cioè per cui il corpo è una macchina, la natura si può conoscere ed esplorare e gli elementi della natura possono essere riprodotti e usati per l'insegnamento. Nell'officina ceroplastica del Museo della Specola di Firenze²² furono prodotti migliaia di modelli in cera, esportati in tutta Europa, prodotti ad esempio su esplicita richiesta dalla corte di Vienna o per Napoleone.

Queste opere, in speciale modo le grandi statue giacenti *aperte* sono oggi al centro dell'attenzione di studi storico-filosofici e di genere in virtù della loro inesausta potenza visiva e della capacità di generare nello spettatore una molteplicità di sentimenti, che vanno dal fascino al turbamento al disgusto. Analogamente, una nuova stagione d'interesse dell'arte contemporanea si va aprendo nei confronti delle tecniche della lavorazione della cera e di analoghe materie 'morfiche', capaci cioè di diventare carne o simulacro di essa e d'imprigionare dentro di sé i nostri fantasmi²³.

6. Atlante, da Mercator ad Aris Fioretos

Nel frontespizio del libro di Gerardus Mercator intitolato *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura* (Duisburg 1595) (fig. 5), la figura del Titano, da cui deriva il titolo, appare in una posa assai

²² <https://www.sma.unifi.it/vp-928-il-percorso-espositivo-storico.html>.

²³ <https://sublimianatomie.palazzoespousizioni.it/pagine/icone-anatomiche-sublimi-anatomie>.

Fig. 5. Gérard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Duisburg, 1595. <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/9354>.



diversa rispetto a più antiche rappresentazioni iconografiche: seduto su un trono di pietra in una nicchia onorifica, sovrastata dalla sfera del mondo tenuta da due putti, ai suoi piedi ha la terra, un globo immobile e tra le mani, invece, un'altra sfera più piccola. La posa di Atlante è potente e risoluta, con lo sguardo intento verso la sfera più piccola. Atlante regge il mondo, non sulle sue spalle, come è nella tradizione mitologica, ma tenendolo tra le mani: una specie di microcosmo, che rispecchia, in proporzione più piccola, il globo terraqueo che ha ai suoi piedi e quello che corona l'edificio in cui la sua figurazione

statuaria è inserita. Il mondo esterno, come mostrano i meridiani e i paralleli disegnati sui globi, si può misurare e osservare, grazie anche agli strumenti tecnici. Ma cosa accade con quel che il mondo contiene? La sfera che Atlante ha tra le mani ha un significato simbolico: il Titano la osserva attentamente, quasi a chiedersi come penetrare dietro la sua superficie, in quel mondo invisibile la cui esistenza è indubitabile ma che non si conosceva ancora. La sfera tra le mani di Atlante rappresenta dunque un mondo diviso tra una superficie visibile e la sua interiorità profonda, un mondo forse popolato di esseri favolosi, mostri, fantasmi, tutto da esplorare. A quel mondo invisibile, alla possibilità di schedarlo e misurarlo, dovevano rivolgersi i secoli successivi, quando il nome ‘atlante’ non fu più applicato solo alla cartografia terrestre, ma anche all’anatomia umana. Le rappresentazioni realistiche o dramatizzate lasciano allora il posto ad una cartografia che vuole essere obiettiva, scientifica, che non ha cioè più come scopo suscitare emozioni²⁴. Questo accade all’inizio del Novecento, in concomitanza con l’affacciarsi di una nuova idea di essere umano, quando oltre alle parti anatomiche e ai meccanismi del funzionamento del corpo si tentò di rappresentare anche la coscienza e l’io profondo. E così le emozioni, che una presunta obiettività scientifica escludeva dalla ricerca e dall’osservazione del corpo umano, tornavano prepotentemente in primo piano.

Lo scrittore svedese Aris Fioretos²⁵ prende le mosse dal frontespizio di Mercator per costruire il suo *Atlas. Fallgeschichten zur Vermessung von Körper und Seele*, un libro di testo e di immagini che attribuisce grande importanza alle illustrazioni del medico e giornalista Fritz Kahn (1888-1968) per il libro *Der Mensch, gesund und krank* (1939)²⁶. Kahn ricorse a metafore tecnologiche, configurando i corpi come automobili, telefoni, apparecchi a raggi X, motori e fabbriche, all’interno delle quali schiere di omuncoli azionano comandi, riforniscono scaffali e mettono in moto i macchinari – come nella sua immagine più celebre, *Der Mensch als Industriepalast* (1926) (fig. 6). Qui il sistema nervoso è comparato a un sistema che dà segnali elettronici che vengono elaborati, ossia classificati e riconosciuti, nel cervello, rappresentato come un ufficio. La visualizzazione modernista di Kahn del sistema digestivo e respiratorio come «palazzo industriale», in realtà come un impianto chimico, fu concepita in un periodo in cui l’industria chimica tedesca era la più avanzata al mondo. Il manifesto ebbe un’enorme influenza e fu tradotto in numerose lingue. Lo scopo

²⁴ Carlino et al. 2019 <https://sublimianatomic.palazzoesposizione.it/pagine/about-sublimianatomic>.

²⁵ Notizie biografiche in <https://arisfioretos.com/en/aris-fioretos-en/>.

²⁶ Sappol 2017. Per le illustrazioni: Kahn 2009. Si vedano molti esempi in https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_IV-A-01.html.

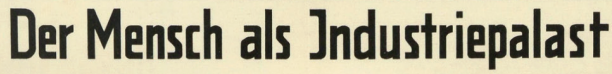


Fig. 6. Fritz Kahn (1888–1968), *Der Mensch als Industriepalast*, Stoccarda, 1926. https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dream-anatomy/index.html?assetPath=section3_slide2.

ultimo di Kahn non era però estetico, sebbene le sue raffinate immagini abbiano avuto una diffusione immensa sino agli anni Settanta, ma filosofico: egli voleva contribuire alla conoscenza dell'uomo, sia 'sano' sia 'malato', come dice il titolo della sua opera, attraverso metafore e simboli. Ad esempio: l'interno delle narici è visto come un paesaggio in cui al centro c'è un sole splendente, percorso da correnti, ossia il respiro. Le figure di lavoratori della terra hanno invece una fiamma nel petto, a testimoniare la loro energia. Ed è proprio questa corporeità metaforica che interessa Aris Fioretos, sia nei romanzi precedenti sia in *Atlas*, uscito in forma più monumentale (464 pagine e 600 immagini) in svedese e poi in versione ridotta, in tedesco, nel 2020. Si tratta di racconti di casi, in bilico tra casi clinici e biografici, di personaggi realmente vissuti, commentati attraverso immagini (non solo di Kahn), che illustrano parti anatomiche e fenomeni corporei. Il libro ha dato origine anche ad una mostra al Moderna Museet di Stoccolma, in cui alcune delle storie sono state trasformate in progetti grafici sonori e tridimensionali²⁷.

Atlas è diviso in due parti: la prima si occupa dell'inquietudine, cioè di quei movimenti, esteriori e interiori, che interessano l'essere umano ogni volta che prova sentimenti, consapevolmente o inconsapevolmente, come la pelle d'oca o le vertigini. La seconda parte del libro, invece, si occupa dei fenomeni di segno contrario, durante i quali i moti del corpo sono trattenuti, inibiti o impediti; si tratta perciò di storie che parlano di immobilità o di impossibilità di muoversi autonomamente, come nel caso dei gemelli legati attraverso uno o più organi, o di movimenti e accadimenti che si esperiscono durante il sonno, nei sogni, e che mettono in forse il concetto di realtà. D'altro canto, nessuna condizione di immobilità è mai totale in un corpo vivente, dato che infiniti movimenti interni continuano a percorrerlo. Né la corporeità è mai un'esperienza autonoma, perché tutto ciò che percepiamo dipende dal continuo interscambio con ciò che ci circonda, con gli altri, con le cose, con l'ambiente in generale. Noi siamo quel che sentiamo in una specifica atmosfera emozionale e ogni nostra decisione, ogni nostra acquisizione e ogni nostra conoscenza dipende da quello che c'è intorno a noi.

Atlas si inquadra in una collana dal titolo *Unruhe bewahren* di cui condivide l'assunto, comprensibile grazie al significato del verbo *bewahren*, che vuol dire sia trattenere sia custodire, serbare. L'inquietudine (*Unruhe*) è qualcosa di prezioso e la vita consiste nella tensione tra espansione e restringimento, nel ritmo continuo tra sistole e diastole, tra ispirare ed espirare, tra l'agitazione e il suo contenimento. E così le due figure mitologiche di Atlante, colui che tiene

²⁷ <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/aris-fioretos/>.

il mondo sulle spalle o tra le mani, e Medusa, colei che sa fermare il movimento, esprimono anch'esse una tensione, la necessità di tenere un equilibrio tra movimento e stasi, tra inquietudine e calma, tra le passioni e la loro disciplina.

Nel quadro di Cranach – scrive Fioretos – Atlante appare come un vecchio senza forza e curiosità, bramoso di una pausa da doveri che lo opprimono. Mercator gli attribuisce gli attributi del forte Eracle e incarna una inquietudine senza eccitazione, una tensione senza instabilità. Sulla soglia di una nuova epoca, in cui geografi, astronomi e i viaggiatori redigeranno la cartografia dell'ambiente esterno all'uomo, mentre i medici indagheranno l'interno del corpo umano, il Titano sa che a colui che cerca la 'verità in cose ancora sconosciute', deve riuscire qualcosa che in apparenza sembra impossibile: trattenere l'inquietudine²⁸.

La corporeità è un principio essenziale della poetica di Fioretos. La letteratura, secondo quest'autore, ha una sua biologia²⁹, perché trascina il lettore in esperienze corporee, a partire dall'eccitazione sessuale. D'altro canto, il corpo va considerato esso stesso un testo, che va letto, indagato, conosciuto, sviscerato, e perciò ogni romanzo va concepito come un atlante di anatomia, una cartografia dei fenomeni fisici e delle loro risonanze. Infine, la letteratura, come il corpo, ha una sua memoria, e le esperienze o i 'casi' raccontati si riverberano attraverso i personaggi, ma anche nella fisiologia dell'autore e del lettore. Le storie raccontate in *Atlas* si intrecciano infatti tra loro, testimoniando come l'esperienza sensibile lasci tracce non solo nei corpi degli individui, trasmettendosi in via affettiva e genetica, ma anche nei luoghi e negli spazi, che continuano a risuonare della presenza dei corpi che li hanno frequentati anche a moltissima distanza di tempo.

Il brivido nel corpo — giù lungo la spina dorsale, sul lato interno delle cosce, tra i capelli — la conduceva alla più stupefacente delle scoperte: Nelly stava per varcare la soglia di un nuovo stato d'animo. Solo più tardi avrebbe capito che suo padre doveva aver provato lo stesso, quando il grilletto del revolver scattò³⁰.

In un articolo dedicato alla biologia della letteratura, Fioretos conclude:

La letteratura aveva un significato biologico? Per me questa domanda non poteva essere risolta sul piano teorico, ma solo nella pratica. Il tremito indicava che non leggevo soltanto con il cervello, ma con il cuore o con l'inguine. Mostrava

²⁸ Fioretos 2020, p. 11. Traduzione mia.

²⁹ Fioretos 2007.

³⁰ Fioretos 2020, p. 40. Traduzione mia.

che esisteva una parte del corpo con cui non avevo fatto i conti, ma che non mancava mai quando qualcuno leggeva mettendo in gioco sé stesso. [...] Che la letteratura dicesse la verità o mentisse non aveva importanza, finché arrivava fino alla pelle nuda. Anche la pelle d'oca poteva, a suo modo, essere una forma di travestimento³¹.

Così tutta l'attività letteraria (e teorica) di Fioretos diviene una minuziosa indagine sulla fenomenologia corporea, costituendo questa il 'fatto' al centro di ogni racconto. In un recente libro collettivo di saggi dedicato ai gesti del lettore e della lettura³², Fioretos ha pubblicato una serie di piccole storie per esplicitare la sua poetica della corporeità. Lo scrittore esplicita alcune metafore di fenomeni fisici che per lo più sfuggono al controllo di chi li prova.

IL TASTO DEL TELEGRAFO (il ginocchio sinistro che, prigioniero di una trance inconsapevole, tremava sotto il banco di scuola. La sua energia meccanica inviava ad un universo irritato segnali eternamente uguali) [...]

LA NUVOLA (qualcosa privo di peso che risaliva attraverso il ventre e poi rimaneva sospeso all'altezza del diaframma, per lo più associato all'attesa, ma talvolta anche a quell'unica – incomprensibile – forma di gioia che riusciva a rassicurarli: non esisteva soltanto dentro il proprio involucro di pelle).

[...]

Straripamento.

Sapeva che dentro di sé c'era la propensione ad afferrare ciò che amava e a romperlo. Quando alzava sopra la testa il giocattolo – il salvadanaio – o persino la tazza da tè rossa, si guardava attorno con sguardo torvo. Il corpo tremava. Le guance si scavavano. Passava poi un'eternità. Quando rimetteva giù di nuovo l'oggetto, straripava di sollievo e di ferocia. Straripava. Straripava di sollievo e di ferocia³³.

Il lettore è direttamente chiamato in causa da questi frammenti narrativi, perché leggere significa esporsi a un processo di affezione, ad un contagio: il lettore è coinvolto, toccato, talvolta destabilizzato³⁴.

Particolarmente significativa appare perciò nella poetica di Fioretos la figura di Medusa, che conserva nel nome latino l'ambiguità tra la connotazione di una figura mitologica e quella dell'animale marino. La medusa possiede un corpo fluido e adattabile, metafora del corpo flessibile, sfuggente e opaco del roman-

³¹ Fioretos 2007.

³² Hron-Öberg, Benne 2024.

³³ Hron-Öberg, Benne 2024, p. 305 e 310. Traduzione mia.

³⁴ <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.

zo e del linguaggio in generale, ma per la sua natura mitologica Medusa diventa anche metafora del possibile effetto della letteratura. Lo sguardo di Medusa produce un effetto immediato sul corpo: immobilizza, pietrifica, interrompe il movimento. Medusa consente così di pensare una scrittura che può anche arrestare, fissare, bloccare. La pietrificazione operata da Medusa non significa negazione dell'esperienza, bensì una sua forma estrema: un momento di intensità in cui il tempo si condensa e la percezione si fa insostenibile, un'esperienza liminale e perciò sublime.

In un'altra occasione Fioretos³⁵ parla del testo letterario come organismo fatto di pelle, muscoli, sguardi, differenze sessuate: un corpo non chiuso né inerte, ma generato attraverso una pratica collettiva di montaggio e relazione, che richiama il *cadavre exquis* surrealista: la letteratura diventa così impensabile senza il contatto tra corpi ed è essa stessa un corpo che ci turba, contagia, sollecita, ferisce, fa godere.

Bibliografia

- BOLENS G. 2000, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes.
- CARLINO A. 1994, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino.
- CARLINO A. 1995, *Know Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe*, «RES. Anthropology and Aesthetics», 27, pp. 52-69.
- CARLINO A., COMAR P., LUPPI A., NAPOLANO V., PERRONE L. (a cura di) 2019, *Sublimi anatomie*, catalogo on-line della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), Roma, <https://www.palazzo-esposizioni-roma.it/mostra/sublimi-anatomie>.
- CASADEI A. 2018, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano.
- CRIVELLATO E. 2025, *La nascita del pensiero anatomico nella cultura greca*, Pistoia.
- CRIVELLATO E., RIBATTI D. 2006, *Mondino De' Liuzzi and His Anothomia: A Milestone in the Development of Modern Anatomy*, «Clinical Anatomy», 19/7, pp. 581-587, <https://doi.org/10.1002/ca.v19:7>.
- DI MATTEO B., TARABELLA V., FILARDO G., MOSCA M., LO PRESTI M., VIGANÒ A., TOMBA P., MARCACCI M. 2017, *Art in Science: Mondino De' Liuzzi: The Restorer of Anatomy*, «Clinical Orthopaedics & Related Research», 475/7, pp. 1791-1798, <https://doi.org/10.1007/s11999-016-5213-5>.
- FIORETOS A. 2007, *Biologie der Literatur* (tit. orig. svedese *Litteraturens biologi*, trad. di P. Berf), «Frau und Hund», 11, pp. 179-223, <https://arisfioretos.com/de/texte/biologie-der-literatur/>.

³⁵ Si può vedere e ascoltare qui: <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.

- FIORETOS A. 2020, *Fallgeschichten zur Vermessung von Körper und Seele*, versione tedesca ridotta dallo svedese, Salzburg.
- FUSILLO M. 2014, *La pelle, l'inganno, lo stigma*, «Il Corpo», 7, pp. 43–53, <https://www.ilcorpo.com/rivista/il-corpo-7-240>.
- HRON I., BENNE C. (hrsg.) 2024, *Lesegebärden*, Heidelberg, <https://doi.org/10.33675/2024-82538669>.
- HRON I., MÜLLER-WILLE K. (hrsg.) 2025, *Aris Fioretos: Bericht aus dem Verstehenslaboratorium. Erste Tagung zum Werk von Aris Fioretos*, <https://www.ds.uzh.ch/de/tagungen/fioretos.html>.
- KAHN F. et al. 2009, *Fritz Kahn – Man Machine / Maschine Mensch*, Springer.
- KIMBELL KORNU K. 2023, *Know Thyself, Dissect Thyself: A Genealogy of Neuroscience's Pastoral Power through Anatomical Dissection and Illustration*, «Political Theology», 24/3, pp. 283–301, <https://doi.org/10.1080/1462317X.2021.2008112>.
- KUHN-TREICHEL T. 2025, *Melting as a Metaphor of Embodied Emotions in Homer and Euripides*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale», 5(1), 13–33. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/239>.
- KUSUKAWA S. 2024, *Andreas Vesalius: Anatomy and the World of Books*, London.
- ROSSANDA R. 2018, *Questo corpo che mi abita*, a cura di L. Melandri, Milano.
- SAPPOL M. 2006, *Dream Anatomy*, U.S. Dept. of Health and Human Services - National Institutes of Health - National Library of Medicine.
- SAPPOL M. 2017, *Body Modern. Fritz Kahn, Scientific Illustration, and the Homuncular Subject*, Minneapolis.
- ZANKER A. T. 2019. *Metaphor in Homer: Time, speech, and thought*, Cambridge <https://doi.org/10.1017/9781108649162>.

Leon Wirtz

Verkörperte Emotionen: *Pathos und Enargeia* bei Thukydides

ABSTRACT: In the context of discussions of vividness, ancient commentators often highlight the emotional qualities of Thucydides' narrative, focusing on emotions aroused in recipients during the reception process. This paper employs the current theory of predictive processing in order to explain how Thucydides stirs readers' emotions. According to the theory, emotions are fundamentally embodied, with interoception – the perception of the body's internal state – playing a major role in the construction of emotions. It is argued that interoceptive cues in a text, within a meaningful situational context, are particularly conducive to emotionality. These claims are illustrated using two Thucydidean passages as test cases: the battle for Pylos in book five and the Athenians' final stand in Sicily in book seven.

KEYWORDS: Thucydides, *enargeia*, vividness, embodied emotions, predictive processing, narrative, reader response.

I. Theoretische Einführung

Thukydides gilt heute vielen als ein besonders schwer zu lesender Autor – war in der Antike aber eher bekannt als ein großer Erzähler.¹ Ein oft zitierter Zeuge dafür ist Plutarch. Im Zuge einer Bemerkung, das Zeichnen von Emotionen und Figuren sei die größte Tugend eines Geschichtsschreibers, sagt er über Thukydides (de glor. Ath. 347a):

ὁ γοῦν Θουκυδίδης αἰ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὁρῶντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνεύμενος.

Thukydides eifert in seinem Text immer nach dieser Lebhaftigkeit, und er lechzt danach, den Zuhörer gleichsam zum Zuschauer zu machen und die schockierenden und aufwühlenden Emotionen, die über die Zuschauer kommen, auch in den Lesern hervorzurufen.

¹ Vgl. jedoch auch Dion Hal. Thuc. 51; Markellinos, *Vita Thucydidis* 35-41; 50-52; 56; Wille 1968; Joho 2022. S. a. Connor 1985; Morrison 2007; Vatri 2017, 254-257.

Er zitiert dann die Passage von Brasidas' Kampf um Pylos im vierten Buch als ein Paradebeispiel dafür. Diese Passage soll auch im Folgenden analysiert werden; doch bevor dies möglich ist, stellt sich die Frage, was Plutarch eigentlich mit dem ‚Evozieren von Emotionen‘ meint und wie dies erklärbar wäre. Offenbar handelt es sich nicht primär um das emotionale Erleben von Figuren innerhalb der Erzählung, sondern um diejenigen Emotionen, die sich bei den Lesenden einstellen. Im Folgenden sollen daher weniger die Emotionen der Figuren in Thukydides' *Geschichte* betrachtet werden, sondern vielmehr das emotionale Erleben der Rezipientinnen und Rezipienten, während sie den Text lesen oder hören.² Um dies zu ergründen, soll die aktuelle kognitions-wissenschaftliche Theorie des *Predictive Processing* und ihr Verständnis der Funktionsweise menschlicher Emotionen herangezogen werden.

Gehirne sind, wie *Predictive Processing* darlegt, im Wesentlichen Inferenz- oder Vorhersagemaschinen. Ihre Aufgabe ist es, den über unsere Sinnesorgane eintreffenden sensorischen Input mit selbsterrechneten Vorhersagen über diesen Input abzugleichen. Sinnesreize werden also nicht einfach passiv und wahllos vom Gehirn aufgenommen. Vielmehr versuchen höhere Ebenen in der Hierarchie immer schon – auf Grundlage unseres bisherigen Wissens über die Welt und den aktuellen Kontext –, die eintreffenden sensorischen Daten vorherzusagen (*prediction*). Nur solche Aspekte des Inputs, die nicht vorhergesagt wurden, werden als Vorhersagefehler (*prediction error*) an die jeweils höhere Ebene weitergeleitet. Hierdurch wird die bisherige Hypothese modifiziert, um den gegebenen Input besser erklären zu können. Dieser Prozess findet auf mehreren Ebenen der Hierarchie gleichzeitig statt. Ein Beispiel: Wenn wir einen Text lesen, trifft unser Gehirn nach Lesen eines jeden Wortes Vorhersagen darüber, welche Wörter wahrscheinlich folgen werden.³ Dies funktioniert jedoch nicht nur bei kognitiv anspruchsvollen Aufgaben wie dem Lesen, sondern gleichermaßen bei grundlegendsten Vorgängen, etwa dem menschlichen Sichtvermögen. Im Grunde ist jede Erfahrung, jedes Erlebnis geprägt durch dieses Zusammenspiel von (teils unbewussten) Vorhersagen/Erwartungen und Vorhersagefehlern.⁴

Aus narratologischer Sicht stellt Marco Caracciolo die ‚Erfahrungshaftigkeit‘ (*experientiality*) von Erzählungen ähnlich dar. In die Rezeptionserfahrung

² Für aktuelle Zugänge zum Thema Emotion in antiker Literatur vgl. auch Kuhn-Treichel 2025; de Bakker et al. 2022.

³ Vgl. hierfür etwa Norris 2006. Für eine Nutzbarmachung von *Predictive Processing* für Literaturwissenschaft vgl. grundlegend Kukkonen 2020; Meineck 2018.

⁴ Für eine generelle Einführung in die Theorie vgl. Clark 2013; 2016; Hohwy 2013; für eine deutsche Version vgl. Clark 2018.

spiele einerseits der Text hinein, andererseits aber auch das, was Caracciolo den *experiential background* nennt. Es handelt sich um einen Haushalt aus vergangenen Erfahrungen, Evaluationen und körperlichen Interaktionen, die in meine gegenwärtige Erfahrung immer mit hineinspielen. Die Phänomenologie der Erfahrung, das ‚Gefühl‘ oder das *what it's like* wird nicht nur von dem bestimmt, was vor meinen Augen ist, sondern auch von meinen vergangenen Erfahrungen, die ich in die Begegnung mit hineinbringe. Unser Erfahrungshaushalt, oder *experiential background*, wie Caracciolo ihn nennt, beeinflusst unsere Erfahrungen und Erlebnisse tiefgreifend.⁵

Erzählungen können, wie Caracciolo betont, keine Erfahrungen *abbilden* oder *darstellen*, da das phänomenologische *feel* von Erfahrungen nicht in Worten repräsentierbar ist. Jedoch können Erzählungen Erfahrungen beim Rezipienten *hervorrufen* – Geschichten führen beim Lesen zu Leseerfahrungen. Diese Leseerfahrungen werden jedoch nicht nur vom Text, sondern auch vom Erfahrungshintergrund der Lesenden gebildet. Sie sind nicht einfach ‚im‘ Text, sondern entstehen erst in der Interaktion zwischen Erzählung und Lesenden. Caracciolo bezeichnet den Prozess, bei dem Erzählungen Erfahrungen (einschließlich emotionaler Erfahrungen) hervorrufen können, in Anlehnung an Wittgenstein als *Ausdruck* (*expression*): Hören wir beispielsweise eine Geschichte über einen schweren Stein, der auf den Fuß einer Figur fällt, so wissen wir aufgrund unserer früheren Erfahrungen, dass dies schmerzhaft ist und werden eventuell auch etwas Ähnliches wie Schmerz simulieren. Wir erleben imaginativ nach, was die Figur (unserem Eindruck nach) erlebt.⁶

Dieses Zusammenspiel von Erwartung und Erfahrung ist auch entscheidend für das Verständnis von Emotionen. Der *Predictive-Processing*-Theorie zufolge basieren Emotionen – nicht nur narrative Emotionen, sondern alle Emotionen – grundlegend auf Inferenzen. Die Theorie baut auf ein älteres Modell, das Ende des 19. Jahrhunderts von William James und Carl Lange entwickelt wurde. Für James und Lange ist Emotion die Wahrnehmung unserer *körperlichen* Reaktion auf Ereignisse und Reize in der Außenwelt. Im Fall der Angst etwa ist die Wahrnehmung, dass ich schwitze, zittere und einen erhöhten Herzschlag habe, das spezifische Gefühl von Angst; es ist also die die Erkennung einer physiologischen Signatur, die durch die Exposition gegenüber der bedrohlichen Situation bereits ausgelöst wurde. In den Worten von James:

⁵ Vgl. Caracciolo 2014, 29-41; *Experientiality* ist ein zentrales Konzept der Narratologie seit Fludernik 1996; er kann mit ‚Erfahrungshaftigkeit‘ oder ‚Experientialität‘ übersetzt werden (vgl. auch die deutsche Darstellung von Forkel 2020, 23-77).

⁶ Vgl. Caracciolo 2014, 36-37.

[W]e feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble. [...] Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colorless, destitute of emotional warmth. We might then see the bear, and judge it best to run, receive the insult and deem it right to strike, but we should not actually feel afraid or angry.⁷

Wir registrieren demnach, dass wir beispielsweise zittern, und diese Wahrnehmung unseres körperlichen Zustandes *ist*, laut James, die Emotion. Demnach müsste allerdings jede einzelne Emotion ihren eigenen körperlichen Zustand haben, gleichsam ihren eigenen physiologischen Fingerabdruck, der sich von *allen* anderen unterscheidet; und wenn dieser eintritt, *muss* die Emotion zwingend eintreten. Diese Schlussfolgerungen sind jedoch fragwürdig, weshalb Forschende ab den 1960er Jahren stattdessen sogenannte *Appraisal*-Theorien entwickelten.⁸ Während sie immer noch davon ausgehen, dass körperliche Signale eine Rolle spielen, postulieren sie zudem noch eine höherstufige ‚kognitive Bewertung‘ (ein sog. *appraisal*) der Situation, in der sich der Organismus befindet. Emotionen bilden sich demnach *a)* aus der Interozeption physiologischer Veränderungen – Interozeption bezeichnet die Wahrnehmung dessen, was in meinem eigenen Körper passiert, z. B. zittern – gepaart mit *b)* einer kognitiven Evaluation des Kontextes. So könnten zwei Emotionen denselben physiologischen Fingerabdruck teilen, sich jedoch voneinander unterscheiden aufgrund der jeweils differierenden kognitiven Interpretation dieses körperlichen Zustands.⁹

Trotz ihrer Attraktivität sind die *Appraisal*-Theorien nicht unangefochten geblieben.¹⁰ Ein Problem besteht darin, dass sie auf einem harten Gegensatz zwischen dem ‚Kognitiven‘ und dem ‚Nicht-Kognitiven‘ basieren. Während interozeptive Systeme, die für das Sammeln von Informationen über physiologische Veränderungen verantwortlich sind, als streng ‚nicht-kognitiv‘ gelten, wird das übergeordnete System, das die Informationen interpretiert oder bewertet, als ‚kognitiv‘ betrachtet. Wie wir jedoch inzwischen wissen, lässt sich das Gehirn nicht sauber in ‚kognitive‘ und ‚nicht-kognitive‘ Bereiche trennen.¹¹ Vielmehr ist unsere basale Wahrnehmung von Objekten immer schon von affektiven Bewertungen durchdrungen, und dies, wie Barrett und Bar be-

⁷ James 1890, 450.

⁸ Vgl. grundlegend die klassische Studie von Schachter und Singer 1962.

⁹ Vgl. Clark 2016, 233.

¹⁰ Für literaturwissenschaftliche Anwendungen der Theorie vgl. z. B. Troscianko 2014, 160-210; Ready 2023, 195-220.

¹¹ Vgl. z. B. Seth 2021, 178; Clark 2016, 233-235.

merken, vom Beginn des Wahrnehmungsprozesses an.¹² Diese Art von Bewertungen seien nicht etwa ein ‚zweiter Schritt‘ nach der Identifizierung des Objekts; vielmehr fänden sie zur selben Zeit statt, als Teil desselben Prozesses.¹³

Wie wären Emotionen dann zu erklären? An just dieser Stelle setzen *Predictive-Processing*-Theorien von Emotion an.¹⁴ Zunächst einmal ist zu konstatieren: Genau wie jede Art von Wahrnehmung in der *Predictive-Processing*-Theorie besteht auch Interozeption aus einer Mischung von *Top-Down*-Vorhersagen und *Bottom-Up*-Vorhersagefehlern. Der Organismus erhält Signale über interozeptive Zustände, kennt jedoch die Ursachen dieser Signale nicht. Seine Strategie ist daher, seine Erfahrungswerte zu nutzen, um eine bestmögliche Vermutung oder Inferenz darüber zu bilden, was gerade im Körper passiert und warum. Genau wie bei der Wahrnehmung der Außenwelt bildet das Gehirn Vorhersagen oder Inferenzen darüber, was vor den Augen passiert, jedoch modifiziert durch eintreffende Vorhersagefehler. Im Falle der Interozeption sagt es voraus, was ‚drinnen‘ passiert; in den Worten Seths:

„In the same way that ‚redness‘ is the subjective aspect of brain-based predictions about how some surfaces reflect light, emotions and moods are the subjective aspects of predictions about the causes of interoceptive signals.“¹⁵

Das Gehirn empfängt Signale, etwa aus dem Bauch und dem Herzen, und formt einen *best guess* über dessen mögliche Ursachen. Auf einer höheren Ebene werden diese interozeptiven Vorhersagen dann mit exterozeptiven und propriozeptiven Vorhersagen kombiniert, d.h. Vorhersagen über die Welt ‚da draußen‘ und über die Position des Körpers in Zeit und Raum. Auf dieser Ebene integriert also ein einziger Prozess all diese Zutaten zu einer Art ‚Amalgam‘, das dann als Emotion erlebt wird.¹⁶ Wie Wilkinson et al. es formulieren: „Felt emotions thus integrate basic information (e.g., about bodily arousal) with higher-level predictions of probable causes and preparations for possible actions.“¹⁷ Diese Theorie hat den Vorteil, dass sie nur ‚einen einzigen, hoch-

¹² Vgl. Barrett und Bar 2009, 1331: „[...] affective states influence the processing of sensory stimulation from the very moment an object is encountered.“

¹³ Vgl. Barrett und Bar 2009, 1325: „[...] responses signalling an object’s salience, relevance or value do not occur as a separate step after the object is identified. Instead, affective responses support vision from the very moment that visual stimulation begins.“

¹⁴ Vgl. Seth 2013; Pezzulo 2014; Barrett 2017; Wilkinson et al. 2019. Eine Kurzversion findet sich bei Clark 2016, 231-237.

¹⁵ Seth 2021, 179.

¹⁶ Vgl. Wilkinson et al. 2019, 103: „A single inferential process here integrates all these sources of information, generating a context-reflecting amalgam that is experienced as emotion.“

¹⁷ Wilkinson et al. 2019, 103.

flexiblen Prozess‘ involviert, der ‚ständig Top-Down-Vorhersagen mit vielerlei Bottom-Up-sensorischen Informationen kombiniert, und dass subjektive Gefühlszustände durch das fortlaufende Entfalten dieses einzelnen Prozesses bestimmt werden.¹⁸ In der ‚enaktivistischen‘ oder handlungsorientierten Sicht des *Predictive Processing*, die viele Forschende vertreten, besteht das Ziel dieses Prozesses darin, Handlungen einzuleiten oder uns zumindest in einen Zustand der Handlungsbereitschaft (*action readiness*) zu versetzen.¹⁹ Dies erklärt für Seth auch die Phänomenologie einer Emotion – ihr charakteristisches phänomenologisches ‚Gefühl‘ (*feel*). Da Emotionen weniger darauf ausgerichtet sind, Informationen zu erhalten, als vielmehr darauf, in der Welt zu handeln und unsere Situation zu kontrollieren, lässt uns dieses Gefühl intensiv erleben, wie es uns geht, und leitet möglicherweise auch weitere Handlungen ein.²⁰

Emotionen sind also nicht einfach die Reaktion auf einen äußeren Reiz, sondern grundlegend von unseren Erwartungen geprägt sowie dem Drang, verschiedene Stränge eintreffender sensorischer Daten optimal zu erklären. Wichtig für unsere Zwecke ist, dass diese Theorie auch verwendet werden kann, um Phänomene wie ästhetische Illusion und emotionale Erfahrungen bei der Rezeption von Literatur zu erklären. Wenn Top-Down-Vorhersagen eine wichtige, ja entscheidende Rolle in jeder emotionalen Erfahrung spielen, so ist unschwer zu erkennen, dass das Lesen oder Hören einer Erzählung ebenfalls – möglicherweise sogar sehr intensive – emotionale Erfahrungen hervorrufen kann.²¹ Da jedoch auch die Interozeption die Emotion beeinflusst, kann die emotionale Reaktion von Leserin zu Leser stark variieren, abhängig von ihrem aktuellen interozeptiven Zustand. Ebenso kann das Lesen desselben Textes zu verschiedenen Zeiten zu unterschiedlichen emotionalen Reaktionen führen, da sich der körperliche Zustand sogar bei der gleichen Person von Mal zu Mal unterscheiden kann.²²

Zudem beeinflusst auch die Kultur unsere Emotionen. Aus einer *Predictive-Processing*-Sicht wird dies insbesondere in den Arbeiten Lisa Feldman Barretts deutlich: Laut ihrer *Theory of Constructed Emotion* wird eintreffender

¹⁸ Clark 2016, 235: „[t]he claim is that a single, highly flexible process fluidly combines top-down predictions with all manner of bottom-up sensory information, and that subjective feeling states [...] are determined by the ongoing unfolding of this single process“.

¹⁹ Vgl. hierzu Clark 2018. Man spricht daher bisweilen auch von ‘5E-Theorien’ von Kognition, nach denen Kognition nicht nur *enactive*, *embodied*, *embedded* und *extended* ist, sondern ebenfalls *emotive*, also von Emotionen geprägt und durchsetzt (vgl. z. B. Stilwell und Harman 2019).

²⁰ Vgl. Seth 2021, 184-187.

²¹ Vgl. auch Kukkonen 2019; 2020, 18-20.

²² So ändert sich etwa auch das Erleben ein und derselben Situation, wenn in Experimenten bei Versuchspersonen interozeptive Signale manipuliert werden (vgl. Clark 2023, 102-104; 110-113).

sensorischer Input auf Grundlage seiner Ähnlichkeit zu früheren Erfahrungen in Kategorien eingeteilt.²³ Das Gehirn nutzt hierbei vergangene Erfahrungen, um Konzepte zu bilden. Im Fall emotionaler Erfahrungen bildet es sog. Emotionskonzepte (*emotion concepts*), die als Kategorien dienen, in die man aktuelle Eindrücke oder Erlebnisse einordnet.²⁴ Eine Emotion tritt auf, wenn körperliche Signale basierend auf vergangenen Erfahrungen kategorisiert werden. Wichtig ist, dass dies auf eine handlungsorientierte und sinnhafte Weise geschieht: „When past experiences of emotion (e.g. happiness) are used to categorize the predicted sensory array and guide action, then one experiences or perceives that emotion (happiness)“²⁵. Die Frage, die diesem Kategorisierungsprozesses zugrunde liegt, lautet: „Welcher Kategorie ähnelt dieser neue sensorische Input am ehesten?“²⁶ Was Barretts Darstellung zu dem bisherigen Bild hinzufügt, ist die entscheidende Bedeutung von Kategorisierungen. Top-Down-Vorhersagen suchen nach den besten Erklärungen für extero- und interozeptive Signale, um Handlung zu initiieren, aber sie tun dies, indem sie die sensorischen Daten im Hinblick auf vergangene Erfahrungen kategorisieren. Die Emotion, die ich empfinde, hängt daher entscheidend davon ab, was ich in der Vergangenheit erlebt habe und wie ich die gegenwärtige Situation klassifiziere.

Für Barrett wird die Kategorie-basierte Konstruktion einer Emotion nicht nur von den individuellen Erfahrungen einer Person beeinflusst, sondern auch von Emotionskonzepten, die in ihrer Kultur und Sprache verfügbar sind. Der Erwerb von Emotionskonzepten beginnt bereits im Kindesalter, wenn man ein Emotionswort (z. B. ‚wütend‘) in zahlreichen, hoch unterschiedlichen Situationen hört. Das Wort ‚wütend‘ vereint diese verschiedenen Fälle zu einem Konzept ‚Wut‘, das mir dann hilft, zukünftige Situationen einzuordnen.²⁷

Der definierende Faktor, der die verschiedenen Instanzen in eine Emotionskategorie zusammenführt, ist nach Barrett nicht ein Gesichtsausdruck oder eine physiologische Signatur, sondern die konkrete *Handlung*, für die man sich in der Situation vorbereitet. Wenn wir zum Beispiel wütend sind, könnten wir, laut Barrett, finster dreinblicken, leicht oder stark die Stirn runzeln, schreien, lachen oder sogar in unheimlicher Ruhe verharren.²⁸ Auch auf physiologischer

²³ Vgl. Barrett 2006; 2017; Wilkinson et al. 2019.

²⁴ Vgl. Barrett 2017, 9.

²⁵ Barrett 2017, 9.

²⁶ Barrett 2017, 7: „what is this new sensory input most similar to?“.

²⁷ Vgl. Barrett 2017, 110.

²⁸ Barrett 2017, 35: „When you are angry, you might scowl, frown mildly or severely, shout, laugh, or even stand in eerie calmness [...]“.

Ebene gebe es keine einzigartige ‚Wut-Signatur‘: Unsere Herzfrequenz könne steigen, sinken oder gleichbleiben, je nach Erfordernis der aktuellen Situation und Handlung.²⁹ Wenn man Wut bei anderen wahrnimmt, genügt es nicht, nur den Gesichtsausdruck zu betrachten: Der situative Kontext ist entscheidend, und wenn Gesichter ohne Kontext gezeigt werden, scheitern in Studien Menschen immer wieder daran, die Emotion korrekt zu identifizieren.³⁰ Für Barrett wird eine Emotion durch drei Funktionen definiert: *a)* Sie stiftet Sinn, indem sie eine Erklärung für den körperlichen Zustand liefert, in dem man sich befindet, *b)* sie initiiert eine Handlung und *c)* und sie reguliert den Körper, indem sie Herzfrequenz, Schweiß, Hormonausschüttung und andere interne Mechanismen beeinflusst. Emotionale Zustände sind also zugleich *präskriptiv* und *deskriptiv*: Sie informieren uns über die Welt und motivieren uns zum Handeln.³¹

II. Emotionen und antike Erzählungen

Diese Emotionstheorie stellt die Untersuchung der Emotionalität antiker Erzählungen vor große Herausforderungen. Eine erste Herausforderung betrifft die individuellen Unterschiede: Wenn der eigene körperliche Zustand ein entscheidendes Element bei der Konstruktion von Emotionen darstellt, könnten die emotionalen Erfahrungen der einzelnen Lesenden stark voneinander abweichen, da in ihren jeweiligen Körpern unterschiedliche Dinge vor sich gehen, und auch dieselbe Leserin könnte jedes Mal unterschiedliche Erfahrungen machen, wenn sich ihr körperlicher Zustand ändert. Zweitens, da die Konstruktion von Emotionen *Emotionskonzepte* involviert, die in unserer Kultur und Sprache verfügbar sind, könnten unsere Emotionen ganz andere sein als die von Thukydides' Zeitgenossen. Die Historizität der Emotionen und ihre Unterschiede von Kultur zu Kultur wird auch durch Forschungen zur Geschichte der Emotionen nahegelegt. So wurde öfters gezeigt, dass antike Emotionskonzepte nicht immer mit modernen korrespondieren.³²

Betrachten wir zunächst das Problem der individuellen interozeptiven Zustände der Lesenden. Es stimmt zwar, dass die Interozeption das emotionale Erleben und damit die beim Lesen empfundenen Emotionen beeinflusst,

²⁹ Barrett 2017, 35: „Your heart rate likewise might increase, decrease, or stay the same, whatever is necessary to support the action you are performing“.

³⁰ Vgl. Barrett 2017, 1-12.

³¹ Vgl. Barrett 2017, 138-139.

³² Vgl. z. B. Konstan 2007 und in jüngerer Zeit die Sammelbände Cairns 2022 und Konstan 2022, in denen diachrone und kulturelle Unterschiede ergründet werden.

aber umgekehrt kann auch eine Erzählung unsere Interozeption beeinflussen. Wie empirische Studien gezeigt haben, kann die Rezeption einer Erzählung zu physiologischen Veränderungen führen (was auch oft passiert), wie etwa Veränderungen der Herzfrequenz, der Schweißausschüttung, Muskelaktivität im Gesicht oder Pupillengröße.³³

Zudem kann eine Erzählung interozeptive Stimuli enthalten, die unsere Interozeption direkt beeinflussen. Betrachten wir folgendes Beispiel: Mehrmals in der *Odyssee* merkt der Erzähler an, dass bei einer Figur die ‚Knie und das Herz sich lösen‘ (λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ).³⁴ Aus unserer eigenen Erfahrung wissen wir, wie es sich anfühlt, wenn unsere Knie schlottern und unser Herz gleichsam sinkt (wir würden etwa sagen: ‚in die Hose rutscht‘). Wir können also diese interozeptive Empfindung simulieren, und der Text ermutigt uns dazu, dies zu tun. Wenn man dieses Gefühl dann in einem sinnhaften Kontext erlebt, entsteht eine Emotion. Homers Erzählung liefert uns den Kontext: Die Phrase λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ wird zum Beispiel verwendet, als Odysseus nach Ithaka zurückkehrt und sich seinem Vater gegenüber als dessen wahrer Sohn erkenntlich macht (Od. 24.345-346:):

ὥς φάτο, τοῦ δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ
σῆματ' ἀναγνόντος, τὰ οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς.

So sprach er. Da lösten sich ihm die Knie und das liebe Herz, als er die Zeichen erkannte, die ihm Odysseus unumstößlich gewiesen hatte (Übers. Schadewaldt).

Die Situation – ein Vater, der seinen Sohn 20 Jahre nicht gesehen hat und ihn für tot hält, ihn dann jedoch erkennt – in Verbindung mit dem starken interozeptiven Stimulus kann eine emotionale Reaktion beim Publikum hervorrufen. Das Gefühl könnte als Überraschung, Erleichterung, Freude oder etwas anderes kategorisiert werden – aber der Text lädt definitiv zu einer intensiven emotionalen Erfahrung in diese Richtung ein. Für Bruno Currie ist die Erzählung hier durch ‚Unterspezifizierung‘ gekennzeichnet, was es der Rezipientin überlässt, die genaue Emotion der Figur zu schlussfolgern.³⁵ Nach der Theorie Barretts sind Emotionen jedoch *immer* das Ergebnis von Inferenz, und Homer gibt uns in dieser Passage gewissermaßen alle Zutaten, die wir brauchen, um daraus eine Emotion zu konstruieren: Wahrnehmungen, die interozeptive Vorhersagen hervorrufen, sind schließlich immer affektiv gefärbt, wie Seth es

³³ Vgl. z. B. Sukalla et al. 2016; Thissen et al. 2022 (gemessen beim Lesen der *Odyssee*).

³⁴ Vgl. hierzu Kuhn-Treichel 2024a; 2024b.

³⁵ Vgl. Currie 2022, 148: „It also features significant underspecification, leaving the narratee to infer the characters' emotions“.

ausdrückt („perceptual scenes that evoke interoceptive predictions will always be affectively coloured“).³⁶

Es ist bemerkenswert, dass Homer denselben Ausdruck in sehr unterschiedlichen Kontexten verwendet.³⁷ Im vierten Buch der *Odyssee* trifft diese Empfindung Penelope, als sie erfährt, dass die Freier Telemachos auf seiner Rückreise töten wollen. Die Empfindung wird begleitet von Tränen in ihren Augen und langem Schweigen (Od. 4.703-705):

[...] τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ
 δὴν δέ μιν ἀφασίῃ ἐπέων λάβε, τὼ δέ οἱ ὄσσε
 δακρυόφιν πλῆσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.

Da lösten sich ihr auf der Stelle die Knie und das eigne Herz. Und Sprachlosigkeit, wortlose, ergriff sie lange. Die beiden Augen füllten sich ihr mit Tränen und die heraufdringende Stimme stockte ihr (Übers. Schadewaldt).

In diesem Fall ist die Emotion eine des Schocks, der Angst und des Entsetzens. Die verschiedenen Verwendungen von λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ verdeutlichen eindrucksvoll, dass nicht nur die Interozeption, sondern auch der situative Gesamtkontext eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Emotionen und der Bedeutung einer Situation spielen. Gleichzeitig können starke interozeptive Stimuli zu einem stärkeren emotionalen Erlebnis für das Publikum führen.

Kommen wir nun zur zweiten Herausforderung. Da Emotionen Emotionskonzepte erfordern, die durch Akkulturation erworben werden, könnte unsere emotionale Erfahrung beim Lesen griechischer Texte sich von den Reaktionen bei einem zeitgenössischen Publikum unterscheiden. Auch wenn dies sicherlich ein berechtigter Einwand ist, deutet unsere Evidenz, wenngleich sie begrenzt ist, darauf hin, dass das griechische Publikum auf Literatur in einer Weise reagierte, die der unsrigen ähnlich ist. Nehmen wir Gorgias' berühmte Ausführungen über die Macht der Sprache im *Lob der Helena*. Zuerst beschreibt er den starken Einfluss, den die Rede (*logos*) auf die Emotionen der Menschen haben kann (fr. B 11.8-9 DK):

λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν [...]. δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι [...]. ἥς [sc. τῆς ποιήσεως] τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος

³⁶ Seth 2013, 571.

³⁷ Für all diese Stellen vgl. Kuhn-Treichel 2024b.

φιλοπενθής, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδίον τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή.

Die Rede ist ein mächtiger Herrscher: denn sie kann Angst stillen, Trauer vertreiben, Freude hervorrufen und Mitleid vergrößern. Diejenigen, die Poesie hören, werden von furchtvollem Schaudern, tränenreichem Mitleid und trauerliebendem Verlangen eingenommen, und aufgrund der Erfolge und Widrigkeiten fremder Taten und Körper erlebt die Seele ein eigenes Erlebnis, vermittelt durch die Worte.

Es ist bemerkenswert, wie Gorgias sich auf physiologische Reaktionen konzentriert, etwa beim ‚Schaudern‘ (φρίκη) oder bei den Tränen (πολύδακρυς). Entscheidend ist, dass Gorgias Veränderungen des körperlichen Zustands (Schaudern und Weinen) ausdrücklich mit Emotionen in Verbindung bringt. Darüber hinaus macht der Fokus auf Taten (πραγμάτων) und Körper (σωμάτων) dies zu einer Darstellung, die man, in heutigen Begriffen, als ‚enaktivistisch‘ und verkörpert (*embodied*) beschreiben könnte. Die Intensität der emotionalen Reaktion wird ferner durch die Wortwahl verstärkt: Empfindungen ‚treten‘ oder ‚dringen ein‘ (εἰσιῆλθε) in die Zuhörenden, und sie werden als etwas beschrieben, das die Seele ‚erleidet‘ oder ‚durchmacht‘ (πάθημα, ἔπαθεν). Wörter, die vom παθ-Stamm (von πάσχω, παθεῖν) abgeleitet sind, sind wesentlich stärkere Ausdrücke als unser Terminus ‚Erfahrung‘, da sie ein starkes Gefühl der *Passivität* vermitteln, ein Empfangen, vielleicht sogar ein Erleiden. Insgesamt scheint der konzeptionelle Abstand zwischen dem antiken Griechenland und unserer Welt nicht unüberwindbar zu sein: Gorgias beschreibt Arten intensiver emotionaler Reaktionen auf Erzählungen, die uns heute ebenfalls vertraut sind. In einem Sammelband über Erzählung und Emotion in der Antike kamen die Herausgebenden jüngst zu einem ähnlichen Schluss.³⁸

Emotionale Affekte werden auch von Plutarch betont, wie wir bereits gesehen haben (s. o.).³⁹ Plutarch zitiert dann die Passage von Brasidas' Kampf bei Pylos als ein Paradebeispiel dafür. Wie bei Gorgias wird die Erfahrung der Zuhörenden auch von Plutarch mit einem παθ-Word beschrieben: Der Historiker versucht, verschiedene πάθη im Publikum hervorzubringen (das Verb ἐνεργάσασθαι findet sich bei beiden). Zweitens ist erwähnenswert, dass Plutarch nicht genau benennt, welche Emotionen ausgelöst werden. Die ‚er-

³⁸ Vgl. de Bakker et. al. 2022, 15.

³⁹ Dort wäre *enargeia* übrigens eher mit ‚Lebhaftigkeit‘ denn mit ‚Anschaulichkeit‘ zu übersetzen, da es nicht nur um visuelle Eindrücke geht, sondern eben auch um Emotionen; das deutsche Adjektiv ‚lebhaft‘ wird diesem umfassenden Erlebniseindruck eher gerecht als das rein visuelle ‚anschaulich‘.

schütternden‘ oder ‚schockierenden‘ (ἐκπληκτικά) und ‚verstörenden‘ oder ‚beunruhigenden‘ Emotionen (ταρακτικά) (man beachte auch den Plural) weisen allgemein in die Richtung dessen, was das Publikum erleben soll, geben jedoch keine *spezifische* Emotion vor. Sie können sicherlich mit einem Zustand hoher Erregung und Intensität verbunden werden und scheinen auf der negativen oder unangenehmen Seite zu liegen, aber sie werden nicht weiter definiert. Der Grund dafür könnte einerseits sein, dass Plutarch über eine große Zahl von Fällen spricht – behauptet er doch, dass Thukydides dies ‚immer‘ tue (ἀεί), sodass die emotionalen Details jedes Mal je nach Kontext unterschiedlich ausfallen können. Vielleicht war Plutarch sich jedoch auch bewusst, dass verschiedene Personen, auch wenn sie Mitglieder derselben Kultur sind, in den Einzelheiten ihrer emotionalen Reaktionen bisweilen leicht variieren könnten, auch wenn die ungefähre Stoßrichtung der Emotion für ihn recht klar war.

III. Fallstudien: Pylos und Sizilien bei Thukydides

Kommen wir nun zurück zur Erzählung über die Schlacht bei Pylos und sehen wir, wie die intensiven Emotionen, von denen Plutarch spricht, hervorgerufen werden könnten. Im Frühjahr des Jahres 425 hatten die Athener unter Demosthenes eine Befestigung nahe Pylos errichtet, einer felsigen Landzunge auf der Südwestseite der Peloponnes. Die Spartaner nähern sich daraufhin mit ihrer Armee und Flotte und wollen das Fort zu Wasser und zu Lande angreifen. Demosthenes stellt sich mit einem kleinen Kontingent direkt am Meer auf, auf der Seeseite, da dies der schwächste Punkt seiner Befestigungen ist. Hier greifen die Spartanischen Schiffe nun an; es ist die Passage, die Plutarch für ihre *enargeia* lobt. Es können jedoch immer nur einige wenige Schiffe gleichzeitig angreifen; daher wird abgewechselt. Thukydides, der bis hierhin recht summarisch erzählt hat, vollführt nun einen Zoom-In auf einen einzelnen Akteur.⁴⁰ Der Lakedaimonier Brasidas war Kommandant eines Schiffes und nahm durch seine starke Initiative nun die Schlüsselrolle im Angriff ein. Er sah, dass die Steuermänner der anderen Schiffe es vermieden, an den schwierigeren Stellen anzulanden, aus Angst um ihre Schiffe. Da rief er, es sei unklug, Holz zu schonen, und befahl, eine Landung um jeden Preis zu erzwingen, auch unter Zerstörung der Schiffe. Die nun folgende Passage, die man auch die *Aristie* des Brasidas nennen kann, ist die, der Plutarch in seiner Zusammenfassung am meisten Platz einräumt (4.12.1):

⁴⁰ Vgl. Grethlein 2018, 74.

καὶ ὁ μὲν τοὺς τε ἄλλους τοιαῦτα ἐπέσπερχε καὶ τὸν ἑαυτοῦ κυβερνήτην ἀναγκά-
σας ὀκεῖλαι τὴν ναῦν ἐχώρει ἐπὶ τὴν ἀποβάθραν· καὶ πειρώμενος ἀποβαίνειν ἀνε-
κόπη ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων, καὶ τραυματισθεὶς πολλὰ ἐλιπονύχησέ τε καὶ πεσόντος
αὐτοῦ ἐς τὴν παρεξαιρεσίαν ἢ ἄσπις περιερρύη ἐς τὴν θάλασσαν [...].

Zu solchem Tun [= anzulanden] versuchte er die anderen anzutreiben und schritt selbst, nachdem er seinen Steuermann genötigt hatte, das Schiff aufs Land zu setzen, zur Ausstiegsbrücke; doch als er an Land zu gehen versuchte, wurde er von den Athenern zurückgeschlagen, verlor, vielfach verwundet, das Bewusstsein und fiel in den Ruderausleger; dabei glitt sein Schild hinab ins Meer [...] (Übers. Weißenberger).

Jonas Grethlein hat hier herausgearbeitet, wie ein Fokus auf einfache Körperbewegungen der Erzählung eine hohe Lebhaftigkeit verleiht und es den Lesenden ermöglicht, die Szene sehr bildhaft zu visualisieren.⁴¹ Darüber hinaus können wir aber erkennen, wie der stark verkörperte, physische Charakter der Erzählung auch zu einer starken *emotionalen* Färbung der Szene führt: Zunächst verleiht Brasidas' stetiges Drängen (ἐπέσπερχε) der Handlung ein starkes Gefühl von Dringlichkeit, emotionaler Intensität und Erregung. Darüber hinaus könnte die Wahl von Thukydides, das Verb ἐπισπέρχω zu verwenden – untypisch für attische Prosa; eine epische und aischyleische Vokabel⁴² –, die Intensität und Bedeutung der Handlung verstärken. Da, wie wir gesehen haben, eine wichtige Funktion von Emotionen die Vorbereitung zum Handeln ist, ist es leicht zu erkennen, wie eine enaktive und interaktionszentrierte Erzählweise, wie sie hier vorliegt, von den meisten Lesenden ebenfalls als emotional intensiv erlebt werden dürfte.

Nachdem Brasidas den Steuermann gezwungen hat, das Schiff zu stranden (ἀναγκάσας ὀκεῖλαι τὴν ναῦν), geht er zur Gangway (ἐχώρει ἐπὶ τὴν ἀποβάθραν) und versucht, ans Ufer zu gelangen (πειρώμενος ἀποβαίνειν). All dies geschieht während eines hochgefährlichen Landungsmanövers (was auch dadurch betont wird, dass Brasidas seinen Steuermann dazu *zwingen* muss, zu landen), bei dem Brasidas und die Seinen attackiert werden. Der Fokus auf Brasidas' körperliche Bewegungen macht die Erzählung nicht nur lebendig, sondern lädt uns ein, während des Lesens seine körperlichen Aktionen in einem bedeutungsvollen Kontext zu simulieren. In diesem Fall könnten Lesende eine Instanz von Spannung, Angst oder Aufregung konstruieren – oder, mit Plutarch und seiner Rede von ἐκπληκτικά und ταρακτικά πάθη, einen Fall von Schock und Bestürzung. Wiederum können wir die Wirkung der Erzählung

⁴¹ Vgl. Grethlein 2018.

⁴² Vgl. Hornblower 1991-2008, ad 4.12.1.

nicht auf eine einzige Emotion festlegen, da die Konstruktion von Emotionen von dem individuellen Erfahrungshintergrund und den Emotionskonzepten der Leserin abhängt. Dennoch erklärt die Theorie der konstruierten Emotion gut, wie Thukydides' Erzählung zu Plutarchs Eindruck von ἐκπληκτικά und ταρακτικά πάθη führen könnte.

Schließlich wird die emotionale Intensität durch einen Fokus auf Brasidas' Körper selbst verstärkt: Als der General von den Athenern zurückgeschlagen wird (ἀνεκόπη, ‚zurückschlagen‘ ist hier wörtlich zu nehmen: es sind tatsächliche Schläge), erleidet er viele Wunden (τραυματισθεὶς πολλά), bevor er schließlich ohnmächtig wird (ἐλιποψύχησε) und in den Ausleger fällt (πεσόντος αὐτοῦ ἐς τὴν παρεξίρεσιν).⁴³ In einer Schlacht von feindlichen Kämpfern zurückgestoßen zu werden hat ein starkes interozeptives Element und kann ein Stimulus für uns sein, der unsere eigene Interozeption aktiviert. Gleiches gilt für das Verwundet-Werden. Der Höhepunkt der Ereignisse wird schließlich erreicht, als Brasidas aufgrund seiner Wunden in Ohnmacht fällt – die Kräfte, die auf seinen Körper einwirken, sind buchstäblich so überwältigend, dass er das Bewusstsein nicht aufrechterhalten kann. Die Auflösung des Bewusstseins, zusammen mit dem Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper (angedeutet durch Brasidas' Fall von der Gangway), ist ähnlich wie Homers λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, aber der Effekt ist noch stärker. Die beschriebenen Ereignisse können als interozeptive Reize verstanden werden, die den Leser dazu anregen, die damit verbundenen Empfindungen zu simulieren, wodurch – zusammen mit dem sinngebenden situativen Kontext – eine Emotion konstruiert werden würde.

Wichtig ist, dass der Autor keine spezifische Emotion benennen muss, um eine emotionale Reaktion im Publikum hervorzurufen. Nirgends in der gesamten Schilderung von Brasidas' Kampf erwähnt Thukydides explizit, welche Emotion Brasidas oder irgendjemand anders fühlte. Stattdessen führt der Text durch die Darstellung der Handlung in einem sinnfälligen Kontext die Lesenden dazu, Emotionen zu konstruieren. Ein Satz wie „Er hatte Angst“ ist nicht notwendig, wenn die angsteinflößende Situation auf eine lebendige, aktionsgesättigte Weise erzählt wird, die es uns leicht macht, eine hochemotionale Erfahrung zu konstruieren. Dies liegt daran, dass Emotionen Inferenzprozesse sind, durch die wir die Welt verstehen. Wie Barrett es ausdrückt, sind sie ‚keine Reaktionen auf die Welt; sie sind Konstruktionen von der Welt‘.⁴⁴ Nach dem

⁴³ Für den Ausleger einer griechischen Triere vgl. Morrison, Coates und Rankov 2000, 161-162.

⁴⁴ Barrett 2017, 104: „Emotions are not reactions to the world; they are your constructions of the world“ (Hervorh. Barrett).

enaktivistischen Verständnis von Kognition kann die Erzählung von Handlungen und Interaktionen in der Welt ausreichen für eine sehr emotionale Darstellung. Dies wurde teils auch in der Literaturwissenschaft beobachtet, z. B. von Suzanne Keen oder Emily Troschianko, die feststellten, dass ganz einfache Handlungsbeschreibungen hierfür bereits ausreichen.⁴⁵ Freilich kann ein Text die Emotionen eines Lesers nicht kontrollieren, da diese von seinem individuellen Körperzustand, seinem Erfahrungshaushalt und den in seiner Kultur verfügbaren Emotionskonzepten abhängen. Trotzdem ist die Erzählung von Brasidas' *Aristie* sicherlich so gestaltet, dass sie eine Erfahrung von Erregung, Aufregung und Bestürzung wahrscheinlich macht, und Plutarch bezeugt diese Qualität der Episode.

Am Anfang haben wir kurz angesprochen, wie die Schilderung von Brasidas' Kampf und Ohnmacht sehr körper- und aktionszentriert ist. Kognitiv gesehen wird dies auf niedrigen Stufen der Hierarchie verarbeitet, auf der Ebene der einfachen Körperbewegungen und Handlungen. Emotionen, so mein Vorschlag, spielen auch eine wichtige Rolle im Verständnisprozess und nehmen im Wesentlichen eine Mittelstellung in der kognitiven Hierarchie ein. Während Brasidas' Bewegungen sensomotorische Resonanzen in uns auslösen, die es uns ermöglichen, die Handlung auf eine sehr lebendige Weise zu simulieren, helfen uns die Emotionen, die wir beim Lesen der Episode empfinden, dabei, die Situation zu verstehen. Wie wir gesehen haben, sind emotionale Zustände sowohl präskriptiv als auch deskriptiv: Sie informieren uns über die Welt um uns herum, bringen uns aber auch dazu, eine bestimmte Handlung vorzunehmen, und beeinflussen gleichzeitig Herzfrequenz, Hormonhaushalt und andere Maßnahmen, um uns optimal auf diese Handlung vorzubereiten. Im Fall von ästhetischen Emotionen werden die relevanten Handlungen in aller Regel natürlich nicht ausgeführt, jedoch wird ein Zustand der Handlungsbereitschaft erreicht. Durch die Nutzung unseres früheren Wissens über ähnliche Situationen helfen uns Emotionen, das Gefühl zu kategorisieren und es zu verstehen sowie einen optimalen Handlungsweg zu wählen, um mit der Situation umzugehen, oder uns zumindest darauf vorzubereiten. Durch Erzählung evozierte Emotionen sind daher ein wichtiges Mittel für die Lesenden, die Ereignisse zu verstehen und zu interpretieren, oft auf eine sehr intensive und lebendige Weise. Sie sind somit nicht nur rhetorische Elemente, um das Publikum zu fesseln und die Lektüre der historischen Erzählung interessanter zu machen, sondern sie erfüllen auch eine Funktion, die manche vielleicht als ,in-

⁴⁵ Vgl. Keen 2007; Troschianko 2014.

tellektuell‘ oder ‚kognitiv‘ bezeichnen würden.⁴⁶ Während wir über Brasidas‘ Landung, seinen Kampf und seinen Sturz lesen, helfen uns sensomotorische Resonanzen, uns die Szene vorzustellen, aber es sind nur unsere emotionalen Inferenzprozesse, die dem Ganzen Bedeutung verleihen: Wir verstehen, dass Brasidas sich an einem hochgefährlichen Punkt befindet und dass sein Handlungsweg viel Mut erfordert. Unsere Inferenzprozesse sagen uns auch, dass sein Unternehmen, wenn es erfolgreich ist, von höchster Bedeutung für den Ausgang der Schlacht sein könnte, aber auch, dass seine Chancen auf Erfolg gering sind. Die Lebhaftigkeit der Szene, sowohl visuell als auch emotional, ist somit nicht nur ein ‚lokales‘ Stilmittel, sondern kann eine ‚globale‘ Bedeutung für unser Verständnis der gesamten Handlung haben und somit auch unsere Vorhersagen auf höheren, abstrakteren kognitiven Ebenen beeinflussen (dies wäre der oberste Teil der Hierarchie).

Gleichzeitig kann der emotionale Aspekt jedoch nicht sauber von der körperlichen Erfahrung getrennt werden: Da Emotionen keine Reaktionen auf Ereignisse oder Situationen sind, sondern Konstruktionen derselben, ist unsere Erfahrung von Brasidas‘ Handlungen immer schon emotional gefärbt – Emotionen können ein integraler Bestandteil des Prozesses sein, durch den wir eine Situation verstehen. Wegen der gleichzeitig deskriptiven und präskriptiven Natur der Emotionen wird dieses Verständnis der Situation nicht in einer distanzierten, abstrakten Weise errechnet, sondern auf eine viszerale Weise gefühlt. Wenn Brasidas schließlich besiegt wird, erreicht die Erzählung einen wichtigen Wendepunkt; dieser wirkt sich auf unsere weiteren Vorhersagen über den Verlauf der gesamten Schlacht und tatsächlich auch des Krieges aus. Die Episode zeigt daher, wie die Verarbeitung von Erzählungen bei den Lesern auf der grundlegenden Ebene der körperlichen Erfahrung beginnt, die dann über die Emotionen interpretiert wird, bevor sie schließlich weitreichendere Vorhersagen über den gesamten Handlungsverlauf und abstraktere kognitive Ebenen beeinflusst. Die emotionalen Auswirkungen der Erzählung sind also nicht nur ‚ornamentale‘ Mittel, die den Leser vergnügen und die Geschichte unterhaltsamer machen. Vielmehr sind sie eng mit höherliegenden Prozessen des Verständnisses verknüpft. So bietet das hier vorgestellte Modell einen Weg, den verkörperten Leser, den ‚emotionalen‘ Leser und auch Iser’s impliziten Leser in einem einzigen Modell zusammenzubringen.⁴⁷ In der Tat müssen die lebendigen, spannungsgeladenen, aufregenden und emotionalen Aspekte von

⁴⁶ Wie wir gesehen haben, lässt die *Predictive-Processing*-Theorie eine solche Verwendung des Begriffs ‚kognitiv‘ (der eine Abgrenzung zu dem ‚Nicht-Kognitiven‘ oder ‚Emotionalen‘ impliziert) als fragwürdig erscheinen.

⁴⁷ Für dieses Argument vgl. Kukkonen 2014 (mit Rekurs auf Iser 1972).

Thukydides' Werk nicht vom abstrakten, analytischen und rationalen Aspekt getrennt werden. Stattdessen können beide als Teile desselben Prozesses angesehen werden, wobei die kognitiv niedrigeren Ebenen der Verkörperung und Emotion in höhere Ebenen des Verstehens und der Interpretation einfließen.

Eine der Funktionen der emotionalen Intensität, die wir in dieser Episode analysiert haben, besteht darin, ein wichtiges Ereignis in der Handlung zu kennzeichnen. Wie wir sahen, markiert das Schicksal von Brasidas den Wendepunkt in der gegenwärtigen Schlacht – der Angriff der Peloponnesier auf Pylos scheitert. Darüber hinaus führt es dazu, dass etwa 300 spartanische Soldaten auf der Insel Sphakteria gefangen genommen werden, eines der wichtigsten Ereignisse im Archidamischen Krieg, eine Situation, die für die Spartaner so verzweifelt ist, dass sie sofort um Waffenstillstand und Zugeständnisse bitten. Die Lebhaftigkeit und Emotionalität von Brasidas' Kampf kann als Mittel gesehen werden, die Bedeutung dieses Abschnitts zu betonen, eine Technik, die wir oft bei Thukydides beobachten können. Indem er den Lesenden eine sehr lebendige, emotionale Teilnahme an der Handlung ermöglicht, trägt er auch dazu bei, die Szene einprägsamer zu machen. Die Szene, in der Brasidas die Schiffe an einem schwierigen Ort zum Landen zwingt und bis zum Zusammenbruch kämpft, wird von vielen Lesenden wahrscheinlich lebendig erinnert werden. Dem Autor wäre es dann gelungen, ein für ihn wichtiges Ereignis in unsere Erinnerungen gleichsam einzubrennen.

Als letzter Punkt seien noch einige Beobachtungen zum vermeintlich ‚objektiven‘ oder ‚nüchternen‘ Stil des Thukydides gestattet. An einigen, oft sehr prominenten Stellen des Werkes verwendet der Autor einen neutralen, unemotionalen Ton, jedoch haben diese Passagen häufig einen starken Effekt auf antike und moderne Leser gehabt. Connor nennt diesen Tatbestand einmal sogar „the recurring paradox of the *Histories*“ und hält thukydideisches *pathos* für „intense, if largely inexplicable“. ⁴⁸ Diese Passagen dürften im Lichte der soeben vorgestellten Theorie gut erklärbar sein. Beim letzten Gefecht der Athenischen Armee in Sizilien etwa werden nicht nur viele einfache Körperbewegungen erwähnt, sondern insbesondere auch zahlreiche interozeptive Signale. ⁴⁹ Betrachten wir lediglich einen kurzen Ausschnitt aus der Szene (7.84.4-5):

οἱ τε Πελοποννήσιοι ἐπικαταβάντες τοὺς ἐν τῷ ποταμῷ μάλιστα ἔσφαζον. καὶ τὸ ὕδωρ εὐθὺς διέφθαρτο, ἀλλ' οὐδὲν ἥσσον ἐπίνετό τε ὁμοῦ τῷ πηλῷ ἡματωμένον καὶ περιμάχητον ἦν τοῖς πολλοῖς.

⁴⁸ Connor 1984, 6. Ein wichtiger Wegbereiter für diese Art von Analyse ist Jasper Griffin und dessen Untersuchung von Homers ‚objektivem‘ Stil (vgl. Griffin 1976).

⁴⁹ Für die Lebhaftigkeit dieser Passage vgl. z. B. Hornblower 1991-2008, ad 7.84.

Die Peloponnesier aber stiegen hinab und schlachteten vorzugsweise die im Fluss ab. Und sofort war das Wasser ungenießbar, aber nichtsdestoweniger wurde die blutige Schlammbrühe getrunken, und die meisten schlugen sich darum (Übers. Weißenberger).

Die Athener, die auf ihrer Flucht zu einem Fluss gelangen und ihn dann zu durchqueren versuchen, sind etwa von so großem Durst getrieben, dass sie das Wasser trinken, obwohl es verfault und mit Blut und Schlamm vermischt ist; ja, es wird sogar darum gekämpft. Neben Durst ist auch das Gefühl, Wasser zu trinken, das so verdorben ist, dass es unter normalen Umständen als ungenießbar gelten würde, eine starke interozeptive Empfindung. Diese interozeptiven Signale, die in einen sinnhaften Kontext und eine gut vorstellbare Szene eingebettet sind, verstärken das emotionale Erlebnis des Publikums bei der Rezeption des Textes. Auch hier ist die spezifische Emotion, die wir aus diesen Hinweisen konstruieren, nicht durch den Text vorgegeben – sie kann von Angst und Spannung bis hin zu Schrecken, Mitleid oder Ekel reichen, je nach der individuellen Disposition der Rezipientin. Ein Athenischer Leser würde vielleicht eher Mitleid empfinden, einer aus Syrakus möglicherweise Schadenfreude. Doch unabhängig davon, in welche Gefühlskategorie die einzelne Leserin die Emotion einordnet, ist der Text so gestaltet, dass er eine intensive Emotion hervorruft. Die Passage zeigt, dass auch ein sachlicher oder nüchterner Stil zu einer intensiven emotionalen Reaktion führen und starke, eindringliche Wirkungen zeitigen kann. Die Erklärung für diesen scheinbar paradoxen Effekt ist, dass selbst eine sehr neutrale Beschreibung eines gewalttätigen Ereignisses in uns hochintensive Inferenzen erzeugen kann.

Man könnte hier noch zahlreiche weitere Stellen anfügen, etwa Thukydides' Pestbeschreibung im zweiten Buch, aber die diskutierten Passagen dürften hinreichend sein zur Illustration der hier vorgestellten Thesen. Wie anhand dieses kurzen Streifzuges durch Thukydides gezeigt werden sollte, können interozeptive Elemente in einer Erzählung dazu beitragen, besonders intensive Emotions-Erfahrungen, wie sie von Plutarch und anderen attestiert werden, entstehen zu lassen; sie helfen aber auch dabei, eine Situation nachzuvollziehen, sie im Hinblick auf ihre weiteren Auswirkungen zu interpretieren, und beeinflussen so auch abstrakte Verständnisebenen. Dieses Verständnis von narrativer Emotion und ihrer Evokation lässt nicht nur die Grenze zwischen dem ‚Kognitiven‘ und dem ‚Emotionalen‘ aufweichen und fragwürdig werden, sondern auch den Gegensatz zwischen Thukydides, dem vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Historiker *avant la lettre* und Thukydides, dem großen Erzähler.

Literatur

- DE BAKKER M., VAN DEN BERG B. und KLOOSTER J. (Hgg.) 2022, *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden.
- DE BAKKER M., VAN DEN BERG B. und KLOOSTER J. 2022, „Introduction. The Narratology of Emotions in Ancient Literature“, in de Bakker et al., 1-24.
- BARRETT L. F. 2006, „Solving the Emotion Paradox: Categorization and the Experience of Emotion“, *Personality and Social Psychology Review* 10, 20-46.
- BARRETT L. F. 2017, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, New York.
- BARRETT L. F., BAR M. 2009, „See It with Feeling: Affective Predictions during Object Perception“, *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 364, 1325-1334.
- CAIRNS D. (Hg.) 2022, *Emotions through Time. From Antiquity to Byzantium*, Tübingen.
- CARACCILO M. 2014, *The Experientiality of Narrative. An Enactive Approach*, Berlin und Boston.
- CLARK A. 2013, „Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science“, *Behavioral and Brain Sciences* 36, 181-204.
- CLARK A. 2016, *Surfing Uncertainty. Prediction, Action, and the Embodied Mind*, Oxford.
- CLARK A. 2018, „Radikal prädiktive Verarbeitung“, in T. Schlicht und J. Smortchkova (Hgg.), *Mentale Repräsentationen. Grundlagentexte*, Berlin, 528-561.
- CLARK A. 2023, *The Experience Machine. How Our Minds Predict and Shape Reality*, New York.
- CONNOR W. F. 1984, *Thucydides*, Princeton.
- CONNOR W. F. 1985, „Narrative Discourse in Thucydides“, in M. H. Jameson (Hg.), *The Greek historians. Literature and history. Papers presented to A. E. Raubitschek*, Saratoga, 1-17.
- CURRIE B. 2022, „Emotionally Reunited: Laertes and Odysseus in *Odyssey* 24“, in de Bakker et al., 135-152.
- FLUDERNIK M. 1996, *Towards a 'Natural' Narratology*, London.
- FORKEL R. 2020, *Erfahrung aus Narration. Erinnerungskulturelle Funktionen der Enkelliteratur*, Berlin und Boston.
- GRETHLEIN J. 2018, „Truth, Vividness and Enactive Narration in Ancient Greek Historiography“, in T. Blank und F. K. Maier (Hgg.), *Die symphonischen Schwestern. Narrative Konstruktion von ‚Wahrheiten‘ in der nachklassischen Geschichtsschreibung*, Stuttgart, 69-85.
- GRIFFIN J. 1976, „Homeric Pathos and Objectivity“, *Classical Quarterly* 26, 161-187.
- HOHWY J. 2013, *The Predictive Mind*, Oxford.

- HORNBLOWER S. 1991-2008, *A Commentary on Thucydides*, 3 Bde, Oxford.
- ISER W. 1972, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München.
- JAMES W. 1890, *The Principles of Psychology*, vol. II, New York.
- JOHO T. 2022, *Style and Necessity in Thucydides*, Oxford.
- KEEN S. 2007, *Empathy and the Novel*, Oxford.
- KONSTAN D. 2007, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto.
- KONSTAN D. (Hg.) 2022, *Emotions across Cultures. Ancient China and Greece*, Berlin.
- KUHN-TREICHEL T. 2024a, „ΛΥΣΙΜΕΛΗΣ: Überlegungen zu existenzieller Körperlichkeit und literarischen Strategien von Homer bis Platon“, *Philologus* 168, 1-25.
- KUHN-TREICHEL T. 2024b, „‘Si sciolgono le ginocchia e il cuore’: emozioni e dissoluzione del corpo in Omero (e oltre)“, *Archivi delle emozioni* 4.1, 13-29.
- KUHN-TREICHEL T. 2025, „Editorial“, *Archivi delle emozioni* 5.1, 5-11.
- KUKKONEN K. 2014, „Presence and Prediction: The Embodied Reader’s Cascades of Cognition“, *Style* 48, 367-384.
- KUKKONEN K. 2019, „Exploring Inner Perceptions. Interoception, Literature, and Mindfulness“, *Journal of Consciousness Studies* 26, 107-132.
- KUKKONEN K. 2020, *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*, Oxford.
- LUPYAN G. und CLARK A. 2015, „Words and the World: Predictive Coding and the Language-Perception-Cognition Interface“, *Current Directions in Psychological Science* 24, 279-284.
- MEINECK P. 2018, *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*, London und New York.
- MORRISON J. V. 2007, „Thucydides’ *History* Live: Reception and Politics“, in C. Cooper (Hg.), *Politics of Orality*, Leiden, 217-233.
- MORRISON J. S., COATES J. F. und RANKOV N. B. 2000, *The Athenian Trireme. The History and Reconstruction of an Ancient Greek Warship*, Cambridge.
- NORRIS D. 2006, „The Bayesian Reader: Explaining Word Recognition as an Optimal Bayesian Decision Process“, *Psychological Review* 113, 327-357.
- PEZZULO G. 2014, „Why Do You Fear the Bogeyman? An Embodied Predictive Coding Model of Perceptual Inference“, *Cognitive, Affective, and Behavioral Neuroscience* 14, 902-911.
- READY J. L. 2023, *Immersion, Identification, and the Iliad*, Oxford.
- SCHACHTER S. und SINGER J. E. 1962, „Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional States“, *Psychological Review* 69, 379-399.
- SETH A. 2013, „Interoceptive Inference, Emotion, and the Embodied Self“, *Trends in Cognitive Sciences* 17, 565-573.
- SETH A. 2021, *Being You. A New Science of Consciousness*, London.

- STILWELL P., HARMAN K. 2019, „An Enactive Approach to Pain: Beyond the Biopsychosocial Model“, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 18, 637-665.
- SUKALLA F., BILANDZIC H., BOLLS P. D. und BUSSELLE R. W. 2016, „Embodiment of Narrative Engagement“, *Journal of Media Psychology* 28, 175-186.
- THISSEN B. A. K., SCHLOTZ W., ABEL C., SCHARINGER M., FRIELER K., MERRILL J., HAIDER T. und MENNINGHAUS W. 2022, „At the Heart of Optimal Reading Experiences: Cardiovascular Activity and Flow Experiences in Fiction Reading“, *Reading Research Quarterly* 57, 831-845.
- TROSCIANKO E. 2014, *Kafka's Cognitive Realism*, New York.
- VATRI A. 2017, *Orality and Performance in Classical Attic Prose. A Linguistic Approach*, Oxford.
- WILKINSON S., DEANE G. und CLARK A. 2019, „Getting Warmer. Predictive Processing and the Nature of Emotion“, in L. Candiottto (Hg.), *The Value of Emotions for Knowledge*, London, 110-119.
- WILLE G. 1968, „Zu Stil und Methode des Thukydides“, in H. Herter (Hg.), *Thukydides* (Wege der Forschung 98), Darmstadt, 683-716.

Francesco Moles

From Sorrow to Joy. Satyric Heroism, Admetus, Heracles, and the Audience's Emotions in Euripides' *Alcestis*

ABSTRACT: The link between emotions shown on stage and those experienced by the audience is central to defining theatrical genres. Yet some plays resist clear classification, as already noted in antiquity. Euripides' *Alcestis* is a much debated case: despite its tragic atmosphere and the absence of a satyr chorus, scholars have pointed out satyric elements. Previous explanations have not adequately considered the audience's emotional reaction to Admetus' passage from grief to joy through Heracles' intervention. A key issue is the contested interpretation of Admetus' character. Drawing on Brillante's view of Admetus and on Pattoni's insights into the metatheatrical role of tragic and satyric interplay, this paper re-examines the problem by focusing on the shaping of Heracles' heroism and his bond with Admetus. It argues that Heracles triggers a specific mechanism of emotional release, which makes the audience follow Admetus' shift from pain to joy.

KEYWORDS: Euripides, *Alcestis*, Admetus, Emotions, Greek theatre.

1. Introduction

Ever since ancient theatre, the relationship between the way emotions are represented on the scene and the emotions that a play induces in its public has been crucial for the definition and the identity of theatrical genres. Just like any literary genre (or, more generally, any literary work), tragedy, comedy and satyr drama are marked by specific contextual and formal features. Through their combination, the poet steers the spectators' emotional engagement with the story and its characters, as well as their emotional response to what they watch and hear, also based on their expectations¹.

Nevertheless, the definition of some plays was already puzzling for ancient scholars. One of the most well-known cases is Euripides' *Alcestis*, which was staged as the fourth play of his 438 BCE tetralogy: this slot was usually occupied by a satyr drama, but *Alcestis* does not have a chorus of satyrs; moreover,

¹ See especially Coplan 2004; Grilli 2021, pp. 105-114. On affective narratology, see de Bakker, van den Berg and Klooster 2022, pp. 11-13; Huitink 2022, pp. 415-417 (with further bibliography); on the ancient drama spectators' emotions, see Gołąb 2023. For an example, see Cairns 2017 about pity and horror.

it departs from a tragic premise, even though it still ends joyfully, like satyr dramas. Thus, unsurprisingly, the genre of this play has long been a topic of debate², which makes it a good case study to reflect on the relationship between dramatic formal features and emotions. In particular, this paper will try to address the *vexata quaestio* of *Alcestis*' definition by focusing on the audience's emotional response to the plot and the characterisation of its main male heroes, Heracles and Admetus.

Traditional male heroism in myth often follows a typical narrative, which shows structural similarities with the rites of passage and may display initiatory traits: a young man on the brink of adulthood undertakes a trial, often in a setting marked by the subversion of social norms, and is rewarded with honour, power, and a wife – although not all elements recur in every mythical episode of this kind³. Satyr drama – where the protagonist often faces and overcomes a monstrous creature, freeing the captive satyrs in a remote or untamed setting⁴ – ironically reimagines this pattern. The presence of the satyrs has two key effects: it diffuses the tension built by the preceding tragic trilogy⁵ and prevents

² Already one of the *hypotheses* preserved in medieval manuscripts, part of the collection generally attributed to Aristophanes of Byzantium, speaks of the κωμικότερα καταστροφή and associates it with *Orestes* as an example of δρᾶμα σατυρικότερον as εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, which is typical of the κωμῳδία rather than of the τραγικὴ ποίησις; other sources that might be traced back to Tzetzes also mention Sophocles' *Electra* as a, more or less, comparable case. About the origin of such expressions and their unsafe reliability to define *Alcestis*' dramatic genre, see now Carrara 2024, pp. 296-325.

³ On the 'biography' of the hero in myth, see Pellizer 1991, pp. 15-28. On the narrative pattern of the heroic quest, see Bettini, Borghini 1979; Brillante 1991; Pellizer 1991, pp. 29-45; Pellizer 1997; Huys 1995, pp. 27-49 and 335-341; Guidorizzi 2012, pp. 467-474. On the controversial relationship between such mythical schemes and rites of passage, especially rites of initiation into adulthood, see at least Brelich [1958] 2010, pp. 107-110; [1969] 2013, pp. 505-511; Graf 2003; Dowden 2011. I use the term *initiation* – without going into the merits of its troubled history (see Graf 2003, pp. 3-8) – to refer generically to the practices of aggregating young people to the adult community through the acquisition of the functions associated with the various social groups, according to the terminological delimitation proposed by Brelich 2013, pp. 28-40.

⁴ On these themes of satyr drama, see Seaford 1998, pp. 33-44; Voelke 2001, pp. 72-83 and 301-327; Cipolla 2003, pp. 2 and 4-5; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 28-39; Seidensticker 2020, pp. 10-11; Antonopoulos 2021, pp. 30-36. On the settings of satyr drama, see Voelke 2001, pp. 37-51; Antonopoulos 2021, pp. 28-30.

⁵ On this function of satyr drama, see Rossi 1972; Voelke 2001, pp. 392-403; Palmisciano 2008; see also De Santis 2016 on the relationship between this aspect and politics. On the place of satyr drama in the dramatic tetralogies, closely connected to this function, see Di Marco 2016; Cipolla 2022; Carrara 2024 (according to whom satyr dramas were not necessarily present in every tetralogy); more specifically on the relations between tragedy and satyr drama in the evolution of Greek theatre, see now Palmisciano 2021 and 2022 (and cf. *infra*, § 4). Other hypotheses have also been advanced on the functions of this theatrical genre, although they are not mutually exclusive: see Seidensticker in Krumeich, Pechstein and Seidensticker 1999, pp. 34-39; Voelke 2001, pp. 403-412; Lämmle 2013, pp. 93-98; Antonopoulos 2021, pp. 17-21. On satyr drama as a mixed genre characterised by licentiousness and vulgarity, see Matelli 2022, pp. 86-87.

the audience from fully identifying with the protagonists' experiences⁶. Thus, in order to reflect on the genre of *Alcestis*, it will be crucial to check whether it has something in common with this dramatic pattern as it emerges across Euripides' production.

2. Satyric heroism in Euripides

Most of Euripides' satyr plays have come down to us only in meagre fragments. Therefore, we can barely reconstruct their plot. *Busiris* likely dramatized Heracles' slaying of the eponymous Egyptian tyrant, infamous for executing foreigners: the only relevant fragment is fr. 313 K., a reflection on the unhappy condition of slaves, who are prevented from telling the truth if it does not please their masters⁷. *Eurystheus*, as suggested by fr. 371 K., depicted Heracles' twelfth labour – capturing Cerberus from Hades – and the conclusion of the hero's trials after Cerberus frightens Eurystheus: among the fragments, we can trace a possible reference to the slaying of the Hydra of Lerna (fr. 373 K.), reflections on the loyalty expected from servants toward their masters (fr. 375 K.), the difficulty to find a firm criterion to judge human τύχαι (fr. 376 K.), the inability of the 'name' of 'illegitimate child' to destroy the nature of a valiant man (fr. 377 K.), and the higher consideration commonly enjoyed by wealth compared to actions (fr. 378 K.)⁸. *The Harvesters*, already

⁶ According to Di Marco 2016, p. 6: «l'azione rappresentata, in conseguenza dell'introduzione di creature semiferine e assolutamente fantastiche quali i satiri, assume un'impronta decisamente surreale, sì che lo spettatore non solo non è indotto all'immedesimazione nelle vicende dei protagonisti del dramma, ma – al contrario – è costantemente sollecitato a prenderne le distanze». With greater precision, I believe, Napolitano 2005, p. 54, speaks of «un'adesione, per così dire, riflessa, finalmente distesa e divertita, lontana tanto dalla patetica immedesimazione tragica quanto da quella, scettica se non addirittura lucidamente disperata, messa in moto dalla commedia: coinvolgimento e distacco, appunto; adesione e sorriso».

⁷ On the myth, see van Looy in Jouan, van Looy 2000, pp. 37-41. That *Busiris* was a satyr drama is attested by a papyrus *hypothesis* (P.Oxy. 3651 = T iiiia K.; see Meccariello 2014, p. 179) and by the grammarian Diomedes (*Gramm. Lat.* 1.490.18 Keil). The dating is unknown, although the depiction of Heracles chained and carried off by black men and in the presence of a satyr on an Attic red-figure vase datable to around 450 BCE might suggest that this is one of his earliest works. On the difficult reconstruction of the play, see Pechstein 1998, pp. 137-140; Krumeich, Pechstein, in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 417-419; Kannicht in *TrGF* V, p. 369; Collard, Cropp 2008a, pp. 318-319.

⁸ On the myth, see van Looy in Jouan, van Looy 2000, pp. 133-135; Collard, Cropp 2008a, pp. 403-404. That *Eurystheus* was a satyr drama is attested by the testimonies of frs. 373 K. (Pollux 10.145) and 380 K. (Steph. Byz. s.v. Τάτραπος). The few fragments that have come down to us do not provide any useful indications for the reconstruction of the play (see Pechstein 1998, pp. 172-176; Krumeich, Pechstein in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 428-430; Kannicht in *TrGF* V, p. 419; Collard in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 392-393): some of them, however, seem to suggest that Heracles lamented his condition (van Looy in Jouan, van Looy 2000, p. 136).

lost by the Hellenistic period, was part of Euripides' 431 BCE tetralogy. It likely depicted Heracles killing Lityerses, who forced his guests to harvest crops before beheading them and tying their bodies to grain sheaves⁹. *Sciron* concerned Theseus' slaying of Sciron, a monster who killed passers-by (in the play they were attracted by the satyrs offering prostitutes, cf. frs. 675-676 K.) by pushing them off a cliff near Megara: the hero's physical impressiveness is referred to in fr. 676 K. and his heroic mission is alluded to in fr. 678 K., where it is emphatically stated that «it is good to punish the bad» (καλὸν κακοῦς κολάζειν); in the few preserved fragments, one can also trace allusions to other exploits of his, such as the clashes with Procrustes (fr. 676 K.) and Sinis (fr. 679 K.)¹⁰. There is slightly more information on *Syleus*: the play staged the killing of Syleus by Heracles. The former used to force passers-by to work in his vineyard and then kill them. Heracles was sold to him as a slave by Hermes at the behest of Zeus due to the murder of his guest Iphitus. The various accounts of the play focus on the indomitable temper of the hero, who is predictably reluctant to servitude (frs. 688-690 K.)¹¹, especially towards a

⁹ The *hypothesis* of the *Medea* attests that already at the time of Aristophanes of Byzantium only the title of the play remained: on its subject therefore, one can only speculate (cf. Pechstein 1998, pp. 284-286; van Looy in Jouan, van Looy 2000, pp. 143-144; Kannicht in *TrGF* V, p. 425; Collard, Cropp 2008a, p. 413). Nevertheless, Lityerses is also at the centre of a later satyr drama, Sosithus' *Daphnis or Lityerses*, in which Heracles also intervenes to kill the Phrygian king (see Cipolla 2003, pp. 398-406).

¹⁰ Nothing more can be reconstructed of the drama, whose date is unknown. We have a lacunose papyrus *hypothesis* that mentions the task entrusted to Silenus and the presence of the satyrs, but breaks off before even getting into the heart of the dramatic action (*P.Oxy.* 2455, fr. 6 = T iia K.; one could add fr. 5 or fr. 7 of the same papyrus, but the question is much debated and, given the poor state of preservation of the text, probably unsolvable: see van Looy in Jouan, van Looy 2002, pp. 35-38; Collard in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 398-399; Meccariello 2014, pp. 290-295). On the *Sciron* and the myth, see Pechstein 1998, pp. 239-242; Krumeich, Pechstein in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 449-456; van Looy in Jouan, van Looy 2002, pp. 39-46; Kannicht in *TrGF* V, p. 662; Collard, Cropp 2008b, pp. 148-149.

¹¹ One could also add fr. 687 K., albeit its belonging to the *Syleus* is not to be taken for granted. It is quoted as Euripidean, but without attribution to a specific work, by several sources; in Philo of Alexandria, *Quod omnis probus liber sit* 98-104 (= T iiib K.), however, the author assigns it to Heracles and shortly afterwards mentions frs. 688-691 K., ascribing them explicitly to the *Syleus*, to whom the first fragment has therefore been attributed as well: the hero would be showing unwillingness to be enslaved by Syleus (Kannicht in *TrGF* V, p. 674; Collard, Cropp 2008b, p. 170) or to be threatened by him following the devastation of the vineyards (Pechstein 1998, pp. 256-258). That the fr. 687 K. surely fits well into the framework of the plot of this satyr drama, of which, however, very little remains to us, does not seem to me enough to certify such an attribution; all the more so, since the fragment refers to a conventional characterisation of Heracles, which could make sense elsewhere as well. It was van Groningen 1930, pp. 293-296 who questioned its belonging to the *Syleus*; his doubts seem to be shared (apart from a probable confusion between fr. 687 and fr. 691 K.) also by van Looy in Jouan, van Looy 2002, p. 83. The issue is overlooked by Friesen 2020, even though he notices how the quotation of fr. 687 is in line with Philo's usually selective and poorly contextualised reuse of Euripidean material, unlike what happens with the other fragments from the *Syleus*.

κακός, as he is «the biggest enemy of bad men» (fr. 692 K.): during the play, Heracles set fire to Syleus' vineyards, roasted his best bull, challenged him to a drinking contest (fr. 691 K.)¹² and finally killed him with his club (fr. 693 K.)¹³; he spared, however, his daughter Xenodoce, probably to have sex with her (fr. 694 K.)¹⁴. Little or nothing is known of *Autolycus*, *Epeus*, *Lamia*, and *Sisyphus*, which, nevertheless, seem to include usual satyric motifs, such as athleticism, deception, and monstrous beings¹⁵.

The most complete source we have is *Cyclops*, the only fully preserved satyr drama. The play, probably belonging to the late phase of Euripides' production¹⁶, staged the famous Homeric episode of the encounter between

¹² «A comic counterpart to Heracles' usual means of overcoming opponents, physical violence» (Collard in Collard, O'Sullivan 2013, p. 413).

¹³ According to van Looy in Jouan, van Looy 2002, p. 83, however, in the exhortation to the φίλον ξύλον contained in the fragment one must trace a sexual double meaning: the fragment would, therefore, be placed in the same context as fr. 694 K., in relation to the union with Xenodoce; more cautious, though possibilist, in this regard Collard in Collard, O'Sullivan 2013, p. 413.

¹⁴ About this play we have essential information in later testimonies, cf. T ii-iiiia-b-c K.; in particular, from T iib K., as well as from the supplements to the defective text of the papyrus preserving T ii K., we derive the satyric character of the drama, otherwise unattested in the fragments. On the myth and the reconstruction of the play, of unknown date, see Pechstein 1998, pp. 275-283; Krumeich, Pechstein in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 457-473; van Looy in Jouan, van Looy 2002, pp. 75-83; Kannicht in *TrGF* V, pp. 673-674; Collard, Cropp 2008b, pp. 169-171; Collard in Collard, O'Sullivan 2013, pp. 404-407; Carrara 2021, pp. 205-210; Magnani 2022.

¹⁵ The situation of the *Autolycus* is complicated: two versions seem to be attested, both undated (see Pechstein 1998, pp. 40-41), but we only have vague information about a possible plot (Tz. *Chil.* 8.435-453), related to Autolycus' deception of a man in order to obtain his daughter in marriage (see van Looy in Jouan, van Looy 1998, pp. 332-335; Krumeich, Pechstein in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 403-412; Kannicht in *TrGF* V, p. 344; Collard in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 384-387; Giuseppetti 2020, pp. 280-282): most notable is the tirade against the athletes preserved in fr. 282 K., in which the *persona loquens* questions the validity of the τιμή traditionally reserved for athletes according to the vacuous heroic ideal, since, according to the speaker (perhaps Autolycus with the intention of discrediting rivals in love, with inevitable comic effect given his probable negative characterisation), one should give priority to the ability to contribute advantageously to public life (cf. Giuseppetti 2020, pp. 282-295). Deception was probably also at the centre of the *Sisyphus* (415 BCE), whose only significant fragment (fr. 673 K.) might bear witness to the presence of Heracles, complicating the identification of the play's plot (cf. Pechstein 1998, pp. 185-217; in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 442-448; van Looy in Jouan, van Looy 2002, pp. 29-33; Kannicht in *TrGF* V, pp. 658-659; Collard, Cropp 2008b, pp. 142-143). Only the title remains of the *Epeus* (cf. Pechstein 1998, pp. 141-144; van Looy in Jouan, van Looy 2000, pp. 93-94; Kannicht in *TrGF* V, p. 390; Collard, Cropp 2008a, p. 361), while of the *Lamia* we have only the two initial verses (fr. 472m K.), preserving the self-introduction of the monstrous being (cf. Pechstein 1998, pp. 177-184; van Looy in Jouan, van Looy 2000, pp. 333-335; Kannicht in *TrGF* V, p. 517; Collard, Cropp 2008a, p. 557).

¹⁶ On the dating of the *Cyclops*, see Seaford 1982; 1998, pp. 48-51; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 39-41; Hunter, Laemmle 2020, pp. 38-47. According to Wright 2005, pp. 54-55, the *Cyclops* might have concluded the tetralogy of «escape-plays» which he suggests Euripides staged in 412 BCE (after *Iphigenia among the Taurians*, *Helen*, *Andromeda*: only for the last two, however, we do have certainty about the date).

Odysseus and Polyphemus in Sicily, one of the innumerable πόννοι faced by the Ithacan hero on his journey back from Troy¹⁷. Indeed, the Trojan enterprise is repeatedly recalled in the play as the hero's main identity trait, but it is regularly contrasted with a 'lower' point of view. Once landed on the island, while talking to Silenus, Odysseus presents himself as the king of the Cephallenes, coming ἐξ Ἰλίου, and a veteran ἀπὸ Τρωκῶν πόννων (107)¹⁸ thrown by a storm to Sicily. The island is described as a desolate and wild heath, inhabited only by the uncivilised Cyclopes, who even eat human beings (115-128)¹⁹. Despite this bold presentation with a Homeric tone, Silenus responds that he knows Odysseus not for his heroic grandeur, but rather as a sly chatterbox and the son of Sisyphus (104)²⁰. The Trojan episode is revisited in lines 177-187: Odysseus' heroic image, underscored by the mention of the city's sacking (178), is contrasted with the lasciviousness of the satyrs, who fixate on Helen and claim she deserved to be raped due to her lustful nature²¹. Odysseus' and Silenus' different characters also emerge with comic

¹⁷ On the «transmodalizzazione intermodale» carried out by Euripides and the relations between the Homeric hypertext and the Euripidean hypotext, see Napolitano 2005. See also Seidensticker 2020, pp. 26-33, according to whom the literary parody touches on other genres and texts as well: in this cultured irony the scholar identifies a distinctive trait of Euripides' satyr drama; and yet, as Di Marco 2013, pp. 22-25 demonstrates, the tendency towards intellectual play is, in fact, an identifying trait of this theatrical genre, even outside Euripides' dramaturgy.

¹⁸ As Seaford 1998, p. 124 points out, this nexus, while it occurs three times in the *Cyclops*, does not appear elsewhere in Euripides' production. As O'Sullivan observes in O'Sullivan, Collard 2013, p. 146: «these hardships [...] comprise a genuinely heroic counterpart to the 'hardships' which Silenus melodramatically complained about in the first line of the play», a tone that the scholar also retraces in Silenus' lines in this section.

¹⁹ On the anti-historical but dramaturgically functional portrait of an uncivilised Sicily, see O'Sullivan 2012 (and cf. also Silva 2005, pp. 19-20). On the anthropological contrast between Odysseus and the Cyclops, in which also the satyrs have their share, see Konstan 1990. Nevertheless, one can trace a higher degree of civilisation in Euripides' Polyphemus than in Homer's monster: the comic effect of this has been highlighted by Mastromarco 1998, who also points out how such operation is already recognisable in other comic and satyric versions of the same episode, such as Epicharmus' *Cyclops*, Cratinus' *Odysseuses*, Callias' *Cyclops* and Aristias' *Cyclops* (about this, see also Seaford 1998, pp. 151-153; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 162; Seidensticker 2020, pp. 28-29 and 163; Hunter, Laemmle 2020, pp. 4-7 and 115-116). As regards the status of satyr drama, Palmisciano 2008 points out how this reworking of Polyphemus guides the audience's emotions first towards fear and then towards relaxation through the farcical degradation of the monster.

²⁰ Since Sisyphus is a typical character of satyr dramas, Hunter, Laemmle 2020, pp. 18-19 and 119-120 point out that «Silenos' view of Odysseus is thus appropriately satyric». On the *deminutio* of Odysseus' heroism in these words, see also Seaford 1998, p. 123; Napolitano in Napolitano, Rossi 2003, pp. 106-107; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 44; Seidensticker 2020, p. 113.

²¹ On the satyric degradation – also involving parodies of Sapphic motifs (see especially Di Marco 2013, pp. 231-237) – of the usual punishment envisaged for Helen, *i.e.* death, see Seaford 1998, p. 137; Paduano 2005, pp. 70-71; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 156. A similar

dissonance at 193-202. When Silenus sees the Cyclops returning, he suggests that Odysseus hide in the cave. Unlike in Hom. *Od.* 9.216-236, where Odysseus ignored his companions' pleas and fatally chose to hide inside the cave, here he refuses. Fleeing from a single man, after having faced an entire army, would dishonour the Trojan enterprise²². In Odysseus' view, the standard achieved through the past πόνος substantiates the attitude to be held towards the current one.

When confronting Polyphemus, the hero again evokes the sack of Troy, receiving a response that partly echoes Silenus' earlier remarks: the δεινὸς πόνος of which Odysseus speaks (282) is called αἰσχρὸν στράτευμα by Polyphemus (283), for it was led for a single woman (283-284). The hero attempts to rehabilitate the enterprise, defined as θεοῦ πρᾶγμα (285)²³, thanks to which, moreover, they have protected the gods' altars in Greece, including that of Poseidon, the Cyclops' father; hence, Polyphemus should offer him and his companions hospitality, other than out of respect for the duty of ξενία and pity for men who have already endured so much suffering (290-312). Odysseus' usual persuasiveness, however, turns out to be useless. Polyphemus is heedless of divine honours and religious laws, much less is he capable of pity, being interested merely in his own well-being (316-346): his only belief is ἐμπιεῖν γε καὶ φαγεῖν (336)²⁴. The hero feels lost and laments having escaped the Trojan

degraded presentation of the *casus belli*, serving to emphasise the vanity of a war fought over a bad woman, also occurs in Ar. *Ach.* 523-529, where Dicaeopolis argues that the Peloponnesian War arose out of a futile dispute over the abduction of three πόρνοι or λαικάστριαι: therefore, this might as well be a comic *topos* exploited in pacifist propaganda, perhaps in the wake of Hdt. 1.1-5, here clearly presupposed (cf. Olson 2002, p. 209; on the Herodotean passage, see Asheri in Asheri, Antelami 1988, pp. 262-263; Vandiver 1991, pp. 114-124); on the other hand, it is also possible that Aristophanes had in mind precisely the celebrated archetype of the Trojan War, fought for Helen's abduction, to which Herodotus also refers in the quoted passage.

²² On the parody of the Homeric hypotext, also due to obvious scenic needs (getting into the cave would interrupt the scenic action), and on the comic dissonance between Odysseus' magniloquence and the degraded context, also increased by the previous exchange between the hero and Silenus, see Gargiulo 1996, pp. 16-20; Napolitano in Napolitano, Rossi 2003, p. 113; Paduano 2005, pp. 14-15; O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 158; Hunter, Laemmle 2020, pp. 13-14 and 140; Seidensticker 2020, p. 147.

²³ A fatalistic and hasty response that seems to expose Odysseus' embarrassment at the futility of the reasons for the enterprise (cf. Paduano 2005, pp. 20 and 78-79; Hunter, Laemmle 2020, p. 157).

²⁴ On the supplication scene and Polyphemus' reply, cf. the intertextual analysis between this passage and the Homeric text carried out by Paduano 2005, pp. 18-24, who also highlights the echoes of contemporary issues dear to Euripides, such as Panhellenic ideology, the reflection on war, the relationship between νόμος and φύσις in political and social relations, and the relationship between men and gods. In particular, as O'Sullivan 2012 has demonstrated, Polyphemus shares many traits with the tyrant's typical characterisation. See also Seaford 1998, pp. 51-56; Napolitano in Napolitano, Rossi 2003, pp. 120 and 122-124; Hunter, Laemmle 2020, pp. 20-21; Seidensticker 2020, pp. 29-30 and 185.

πόννοι just to come across a being that transgresses the rules of ξενία. In defiantly invoking Athena (and then Zeus) to protect him, he defines the present condition as an even greater and more dangerous πόνος than the one he has already faced (347-355)²⁵.

Nevertheless, it is precisely his heroic temper that will allow him to prevail in this situation as well. Having witnessed the violent death of some of his companions, devoured by the Cyclops, Odysseus seeks revenge on Polyphemos and plans to escape with the satyrs. The satyrs believe that Odysseus plans to ambush Polyphemos alone, either to slit his throat or hurl him off a cliff (ἔρημον ξυλλαβὼν δρυμοῖσι νιν / σφάξαι μενοινᾷς ἢ πετρῶν ὄσαι κάτω, 447-448)²⁶. However, the cunning Ithacan, true to form, intends to deceive him (δόλιος ἡ ἐπιθυμία, 449)²⁷. The chorus acknowledges his renowned σοφία, as Odysseus reveals his actual plan: to get Polyphemos drunk and then blind him with burning embers, allowing for their escape (451-479). The concern for the safety of his companions (478-479) remarkably recalls the Homeric Odysseus²⁸.

In the following scene, Odysseus' dialectical skill emerges as he conveniently manipulates language to deceive Polyphemos. In offering him wine, the hero tells him to enjoy it and not to share it with his brothers, since this will be more honourable (532). Odysseus aims to entice the Cyclops with the promise of τιμή as social recognition, appealing to the common norms of civilization²⁹, which Polyphemos disregards, instead prioritizing being more useful (533)³⁰. The Cyclops envisions the revelry that would follow from sharing the wine and mocks as foolish anyone who drinks without indulging in it fully (537).

²⁵ On the tone of this prayer, see Napolitano in Napolitano, Rossi 2003, p. 126.

²⁶ Perhaps a reference to typical motifs of satyr drama, as well as Odysseus' heroic reputation (cf. Hunter, Laemmle 2020, p. 191).

²⁷ The *lectio* ἐπιθυμία transmitted by manuscript L is sometimes corrected, according to Musgrave's conjecture in his 1778 edition, to προθυμία: on this issue, see O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 187; Seidensticker 2020, p. 228.

²⁸ See Hunter and Laemmle 2020, p. 199 for some examples, including Hom. *Od.* 9.421. Moreover, as Seaford 1998, p. 194 observes: «The concern Od. shows for his companions in Homer (*Od.* 9.421) is made more heroic here by the circumstance, necessary to the drama, that Od. could if he wished escape without returning to the cave». On the character of the cunning hero in satyr drama, see Voelke 2001, pp. 340-366.

²⁹ O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 199 notes that, here as before, Odysseus addresses the Cyclops using terminology that would seem more suited to a hero or a king.

³⁰ Hunter, Laemmle 2020, p. 212 highlight Polyphemos' surprising communitarian spirit (cf. also Paduano 2005, p. 98), although I do not think it is appropriate to speak of a «'democratic' virtue of being χρήσιμος [...] to one's φίλοι»: in fact, this is a principle already in force in the aristocratic φιλία of Homeric society. On the anti-symposium set up by Odysseus, see Rossi 1971; Napolitano 2001.

Odysseus, however, retorts with a rhetorically sharp statement, using a chiasmic structure, to assert that, on the contrary, such a person is truly σοφός (538)³¹.

After getting Polyphemos drunk, Odysseus exhorts the satyrs to prove their manhood by acting together with him (590-595)³² and invokes divine favour to grant him and his fellows another success after the Trojan κάλλιστος πόνος, otherwise it must be believed that τύχη rather than the gods rules the world (599-607)³³. True to their cowardly nature, the satyrs abandon Odysseus during the critical moment (624-662). Despite the defection, the plan succeeds: the Ithacan remarks that he has avenged his companions and thus lived up to the Trojan deed (692-695)³⁴, while he now prepares to sail back with the satyrs.

The analysis of the *Cyclops* shows aspects that the fragmentary dramas let us see only partially. The construction of the hero in satyr dramas, although based on the 'quest' narrative pattern, takes on an ironic twist due to the contraposition between the magniloquent heroism of the protagonist and the degraded world of satyrs and monstrous beings. In particular, the former is often substantiated – also by means of intertextual hints that, unfortunately, one is able to appreciate only in the case of the *Cyclops*³⁵ – by recalling other famous feats in which he has already demonstrated physical prowess and noble temper; moreover, at least for Heracles, these aspects combine with traits linked to his comic characterisation (cf. at least *Syleus*). On a narratological level, the liberation of the satyrs from a monster far removed from the norms of civilisation replaces, following the successful heroic feat, the assumption of sovereignty; similarly, marriage is replaced by sexual enjoyment (cf. e.g. *Syleus*), in line with the obscene tones reserved to female figures (e.g. the prostitutes in the *Sciron*, Helen in the *Cyclops*).

³¹ Seaford 1998, p. 204 underlines the «Hellenic urbanity» immediately apprehended by the Cyclops, from which Odysseus must dissuade him, with clear ironic effect given the 'pedagogical' role he assumed regarding the rules of the symposium.

³² An exhortation that, addressed to the satyrs, inevitably appears «comically incongruous» (O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 209) and «wryly amusing» (Hunter, Laemmle 2020, p. 226).

³³ As in the previous prayer, there is a hint of aggressive scepticism, almost a challenge to divinity (Paduano 2005, p. 104). The reference to the Trojan feat serves here «as a rhetorical ploy for his prayer» (O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 210).

³⁴ While in Hom. *Od.* 9.479 Odysseus interpreted Polyphemos' punishment as an expression of inescapable divine justice (cf. Seaford 1998, pp. 223-224; Seidensticker 2020, p. 303), which in any case seems to be at least presupposed here too (cf. O'Sullivan in O'Sullivan, Collard 2013, p. 223).

³⁵ The essential role of intertextuality in Odysseus' characterisation in the *Cyclops* is highlighted by Mureddu 1993: she speaks of a constant parodic reference to the epic model, which passes, moreover, through the filter of the negative connotation often assumed by Odysseus on the theatrical stage.

3. Heroism in *Alcestis*

As already explained in the introduction, Euripides' *Alcestis* represents, to the best of our knowledge, a *sui generis* case. Although it was staged as the fourth drama of the tetralogy of 438 BCE, the play does not have a chorus of satyrs; moreover, the first part focuses on a tragic event, namely the collapse of Admetus' household following Alcestis' self-sacrifice to save her husband's life. Heracles' arrival, though, shifts the narrative focus toward a rescue plot. After learning of the grief that has struck the household that hosted him, Heracles resolves to honour Admetus' hospitality by confronting Thanatos and restoring Alcestis to life (837-860). In this speech the hero, determined to show χάρις to his host, gives proof of his temper, for he declares himself even ready to descend into Hades and fight against such a frightening creature. As early as the prologue, Thanatos is portrayed as incapable of χάρις (60-61), hateful to men and gods (62), cruel (64), and in the hero's speech, he is pictured in the execrable act of drinking the blood of his victims on the grave (πίνοντα τύμβου πλησίον προσφαγμάτων, 845, where the alliteration emphasises the horror). Once returned to Admetus' palace with a veiled woman, who will turn out to be the revived Alcestis, Heracles tells the king that he gained her πολλῶ μόχθῳ (1025): she was a prize for victory (νικητήρια, 1028) in an ἀγών, described as a πόνος worthy of athletes (1027), in which horses, cattle and, indeed, a woman were awarded to the winner. Therefore, it would have been αἰσχρόν for him to give up such κέρδος εὐκλεές, which Heracles reiterates to have conquered σὺν πόνῳ (1035). The vocabulary here recalls the atmosphere of the athletic games celebrated in epic and epinician poetry³⁶. Admetus is initially reluctant to accept the gift, as he promised his wife not to remarry (1038-1118), but Heracles' insistence leads to the ἀναγνώρισις and the reconstitution of the marriage (1119-1158).

The parallels with satyric heroism are unmistakable: a hero – whose labours are invoked immediately upon his entrance (476-506), foreshadowing the hap-

³⁶ Parker 2007, p. 256 and Seeck 2008, p. 193 recall Hom. *Il.* 23.262-270 to emphasise how the feat is framed in the epic imagery of the games rather than in the historically known one (see also Susanetti 2001, pp. 268-269 for other examples of the link between μόχθος/πόνος and praise). Pattoni 2008, pp. 1245-1246 also notes the reversal of the situation, since the contest for Alcestis does not celebrate her entry among the dead, but marks her return among the living. Roisman in Luschnig, Roisman 2003, pp. 208-209 perhaps over-emphasises the underlying irony of this scene, in which Heracles plays on Admetus' ignorance of the truth by narrating his feat according to the heroic *topoi* (see also Paduano 1993, p. 138), in a tone that seems excessive to brand as «clumsy and confused». On the other hand, as Markantonatos 2013, pp. 110-112 and 124-127 points out, the story invented by Heracles sounds particularly appropriate to the mythological background of the hero, which the poet integrates into his treatment of the story of Alcestis and Admetus.

py ending foretold by Apollo in the prologue (65-67) – vanquishes a monster reminiscent of a satyric ogre, embodying values such as *φιλία*, *ξενία*, and *χάρις*. In this instance, he goes further by defying a fundamental law of the human condition, the irreversibility of death, thereby restoring order to a disrupted household. Heracles' fight against Thanatos probably already figured in Phrynichus' *Alcestis* (fr. 2 Sn.-K.). We have no information about the dramatic genre as well as the details of the plot of this play³⁷. Nonetheless, Serv. Dan. 4.694 (= fr. 3 Sn.-K.) testifies to Euripides' dependence on Phrynichus' play: in particular, the former is said to have borrowed the detail of Thanatos coming to cut off Alcestis' hair armed with a sword (Eur. *Alc.* 74-76). The defeat of Thanatos at the hands of a hero, moreover, likely appeared in the nebulous *Sisyphus* by Aeschylus, sometimes considered a satyr drama. In fact, two titles are attested for this play (*Sisyphus Drapetes* and *Sisyphus Petrokylistes*). Both seem to refer to the story told by Pherec. *FGrHist* 3 F 119 about the cunning hero's double escape from death (first by chaining Thanatos and then by tricking Hades) and his exemplary punishment among the dead. It is not clear, however, whether they were one or two separate plays, nor do the fragments allow us to determine the dramatic genre to which they belong, also because of the apparently unhappy ending³⁸. In any case, both Phrynichus' *Alcestis* and Aeschylus' play(s) on Sisyphus demonstrate that the motif of the heroic struggle against Thanatos predates Euripides' *Alcestis* and appears in stories centered on the balance between life and death – motifs that are not incompatible with satyr drama³⁹. Nevertheless, in Euripides' *Alcestis*, the absence of the satyrs shifts the emphasis to emotions and ethics.

To assess the overall impact of the drama, an adequate analysis of Admetus' character seems crucial – though it has perhaps not been fully explored yet. This character has, in fact, been a subject of disagreement among scholars. In my view, the most balanced reading is that of Carlo Brillante (2005, pp. 13-30), who describes him as «un personaggio profondamente toccato dalle disgrazie, coinvolto in eventi che non ha voluto e ai quali non può porre rimedio, non sospettabile di viltà o di ipocrisia» (p. 20). Starting from the prologue, the king is indeed portrayed as a pious man, *φίλος* of Apollo (10). In the following episodes, especially in the second one, the audience has the chance to see firsthand the emotional bond that unites him to his wife and sympathise with his

³⁷ See Parker 2007, pp. xv-xvi; Matelli 2022, pp. 92-96.

³⁸ On Aeschylus' *Sisyphus*, see Podlecki 2005; Germar, Pechstein, Krumeich in Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, pp. 182-188; Collard in O'Sullivan, Collard 2013, pp. 290-295.

³⁹ See Seidensticker 1982, pp. 137-139; Susanetti 2001, p. 44. On the «brouillage des frontières» that often characterises the satyric genre, see also Voelke 2001, p. 299.

pervasive grief over her imminent departure. In the third episode, moreover, the audience can appreciate his praiseworthy respect for the moral and religious obligations linked to ξενία: faced with the perplexity expressed by the chorus about his choice to welcome Heracles as a guest at a time of mourning for the house, without even informing him of what had happened, Admetus justifies his actions, noting that informing Heracles would have led him to refuse hospitality, an unthinkable slight against foreigners (ἀτιμάζειν ξένους, 567)⁴⁰.

The sole character to criticise Admetus is his father Pheres, who does so in the fourth episode: as a part of his captious self-defence, he accuses his son of loving life as much as he does and of having also shown ἀψυχία (696) by trying ἀναιδῶς (694) to escape death. On Pheres, however, there hangs from the outset the criticism of Apollo and Alcestis, which foreshadows his unsympathetic portrayal in this scene⁴¹: hence, his accusations of cowardice cannot compromise the overall positive image of Admetus, even if not *stricto sensu* heroic⁴². Nonetheless, his father's words deeply touch him and start a realisation of his own mortal condition⁴³. From 935 onwards, Admetus pronounces a *rhexis* in which he explains why his wife is luckier than him (935), having died gloriously: from now on, he will live a painful life (941), suffering at home from loneliness, while outside from the accusation of ἀψυχία (956) and from the bad reputation (959) that will accompany his misfortunes⁴⁴. Ad-

⁴⁰ As Conacher 1988, pp. 38-39 observes, Admetus' choice duplicates the hospitality once granted to Apollo and foreshadows the happy unravelling of the affair (cf. also the chorus' words at 597-605).

⁴¹ On the complex evaluation of the *agon* and the image of Admetus and Pheres that emerges, see Brillante 2005, pp. 30-39 and Parker 2007, pp. 177-179, whose conclusion I agree with: «Admetus and Pheres do not belong to an idealised world of romance and chivalry, and neither emerges from this scene with much credit, but that need not prevent us from enjoying one of Euripides' most powerful and interesting debates».

⁴² For instance, as Parker 2007, pp. XLVIII-XLIX and 264 has shown, the complete heroisation of Admetus proposed by Burnett 1965 and 1971, pp. 42-43, seems somewhat excessive. In this regard, particularly revealing are his inclination to weep, highlighted by Segal 1992b, and the expressive consonances traced by Pattoni 2006, pp. 208-221 and 2008, pp. 1227-1256 between Admetus and paradigmatic female characters such as the Andromache of the *Iliad* or the Penelope of the *Odyssey*, counterbalanced by the epic-heroic undertone of Alcestis. Nevertheless, in my view, these should be taken as rhetorical-expressive aspects functional to the characterisation of the two, not implying an actual inversion of gender roles in the *oikos* (as maintained, for example, by Segal 1992a; Blaise 2008, pp. 42-44; Slater 2013, pp. 36-37; Bergadano 2022, pp. 166-170; cf. *contra* Pattoni 2006, p. 219 who rather insists on Euripides' intertextual strategies), which is, moreover, belied by the very reasons for Alcestis' act. Admetus' non-heroism is linked to the emphasis on the human dimension by Del Corno 1998, pp. 168-170; cf. also Diano 1968, p. 343.

⁴³ Rather than an actual maturation (cf. Carpanelli 2005, pp. 29-32), Paduano 1993, p. 22 and Brillante 2005, p. 23 speak of Admetus' mere awareness of his own painful fate.

⁴⁴ On Admetus' comparison of his fame with that of Alcestis, see Parker 2007, pp. 238-239. Roisman in Luschnig, Roisman 2003, pp. 204-206 places the emphasis, somewhat ungenerously, on Admetus' selfish point of view.

metus prefigures the slanders of fictitious accusers, who will brand him with cowardice for having refused death while also trying to shield himself behind his hatred of his parents. These remarks reflect a pattern of anticipatory shame, often directed at imagined audiences, akin to Phaedra's 'Great Speech' in Euripides' *Hippolytus*⁴⁵. As for Phaedra, this enhances her sympathetic portrayal. Overall, Admetus is a psychologically multifaceted character, at the mercy of a whirlwind of emotions produced by grief and embedded in the complexity of affective relationships and of the dialectic between individual conscience and public opinion.

In this regard, the view of personal honour that emerges by analysing the relationships between the characters in the play is also of particular interest. At 1103, Heracles justifies his gift to his friend by telling him νικῶντι μέντοι καὶ σὺ συννικᾷς ἐμοί, a paradigmatic statement of the vision of honour as a positive-sum game shared by the human characters of the play (cf. Admetus and Alcestis at 154-155, 282-289, 430-434)⁴⁶, with the obvious exception of Admetus' selfish parents. The situation appears to be different for the play's divine characters. In the prologue, Thanatos had begun by reproaching Apollo for his attempt to limit the τιμαί of the underworld gods. Such act is presented as an unjust offence (ἄδικεῖς, 30)⁴⁷, as Thanatos also rejoices in his own honours (53), namely his own divine prerogatives, which he jealously defends as the very symbol of his own status in the world of the gods⁴⁸.

In keeping with his own nature, Heracles – a demigod who has not yet become the celebrated hero⁴⁹, but whose descent from Zeus he himself insists on in his self-imposed exhortation to fight Thanatos (837-839) – seems to place himself

⁴⁵ See Cairns 2020. Parker 2007, p. 242 rightly recalls the similar context of Hom. *Il.* 22.104-108, in which Hector manifests the same self-laceration in the face of the imaginary scenario of what others will say of him: the Trojan hero shows here that he has internalised the prevailing socio-ethical code (Cairns 1993, pp. 81-82), a process that for Admetus only now comes to completion (ἄρτι μανθάνω, 940). As Wißmann 1997, pp. 273-275 points out, central to Admetus' reflection is the concern with the disvalue of cowardice: this is the outcome of the previous clash with his father.

⁴⁶ This is undoubtedly the correct interpretation of the verse (cf. Parker 2007, p. 271), whereas Conacher 1988, p. 197 reads the initial νικῶ as Heracles' victory in the present dispute between the two: if this were the case, Admetus' reply in the following verse, in which he agrees with Heracles but reiterates that the woman must leave, would make no sense. On the relationship between αἰδώς, personal honour and recognition of the honour of others in the *Alcestis*, see Cairns 1993, pp. 288-290.

⁴⁷ Parker 2007, p. 59 emphasises the use of legal vocabulary.

⁴⁸ See Susanetti 2001, pp. 159-160. Cf. Aphrodite in *Hipp.* 7-8 and Dionysus in *Bacch.* 321. On the «primordial» portrayal of the fight between gods in the prologue of the *Alcestis*, and especially on the negotiation of Thanatos' godly status, see Campos Daroca 2015, pp. 50-74.

⁴⁹ See Markantonatos 2013, pp. 98 and 108-109.

in the middle. Standing in for Apollo, he defies the fearsome god of death and demonstrates his heroic status; nevertheless, he uses it to serve *φιλία* among mortals, ultimately resolving the tragic situation caused by the shared sense of honour held by Alcestis⁵⁰. Unlike what happens in satyr dramas – as well as in those ‘initiatory’ tragedies in which the hero performs a feat with a woman as the prize (cf. e.g. Euripides’ *Andromeda* and *Oenomaus*) – glory will, in fact, be the only real gain for Heracles from the *ἀγών* (1141). The one who materially benefits from the prize, the revived Alcestis, will be Admetus⁵¹, since he is rewarded for his *αἰδώς* with the passage from sorrow to joy both in his soul (1125, 1138, 1157-1158) and, as a reflection, in the city community (1154-1156)⁵².

4. Conclusions

Overall, in *Alcestis*, the reimagining of satyric heroism serves less to punish a monstrous villain than to reward a virtuous man. Throughout the play, the sympathetic adhesion of the audience is channelled on him. Also, from the very beginning, the public is aware of the happy resolution of the story and, as in the *Ion* and then typically in Menander, is thus led to focus on the emotions deriving from common human limits without the filter of *φόβος* in view of the outcome.

As regards the question of the dramatic genre of the play, the debated in-

⁵⁰ In this regard, Paduano 1968, pp. 156-159 rightly denies the apparent intellectual simplicity of Heracles’ character and emphasises the relationship of *συμπάθεια* established with Admetus. As Segal 1992b, p. 155 points out: «This Heracles not only vanquishes Death, the ultimate heroic exploit; he is also perceptive about his friend’s feelings (826-28) and expresses compassion for the loss, with sympathy for the need to weep (1081). He thereby enables his weaker comrade (and perhaps those in the audience who identify with him) to have both the tearful grief and the rescued wife». Admetus, for his part, also in the face of Heracles’ reproaches for having kept silent about his misfortunes and for not having treated him as a *φίλος* (1008-1018), retorts, as previously to the chorus, claiming that he did so not out of contempt (*ἀτίζων*, 1037, indicates here precisely the disrespect associated with the breaking of the *φιλία*), but so that his friend would remain there as his guest (cf. Parker 2007, p. 257). On the *φιλία* between Heracles and Admetus, see also Brillante 2005, pp. 40-42; Silva 2021, pp. 193-194.

⁵¹ Cf. Conacher 1988, p. 195.

⁵² On the happy ending of the play, see Burnett 1971, pp. 45-46; Slater 2013, pp. 65-66. A more complex reading of the happy ending is, however, proposed by other scholars: e.g. Seidensticker 1982, pp. 150-152 thinks that the light tones mask the fable-like, i.e. unrealistic, character of the story, to the advantage of an Admetus, according to the scholar, who does not deserve such benefit; Gregory 1991, pp. 39-44 focuses on the return to the starting situation, undermined by the challenge to the natural order of human affairs caused by Apollo’s gift; Carpanelli 2005, p. 32 believes that Alcestis’ final silence adumbrates the difficult rehabilitation of Admetus as ruler (admittedly, without convincing evidence in the text); according to Blaise 2008, Heracles’ gift is not, in fact, a gift, but the gods’ revenge for the violated natural order, for it will force the two lovers to experience death for a second time in the future.

terpretation of the scene between the servant and Heracles at 747-836 proves decisive. After 746, the chorus atypically exit together with Admetus for Alcestis' funeral procession. This seems to mark a new beginning in the dramatic action⁵³: the servant enters the scene and laments the insatiable voracity of the gluttonous and drunken Heracles, who has even started a κῶμος amid the funeral celebrations for Alcestis, of whose death the hero is still unaware. After listening to his unsolicited lesson in hedonistic living, the servant reveals to him why κῶμος and γέλως are inappropriate at that moment, setting in motion the events that would lead to the drama's happy ending. Several scholars downplay the comic aspects of this scene⁵⁴. In fact, according to the persuasive reading provided by Maria Pia Pattoni (2006, pp. 187-207), they ought to be considered as a symptom of the almost metapoetic dialogue between theatrical genres that runs through this *pièce*⁵⁵. The usual comic-satyrical Heracles comes through in the middle of a tragedy and becomes the heroic agent of a particular mechanism of emotional release: not only is this realised in the progression of the plot, as normally happens in satyr drama, but it also materialises in Admetus' emotional journey, which reflects the effect the last drama of the tetralogies was meant to produce in the spectators. In other words, by sympathising with him, the audience is led to accompany and mirror the king's passage from sorrow to joy.

⁵³ Among the few occurrences of the chorus' exit and subsequent second entrance or epiparodos (Aesch. *Eum.* after 231; Soph. *Aj.* after 814; Eur. *Hel.* after 385; [Eur.] *Rh.* after 564; see Di Benedetto, Medda 2002, pp. 239-240), the most strikingly similar to the *Alcestis* scene are the ones in *Helen* and *Rhesus*: here, as in the *Alcestis*, it marks a new beginning in the stage action, with a reduplication of the prologue and the parodos (see Allan 2008, pp. 194, 205 about the *Helen*; Liapis 2012, pp. 228-229 and Fries 2014, pp. 337-339 about the *Rhesus*). On the dramatic expediency of choral exits and re-entrances, see also Taplin 1977, pp. 375-376 about Aeschylus' *Eumenides*; Most, Ozbek 2015 about Sophocles' *Ajax*.

⁵⁴ For example, Paduano 1993, pp. 118-119 ascribes Heracles' grotesque traits simply to the servant's offended grief; Markantonatos 2013, pp. 120-121 and 129 (also following Parker 2007, pp. 159-160) treats Heracles' comic-satyrical interlude as a negligible parenthesis in the character's tragic and moralised portrayal in the *Alcestis*; Matelli 2022, pp. 88-100 also downplays the significance of the comic-satyrical elements and considers them fleeting moments of relaxation of the tragic tension, pointing to the folkloric derivation of the motifs generally thought to be symptomatic of the satyrical character of the *Alcestis* (although this does not seem to me to exclude the perception of a thematic affinity on the part of the audience: cf. Diano 1968, p. 344 who identifies evidence of the fable-like halo conferred by Euripides on the hero's feat precisely in the comic veil that envelops him); slightly more nuanced is the interpretation of Zanetto 2014, pp. 277-279, according to whom the insertion of the comic element, recharged with sapiential content, is functional to the recovery of the tragic sense.

⁵⁵ See also Aélion 1983, II, pp. 352-353. On the mixture of tones as a distinctive feature of the *Alcestis*, see also Burnett 1971, pp. 29-32; Seidensticker 1982, pp. 129-139; Del Corno 1998, pp. 158-161; Susanetti 2001, pp. 42-44; Brillante 2005, p. 46; Slater 2005, p. 92; Pattoni 2008, pp. 1225-1226; Jendza 2020, pp. 55-59; Silva 2021, pp. 188-190.

It remains unclear whether Euripides' decision to close his 438 BCE tetralogy with a play like *Alcestis* reflects specific historical circumstances⁵⁶ or signals a broader decline in the satyric genre, as some scholars suggest. Recently, Riccardo Palmisciano (2021; 2022) has – in my view, convincingly – argued that satyr drama and tragedy should be considered originally «manifestazioni complementari della stessa arte drammatica» (2022, p. 44): the σατυρικόν that is mentioned by Arist. *Poet.* 1449a 20-28, which later branched out into two distinct genres for cultural-historical reasons in the evolution of theatrical forms. This hypothesis would suggest that presenting a fourth drama with a happy ending – but without satyrs – was not an overly daring experiment, nor was *Alcestis* necessarily a unique case⁵⁷. As a matter of fact, due to the genetic affinity between the two genres, «dramma satiresco e dramma senza satiri collocato in quarta posizione sono entrambi manifestazioni del genere tragico e, oltre a forma e posizione, condividono la funzione» (2022, p. 40)⁵⁸. One should therefore be content to call the *Alcestis* a 'fourth drama', whose effect, as Slater (2005, p. 95) put it, «is that of a whole day's festival offering on fast forward».

Bibliography

- AÉLION R. 1983, *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, I-II.
 ALLAN W. (ed.) 2008, *Euripides. Helen*, Cambridge.
 ANTONOPOULOS A. P. 2021, *Introduction: What is Satyr Drama?*, in A. P. ANTONOPOULOS, M. M. CHRISTOPOULOS, G. W. M. HARRISON (eds.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin-Boston, pp. 1-36.
 ASHERI D., ANTEAMI V. (a cura di) 1988, *Erodoto. Le Storie: Vol. I. Libro I: la Lidia e la Persia*, Roma-Milano.
 BERGADANO L. 2022, *La famiglia 'spezzata'. La crisi dell'oikos nella tragedia di Euripide*, Alessandria.
 BETTINI M., BORGHINI A. 1979, *Il bambino e l'eleto. Logica di una peripezia culturale*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» III, pp. 121-153.
 BLAISE F. 2008, *L'Alceste di Euripide: non si scherza con la morte*, «Annali Online di Ferrara-Lettere» III 2, pp. 32-53.

⁵⁶ According to the hypothesis of Marshall 2000, recently taken up and enriched by Jendza 2020, pp. 60-66, Euripides' experiment would be a retort to the controversial decree of Morichides (440/439 BCE), which might have imposed to μη κωμωδεῖν: the tragedian would have deliberately interpreted the dictate in an etymological sense, as a ban on producing 'κῶμος-songs', and created a drama aimed at defending the playwrights' artistic freedom and reflecting on the relationships between dramatic genres. The interpretation of the decree is, however, much debated (cf. Matelli 2022, pp. 87-88); *contra* Marshall, see especially Di Marco 2013, pp. 69-88.

⁵⁷ See now Carrara 2024 for a global reconsideration of the *communis opinio* about satyr dramas in the tetralogies.

⁵⁸ For a different view about this *vexata quaestio*, see at least Cipolla 2017.

- BRELICH A. 2010 [I ed. 1958], *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Venezia.
- BRELICH A. 2013 [I ed. 1969], *Paides e Parthenoi*, Roma.
- BRILLANTE C. 1991, *Crescita e apprendimento: l'educazione del giovane eroe*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXXVII 1, pp. 7-28.
- BRILLANTE C. 2005, *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» LIV, pp. 9-46.
- BURNETT A. P. 1965, *The Virtues of Admetus*, «Classical Philology» LX, pp. 240-255.
- BURNETT A. P. 1971, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- CAIRNS D. L. 1993, *AIDŌS. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- CAIRNS, D. L. 2017, *Horror, Pity, and the Visual in Ancient Greek Aesthetics*, in D. L. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart, pp. 53-77.
- CAIRNS D. L. 2020, *Phaedra's Fantasy Other: Phenomenology and the Enactive Mind in Euripides' Hippolytus*, in M. LIATSI (ed.), *Ethics in Ancient Greek Literature. Aspects of Ethical Reasoning from Homer to Aristotle and Beyond*, Berlin-Boston, pp. 117-128.
- CAMPOS DAROCA F. J. 2015, *Theoi prologizantes. Dramaturgia del politeísmo trágico en Alceste de Eurípides*, in F. DE MARTINO, C. MORENILLA (coords.), *En el umbral de la obra: personajes y situaciones en el prólogo*, Bari, pp. 33-74.
- CARPANELLI F. 2005, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino.
- CARRARA L. 2021, *Giovanni Tzetze, il dramma satiresco ed il Fortleben di Euripide a Bisanzio: nuove letture di vecchi testimoni*, «Medioevo Greco» 21, pp. 171-214.
- CARRARA L. 2024, *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco*, Venezia.
- CIPOLLA P. B. 2003, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam.
- CIPOLLA P. B. 2017, *In principio era il coro: Aristotele e le origini della tragedia*, in S. NOVELLI, M. GIUSEPPEZZI (a cura di), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam, pp. 187-209.
- CIPOLLA P. B. 2022, *Μετὰ τριῶν τέταρτον. Il dramma satiresco come jolly*, in L. CARRARA (a cura di), *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica. Atti del convegno internazionale, Pisa 9-10 dicembre 2021*, Pisa, pp. 45-67.
- COLLARD C., CROPP M. J. (eds.) 2008a, *Euripides. Fragments: Aegeus-Meleager*, Cambridge-London.
- COLLARD C., CROPP M. J. (eds.) 2008b, *Euripides. Fragments: Oedipus-Chrysippus, Other Fragments*, Cambridge-London.
- CONACHER D. J. (ed.) 1988, *Euripides. Alceste*, Warminster.

- COPLAN, A. 2004, *Engagement with Narrative Fictions*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» LXII 2, pp. 141-152.
- DE BAKKER M., VAN DEN BERG B., KLOOSTER J. 2022, *The Narratology of Emotions in Ancient Literature*, in M. DE BAKKER, B. VAN DEN BERG, J. KLOOSTER (eds.), *Emotions and Narratives in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston, pp. 1-24.
- DE SANTIS G. 2016, *Distensión, risa e ideología en el Drama Satírico ático*, «Saga» V, pp. 211-244.
- DEL CORNO D. 1998, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E. 2002, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DI MARCO M. 2013, *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Iseo.
- DI MARCO M. 2016, *Sulla collocazione del dramma satiresco nella tetralogia drammatica*, «Prometheus» XLII 1, pp. 3-24.
- DIANO C. 1968, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza.
- DOWDEN K. 2011, *Initiation: The Key to Myth?*, in K. DOWDEN, N. LIVINGSTONE (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Chichester, pp. 487-505.
- FRIES A. (ed.) 2014, *Pseudo-Euripides. Rhesus*, Berlin-Boston.
- FRIESEN C. J. P. 2020, *Attending Euripides: Philo of Alexandria's Dramatic Appropriations*, in M. SCHRAMM (hrsg.), *Euripides-Rezeption in Kaiserzeit und Spätantike*, Berlin-Boston, pp. 259-274.
- GARGIULO T. 1996, *Osservazioni sull'Odisseo della Ciclopea e del Ciclope*, «Eikasmós» VII, pp. 13-20.
- GIUSEPPETTI M. 2020, *Wink or Twitch? Euripides' Autolycus (fr. 282) and the Ideologies of Fragmentation*, in A. LAMARI, F. MONTANARI, A. NOVOKHATKO (eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin-Boston, pp. 275-298.
- GOŁĄB H. 2023, *Spectating Ancient Dramas. The Athenian Audience and its Emotional Response*, in F. BUDELMANN, I. SLUITER (eds.), *Minds on Stage. Greek Tragedy and Cognition*, Oxford, pp. 135-152.
- GRAF F. 2003, *Initiation: a Concept with a Troubled History*, in D. B. DODD, C. A. FARAONE (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New Critical Perspectives*, London-New York, pp. 3-24.
- GREGORY J. 1991, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor.
- GRILLI, A. 2021, *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa.
- GUIDORIZZI G. 2012, *Il mito greco. Vol. 2: Gli eroi*, Milano.
- HUITINK L. 2022, *Cyrus' Tears: an Essay in Affective Narratology and Socratic History*, in M. DE BAKKER, B. VAN DEN BERG, J. KLOOSTER (eds.), *Emotions and Narratives in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston, pp. 411-427.
- HUNTER R., LAEMMLE L. (eds.) 2020, *Euripides. Cyclops*, Cambridge.

- HUYS M. 1995, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: a Study of Motifs*, Leuven.
- JENDZA C. 2020, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford.
- JOUAN F., VAN LOOY H (éds.) 1998, *Euripide. Tragédies VIII/1. Fragments: Aigeus-Autolykos*, Paris.
- JOUAN F., VAN LOOY H (éds.) 2000, *Euripide. Tragédies VIII/2. Fragments: Bellérophon-Protésilas*, Paris.
- JOUAN F., VAN LOOY H (éds.) 2002, *Euripide. Tragédies VIII/3. Fragments: Sthéné-bée-Chrysippos*, Paris.
- KONSTAN D. 1990, *An Anthropology of Euripides' Kyklops*, in J. J. WINKLER, F. I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 207-227.
- KRUMEICH R., PECHSTEIN N., SEIDENSTICKER B. 1999, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.
- LÄMMLE R. 2013, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg.
- LIAPIS V. 2012, *A Commentary to the Rhesus Attributed to Euripides*, Oxford.
- LUSCHNIG C. A. E., ROISMAN H. M. (eds.) 2003, *Euripides. Alcestis*, Norman.
- MAGNANI M. 2022, *Osservazioni sul Sileo satirico di Euripide*, «Frammenti sulla scena (online)» III 1, pp. 28-49.
- MARKANTONATOS A. 2013, *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth, Religion*, Berlin-Boston.
- MARSHALL C. W. 2000, *Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama*, «The Classical Journal» XCV 3, pp. 229-238.
- MASTROMARCO G. 1998, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.*, in A. M. BELARDINELLI et al. (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, pp. 9-42.
- MATELLI E. 2022, *Il genere misto dell'Alcesti di Euripide, quarto dramma alle Dionisie cittadine del 438 a.C.*, in L. CARRARA (a cura di), *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica. Atti del convegno internazionale, Pisa 9-10 dicembre 2021*, Pisa, pp. 69-109.
- MECCARIELLO C. 2014, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei. Testo, contesto, fortuna*, Roma.
- MOST G. W., OZBEK L. (eds.) 2015, *Staging Ajax's suicide*, Pisa.
- MUREDDU P. 1993, *Il "multiforme Odisseo": appunti sulla figura e sul ruolo del protagonista del Ciclope*, in R. PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, pp. 591-600.
- MUSGRAVE S. 1778, *Εὐριπίδου τὰ σωζόμενα. Euripidis quae extant omnia. Tragedias superstites recensuit, fragmenta tragediarum deperditarum collegit, interpretationem Latinam reformavit Samuel Musgrave*, 4 voll., Oxonii 1778.
- NAPOLITANO M. 2001, *Odisseo simposiarca fraudolento e Polifemo simposiasta rag-*

- girato nel Ciclope di Euripide*, in G. ARRIGHETTI, M. TULLI (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del convegno*, Pisa, 7-9 giugno 1999, Pisa, pp. 51-63.
- NAPOLITANO M., ROSSI L. E. (a cura di) 2003, *Euripide. Ciclope*, Venezia.
- NAPOLITANO M. 2005, *Appunti sullo statuto letterario del Ciclope di Euripide*, «Dioniso» n.s. IV, pp. 42-55.
- O'SULLIVAN P. 2012, *Dionysos, Polyphemos, and the Idea of Sicily in Euripides' Cyclops*, in D. ROSENBLOOM, J. DAVIDSON (eds.), *Greek Drama IV. Texts, Contexts, Performance*, Oxford, pp. 169-189.
- O'SULLIVAN P., COLLARD C. (eds.) 2013, *Euripides. Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford.
- OLSON S. D. (ed.) 2002, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.
- PADUANO G. 1968, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa.
- PADUANO G. (a cura di) 1993, *Euripide. Alcesti*, Milano.
- PADUANO G. (a cura di) 2005, *Euripide. Il Ciclope*, Milano.
- PALMISCIANO R. 2008, *Il meccanismo della distensione nel Ciclope di Euripide*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione filologico-letteraria» XXX, pp. 65-85.
- PALMISCIANO R. 2021, *Satyrikon and the Origins of Tragedy*, in A. P. ANTONOPOULOS, M. M. CHRISTOPOULOS, G. W. M. HARRISON (eds.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin-Boston, pp. 39-57.
- PALMISCIANO R. 2022, *Dal dramma unico al quarto dramma. Considerazioni sui rapporti fra tragedia e dramma satiresco prima di Eschilo*, in L. CARRARA (a cura di), *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica. Atti del convegno internazionale, Pisa 9-10 dicembre 2021*, Pisa, pp. 21-44.
- PARKER L. P. E. (ed.) 2007, *Euripides. Alceste*, Oxford.
- PATTONI M. P. 2006, *Δαρκυόεν γέλασαι. Sorridere tra le lacrime nell'Alcesti di Euripide*, in P. MUREDDU, G. F. NIEDDU (a cura di), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, pp. 187-227.
- PATTONI M. P. 2008, *Modelli omerici nell'Alcesti di Euripide: testo ed intertesto*, in L. CASTAGNA, C. RIBOLDI (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano, II, pp. 1221-1256.
- PECHSTEIN N. 1998, *Euripides Satyrophos. Ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten*, Stuttgart-Leipzig.
- PELLIZER E. 1991, *La peripecia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo.
- PELLIZER E. 1997, *Miti di fondazione e infanti abbandonati*, in M. GUGLIELMO, G. F. GIANOTTI (a cura di), *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, Alessandria, pp. 81-93.
- PODLECKI A. J. 2005, *Aiskhylos satyrikos*, in G. W. M. HARRISON (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea, pp. 1-19.

- ROSSI L. E. 1971, *Il Ciclope di Euripide come κῶμος 'mancato'*, «Maia» 23, pp. 10-38.
- ROSSI L. E. 1972, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, «Dialoghi di archeologia» VI, pp. 248-302.
- SEAFORD R. A. S. 1982, *The date of Euripides' Cyclops*, «Journal of Hellenic Studies» CII, pp. 161-172.
- SEAFORD R. A. S. (ed.) 1998 [I ed. 1984], *Euripides. Cyclops*, London.
- SEECK G. A. (hrsg.) 2008, *Euripides. Alkestis*, Berlin-New York.
- SEGAL C. 1992a, *Admetus' Divided House: Spatial Dichotomies and Gender Roles in Euripides' Alcestis*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici XXVIII», pp. 9-26.
- SEGAL C. 1992b, *Euripides' Alcestis: Female Death and Male Tears*, «Classical antiquity» XI 1, pp. 142-158.
- SEIDENSTICKER B. 1982, *Palintonos Harmonia. Studien zu den komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen.
- SEIDENSTICKER B. (hrsg.) 2020, *Euripides. Kyklops*, Berlin-Boston.
- SILVA M. F. 2005, *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa.
- SILVA M. F. 2021, *Héracles, versões dramáticas de um mito popular*, in M. C. ENCINAS REGUERO, J. BILBAO RUIZ (edd.), *ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΑΙ ΖΩΗ. Estudios de teatro griego en honor de la Profesora Milagros Quijada Sagredo*, Madrid, pp. 183-196.
- SLATER N. W. 2005, *Nothing to do with Satyrs? Alcestis and the Concept of Prosatyrlic Drama*, in G. W. M. HARRISON (ed.), *Satyr Drama. Tragedy at Play*, Swansea, pp. 83-101.
- SLATER N. W. 2013, *Euripides: Alcestis*, London-New Delhi-New York-Sydney.
- SUSANETTI D. (a cura di) 2001, *Euripide. Alceste*, Venezia.
- TAPLIN O. 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- VANDIVER E. 1991, *Heroes in Herodotus. The Interaction of Myth and History*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris.
- VAN GRONINGEN B. A. 1930, *De Syleo euripideo*, «Mnemosyne» LVIII 3, pp. 293-299.
- VOELKE P. 2001, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari.
- WISSMANN J. 1997, *Motivation und Schmähung. Feigheit in der Ilias und in der griechischen Tragödie*, Stuttgart.
- WRIGHT M. 2005, *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- ZANETTO G. 2014, *Un Pulcinella filosofo: l'Eracle dell'Alceste*, in A. GOSTOLI, R. VELARDI (a cura di), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma, pp. 274-279.

Chantal van Egdom

A Study in Red: Erubescence Explored through Achilles Tatius, Longus, and Greek Scientific Literature

ABSTRACT: Approaching erubescence in Longus' and Achilles Tatius' novels as physiological processes, combined with a close reading of scientific authors such as Galen and Aristotle, provides a better understanding of what it meant to have one's skin turn red in the Greek novels. The blusher's awareness in social situations is expressed through the concept of a classic blush, closely tied to Konstan's notion of shame, as seen in Achilles Tatius. Where this awareness is absent, as in Longus, erubescence functions as an involuntary physiological response, reflecting the body's reaction to psychological processes as a natural instinct. Examining ancient scientific terminology of erubescence, re-contextualises these cases, allowing for a deeper understanding of their role in their respective narratives.

In Longus, erubescence reflects how characters' bodies are affected by their emotional experience, while in Achilles Tatius, it highlights social rules in morally ambiguous settings. Achilles Tatius adds irony and realism by focusing on characters' awareness of their *faux pas*, whereas Longus inverts this awareness to emphasise the role of *physis*, building on Zeitlin's seminal work. Both authors use psychological and physiological responses to highlight their themes, showcasing the literary complexity of Second Sophistic prose¹.

KEYWORDS: blush, erubescence, Achilles Tatius, Longus, Galen, Aristotle, shame, desire.

This paper examines the physiology of erubescence (a less emotionally loaded term for reddened skin), a physical symptom of emotional experiences relating to desire and shame. It explores erubescence as a symptom rather than the encompassing emotion, to clarify how bodily and cultural frameworks interact in the novels of Longus and Achilles Tatius. By tracing how terminology of erubescence is used across literary and medical contexts (primarily Galen and Aristotle), I explore how physiological language was employed to articulate emotional experiences and to distinguish instinctive bodily reactions from socially conditioned ones.

In what follows, I use *emotion* to refer to an emotion proper (*pathos*), a clear, named feeling (like shame or anger, as in Aristotle) that characters are aware of and is recognised in social contexts, as explored by Cairns, Konstan, LeVen

¹ Konstan 2003; Zeitlin 1990.

and Daude². The terms *psychological* and *physiological processes* (such as the movement of *pneuma* or blood) are used to refer to the internal mental shifts and bodily mechanisms that occur when a character experiences pre-emotional bodily states (such as desire or agitation), also referred to as *affects*, even before these are recognised as specific emotions. This distinction, drawing on affect theory, is significant to my reading of erubescence: in Longus, the flush marks instinctual, affective experiences before cognition, whereas in Achilles Tatius, the blush coincides with emotional awareness within a social frame. I have used *emotional experience* as an umbrella term in this paper.

Through the application of the embodiment theory, informed by affect theory, this paper approaches the ancient emotional experience as somatic. Embodiment theory suggests that bodily states and psychological processes are deeply intertwined, with physical symptoms serving as meaningful indicators of affective experience³. In this paper, I focus on how the framing of bodily responses indexes and reflects the characters' emotional awareness and shapes its meaning in literary representations. This approach physicalises emotion, allowing bodily responses like erubescence to help distinguish between fully realised emotions that are shaped by their physiological processes and affective processes.

In classical scholarship, the blush has been primarily examined through a psychological lens⁴. Physiologically, erubescence involves increased blood flow and heat in the facial skin, but scientific research on blushing remains limited⁵. While theories differ, blushing is generally triggered by emotional self-awareness in social settings, to (involuntarily) communicate embarrassment, anger, guilt, attraction, or shame to those having witnessed the exposition, distinguishing the blush from other forms of erubescence, such as flushing or rashes. Lateiner has argued that blushes in Achilles Tatius function to «reveal the mind accurately»⁶ and that those in Longus «have action pivot on them»⁷ as they reveal Daphnis and Chloe's sexual awakening. However, this only addresses the psychological aspect of the reddening of the skin, not the physiology. By examining both literary and scientific terminology of erubescence, this paper clarifies what it meant for a Greek to have one's skin turn red. Galen's

² Cairns 2006, p.39. Konstan 2006 Cf. LeVen 2024, p. 317 on stylised emotion vs. affect beyond, before and beneath emotions. Daude 2009.

³ Cf. Cairns 2016. Cf. Konstan 2006.

⁴ Cf. De Temmerman 2007 on the characterisation of Callirhoe through blushing.

⁵ Drummond 2012, p.15, 22. Nikolić et al. 2024. See Leary & Toner 2012 for diachronic theories on why humans blush.

⁶ Lateiner 1998, p. 176.

⁷ Lateiner 1998, p. 177.

discussion of humors, innate heat, and blood flow (founded in the traditions of Hippocrates) provides the most comprehensive scientific framework for understanding ancient ideas about the physiology of erubescence. Other scientific insights founded in the Hippocratic tradition, from for example Aristotle, have also been included to this end.

The language of erubescence in Greek literature is nuanced. The terms ἐρυθρίαω, and ἐρύθημα used in conjunction with πλῆθος, though often both translated simply as *blush*, carry subtle but significant differences in connotation; ἐρυθρίαω typically denotes a blush tied to emotional self-awareness, often involving shame or social recognition, while ἐρύθημα conveys a broader sense of redness, often associated with physiological processes rather than emotional realisation. Achilles Tatius' choice of terminology enhances the presence of social conventions surrounding the Greek emotion of shame in morally promiscuous settings. In situations where this awareness is not as present, as in Longus' novel, erubescence functions as an involuntary physiological response of the body itself. In Longus' novel, the framing of various physical symptoms of desire and instinctive shame shows a deliberate usage of scientific terminology describing the physiological process of humoral imbalance, πλῆθος. Whereas Achilles Tatius uses erubescence to enhance irony and realism through the characters' awareness of their faux pas, Longus inverts this awareness of social rules, instead emphasising the role of *physis*⁸.

1. Erubescence as blushes in Achilles Tatius

Achilles Tatius' narrative in *Leucippe and Clitophon* is structured around social conventions of chastity and moralism, with erubescence demonstrating the interplay between morality and character psychology. The novel is also known for pushing genre boundaries, sometimes interpreted as parodic; Chew, however, argues that despite elements like Leucippe's chastity, pirates, and travel, the work remains firmly within the novelistic tradition⁹. By testing these conventions, Achilles Tatius explores the tension between moralism and realism, as seen when Leucippe's chastity is only asserted after an almost consummated encounter prevented by her mother¹⁰. Reardon further notes that this near abandonment of convention results in a more realistic portrayal of character psychology¹¹. Thus, Achilles Tatius uses these narrative strategies to examine

⁸ I am indebted to previous work done on *physis* vs *techné* by Zeitlin 1990.

⁹ Chew 2014, pp. 97-100.

¹⁰ Chew 2000, p. 58, Chew 2014, p. 103.

¹¹ Reardon 1994, pp. 85-87.

how characters, shaped by their social positions, navigate alternatives to the chastity motif without breaking genre limits. Daude has shown that representations of emotion states in Achilles Tatius draw on Galenic medicine, following in the footsteps of Mcleod's work on Achilles Tatius' deliberate use of medical discourse surrounding humoral imbalances, with medicine embedded into the novel¹². I follow Daude in that bodily signs in Achilles Tatius coincide with recognised emotion, shaping the emotional experience for the purpose of realism, but also literary and moral frameworks to deepen characterisation.

Erubescence in Achilles Tatius happens in close association with shame due to broken social conventions. After having been exposed to other suitors, Leucippe is given a love potion, causing her to become mad, striking Clitophon and Menelaus in the face and exposing herself¹³. Ultimately, she is administered a drug following a mistaken diagnosis of menstrual imbalance. When she recovers and finds herself chained up, Clitophon tells her what has happened and what she had done, which causes her to turn red: ἡ δὲ ἡσχύνετο ἀκροωμένη καὶ ἡρυθρία¹⁴, «And she became ashamed as she listened, and blushed»¹⁵, after which Clitophon reassures her. Leucippe's skin reddens almost retrospectively whilst being confronted about her behaviour, as she considers her actions (the description coming from Clitophon) and how she would have been perceived whilst exposing herself. She feels shame, an emotion proper; the erubescence betrays her awareness of having behaved in an unchaste way, making the translation of "blush" an apt one¹⁶. To blush is to be aware (at least to a certain extent) of how one has transgressed a social boundary of morality. Konstan's influential study on shame, largely based on Aristotle's understanding of αἰσχύνη, has shown that the emotion of αἰσχύνη encompasses both the English sense of shame (previously argued to be the Greek αἰδώς, as a prospective notion regarding bad behaviour¹⁷) as well as shame as an emotion (as a retrospective sense of guilt), and is thus less complex than the modern-day English concept, being uniform.¹⁸ Shame, then, is a direct response to an action that reveals a personal flaw, which leads to the loss of reputation within society, Konstan

¹² Daude 2009, Mcleod 1969.

¹³ McLeod 1969 has interpreted this madness as a (parodic) case of Erasistratean case of madness, due to the *pneuma* having been cut off, finding links to medical language used by Achilles Tatius to describe the overflowing of veins with blood, showing Achilles Tatius' deliberate use of medical debates in his narrative. Cf Spyridakos 2022, who disagrees with the parody aspect.

¹⁴ Ach. Tat. 4.17.5.

¹⁵ Translations are my own unless otherwise stated.

¹⁶ As translated by Winkler 1989, p. 231, Whitmarsh 2011, p. 74, and Garnaud 1991, p. 74.

¹⁷ Cf. Cairns 1993 on αἰδώς.

¹⁸ Konstan 2003, p. 1041.

explains¹⁹. The erubescence in this passage is a physical manifestation of her self-awareness, resulting in the shame that Leucippe feels upon hearing Clitophon recount her behaviour, going against societal expectations for womanly conduct, making it a blush. However, ἡσχύνετο also functions to index the cause of the redness appearing on her cheeks and the psycho-physiological process happening. The shame and the erubescence both happen in conjunction to shape the emotional experience as a somatic one; together they inform the reader of Leucippe's emotional state.

From a physiological perspective, Aristotle claims that shame causes the skin to turn red using the same terminology (ὁ ἐρυθριῶν διὰ τὸ αἰσχυνθῆναι ἐρυθρίας λέγεται²⁰) with shame as the trigger for the reddening of the skin. Notably, he only uses the term for emotion-induced erubescence, predominantly for shame, but also for fear and anger relating to *thumos*. He explains that this is due to the hot blood humor rushing to the parts of the skin that were most thin and empty of blood (the cheeks and ears), paired with a rush of heat (θερμὸν²¹) as befits the blood humor. Aristotle also claims that in the emotional experience of shame, heat travels away from the eyes, as this is where shame enters, to the ears and sides of the head where the blood then heats and shows²². Shame, then, clearly needs a trigger, something to be perceived or realised, to warrant a blush. Aristotle also posits that external heat and cold can affect the skin tone, but also the accompanying emotion; anger, as Aristotle claimed, causes red skin due to the internal heat, which can be quenched by simply throwing cold water on the angry man, causing the anger to cease²³, in line with the Hippocratic humoral framework in which the internal and external affect each other²⁴. Clitophon's words seem to have a similar effect, but would cold water have calmed Leucippe's shame in the same way?

Galen also claims that changes in skin tone were the result of a change in one's humoral mixture (κρᾶσις) and that the condition of the soul depends on the mixture of the body in *Quod animi mores corporis temperamenta sequantur*, which Evans labelled as «a kind of small handbook on the theories of physiognomists»²⁵. Galen argues that the soul is also made of humors and is affected by the mixture of the body, a connection that goes both ways, as the soul is not

¹⁹ Konstan 2003, p. 1043.

²⁰ Arist. *Cat.* 9b 30.

²¹ Arist. *Pr.* 961a 33. Cf. 905a 7.

²² Arist. *Pr.* 957b 10.

²³ Arist. *Pr.* 889a 20.

²⁴ Cf. Pl. *Symp.* 186b-d.

²⁵ Evans 1945, p. 294.

Table I. Humors

<i>Humor</i>	<i>Qualities</i>	<i>Element</i>	<i>Season</i>	<i>Temperament</i>
Blood	Hot and moist	Air	Summer and spring	Sanguine
Yellow bile	Hot and dry	Fire	Summer and autumn	Choleric
Black bile	Cold and dry	Earth	Autumn	Melancholic
Phlegm	Cold and moist	Water	Winter	Phlegmatic

only affected by the mixtures but can also be the agent in affecting them²⁶. To Galen, the four main humors were blood, yellow bile, black bile, and phlegm, although he also inconsistently states that blood was a mixture of several humors²⁷. These humors were connected to and influenced by seasons, elements, and temperaments, illustrated in table I, and could impact each other similarly to how Aristotle argues the role of cold water in quenching one's anger.

Galen adopted the Platonic idea of the tripartite soul in his treatise *On the Doctrines of Hippocrates and Plato (PHP)*, which consisted of humoral mixtures too, and so humors played a role in generating psychological processes similarly to how one's temperament would be affected by the dominant humors²⁸. The tripartite soul functioned as the basis of physiology, placing three roughly separate elements of the soul in three different organs: the liver controlled the appetitive part, the heart controlled the spirit, the brain one's ability to reason. Galen thought that the heart was the source of the arteries and innate heat, and that it was where the body's blood was contained. Blood was however produced in the liver, until the innate heat, set in motion by the pulse, would carry it through the arteries and veins, throughout the body. The heart also functioned as a focal point for the body's respiration and as Evans rightly points out, also functioned as the seat of the soul because of that very reason²⁹. The air within the body (πνεῦμα) was responsible for controlling the transmission of all physiological and psychological processes and sensations, and steered the innate heat, therefore ensuring the body functioned well. Galen, too, supposes that blood is the cause of erubescence, which in turn was steered by the *pneuma*:

χλωρόν μὲν γὰρ ἡ πελιδνὸν μοχθηρὸν τῇ ποιότητι δηλοῖ τὸν χυμὸν, ἐρυθρὸν δὲ πλῆθος αἵματος ἐνδείκνυται³⁰.

²⁶ Galen *QAM* 5, Kühn 4.785.

²⁷ Galen *De Temp.* 2.3, Kühn 1.603. Cf. Siegel 1968, p. 323.

²⁸ Galen *De Plac. Hippoc. et Plat.* De Lacy 5. Cf. Kühn 7.192 *Sympt. Diff.*

²⁹ Evans 1945, p. 291. Galen *MM* Kühn 10.635-636.

³⁰ Galen *Hipp. Progn.* 3, Kühn 18b.151.2.

For pallor or livid skin tone indicate a bad state of the quality of the humor, and redness shows an excess of blood.

Galen specifies what both pallor and erubescence can reveal about the state of the humors, noting that unnatural colours (τὰ παρὰ φύσιν χρώματα) are important to examine. Galen claims that the amount of humoral fluids within the mixture could influence one's complexion. Excessive amounts of blood would cause erubescence as a symptom. The term used, *plethos*, which denoted a specific condition of an excess of humors, often blood, is closely linked to the terminology Longus uses for his erubescence, for redness caused by circumstances other than emotional ones (to which I will return). Galen uses ἐρυθρίαω, the term predominantly used for erubescence caused by awareness of one's emotion³¹, or a blush, if you will, only once in his surviving corpus for an explicit case of 'emotional erubescence', as he explains that the whole body is altered because of emotions pertaining to the soul:

παντὸς τοῦ σώματος ἐν τοῖς τῆς ψυχῆς πάθεσιν ἐναργῶς ἀλλοιούμενου καὶ ποτὲ μὲν ὠχρῶντός τε καὶ καταψυχόμενου καὶ τρέμοντος, ὥς ἐν τοῖς φόβοις φαίνεται γιγνόμενον, ἔστιν ὅτε δ' ἐρυθριῶντός τε καὶ θερμαινόμενου καὶ σφοδρῶς ἐντεινόμενου, καθάπερ ἐν τοῖς θυμοῖς³².

The whole body is visibly changed by affections of the soul, sometimes turning pale and cold and trembling, as appears to happen in fear, and at another time becoming red and hot and violently tense, just as in passions.

To Galen, affections of the soul (τοῖς τῆς ψυχῆς πάθεσιν, of which desire, *epithumia*, is one³³) stand in connection with the body itself and thus are embod-

³¹ ἐρυθρίαω is predominantly used to denote erubescence caused by emotions, for example annoyance and agitation: Xen. *Ec.* 8.1.4, Plut. *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*, Dio Chrys. *Orat.* 4.18.6. Embarrassment & shame: Pl., *Amat.* 134b, Pl. *Euthyd.* 275d, 297a, Pl. *Prot.* 312a, Dem. *Cor.* 18.128, Aeschin. *In Tim.* 1.105, Menander *Hom.* 1.1, *Frag.* 527.1, Chrysippus *Frag. Log. et Phys.* 613.4, *Frag. Mor.* 592a 4, *Septuaginta Tob* 2:14, Phil. *Jud. De Opificio Mundi* 171.2., Plut. *De vitioso pudore* 528f 2, App. *B. Civ.* 4.9.69, Epict. *Dissertationes ab Arriano digestae* 3.7.27.2, Lucian *Cataplus* 4.23. Desire: Pl. *Lys.* 204b-c. These often also function as a judge of character (e.g. Plut. *Quomodo adolescens poetas audire debeat* 29e 6) or happen in response to being called out. All of Aristotle's usage of the term is to denote reddened skin due to emotions relating to *thumos*, mostly shame. Instances of non-emotional erubescence using ἐρυθρίαω are far less common, for example in the *Septuagint* as sign of beauty (*Esther* 15.8) although in conjunction with fear, Lucian *Bis accusatus sive tribunalia* 11.21 due to straining of voice, in conjunction with swelling of throat and veins, and twice in Hippocrates *Epid.* 2.50.7 due to Tuberculosis and 3.16.32. as a side-effect of pleurisy due to humoral imbalance.

³² Galen, *De Plac. Hippoc. et Plat.* Kühn 2.7.16, De Lacy 5.4.1.2.

³³ Galen *Aff. Dig.* 3, Kühn 5.7.10. Cf. Singer 2022, p. 30, for discussion of *pathos* and the soul in Galen.

ied; when the soul is affected by emotions such as fear, the body turns pale and cold; when moved by θυμός (spirited anger or passion, associated with heat), the body becomes red, hot, and tense. The body displays physical signs that correspond to the humoral qualities of each emotion. Ancient medical authors do not explicitly connect blushing or flushing with sexual arousal, but Galen includes desire as an affection of the soul and his (and Aristotle's) account of bodily heat and redness in response to passions implicitly links these symptoms to arousal, since sexual desire is also understood as a passion associated with heat³⁴. Achilles Tatius, too, describes Leucippe and Clitophon's shamelessness gazing at another as a heated and maddened state of desire (*Eros*) and inebriation (*Dionysus*³⁵) and Clitophon's desire for Leucippe is described as a wound and a sickness affecting his soul, characterised by blazing heat³⁶. Galen's and Aristotle's understanding of the physiology of erubescence thus aligns with descriptions found in *Leucippe and Clitophon*; the body shows signs that correspond to the humoral qualities of the emotion in question. Galen specifies that shame, as well as *thumos* (οὕτω δὲ καὶ θυμὸν, αἰδῶ τε καὶ ὅσα τοιαῦτα³⁷), can cause redness (using the more general term ἔρευθος), which happens in the same way it does for external factors, which Galen brands «all signs of a *plethos* of blood» (αἱματικοῦ πλήθους γνῶρισμα) due to heat³⁸. Galen shows that the humoral characteristics of the affection in question will impact the body; the body becomes “inflamed” with a “hot” affection, the innate heat will start to rise, causing more blood to flow to the affected area, which in turn augments visibility of the blood upon one's skin. This process can be caused by affections themselves, or, as Galen states, by the mixtures, which can stimulate the soul to respond with an affection; this process can be set in motion by both internal and external factors, as Galen states that external vapours caused by the heat of the sun have the ability to affect the soul and that the mixtures themselves dominate the state of the soul³⁹. This framework underpins the physiological interpretation of erubescence and so, according to both Aristotle and Galen, Leucippe's internal feelings of shame would have triggered an involuntary rushing of heat and blood, which could have been quenched by an external

³⁴ Cf. Ahonen 2017 p. 450, on sexual regulation due to an excess of heat.

³⁵ Ach. Tat. 2.3.3.

³⁶ Ach. Tat. 1.6.

³⁷ Galen *De Plen.* Kühn 7.571.2.

³⁸ Galen *De Plen.* Kühn 7.571.6. Galen often shows heat is responsible for increased visibility of the blood upon the skin, e.g. in *De differentiis februm libri II*, 7.399. «It has been demonstrated before, that where any type of heat is inflamed or increased (ἀνάπτεται τις ἢ καὶ αὐξάνεται θερμότης), that blood (αἷμα) will flow (ἐπιρρεῖ) to that part, away from the other parts».

³⁹ Galen *QAM* 5, Kühn 4.807, 779.

cooling as well as an internal one, in this case Clitophon's reassurances. The emotional experience, then, as seen in this light, is affected by a bodily experience which betrays the imbalanced state within the body, in turn revealing the corresponding state of Leucippe's psyche.

The use of ἐρυθρίαω by Achilles Tatius adds depth to Leucippe's internal feelings of shame and the psychological realism of the character, put in the imperfect to highlight her growing realisation⁴⁰. It is not her becoming red that should be the takeaway from these lines, but *why* she is becoming red. Clitophon, as the narrator, describes her emotional experience in a way that has Leucippe embody her shame, with the intention to establish Leucippe's *polis*-approved behaviour in response to her display of madness. Her blush, as marker of an emotion proper, demonstrates her knowledge of the social values and behavioural codes that of someone of her station should adhere to. Leucippe has embodied those expectations, with her body and mind united in a way that reinforces them.

A further example of erubescence revolves heavily around the chastity expected from maidens like Leucippe. The naïve and slightly self-centred Clitophon is asking advice from his more experienced cousin, Clinias, as to how to court Leucippe whilst being betrothed to another. This showcases Clitophon's impulsiveness as Clinias warns him against acting without discretion:

ἐὰν δὲ αἰτήσης τὸ ἔργον προσελθὼν, ἐκπλήξεις αὐτῆς τὰ ὦτα τῇ φωνῇ, καὶ ἐρυθρίῃ καὶ μισεῖ τὸ ῥῆμα καὶ λοιδορεῖσθαι δοκεῖ ἂν ὑποσχέσθαι θέλῃ τὴν χάριν, αἰσχύνεται⁴¹.

But if you approach her and ask her for the physical deed, you will disturb her ears with your proposition, and she will blush and regard your words with hatred and she will think that she is being disrespected, and even if she wants to express her delight, she is ashamed to do so.

And so, in Clinias' perspective, when a maiden's honour (as a social construct of chastity) is being challenged, her response will be negative and will cause her to feel embarrassed. It is not necessarily the erotic circumstances that cause her behaviour, as she could be willing to engage (and Leucippe does

⁴⁰ Achilles Tatius occasionally uses forms of φοινίσσω for redness upon the skin to highlight the contrast between reddish and pale/white colour (τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐφοινίσσετο in 1.4 and ὠχρίασά τε ἰδὼν ἐξαίφνης, εἴτ' ἐφοινίχθη in 2.6). The case in 2.6 does have a trigger, where Clitophon reddens upon seeing Leucippe, who unbeknownst to him witnessed Clitophon contemplating his feelings of desire for her. The constraints of this article prevent me from further exploring the use of φοινίσσω

⁴¹ Ach. Tat. 1.10.4.

flirt), but the impropriety of such a blunt proposition, which is not suitable for a chaste maiden to respond to in the eyes of society. The verb ἐρυθρίαω is intended to demonstrate the maiden's expected physical response triggered by shame (αἰσχύνεται) at the proposition, showing Clinias' expectation of evidence of her modesty, in line with how he explains social conventions to function. It betrays the girl's supposed inner agitation, showing harmony between the physical and psychological, similarly to how Daude has shown emotions and bodily symptoms to coincide. With the situation being erotic in nature and the blunt proposal threatening to make a dent in the image of her chastity, this response befits someone belonging to the social elite. The interpretation of the erubescence as a blush signalling emotional awareness, then, is suitable⁴². Lateiner notes this, too, stating that the maiden's honour is being threatened and concludes that generally blushes function to disclose «sudden embarrassments» to those around them, adding that that Achilles Tatius is aware of his characters' psychology, with the face functioning as the mirror of the mind⁴³. Lateiner concludes that blushes are part of a social narrative, demonstrating that the blusher has broken a social rule, but also that the act of blushing itself can act to «restore social respect»⁴⁴. The erubescence demonstrates that very notion, showing how erubescence works within the novel itself, and within society. In this way, Achilles Tatius plays with irony as Clinias expects Leucippe to still be willing to break conventions of chastity, as long as Clitophon does not outright ask her to do so. Physically speaking, the erubescence reveals the internal disorder due to the shame that overcomes a maiden being propositioned, and the thoroughness with which social expectations have been impressed upon Leucippe, in Clinias' expectation. Perhaps we can go even further and claim that the blush reveals the maiden's embodied awareness of her own willingness, which would clash with the bounds of chastity imposed on her. This is to be expected within the setting, as throughout the first two books of the novel the narrative rarely leaves the house of Clitophon's father, Hippias. Whitmarsh has convincingly argued for Hippias' house as a space of patriarchal power, in which women are segregated from men and in which social rules and conventions need to be followed, making it difficult for the two lovers to consummate⁴⁵.

A gendered inversion of Leucippe's shame can be found in Achilles Tatius 5.19.6, where Clitophon becomes red at reading a letter by Leucippe, accusing

⁴² Followed by Winkler 1989, p. 184, Whitmarsh 2011, p. 13, and Garnaud 1991, p. 18.

⁴³ Lateiner 1998, pp. 176, 183.

⁴⁴ Lateiner 1998, p. 185.

⁴⁵ Whitmarsh, 2010.

him of having been unfaithful with Melite (although this has not taken place yet, society think Melite and Clitophon have married) and having caused her much suffering: πάνυ δὲ ἡρυθρίων ἐφ' οἷς μοι τὸν γάμον ὠνειδίζεν, ὥσπερ ἐπ' αὐτοφώρῳ μοιχὸς κατελιημένος. Οὕτως ἡσχυνόμην καὶ τὰ γράμματα. «I began to blush deeply at the words with which she chided my union, just as if I had been caught in the act of being an adulterer. So ashamed did I become at her letter.» As King rightly points out, Leucippe's letter causes emotional turmoil for Clitophon, and she is able to control Clitophon's emotions «like a good rhetor», when her account of the suffering, which she rightfully lays at his feet, makes him weep⁴⁶. The reason Clitophon becomes red is because Leucippe's confrontation is making him feel ashamed (ἡσχυνόμην), not because he has violated a social convention (on the contrary, Clitophon points out earlier the double standard in morality, as men are not bound to the expectations of virginity that apply to women), but because he has violated the expectations of his love-interest. The letter makes Clitophon aware how he is perceived by Leucippe, a classic case of self-consciousness, and the inception of that growing realisation is highlighted by Achilles' use of ἡρυθρίων. The physical letter functions as a visual trigger for his shame, or guilt, making Clitophon face the disapproval. A few lines earlier, immediately after reading the letter, Clitophon is described to both burn up and pale at the letter (ἀνεφλεγόμην, ὠχρίων⁴⁷), suggesting the involvement of heat in the blushing process. The quick change from burning red (implied) and pallor suggest inner imbalance and thus turmoil. However, Clitophon does not sleep with Melite until *after* he has read the letter, and so the blush is partly anticipatory; Clitophon's blush exposes his anticipatory guilt for what he is about to do, not because society deems it as morally promiscuous, but because Leucippe has perceived him that way. While Clitophon himself does not subscribe to the moral expectations of chastity, the societal assumption of his union with Melite adds pressure to his emotional turmoil, making Leucippe's perception all the more potent. This is why the conventional translation of “blush” (as given by Gaselee, Lateiner and Garnaud⁴⁸) in these instances is the correct one. Whitmarsh's translation of «I burned» and Winkler's translation of «flushed» are less apt, as they not fully underpin the emotional turmoil causing the erubescence⁴⁹. The translation of

⁴⁶ King 2012, p. 151. Papadimitropoulos 2015, argues how Clitophon's sexual transgressions lead to several instances of *scheintod* for Leucippe, furthering along the plot each time. Clitophon's behaviour also functions to demonstrate the tension between Aphrodite and Artemis within the novel.

⁴⁷ Ach. Tat 5.19.

⁴⁸ Gaselee 1969. Lateiner, 1998. Garnaud 1991, p. 89, uses «rougissais».

⁴⁹ Whitmarsh 2001, p. 89. Winkler 1989, p. 243.

blush more suitably supports the structure of the plot as well as the emotional realism of the characters; Leucippe only blushed due to circumstances outside of her control, Clitophon does so because of his own choices. His blush reflects his own internal conflict. Furthermore, for the upcoming romantic resolution (as a convention of the novel) to take place, Clitophon does not have to adhere to social rules of fidelity, but he does need to re-align himself with Leucippe as his (future) wife. His demonstration of guilt restores the balance in the narrative as the story prepares for the upcoming reconciliation of the two lovers through (embodied) emotional harmony between them.

2. Erubescence in Longus as physiological responses

Where Achilles Tatius' characters blush due to the realisation of their *faux pas* within the setting of the *polis*, Longus' characters lack the social skills or *techné* to realise the exact nature of their suffering due to *eros*⁵⁰. This is due to Longus' narrative setting in the bucolic environment; Daphnis and Chloe grow up on the island of Lesbos, both having been exposed there as infants and respectively found by a goatherd and shepherd. The children, yet unaware of their heritage, show signs of being of a higher station than the rustic families that have taken them in, especially through their beauty⁵¹. *Eros* takes charge of Daphnis and Chloe's fate and ensures that they receive a rural education (*paideia*), from which the pair learns through imitating the world around them (*mimesis*). As previously argued by both Hunter and Zeitlin, the concept of *mimesis* of nature is an integral part of Daphnis and Chloe's *paideia*, which teaches them everything except art of love⁵².

The relationship between *techné* (the skill associated with urban education) and *physis* (instinct) is dominant in bucolic literature, seeing as the bucolic landscape is artificially created, yet natural in its subject matter, and is omnipresent throughout Longus' narrative, also shown by Effe⁵³. Winkler has analysed this tension in Longus on a cultural level, where nature and its teachings clash with social conventions, deeming the novel a «serious intellectual play with social reality»⁵⁴; instinct's eventual failure to teach the youngsters how to copulate, gives way to the (sexually) violent ways of society, resulting in Daph-

⁵⁰ Cf. Zeitlin 1990.

⁵¹ Long. 1.7.

⁵² Hunter 1983, pp. 40-52. Zeitlin 1990, pp. 417-425.

⁵³ Effe 1999, pp. 189-209.

⁵⁴ Winkler 1990, p. 103.

nis and Chloe's attainment of the cultural and social objective of marriage, the epitome of relationships within the confines of city-conventions⁵⁵. At the end of the novel, *physis* has been influenced by socio-cultural convention to such a degree, that Daphnis and Chloe have reached a conventional kind of maturation despite their *paideia*. Zeitlin follows this notion as she explores the youngsters' growth to maturity through their *paideia* in *eros*⁵⁶. Longus' portrayal of Daphnis and Chloe's behaviour, thoughts and actions at the start of the novel are meant to be "convention-free". Longus purposely sets up Daphnis and Chloe's affective episodes to lack the influence of social norms and values, something which his readers would have easily caught on to (as part of the elite who did adhere to these conventions and recognised them as literary conventions, too), undoubtedly resulting in the reader's understanding of Daphnis and Chloe's psyche as humorously rural and uncultured. The erubescence functions to reveal the characters lack of knowledge of social conventions. Thus, the main two cases erubescence in *Daphnis and Chloe* should be interpreted as a flush, rather than a blush.

The initiation of Daphnis and Chloe's journey towards sexual maturity is marked in the imperfect tense by the onset of Chloe's feelings of desire, after Chloe has watched Daphnis bathe. It results in a range of bodily responses: ὥχρια τὸ πρόσωπον, ἐρυθήματι αὐθις ἐφλέγετο, «Her face would pale, and the next moment it would blaze with redness»⁵⁷. The scientific notion of redness as a sign of excess blood is mirrored in Chloe's fiery blush, where Longus focuses on the physical manifestation of her unarticulated feelings of desire. The poor girl has no idea what is happening to her (Ὅ τι μὲν οὖν ἔπασχεν οὐκ ᾔδει) as she had never even heard of love (νέα κόρη καὶ ἐν ἀγροικίᾳ τεθραμμένη καὶ οὐδὲ ἄλλου λέγοντος ἀκούσασα τὸ τοῦ ἔρωτος ὄνομα) because of the type of *paideia* she has received⁵⁸. This notion recalls the pastoral theme of peasants as uncultured and shameless beings, invoking a sense of irony for the reader. However, Longus takes the motif further, through his constant reminders that Daphnis and Chloe are in fact not peasants. The lack of proper *paideia* causes *physis* to take control, leaving Chloe vulnerable, unable to interpret *physis*' not so subtle hints. Her emotional distress (ἄση δὲ αὐτῆς εἶχε τὴν ψυχὴν) causes her to suffer from several symptoms, ranging from not being able to sit still and to take her eyes off Daphnis, to forgetting to eat and suffering from insomnia,

⁵⁵ Winkler 1990, pp. 101-126. See Whitmarsh 2011, pp. 73-74 for devaluation of the polis in Longus.

⁵⁶ Zeitlin 1990, pp. 417-425.

⁵⁷ Long. 1.13.6, This translation of the erubescence is a literal one.

⁵⁸ Long. 1.13.5.

traditional signs of lovesickness within the erotic tradition⁵⁹. The erubescence is placed in an asyndeton, as the climax of the enumeration of these symptoms, contrasting with her pallor (ὥχρία), focusing on the dark and red colours of her cheeks. The alternating pallor and erubescence align closely with Galen's understanding of an imbalance in humors due to fluctuations of the innate heat. The use of ἐφλέγετο (to blaze) underscores this notion, suggesting the influence of the heat of the blood humor. We must also be reminded of the fact that Longus' narrative is set in a *locus amoenus*⁶⁰ in which the environment stimulates and facilitates the beauty and feelings of *eros* that the characters are subjected to, similarly to how the elements function in alignment with Galen's humors. The blazing clearly also doubles as a description of the fiery desire (which Galen identifies as consisting of a heat) that is overtaking Chloe's body. Longus' description of Chloe's emotional experience shows a deliberate focus on the physiological processes taking place inside her body, which heavily shapes the way Chloe experiences her embodied desire.

The term used by Longus, ἐρυθίμα, is also widely used by (scientific) authors, conveying a more general sense of reddening. A noun rather than a verb, like ἐρυθριᾶω, ἐρυθίμα focalises the redness as a physical attribute, where the verbal form might draw more attention to the realisation of the characters. Hippocrates uses ἐρυθίμα for reddened cheeks as a side-effect of various afflictions, such as *empyema* (infection in the chest area⁶¹), but also to describe redness inside the body (where ἐρυθριᾶω is only used for redness upon the skin), such as redness caused by ulcerations in one's throat⁶², although the term is used within the same passage to denote redness on the skin of the neck, too⁶³. A similar notion can be found in Thucydides, who uses the term for redness in the eyes due to inflammation⁶⁴. Aristotle uses the term to describe a change in skin tone due to a change within the humoral balance, in both animals and humans, and in physical as well as psychological settings⁶⁵. There are 22 uses of the term ἐρυθίμα within the Galenic corpus, in 16 of these, erubescence functions as a side effect of certain conditions affecting the body, ranging from fever, to swelling, to more specific diseases causing the body to suffer from a

⁵⁹ cf. Eur. Hipp 181-5, Sappho's fever fr.31.9 for mood swings and restlessness.

⁶⁰ See also Zeitlin 1990, pp. 425-6.

⁶¹ Hippoc. *Prog.* 17.6., see also Hippoc. *Aph.* 7.49.1.

⁶² Hippoc. *Prog.* 23., also for blisters Hippoc. *Acut.* 10.30.

⁶³ Some other instances of ἐρυθίμα describing redness upon the skin; Hippoc. *Epid.* 4.7, 7.1, 7.5, 10.30, *Acut.* 1.13.6, *Coac.* 63.2, 138.2.

⁶⁴ Thuc. 2.49.2 Cf. Xen. *Cyn.* 5.18 where the term is used for the red coat of hares. Ach. Tat. 1.1 to denote beauty of a red rose.

⁶⁵ Arist. *MA* 701b 31, *Pr.* 889b 30, 947b 26.

range of side effects like pain or throbbing, growth of tumours, nausea and sluggishness⁶⁶. In further cases, there is redness as a direct result of inflammation, often of the throat, but also due to physical blows to the body, and chafing, and lastly, for menstrual blood⁶⁷. Galen also does not differentiate between redness on the actual skin, and redness within the body (often indicating inflammation of organs or other internal body parts) and opts to use ἐρύθημα in either situation. However, this is not to say that the term is solely used to describe a general sense of redness, as Euripides uses the term to convey a sense of blushing, as do Plutarch and Lucian⁶⁸, although these uses are less prevalent. Nonetheless, ἐρύθημα is a term highly favoured by scientific authors to describe symptoms and side-effects of other ailments and predominantly conveys a general sense of redness, not necessarily burdened by the emotional constraints of a blush.

At this point in the narrative the erubescence, caused by embodied desire, functions as a side-effect of an illness, not as resulting from an emotional awareness as happens in Achilles Tatius' framework, highlighting the role of *physis* and the lack of *paideia*. Chloe is unaware of love and just knows that she is suffering and concludes that she must be sick, although she does not know why: Νῦν ἐγὼ νοσῶ μὲν, τί δὲ ἡ νόσος ἄγνοῶ⁶⁹. The erubescence is framed not as instinctive modesty but as physiological disturbance due to classic signs of lovesickness, aligning closely with Galenic models of heat and blood. It is not an emotional realisation that causes her face to redden, but rather a pre-emotional physiological process involving heat set in motion by the affection of desire. Chloe does not possess the necessary social knowledge that has someone blush when becoming aware of something "blush-worthy". One might object that this reading risks being reductive, since shame was also conceptualised in antiquity as an instinct rather than purely a social construct⁷⁰. However, at

⁶⁶ Fever: Kühn 10.238, 15.835.

Swelling: Kühn 7.707, 15.778, 17a.923, 18b.268.

Diseases: Kühn 15.778, 17a.301, 15.837, 18b.201, 18b.266, 18b.270, 18b.270, 18a.154, 17a.921, 18b.269.

⁶⁷ Throat: Kühn 8.248, 18b.265.

Physical blows: Kühn 12.662.

Chafing: Kühn 10.481.

Menstrual blood: Kühn 19.81.

⁶⁸ Eur. *Phoen*, 1488. Sim. in Plutarch CSS 154b 8, *De Fort. Rom.* 317d 1, *Animine an corp.* 501b 1 and in the *Anacreontea* 17.20. Lucian *Anacharsis* 20.27. Also found in Erasistratus, *Fr.* 27c 10, where Erasistratus has diagnosed lovesickness by observing redness in Perdiccas' complexion when his beloved entered, paired with other symptoms of illness (difficulty breathing, increased heart rate), although this arguably could be interpreted as a flush of desire rather than a blush. A similar anecdote exists about Hippocrates without explicit mention of redness.

⁶⁹ Long. 1.14.1.

⁷⁰ Cf. Duerr 1988, pp. 13-23.

this stage, the characters show no signs of shame. One needs only to look at the usage of the word, where ἐρύθημα indeed conveys a general sense of reddening, emphasising its physiological origin, whereas the more psychologically grounded ἐρυθρία tends to denote the conscious involvement of the relevant emotion. Bowie notes that «blushes usually mark awareness that one's feelings are of love»⁷¹, but nonetheless labels it a blush, just as Lowe and Gill⁷². It is only McCail who correctly opts for «flushed fiery red»⁷³. Erubescence as a result from such a realisation requires the relevant education on those feelings. The characters are unaware of what exactly is ailing them, assuming they are suffering from a sickness, and have not been taught in the ways and conventions of love, as in the “civilised” environment of the elite. The reader would have recognised *eros* due to the literary conventions, and so Longus invites his readers to view Chloe's struggles with humor; the characters have not yet heard of the name of *eros* whereas the reader has the necessary *technē* to understand the (*polis*-approved) conventions in such situations and does know the name of the allusive «beautiful young boy with wings, bow and arrows»⁷⁴. This adds irony to the characters' ignorance, whilst at the same time appealing to the reader's own knowledge and status, as is befitting of pastoral storytelling.

Parallel to Chloe's experience, is Daphnis' first step towards sexual maturity, as he realises that Chloe is beautiful after she rewards him with a kiss as a price for winning a beauty-contest against his rival Dorkon (with a similar construction using the imperfect tense): βλέπειν μὲν ἤθελε τὴν Χλόην, βλέπων δ' ἐρυθρήματος ἐνεπίμπλατο⁷⁵, «He wanted to look at Chloe, but when he did look at her, he was filled with redness». Daphnis is «filled with redness» (ἐρυθρήματος ἐνεπίμπλατο) when looking at Chloe, using the same general term for redness as a symptom, preceded by heart palpitations and sudden drops in his body temperature (πολλάκις ἐνύχετο καὶ τὴν καρδίαν παλλομένην εἶχε⁷⁶). His ill-understood yearning for Chloe due to her kiss, is what causes these symptoms, but when Daphnis gives in to this embodied desire, he is «filled with redness». Daphnis' erubescence is part of a whole range of physical symptoms, as with Chloe, set in motion by his unknown desire, and provides an even more extensive list of side-effects than the one pertaining to Chloe⁷⁷. Daphnis is inexperi-

⁷¹ Bowie 2019, p. 123.

⁷² Lowe 1908, p. 25, Gill 1989, p. 294.

⁷³ McCail 2002, p. 11.

⁷⁴ Long. 1.17.2.

⁷⁵ Long. 1.17.2.

⁷⁶ Long. 1.17.2.

⁷⁷ Long. 17.1-18.2.

enced in love (οἷα πρῶτον γεγόμενος τῶν ἔρωτος ἔργων καὶ λόγων) and suffers because of his inability to do something about it (Δάφνις ἔπασχε). He comes a little further than Chloe in his analysis of his symptoms, reasoning that it must be Chloe's kiss that has caused him to feel this way (whereas Chloe seeks the cause of Daphnis' beauty first in the bath he takes, and later due to the music he plays) but still concludes he must be suffering from an illness of which he does not know the name (ὦ νόσου καινῆς, ἣς οὐδὲ εἰπεῖν οἶδα τοῦνομα⁷⁸).

The grammatical construction of πίμπλημι (literally: filling something) combined with ἐρύθημα is an interesting one. The majority of uses of the word πίμπλημι throughout antiquity show that something X takes a place in something Y, in which Y tends to be empty, and is being filled by the movement of X towards Y. This seems to give the impression that Longus, when using πίμπλημι and ἐρύθημα, where ἐρύθημα is X and Daphnis is Y (Daphnis is syntactically implied as Y), had the idea that erubescence was an experience during which redness moved towards the object Y. There is a striking similarity in scientific texts where blood flows towards the face, as Galen claims: Τῶν ἐξαίφνης συμπιπτόντων τὰ προγεγραμμένα προσώπου μόνα ἐρυθήματα πλῆθος αἱματικὸν ἐνδείκνυται⁷⁹, «Of these sudden occurrences, only the aforementioned redness of the skin indicates an excess of blood». In this passage, Galen specifies that the redness is caused by blood, and not just blood, but a πλῆθος (from πλήθω, intransitive of πίμπλημι) αἱματικὸν, an *excess* of blood. A *plethos*, also known as *plethora*, was a specific condition which physicians before Galen had labelled as an abundance in humors⁸⁰. Galen argues for an understanding of *plethos* as an excessive amount of blood only (within the vessels in the body). The other humors by themselves could exist in abundance too, but in those cases, Galen would label them as *dyskrasia*, where the humors would not be in balance⁸¹. However, Galen's most used understanding of blood, as highlighted by Siegel⁸², was as a mixture of several humors and so, *plethos* then, would either be an increased amount of humors resulting in an abundance of blood, or an abundance of blood by itself. Galen explicitly mentions heat as a side-effect of redness (ἐρύθημα) due to *plethos*, it is however important to note that there can be different causes:

⁷⁸ Note the literary motif of *eros* as a disease (as in Sappho, who is later also referenced in the apple scene and by the fact that the pair lives on Lesbos), without either Daphnis or Chloe having been educated in it, once again appealing to the reader's knowledge. Long. 1.18.

⁷⁹ Kühn 15.778.

⁸⁰ Arist. GA 766B 22, Erasistratus Fr. 111.4, 141.3, 153.4, Hippoc. Epid. 6.6.1.3, Flat. 8.12.

⁸¹ Siegel 1968, p. 214. Kühn 9.244-5.

⁸² Siegel 1968, p. 323.

Τὸ δὲ ἔρευθος, οὗ καὶ αὐτοῦ μνημονεύουσιν, οὐ πλήθους μὲν ἀπλῶς, ἀλλ' αἱμα-
τικοῦ πλήθους γνῶρισμα. δεήσεται δὲ καὶ αὐτὸ τῶν διορισμῶν, ὧν περ ὁ ὄγκος· εἰ
γὰρ διὰ τι τῶν ἔξωθεν, οἷον ἥλιον, ἢ λουτρὸν, ἢ γυμνάσιον, ἢ πορείαν, ἢ ἀπλῶς
εἰπεῖν θερμασίαν, οὕτω δὲ καὶ θυμὸν, αἰδῶ τε καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ὅξεῖς δὲ πυ-
ρετοὶ τοῦτου τοῦ γένους εἰσὶν⁸³.

But redness, that same redness which they also mention, is not simply a sign of *plethos*, but a sign of a *plethos* of blood; But there is a distinction that will also need to be made, just like for swelling. For, if [redness occurs] due to external factors, like the sun, or a bath, exercise, running, or simply speaking heat, then so too desire, shame and other such things, high fevers too, are also of that same type. Thus, whenever the state of the whole body may be in balance, and none of the aforementioned things are present, then redness will be a sign of a *plethos* of blood throughout whole body.

In this passage from *De Plenitudine* (on the condition of *plethos*), Galen sets out several causes of erubescence that are *not* caused by his specific understanding of *plethos*. Interestingly, the element that conjoins the two types of non-*plethos* related causes, is heat (ἢ ἀπλῶς εἰπεῖν θερμασίαν), both internal (the body's innate heat) and external forms of it. So, external factors that would cause the body's temperature to rise, like physical exertion, the sun's heat, and hot water, would result in the same side-effect of erubescence on the body as internal factors like desire, shame, inflammation, and fever. The nature of the cause does not seem to matter, only the rising temperature does. If none of these causes are in play, it is simply *plethos* that will cause one's complexion to redden.

As it has been established that redness is caused by blood rushing towards the affected area, it is not strange that Longus opts for the use of ἐρύθημα, the word that Galen, too, uses for the physical condition of redness, as opposed to the more emotionally loaded ἐρυθρίαω. Longus frames erubescence as an instinctive physical reponse, reinforcing the dominance of *physis*, contrasting with Achilles Tatius' blushes that reveal emotional self-awareness. The fact that Daphnis' condition is still unexplored and unknown to him, adds to the notion that he is becoming overwhelmed (πίμπλημι) not just by the blood rushing to the cheeks, but also by the yet unrecognised affection of desire that is confusing him. The language has a sense of naivety, parallel to the characters' understanding of their ailment.

What Longus is making his readers focus on is the role of *physis*, nature, or *eros* even, that causes both Daphnis and Chloe to fall in love without un-

⁸³ Galen *De plen.* Kühn 7.571.2.

derstanding it. The socio-cultural conventions adhering to “blushing” do not impact these characters, as they have never been educated in it. This is a bodily response as a side-effect of *eros*, caused by an imbalance within the body, resulting in them feeling physically sick, inverting the customary role of blushing in literature and society. It enhances the omnipresent theme of *physis*, which is why I propose an alternative translation than those given by Morgan, Henderson, and Lateiner. They all opt for the translation and therefore interpretation of «blushing», with Henderson giving «to blush red» and «to blush all over» respectively, Morgan «to blush burning red» and «to blush bright red», and Lateiner, who chooses to focus on the action centred around the blushes (Chloe seeing Daphnis strip and bathe, and Daphnis thinking of Chloe’s kiss) also opting to label it a blush.⁸⁴ Even though Lateiner states that the blushes arise from the pair’s inexperience in «social mores and gender codes», his translation of “blush” is not the most fitting. Longus uses these cases to demonstrate the pair’s own psychological inexperience of *eros*, resulting in a bodily response that they mistake for that belonging to an illness. McCail’s translation as «he flushed crimson»⁸⁵ is apt, with Bowie, Lowe, and Gill once again opting for *blush*, which, in my opinion, truly is not the correct term to use here⁸⁶. The more appropriate translation is thus the more physiologically orientated “flush”, resulting in: «One moment her face would pale, and the next it would flush red» and «He wanted to look at Chloe, but when he did look at her, he flushed deeply»⁸⁷. This translation conveys the bodily response as the focal point, with the underlying understanding that it is their embodied desire that causes this response, although they themselves are not fully aware of it. The erubescence is not a response coming from a realisation, but from instinctual desire, causing the innate heat to rise. The erubescence thus functions to make the desire visible, framing it as a bodily response rather than the underlying and ill-understood affect.

Once Daphnis and Chloe have slowly begun to be educated in the ways of society, we find Daphnis, bearing gifts, standing in front of his master Dionsophanes (later revealed to be Daphnis’ birth-father): Αὐτὸς μὲν οὖν εἶπεν οὐδέν, ἀλλὰ ἐρυθρήματος πλησθεὶς ἔνευσε κάτω, προτείνας τὰ δῶρα, «He did not say anything, but filled with redness and looked down, as he presented the gifts»⁸⁸. The reddening of Daphnis’ skin is again described using *πίμπλημι*,

⁸⁴ Henderson 2009, pp. 31,37. Morgan 2004, pp. 33,37, Lateiner 1998, p. 177.

⁸⁵ McCail 2002, p. 13.

⁸⁶ Bowie 2019, p. 134, Lowe 1908, p. 31, Gill 1989, p. 296.

⁸⁷ Long. 1.13.6, 1.17.2.

⁸⁸ Long. 4.14.2.

however Lateiner's translation of «blushing» could be used here⁸⁹, as he argues that Daphnis' blush demonstrates his confusion over the urban social etiquette. Daphnis has now somewhat learned about social behaviour from the city, however the reason he turns red is because he still is at a loss as to what to do, becoming aware that he does not know how to adhere to their rules. The description of Daphnis «filled with redness» (ἐρυθήματος πλησθεὶς) is accompanied by his silence and downward glance. Shame, too, can be instinctual, and so these gestures are strongly suggestive of αἰδώς, an instinctive modesty or shame that does not require full cultural training to be legible, but highlight Daphnis' tenuous evolution into the ways of the *polis*. Bowie notes that the blush here marks Daphnis' «extreme awareness of inferiority»⁹⁰. Shame itself could be regarded as a natural instinct rather than purely a social construct, and so, Daphnis' confusion about urban etiquette blends with this more instinctive response, so that his erubescence oscillates between physiological reaction and the emergence of modesty. The use of ἐρύθημα once again stresses the redness as a physical attribute, but the narrative context allows the reader to perceive an element of shame as well. Longus now permits shame to surface as Daphnis is gradually drawn into the social sphere of the *polis*. However, the use of the participle draws our attention to the fact that the erubescence is essentially functioning as a physical attribute. Immediately preceding this passage, we find a comparison between Daphnis and Apollo. Morgan notes that this passage alludes to Homer's *Iliad* 21.444, where Apollo's servitude to Laomedon is described⁹¹. Apollo is described as a handsome young cowherd, comparing Daphnis to Apollo, which, according to Morgan, foreshadows the revelation of Daphnis' good station, almost like an apotheosis. Besides the sign of inner confusion that Daphnis' red skin portrays, the erubescence is also a sign of his godlike beauty, which has been foreshadowing his good station throughout the entire novel. The erubescence does not solely convey inner confusion, but also functions as a physical characteristic, caused by an excess of blood in his cheeks, hence the use of ἐρύθημα once again, to denote a more general sense of redness⁹².

⁸⁹ As can translation by Bowie 2019, p. 277, McCail 2002, p. 72, Lowe 1908, p. 163 and Gill 1989, p. 338.

⁹⁰ Bowie 20019, p. 277.

⁹¹ Morgan 2004, pp. 232-3.

⁹² A similar notion is found in 4.17.5 using μεστόν (full/sated): Καὶ τὸ μὲν πρόσωπον ἐρυθήματος μεστόν, τὸ δὲ στόμα λευκῶν ὀδόντων ὥσπερ ἐλέφαντος, «And his [Daphnis] face is filled with redness, and his mouth is full with white teeth, like ivory». Here, “ruddy” is an apt translation with the erubescence functioning to demonstrate Daphnis' beauty in the perspective of the pederast Gnathon. Morgan 2004, p. 125 and Henderson 2009, p. 171 use “to flush” in this instance.

Unlike Achilles Tatius' focus on psychological realism, Longus centres the erubescence in his novel around *physis* using terminology to denote general redness, focusing on physiology rather than recognised emotions, and so provides a different narrative for erubescence exposing the characters' lack of knowledge of social conventions. Longus uses erubescence as a marker of physiological responses to embodied desire, aligned with Galen's understanding of the physiology of erubescence, unaffected by social and cultural norms and values, and demonstrate how the characters' bodies are affected by their ill-understood desire, whereas Achilles Tatius' blushes function to enhance the presence of these expectations in their morally promiscuous settings. Through his play with morals, Achilles adds a sense of irony and realism, with the characters' awareness of their *faux pas* being the focal point, while Longus inverts this notion; by removing this sense of awareness of social rules, enhancing the role of *physis* in the pastoral setting, Longus also invokes a sense of irony for the reader by amplifying the characters' naivety whilst also highlighting the readers' literary knowledge as was befitting for an audience in the era of the Second Sophistic.

3. Conclusion

By approaching erubescence from a physiological perspective, erubescence must be understood to be caused by innate heat, driving blood to the surface of the skin. Aristotle links erubescence predominantly to shame, revealing the blusher's emotional awareness of having committed a *faux pas* resulting in the emotion of shame, aligned with the Hippocratic humoral framework in which emotions are tied to the body's humors. Galen's usage of the terminology of erubescence provides a clear distinction between the emotionally driven blush (ἐρυθρία), and the more physically orientated interpretation of flushing (ἐρύθημα).

When applied to the novels, a more refined understanding of the characters' psychological states arises; blushes in Achilles Tatius function to reveal the character's awareness of their shame over having broken a social expectation, as a symptom of an embodied emotion. These moments function to contribute to the psychological realism of the characters, betraying their understanding of social convention and how they have broken it, as well as the irony stemming from the fact that Leucippe, and Clitophon even more so, despite being aware of social conventions of chastity and morality, are to an extent willing to commit a *faux pas* by breaking these conventions. Achilles Tatius exploits the blush's cultural value to add to the interplay between du-

bious morality and realism, based on society's conventions for the elite. This results in an ironic tone throughout the novel, where the characters' psychology has been put under a magnifying glass, and their inappropriate behaviour becomes a focal point.

Erubescence in Longus is primarily used to emphasise the embodied psychological processes of desire, unburdened by social or emotional awareness and understanding. Longus cleverly uses terminology that reframes erubescence as a pre-emotive physiological process inverting the classic blush, by removing the framework of social rules, through which his characters now respond in accordance with their *physis*. This results in comedic moments for the reader, as the characters' naivety is highlighted. Longus, too, plays with his characters' psychology but chooses to focus on the physiology of their psychological state, to create tension between *physis* and *techne*, in which the slowly growing involvement of the *polis* will ultimately take over, leading to the pair's union. By distinguishing between socially conditioned blushes and instinctive physiological flushing, this approach clarifies how Greek novels represent embodied emotional experiences through bodily symptoms and contributes to debates on the somatic dimensions of emotion in antiquity, demonstrating how embodiment and affect theory illuminate the intersection of body and emotion in narrative.

Bibliography

- AHONEN M. 2017, *Galen on Sexual Desire and Sexual Regulation*, «Apeiron» 50(4), pp. 449-481.
- BEKKER I. 1960, *Aristotelis opera*, Berlin.
- BOWIE E. 2019, *Longus. Daphnis and Chloe*, Cambridge.
- CAIRNS D. 2013, *A short history of shudders*, in A. CHANIOTIS & P. DUCREY (eds.), *Unveiling Emotions II*, Stuttgart, pp. 85-107.
- CAIRNS D. 1993, *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- CAIRNS D. 2016, *Mind, body, and metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotion*, «L'Atelier du centre de recherche historique» 16.
- CHEW K. 2000, *Achilles Tatius and Parody*, «The Classical Journal» 96 (1), pp. 57-70.
- CHEW K. S. 2014, *Achilles Tatius, Sophistic Master of Novelistic Conventions*, in E. P. CUEVA, S. N. BYRNE, *A companion to the ancient novel*, Oxford, pp. 62-75.
- CROZIER W. R., DE JONG P. J. (eds.) 2012, *The Psychological Significance of the Blush*, Cambridge.
- DAUDE C. 2009, *Aspects Physiques et Psychiques des Passions chez Achille Tatius*,

- in B. Pouderon, C. Bost-Pouderon (eds.), *Passions, Vertus et Vices dans l'Ancien Roman*, Lyon, pp. 185-208.
- DE LACY P. H. 1978, *Galen. On the doctrines of Hippocrates and Plato*, Berlin.
- DE TEMMERMAN K. 2007, *Blushing Beauty: characterizing blushes in Chariton's Callirhoe*, «Mnemosyne» 60.2, pp. 235-252.
- DRUMMOND P. D. 2012, *Psychophysiology of the blush*, in W. R. CROZIER & P. J. DE JONG (eds.), *The Psychological Significance of the Blush*, Cambridge, pp. 15-38.
- Duerr H. P. 1988, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Frankfurt.
- EFFE B. 1999, *Longos: Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire*, in S. SWAIN (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford.
- EVANS E. 1945, *Galen the Physician as Physiognomist*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 76, pp. 287-298.
- GARNAUD J. P. 1991, *Achille Tatius D'Alexandrie. Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Paris.
- GASELEE S. 1969, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Loeb Classical Library 45, Cambridge, MA.
- GILL C. 1989, *Longus. Daphnis and Chloe*, in B. P. REARDON (ed.), *Collected Ancient Greek novels*, Berkeley, pp. 285-348.
- HENDERSON J. 2009, *Longus: Daphnis and Chloe. Xenophon of Ephesus: Anthia and Habrocomes*, Loeb Classical Library 69, Cambridge, MA.
- HUNTER R. 1983, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge, pp. 16-58.
- KING D. 2012, *Taking It Like a Man': Gender, Identity and the Body in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, in M. P. FUTRE PINHEIRO, M. B. SKINNER, F. I. ZEITLIN (eds.), *Narrating Desire: Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel*, Berlin, pp. 147-158.
- KONSTAN D. 2003, *Shame in Ancient Greece*, «Social Research: An International Quarterly» 70(4), pp. 1031-1060.
- KONSTAN D. 2006, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto.
- KÜHN C. G. 1821-1833, *Claudii Galeni Opera Omnia*, Leipzig.
- LATEINER D. 1998, *Blushes and Pallor in Ancient Fictions*, «Helios» 25 (2), pp. 163-189.
- LEARY M. R., TONER K. 2012, *Psychological theories of blushing*, in W. R. CROZIER, P. J. DE JONG (eds.), *The Psychological Significance of the Blush*, Cambridge, pp. 63-76.
- LEVEN P. A. 2024, *Before, Beneath, Beyond Emotions*, in E. Greensmith (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Epic*, Cambridge, pp. 297-317.
- LOWE W. D. 1908, *The story of Daphnis and Chloe*, Cambridge.
- MCCAIL R. 2002, *Longus Daphnis and Chloe*, Oxford.
- MCLEOD A. 1969, *Physiology and Medicine in a Greek Novel: Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «The Journal of Hellenic Studies» 89, pp. 97-105.

- MINIO-PALUELLO L. 1966, *Aristotelis categoriae et liber de interpretatione*, Oxford.
- MORGAN J. R. 2004, *Longus: Daphnis and Chloe*, Oxford.
- NIKOLIĆ M. et al. 2024, *The blushing brain: neural substrates of cheek temperature increase in response to self-observation*, «Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences» 291 (2027).
- PAPADIMITROPOULOS L. 2015, *Erotic transgression and knowledge in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Nuova serie» 110 (2), pp. 153-173.
- REARDON B. P. 1994, *Achilles Tatius and ego-narrative*, in J. R. MORGAN, R. STONEMAN (eds.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, New York, pp. 80-96.
- SIEGEL R. E. 1968, *Galen's system of Physiology and Medicine*, Basel.
- SINGER P. N. 2022, *What is a Pathos? Where Medicine Meets Philosophy*, in G. KAZANTZIDIS & D. SPATHARAS (eds.), *Medical Understandings of Emotions in Antiquity*, Berlin, pp. 17-40.
- SPYRIDAKOS D. 2022, *Technical medicine in Greek and Roman Novels*, Iowa.
- WHITMARSH T. 2010, *Domestic Poetics: Hippias' House in Achilles Tatius*, «Classical Antiquity» 29 (2), pp. 327-348.
- WHITMARSH T. 2011, *Transforming romance*, in Id., *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*, Cambridge, pp. 69-107.
- WHITMARSH T., MORALES H. 2001, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Oxford.
- WINKLER J. J. 1989, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, in B. P. REARDON (ed.), *Collected Ancient Greek novels*, Berkeley, pp. 170-184,
- WINKLER J. J. 1990, *The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex*, in J. WINKLER (ed.), *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York, pp. 101-126.
- ZEITLIN F. I. 1990, *The Poetics of Eros: Nature, Art, and Imitation in Longus' Daphnis and Chloe*, in D. HALPERIN, J. WINKLER, F. I. ZEITLIN (eds.), *Before Sexuality*, Princeton, pp. 417-464.

Lucia Gangale

La joie est politique. La joie comme action, production, partage

ABSTRACT: Joy is a strongly bodily emotion. Vital energies are depressed in conditions of forced immobility (as we have seen in the 2020-2022 pandemic), generating states of depression, inadequacy, loss of meaning, loneliness and sadness. Freeing the body's energies means freeing joy, as numerous studies in psychology show and as some philosophers have intuited and clearly stated in their works. Joy, in short, is good for the health of the body. Moreover, among political emotions, it is among those most conducive to creativity, sharing and social cohesion.

KEYWORDS: joy, sharing, action, conviviality, body.

1. Le corps et la joie

La joie est une émotion très corporelle. À tel point que ses effets sont décrits dans des expressions couramment utilisées, telles que : « Rayonner la joie par tous les pores » ; « La joie des yeux » ; « La joie dans le cœur rend le visage beau » ; « Être rempli de joie. »¹

¹ Il existe plusieurs études sur les bienfaits de la joie pour l'esprit et le corps. Par exemple, Paul Ekman et Carroll Izard, théoriciens des émotions fondamentales ou primaires, ont étudié cette émotion en se référant au sourire qui implique les yeux (Ekman 2003 et 2005). Une étude publiée en 2013 dans la revue scientifique *Proceedings of the National Academy of Sciences* a démontré que ressentir de la joie garantit une résistance aux maladies, renforce les anticorps et a une fonction anti-inflammatoire et antivirale. L'étude est disponible à l'adresse suivante : www.pnas.org/doi/abs/10.1073/pnas.1305419110. Les neurosciences nous apprennent que la joie implique différentes zones du cerveau. Le sentiment de bonheur et de satisfaction qu'elle génère nécessite des interactions complexes et synergiques entre les neurotransmetteurs, les circuits neuronaux et les régions cérébrales. L'amygdale, une structure en forme d'amande située dans les lobes temporaux, joue un rôle fondamental dans la perception des expériences agréables. Il en va de même pour le cortex préfrontal, la partie avant du cerveau, car il traite, donne du sens et contextualise les émotions positives, y compris la perception de la joie. Lorsque l'on éprouve de la joie, le système limbique libère de la dopamine, un neurotransmetteur associé au plaisir et à la gratification. À son tour, l'hippocampe, bien qu'impliqué dans la mémoire et l'apprentissage, interagit avec l'amygdale pour influencer l'expérience émotionnelle, donnant un sens aux expériences passées et gérant les émotions. La psychothérapie corporelle travaille sur les processus corporels qui nous permettent de transformer nos pensées et nos émotions afin d'atteindre la plus grande plénitude possible. À ce sujet, vous pouvez consulter les travaux de Lowen 2009, 2013, et Alexander 1980.

La joie est, en bref, une émotion qui donne une lumière particulière au regard et au sourire. Outre l'expression du visage, elle se reflète également dans le langage et la posture.

Contrairement à la peur, qui rigidifie l'individu, la joie est une expansion de nos facultés (comme le dit aussi Spinoza, dont nous parlons dans cet essai).

Nietzsche célèbre la joie et le goût de vivre du surhomme, qui se libère des fardeaux de la tradition et, après avoir subi la métamorphose en enfant, s'immerge, en les embrassant, dans toutes les dimensions de l'existence, sans schémas préétablis par des hommes médiocres, envieux et rancuniers, coupables d'avoir englouti les énergies vitales des individus sous un amas de mensonges millénaires.

Des esprits vifs comme ceux de Gandhi et de Tagore ont utilisé la joie exprimée par leur corps pour transmettre des messages de libération : le premier, de l'oppression coloniale anglaise ; le second, pour libérer les énergies des individus et en faire des personnes libres et conscientes, non disposées à se plier aux diktats du pouvoir.

La joie est au centre des textes évangéliques. La psychologie depuis plusieurs années, nous parle de l'utilité individuelle et sociale de la joie et, à l'inverse, de la solitude, de l'isolement et de la tristesse qui sont des facteurs de risque importants pour la santé.

La période de l'histoire récente, caractérisée par la pandémie de Covid-19 de 2020 à 2023, a mis à l'épreuve notre goût pour la joie. Pendant le confinement entre 2020 et 2022, nous avons connu la tristesse, la peur et l'angoisse quotidiennes associées à un style de communication de masse vissé sur le sujet de la maladie et à la comptabilisation quotidienne des décès liés à la maladie. L'enseignement à distance a exacerbé le malaise et l'isolement des étudiants².

Seule la psychologie, depuis plusieurs années, nous parle de l'utilité individuelle et sociale de la joie et, à l'inverse, du fait que la solitude, l'isolement et la tristesse sont d'importants facteurs de risque pour la santé³.

Pendant le confinement entre 2020 et 2022, nous avons connu la tristesse, la peur et l'angoisse quotidiennes associées à un style de communication de masse vissé sur le sujet de la maladie et à la comptabilisation quotidienne des

² Cf. l'article intitulé *Scuola. Psicologi: 63% 14-19enni la preferisce in presenza*, en ligne : <https://www.psy.it/scuola-psicologi-63-14-19enni-la-preferisce-in-presenza/>.

³ Je recommande ici l'article intitulé *Solitudine – La sofferenza della disconnessione sociale*, en ligne : www.ipsico.it/news/solitudine-la-sofferenza-della-disconnessione-sociale/. Le site web du Conseil national des psychologues, en Italie, propose une riche sélection d'articles sur ce sujet : www.psy.it.

décès liés à la maladie. L'enseignement à distance a exacerbé le malaise et l'isolement des étudiants.

Le confinement a offert un champ d'observation sans précédent aux chercheurs du monde entier. De nombreuses études ont également mis en évidence l'augmentation des cas de dépression et de manie suicidaire, en particulier chez les jeunes. Le terme *languishing*, emprunté au sociologue Corey Keyes, a été utilisé pour définir le manque de joie, l'apathie et l'épuisement psychophysique causés par l'inactivité forcée, la distanciation sociale et la rareté des relations sociales. Au cours de la même période, la tristesse sur le lieu de travail a augmenté, comme le montre le rapport "State of the Global Workplace 2022". Le télétravail et la fatigue qui lui est associée ont probablement joué un rôle clé dans la diffusion de ces sentiments de tristesse et de démotivation au travail.

La joie semble donc avoir des liens profonds avec trois modes d'activité humaine : l'*action*, le *partage* et la *production*. À savoir, ceux-là même qui ont fait défaut lors de la crise pandémique.

Cet essai a pour objectif d'aborder le thème de la joie dans une perspective politique. Le thème des émotions humaines dans l'espace public est, depuis quelques décennies, développé avec grand profit par la philosophie politique, notamment à travers les réflexions de la philosophe américaine Martha Nussbaum, qui parle précisément d'« émotions politiques »⁴.

Je voudrais ici aborder le thème de la joie chez six penseurs appartenant à des époques et à des mondes différents : Spinoza (le *conatus* et la puissance de la joie) ; Tagore (la joie qui naît du contact avec la nature et la joie sensuelle d'être dans le monde des Baul du Bengale) ; Whitman (la joie de vivre constatée et racontée par l'imagination du poète) ; Lafargue (la joie comme alternative à l'exploitation capitaliste) ; Illich (la joie de la sobriété et du partage, loin de la technologie et de la bureaucratie omnipotente) ; Silvia Federici (le militantisme de la joie).

Si la joie est un état émotionnel vivifiant d'un point de vue psycho-physique, l'utilisation des situations d'urgence et de la peur dans la communication représente la dépression des énergies vitales et de leur motivation. C'est aussi la cause du désintérêt des citoyens pour les politiques gouvernementales.

Les gens, en revanche, ont besoin d'injections de confiance.

Dans l'exposé qui suit, nous essayons de présenter la vision de la joie dans les théories de certains penseurs, à différentes époques de l'histoire. Ce que nous présentons ici n'est pas une simple revue des philosophes et des philosophies centrées sur le thème de la joie, mais une démonstration de la manière

⁴ Nussbaum 2014.

dont, dans ses différentes déclinaisons, la joie comporte des éléments qui la caractérisent lorsqu'elle est utilisée dans la vie politique ou simplement associée à celle-ci. Parmi ces éléments, nous reconnaissons : la conscience de ses propres actions, la puissance du corps, la convivialité, la maîtrise de son temps et la fête comme puissant moment de communauté. Nous analysons les suggestions de chacun des philosophes présentés ici, puis concluons par l'idée séduisante de « militantisme joyeux », issue de la philosophe italienne contemporaine Silvia Federici. Nous pensons qu'elle complète utilement l'ex-cursus présenté ci-dessous. La joie libère l'énergie, tisse des liens et renforce le sentiment d'appartenance. C'est, en bref, un formidable outil d'engagement et de lutte politique.

2. Spinoza, la joie comme puissance d'agir

Dans la philosophie de Baruch Spinoza (1632-1677), la joie est une émotion d'une importance capitale, tant sur le plan individuel que collectif. La joie, qu'il préfère appeler « allégresse », est l'émotion qui s'oppose à la « tristesse » et représente le renforcement de toutes nos facultés humaines.

Spinoza est un analyste politique raffiné et un érudit tout aussi raffiné des émotions humaines, qui a analysé une à une avec une méthode géométrique dans son *Ethica*. Il est significatif qu'il ne parle dans son œuvre ni de « bonheur » ni de « jouissance », mais de « joie » comme « passage d'une moindre perfection à une plus grande perfection », comme « augmentation de la force d'exister ». Il est également significatif qu'à l'époque du mathématisme triomphant, c'est-à-dire au XVII^e siècle, Spinoza parle des émotions humaines, c'est-à-dire d'une dimension qui unit les hommes et qu'il convient d'analyser pour fonder une société plus juste. Jusqu'alors, la philosophie s'était désintéressée du rôle des émotions, que ce soit dans la sphère publique ou privée : tous les grands penseurs de l'histoire avaient envisagé la personne humaine sous l'angle de la rationalité.

En effet, en négligeant le domaine des émotions, la philosophie morale a mis de côté une partie vraiment importante de l'expérience humaine. Ce n'est qu'entre le XIX^e et le XX^e siècle que d'autres disciplines, à savoir la psychologie et la biologie, ont fait de nouvelles découvertes sur les fondements des émotions.

Seuls les stoïciens de l'Antiquité avaient attribué un rôle cognitif aux émotions, mais dans le seul et unique but de s'en débarrasser, car elles étaient basées sur des jugements erronés et, par conséquent, cause de notre souffrance. Spinoza, en revanche, les considère sous un angle différent : les émotions,

même et peut-être surtout les émotions négatives, doivent être comprises et non jugées. De plus, il faut éduquer les gens aux émotions positives, en débarrassant le terrain de la tristesse et en faisant place à la joie⁵.

Mais quel est exactement le sens de la joie dont parle Spinoza ? Pour le philosophe néerlandais, la joie est ce qui découle de la possession de la sagesse. Et ce qu'est la sagesse, c'est la parfaite compréhension que tout découle de la nécessité de la nature divine (qui est à la fois pensée et extension), et qu'il faut donc bien agir⁶. Cela le conduit à fuir les passions tristes et aussi à se garder de l'austérité des moralisateurs et des tromperies de la religion, qui sont capables d'étouffer la lumière de l'intellect et de transformer les hommes en brutes (comme il le soutiendra, non sans scandale de la part des gens bien intentionnés de l'époque, dans le *Traité théologico-politique*). La politique doit toujours viser le bien-être du peuple et non son oppression. C'est pourquoi, pourrait-on dire, la joie nous donne la mesure exacte de la liberté et de la justice qui règnent dans une société à un moment historique donné.

Laetitia, terme générique qui chez Spinoza prend différentes formes telles que *gaudium*, *titillatio*, *hilaritas*, *amor*, *acquiescentia in se ipso* et *gloria*, n'est pas le simple plaisir des sens (même si la dimension corporelle a une valeur incontestable dans la philosophie spinozienne). Il s'agit plutôt d'un plaisir intellectuel. Il peut être traduit par "joie", une condition de l'esprit qui soutient toute jonction vers la perfection éthique, puisque c'est par elle que l'esprit passe à un degré supérieur de perfection. Pour Spinoza, l'esprit est dans la joie lorsqu'il considère sa puissance d'agir (*Ethica*, III, Prop. 53 : *Lorsque l'esprit se considère lui-même et sa puissance d'agir, il se réjouit : et plus il se représente distinctement lui-même et sa puissance d'agir*). Le mot "perfection" est lié à la "joie". Cette dernière est le passage vers une plus grande perfection. Ainsi, la joie est liée à la "force d'âme", vertu fondamentale si utile en ces temps où il faut retrouver la capacité d'agir. Selon Spinoza, plus notre puissance d'agir est grande, plus la joie qui en résulte est grande. L'implication politique de cette pensée est évidente.

⁵ Deux philosophes français ont consacré de nombreuses études au concept révolutionnaire de la joie chez Spinoza : André Comte-Sponville 2016, qui s'inspire de Spinoza pour expliquer le désir et l'amour. Et Pierre Zaoui, qui utilise les écrits du philosophe néerlandais pour expliquer les crises existentielles qui nous affectent. Dans Zaoui 2010, le philosophe élucide la modernité de Spinoza qui, en faisant l'éloge de la joie, indique la voie possible d'un meilleur rapport à soi et au monde. Cette philosophie n'est pas un déni de la tristesse, ni un banal repli sur son égoïsme, mais une prise de conscience lucide de ce qui fait de nous des esclaves et dont il faut donc se libérer.

⁶ « Qui recte novit omnia ex naturae divinae necessitate sequi [...] Conabitur bene agere, ut ajunt, et laetari », Spinoza, *Ethica*, IV, 50, schol.

La philosophie de Spinoza est très utile pour décrypter notre époque marquée par le passage d'une urgence à une autre. Après les politiques de compression et de confinement des corps de l'ère pandémique – avec la surveillance généralisée qui l'a caractérisée – nous sommes entrés dans la phase d'urgence de la guerre en Ukraine et du changement climatique.

Face à sa fragilité, l'homme contemporain ne doit jamais perdre de vue que vivre, c'est avant tout conserver son être, corporel et spirituel, car en cela réside le bonheur (*Ethica*, IV, 18, schol.). Persévérer dans son être, c'est ne pas être inerte. Cela signifie que la vie est le bien le plus précieux, qu'elle doit être sauvegardée par tous les moyens et que la vie, en elle-même, est vertueuse⁷. Les maladies, les guerres, les catastrophes environnementales nous angoissent, réduisent notre capacité de réaction et nous plongent dans la peur. Nous avons le devoir de regarder les choses avec lucidité, sans que la peur et la tristesse ne nous envahissent, surtout lorsque ces deux émotions puissantes sont utilisées comme outil de gouvernement⁸.

La biographie de Spinoza n'est pas exempte de malheurs, personnels, collectifs et historiques, et de ces circonstances naît une philosophie riche et complexe comme la sienne, qui place au centre toujours et en tout cas l'espoir et l'effort d'autoconservation qui caractérise la nature humaine. La valeur de la joie en tant qu'*action* est évidente dans une telle philosophie.

Il est intéressant de noter que l'éthique de la joie de Spinoza était très chère à une penseuse très éloignée de lui dans le temps : Lou von Salomé (1861-1937). Si Freud est considéré comme le père de la psychanalyse, Salomé en est considérée comme la mère. Ayant vécu à l'époque des totalitarismes, muse inspiratrice de Nietzsche, Paul Rée et Rainer Maria Rilke, elle fut une pionnière de l'histoire de l'indépendance féminine et une écrivaine très prolifique. Elle fut considérée comme « ennemie de l'État » en tant que partisane de la psychanalyse, « science juive ». Quelques jours seulement après sa mort, en 1937, la Gestapo fit irruption chez elle et vola ses écrits pour les cacher dans un sous-sol à Göttingen. Plus de vingt-cinq ans plus tard, l'écrivain et historien allemand Heinz Peters (1910-1990) réussit à les récupérer et commença à écrire sur cette femme à la vie singulière⁹. Selon Salomé, le désir ne conduit pas à sa propre essence, mais à une vitalité intense, et la joie est la seule mesure permettant de

⁷ *L'effort, par lequel toute chose s'efforce de persévérer dans son être, n'est que l'essence même de la chose elle-même* (*Ethica*, III, Prop. 7).

⁸ Sur ces thèmes, voir Cerrato 2008, en particulier p. 7 : « La paura è diminuzione del desiderio, che si lega ad una percezione del futuro tutt'altro che rassicurante. Abbiamo paura quando pensiamo che ci capiterà un qualche evento negativo ».

⁹ Peters 1962.

sentir que l'on est sur la bonne voie. La joie est précisément ce qui signale la croissance de l'être liée à l'élan du désir.¹⁰

3. Tagore, la joie de danser

Le poète bengali vécu entre 1861 et 1941, prix Nobel de littérature en 1931, personnalité polyédrique à la vie intéressante et douloureuse (sa jeune épouse, une fille et son fils cadet sont morts), était convaincu que la musique et la danse étaient de puissants moyens d'éduquer le corps et les émotions.

Dans son école de Santiniketan, qui est devenue célèbre dans le monde entier, il a enseigné la joie. Dans son école, les gens dansaient, chantaient, récitaient des poèmes et faisaient du théâtre. L'expression du corps renforce l'estime de soi et est, comme le reste de l'enseignement humaniste de Tagore, apte à former non pas des personnes homologuées et soumises, mais des citoyens forts, prêts à se tenir debout, c'est-à-dire à exercer leur droit à la critique et à remettre en cause les traditions mortes¹¹.

Tagore avait vécu les années d'école avec beaucoup de souffrance, en raison de l'enseignement mnémotechnique qui était dispensé en Inde et qui ne laissait aucune place à l'esprit critique. À l'école, il préférait les matinées où il pouvait se plonger dans la nature et admirer le lever du soleil (comme il le raconte dans ses écrits). À la culture indienne, « si irrationnellement répressive et si séculièrement immobile »¹², il préférait sa liberté. Tagore était donc un intellectuel qui s'opposait de toutes ses forces aux traditions mortes. En effet, il était convaincu que nous n'avions pas besoin d'elles, mais d'un « profond sentiment de désir et d'amour ». C'est précisément pour cette raison qu'il s'opposait à toute dimension de contrôle et aux traditions du passé – comme celles, par exemple, évoquées dans la philosophie d'Auguste Comte – et que, dans son enseignement, il valorisait au contraire tout ce qui est recherche, expérimentation, aventure et amour.

À l'école de Santiniketan, une large place était accordée à l'expression corporelle, aux questions des élèves, au travail en commun. Tagore lui-même se mettait largement en scène à travers sa voix et son corps. Sa créativité transparaît dans ses écrits pleins d'humour et d'imagination. À l'intérieur de l'école, il y avait un esprit de liberté et d'audace, tandis que la réserve honteuse qui pèse généralement sur la vie des femmes était absente. Son enseignement visait,

¹⁰ Pour ces considérations, voir la préface de Chiara Zamboni in Salomé 2022.

¹¹ Sur ces questions, voir l'analyse dans Nussbaum 2014, p. 121.

¹² Nussbaum 2014, p. 116. Martha Nussbaum a travaillé plusieurs années en Inde. Le fruit de ces études et recherches sur le terrain est Nussbaum 2014, 2009b.

entre autres, précisément à renforcer la condition de la femme dans la société indienne étouffante. À cet égard, il suffit de rappeler ce que la première danseuse de l'école, Amita Sen, mère du prix Nobel Amartya Sen, a écrit sur le Maître : « Il nous a donné une leçon de courage »¹³.

C'est là que réside le sens profond de l'action éducative de Tagore : dans une joie pratiquée comme action, partage et libération. Son point de référence sont les Bauls du Bengale, un peuple qui n'a pas d'images, de temples, d'écritures ou de rituels et qui pratique un amour débordant pour l'humanité et pour le jeu imprévisible de la vie. Leur vie est marquée par la liberté, y compris la liberté sexuelle (bien qu'il ne manque pas de Bauls qui ont une vie intime conventionnelle), même si Tagore n'en fait pas mention devant son public post-victorien d'Oxford. Le rite d'initiation baul bien connu, au cours duquel les néophytes devaient goûter à tous les fluides corporels afin de surmonter leur répulsion à l'égard de leur propre nature corporelle, est significatif à cet égard. Tagore raconte le mode de vie des Baul, si friands d'amour terrestre et d'érotisme, d'une manière édulcorée, ou de manière implicite. La référence à la culture baul sert donc au poète à montrer qu'une société renouvelée doit puiser dans les puissantes ressources internes de l'amour et de la joie d'être au monde. C'est une société qu'il faut préférer à une société fondée sur la recherche de la richesse matérielle et du confort, à laquelle tant de gens consacrent leur vie. Il s'agit pour lui d'une perspective mortifère : la vie se conçoit en effet comme une recherche et une expérimentation permanentes. Il convient de souligner ici que Tagore rend le message Baul plus abstrait et spirituel qu'il ne l'est en réalité¹⁴. En particulier, Capwell souligne que Tagore ne s'intéressait pas tant à la doctrine baul en tant que telle, mais plutôt à la spontanéité émotionnelle avec laquelle ils acceptaient et comprenaient la réalité humaine¹⁵.

Tagore a sans doute été un grand éducateur, car il a su cultiver les talents de ses élèves et leur transmettre un paradigme de citoyenneté libre qu'ils n'ont jamais oublié.

La libération du corps et de l'esprit à Santiniketan, en tant qu'opération pédagogique et politique, a permis à ses élèves de prendre confiance en eux. C'est pourquoi on peut dire que la conception de la joie de l'Indien Tagore est assez proche de celle du Hollandais Spinoza : la joie est un enrichissement des facultés de l'individu.

¹³ www.telegraphindia.com/west-bengal/wonder-women-of-ashram/cid/1500066.

¹⁴ C'est ce que soulignent les études de Openshaw 2002, et de Capwell 1974, pp. 255-264 et 1988, pp. 123-132.

¹⁵ Capwell 1986.

4. Whitman, la joie du corps

Vivant à l'époque de la guerre de sécession américaine, dans une société en proie aux conflits, à la discrimination raciale, au puritanisme hypocrite, à la misanthropie et à la misogynie, Walt Whitman, à travers sa poésie, explore la beauté du corps, du sexe, de la joie. La réévaluation du désir sexuel dans une clé éthique permet au poète de surmonter le dégoût associé à l'idée du corps. Un corps qui n'a pas besoin de se couvrir, de se cacher, qui se montre avec confiance pour ce qu'il est. Un corps qui s'inscrit parfaitement dans la théorie de l'amour et qui dépasse la transcendance platonicienne et chrétienne. Ce message n'est pas anodin, compte tenu du contexte historique dans lequel cette poétique a mûri. Et ce contexte historique est celui d'une Amérique qui ne sait pas comment thématiser le désir sexuel, qui éprouve des sentiments de misogynie et de misanthropie associés à une honte profonde de la réalité même du désir¹⁶.

L'insistance de Whitman sur les thèmes liés au sexe et au corps (ainsi qu'à l'homosexualité, dans laquelle il était personnellement impliqué, même s'il n'a jamais fait son coming out et a prétendu, à tort, avoir eu plus d'un enfant), a fait que sa poésie n'a pas été comprise par ses contemporains. Derrière cette exaltation du corps, il y a, dans la poésie whitmienne, un sens politique profond : à savoir que nous sommes tous égaux, dans la mesure où nous sommes dotés d'un corps, qui est le même sous toutes les latitudes, à toutes les époques, dans toutes les nations.

La joie du corps et aussi de la sexualité, pour être vraiment telle, ne doit cependant pas aboutir à la pornographie et donc à la commercialisation du corps, que Whitman considérait avec horreur. Le corps, pour le poète, est sacré, tant pour l'homme que pour la femme. Et c'est précisément pour cette raison que la mise en vente du corps – d'une femme, d'un esclave – est un crime contre la dignité humaine.

Aujourd'hui, nous pourrions considérer le message de Whitman comme banal et évident, mais à l'époque où il a été formulé, il ne l'était pas du tout. Le contexte historique dans lequel sa poésie est née est celui d'une Amérique qui ne savait pas comment thématiser le désir sexuel, qui vivait des sentiments de misogynie et de misanthropie associés à une honte profonde de la réalité même du désir. Pour Whitman, regarder les corps, c'est attirer l'attention sur notre nature commune. Ce poème explore l'exclusion de certaines catégories de personnes de la société et la stigmatisation dont elles font l'objet : les esclaves,

¹⁶ Nussbaum 2009b, p. 776.

les femmes, les homosexuels. On ne peut qu'imaginer la portée révolutionnaire de ce poème si l'on considère qu'à l'époque où Whitman l'a écrit, plusieurs hommes noirs étaient poursuivis pour avoir simplement regardé des femmes blanches. Les femmes et les hommes noirs devaient baisser le regard, il existait même une loi pénale dans ce dernier cas. Whitman comprend que l'homme noir est craint et détesté parce que son apparence physique fait de lui l'image du désir sexuel, et que son regard même est une contamination. Le fait de lui refuser la sexualité est la première façon de lui refuser l'égalité totale. Le regard féminin, quant à lui, est rejeté parce qu'il remet en question le monde simple et clair du contrôle masculin, de sorte que la dissimulation du désir et du regard des femmes est le moyen idéal de préserver l'ordre social. Libérée du fardeau d'une société bigote, pleine de haine et de préjugés, l'imagination du poète scrute la beauté du corps, le sexe et la joie. Nous sommes tous des êtres humains unis par le même corps et la même vulnérabilité. Nous sommes donc libres et égaux, même dans une Amérique qui se nourrit d'inégalités et de discriminations. C'est pourquoi la poétique de Whitman a une portée révolutionnaire, même si elle présente certaines limites analysées par les spécialistes de son œuvre (la présence encombrante du poète, certaines fautes de style, l'effort pour dissimuler son homosexualité par un excès de machisme, certains vers objectivement laids, l'accent mis sur l'immortalité de la vie alors qu'il dit accepter la fugacité de la condition humaine). Malgré certaines limites, le fond du poème de Whitman reste l'espoir : nous ne pourrions jamais éliminer des sentiments tels que la haine et le dégoût, mais nous pouvons toujours essayer d'améliorer un peu plus les choses, sans nous laisser aller à une résignation facile. Dans le *Chant de moi-même*, Whitman célèbre l'amour et l'égalité des personnes.

La redécouverte de sa corporalité comme élément d'égalité entre les êtres humains a donc une profonde signification politique. En célébrant la joie d'être au monde et d'être fait de la même substance humaine, Whitman célèbre la démocratie et aussi son progrès. En effet, dans l'un des vers de *Chant de moi-même*, il dit :

La liberté ne peut s'éteindre, l'égalité ne peut reculer.

Il y a dans ce vers l'idée d'une pugnacité que rien ni personne ne peut dompter sur le chemin du progrès social. Une fois de plus, le chemin de la joie est un raffinement, en l'occurrence l'amélioration de la vie humaine par la reconnaissance des droits inaliénables de chaque être humain et de sa dignité face à ses semblables.

5. Lafargue, la joie est de disposer de son temps

En 1880, le journaliste français Paul Lafargue, gendre de Karl Marx qui avait épousé sa fille Laura, publie un petit essai intitulé *Le droit à la paresse. Réfutation du « Droit au travail » de 1848*¹⁷.

Lafargue était militant de l'Association internationale des travailleurs, de la franc-maçonnerie, vulgarisateur du marxisme. Il a eu une vie aventureuse¹⁸ et une réputation de grand journaliste, polémiste et orateur. Né à Santiago de Cuba d'une mère mulâtre, originaire des Caraïbes, et d'un père juif français, Lafargue avait le sang de trois races opprimées : les mulâtres, les juifs et les indiens. C'est du moins ce que prétendaient tous ceux qui voulaient afficher leurs références révolutionnaires. Impliqué dans les luttes socialistes, il est exclu à vie de l'Université de Paris et pendant deux ans de toutes les universités de l'Empire et, de plus, il est contraint de se déplacer plusieurs fois, même en secret, entre l'Espagne, l'Angleterre et la France. Enfin obtenu un diplôme de Médecine en Angleterre, il exerça à Londres, réalisant, en parallèle, la fondation de journaux et d'ouvrages de non-fiction sur la condition de travail et sur la lutte des classes. Cependant, après la mort de ses trois enfants en bas âge, il décide d'abandonner la profession médicale et d'ouvrir un studio de photolithographie à Londres, avec l'aide financière d'Engels (qui avait également été son témoin de mariage). Pour ses activités subversives, il est également arrêté pendant une courte période. Les affaires n'étant pas brillantes, le couple Lafargue rentre en France, où Paul travaille quelques mois comme rédacteur dans une compagnie d'assurances. Il continue à s'impliquer dans les luttes de l'Internationale socialiste, écrivant, donnant des cours et des conférences. En 1896, sa femme Laura hérite d'une partie des biens d'Engels et les Lafargue achètent une maison à Draivel, où ils vivent de manière "hédoniste", tout en poursuivant les anciennes luttes pour l'émancipation sociale de la classe ouvrière. C'est dans cette même maison qu'en 1911, Paul et Laura Lafargue se sont suicidés à l'acide cyanhydrique. Le double suicide est brièvement expliqué dans une lettre où Paul explique qu'il a fait ce geste pour ne pas être accablé par l'arrivée d'une vieillesse impitoyable, qui le priverait de ses forces et des joies de la vie, et ainsi ne pas être un fardeau pour lui-même et pour les autres. Il a 69 ans. La limite de vie qu'il s'était fixée était de 70 ans. Ce suicide a suscité une grande émotion à l'époque, compte tenu de la réputation de

¹⁷ Lafargue 1883. L'ouvrage s'inscrit dans le style pamphlétique du milieu du XIX^e siècle qui se concentre sur le problème du travail, de la propriété et des droits sociaux et c'est une réfutation de Proudhon 1848.

¹⁸ <https://maitron.fr/spip.php?article24864>.

Lafargue dans le mouvement socialiste. Les corps ont été incinérés et reposent aujourd'hui au cimetière du Père-Lachaise à Paris.

Le droit à la paresse est son livre le plus connu et le plus discuté. C'est un ouvrage d'une extraordinaire actualité, au point que le journal français Libération n'a pas hésité à le qualifier de livre « à relire d'urgence »¹⁹.

Le message du livre est simple et clair : chacun a le droit d'utiliser son temps libre comme il l'entend, sans être esclave des rythmes frénétiques de l'industrie et de l'exploitation capitaliste.

Les prêtres, les économistes et les moralistes ont fait croire aux travailleurs naïfs qu'il fallait sacrifier sa vie au travail.

Cet amour du travail poussé à l'excès a tué toutes les plus belles facultés humaines et a placé la classe ouvrière dans une condition misérable. C'est un « dogme funeste »²⁰, auquel on impute toute la dégradation de la vie des travailleurs.

Dégradation et malheur, car les travailleurs n'ont pas le temps de vivre. Ils entrent dans l'usine dans l'obscurité et en sortent dans l'obscurité, de sorte que la bénédiction du travail s'est transformée en malédiction. Produire et travailler, c'est la loi du profit. Il n'y a pas de place pour la vie personnelle et donc pas même pour la joie. Les forces du corps sont complètement asservies à un système de production qui écrase les travailleurs.

L'oisiveté, la paresse, n'est pas le père de tous les vices, mais cette source de créativité et de joie que les philosophes antiques avaient déjà exaltée et que le Christ avait louée dans le Sermon sur la montagne. On ne peut en effet trouver aucun épanouissement, et encore moins une forme de noblesse, dans une vie dévorée par le travail comme unique finalité. Notre bien-être, notre joie d'être au monde, se nourrit de petits plaisirs, d'affection pour les proches, de plaisanterie et d'amour. Mais si un travailleur n'a même pas la force de se consacrer à lui-même et à sa famille lorsqu'il rentre chez lui épuisé le soir, sa vie lui a été volée par le travail, érigé en dogme, par la morale capitaliste devenue la pitoyable parodie du christianisme. C'est une vie de labeur et de tristesse. Et c'est là que l'appel à la joie de Lafargue prend toute sa force :

Allons donc ! Ils avaient des loisirs pour goûter les joies de la terre, pour faire l'amour et rigoler ; pour banqueter joyeusement en l'honneur du réjouissant dieu de la Fainéantise. La morose Angleterre, encagotée dans le protestantisme, se nommait alors la « joyeuse Angleterre » (*Merry England*). Rabelais, Quevedo,

¹⁹ www.liberation.fr/societe/2011/11/28/le-droit-a-la-paresse-a-relire-d-urgence_777701.

²⁰ Lafargue 1883, Chap. 1.

Cervantès, les auteurs inconnus des romans picaresques, nous font venir l'eau à la bouche avec leurs peintures de ces monumentales ripailles dont on se régalaient alors entre deux batailles et deux dévastations, et dans lesquelles tout « allait par escuelles ». Jordaens et l'école flamande les ont écrites sur leurs toiles réjouissantes. Sublimes estomacs gargantuesques, qu'êtes-vous devenus ? Sublimes cerveaux qui encercliez toute la pensée humaine, qu'êtes-vous devenus ? Nous sommes bien dégénérés et bien rapetissés. La vache enragée, la pomme de terre, le vin fuchsiné et le schnaps prussien savamment combinés avec le travail forcé ont débilité nos corps et rapetissé nos esprits. Et c'est alors que l'homme rétrécit son estomac et que la machine élargit sa productivité, c'est alors que les économistes nous prêchent la théorie malthusienne, la religion de l'abstinence et le dogme du travail ? Mais il faudrait leur arracher la langue et la jeter aux chiens. Parce que la classe ouvrière, avec sa bonne foi simpliste, s'est laissé endoctriner, parce que, avec son impétuosité native, elle s'est précipitée en aveugle dans le travail et l'abstinence, la classe capitaliste s'est trouvée condamnée à la paresse et à la jouissance forcée, à l'improductivité et à la surconsommation. Mais, si le surtravail de l'ouvrier meurtrit sa chair et tenaille ses nerfs, il est aussi fécond en douleurs pour le bourgeois.

6. Illich, la joie comme convivialité

Philosophe et pédagogue autrichien (1926-2002), défini par le Canadien Charles Taylor comme « Une grande voix en marge »²¹, Illich est fortement centré sur le thème de la récupération de l'humain, dans une société de plus en plus industrialisée et bureaucratisée. Dans une société, donc, de plus en plus malheureuse et asservie, car orientée uniquement vers le profit. Illich est l'un de ces philosophes qui s'interrogent sur les mécanismes pervers qui sous-tendent l'idée d'un développement illimité. Dans *Convivialité*, il écrit :

Lorsqu'une initiative franchit un certain seuil [...], elle détruit d'abord l'objectif pour lequel elle a été conçue et devient ensuite une menace pour la société elle-même²².

Dans son essai *Per una storia dei bisogni*²³, l'auteur clarifie les dommages produits par la société industrielle. Il explique que la création d'une série de « besoins fondamentaux » a complètement changé la nature humaine. En l'espace de deux siècles, le changement appelé progrès, croissance ou dévelop-

²¹ <https://omnesmag.com/it/notizie/ivan-illich-convenzionalita>.

²² Illich 1973, p. 50. Traduit de l'italien par l'autrice.

²³ Illich 1980 ; Calabrò 2018.

pement a imposé aux gens une série de besoins et de niveaux de vie, avec la création du produit intérieur brut comme instrument de mesure du bien-être économique d'une nation. Depuis lors, dit Illich, la nature humaine n'est plus définie par ce que les gens sont, mais par les besoins qu'ils ont. Tout est donc mesuré par un calcul économique, sur la base duquel on prétend mesurer le bonheur humain lui-même²⁴.

Illich écrit :

L'absence de besoins fondamentaux peut être considérée comme l'héritage le plus insidieux que nous ait laissé le développement.

Mais il y a plus. Dans la société d'après-guerre, s'efforçant de poursuivre une croissance sans mesure, l'homme devient un triste esclave de la machine industrielle et un simple rouage de la bureaucratie.

Illich identifie ainsi les agents responsables qui ont rendu la société moderne de moins en moins humaine et de plus en plus dépourvue de joie. La personne humaine a été transformée en utilisateur-consommateur, avec l'émergence d'une nouvelle forme de pauvreté. Une pauvreté qui n'est plus fondée sur la perte de revenus et de biens matériels, mais sur la perte d'autonomie, la société dictant qui l'on est et comment l'on vit.

Illich répond à cette dérive anti-humaine en introduisant le concept de *convivialité*. C'est un partage joyeux avec l'autre, dans une perspective de respect, d'amitié et d'accueil. C'est aussi la récupération de la liberté individuelle et collective de plus en plus opprimée par les lois du marché et par une vision néo-libérale de la vie humaine, avec la récupération de ses propres espaces de créativité, de ses propres sentiments et de sa propre sensibilité éthique. La science doit être démythifiée, le langage doit être libéré des termes économiques et bureaucratiques, et le droit doit être remis au service de l'individu et non d'une croissance indéfinie. Il s'agit de changer la perspective politique des gouvernements qui, dans la vision d'Illich, doivent agir non pas pour servir l'économie, mais pour établir une société conviviale, c'est-à-dire plus humaine et plus heureuse :

J'appelle société *conviviale* une société dans laquelle l'instrument moderne peut être utilisé par la personne intégrée à la communauté, et non réservé à un corps

²⁴ Ce discours sur l'insuffisance du PIB comme mesure du bonheur des gens a été repris plus tard par le prix Nobel d'économie Amartya Sen et la philosophe Martha Nussbaum, qui a collaboré avec Sen pendant plusieurs années. Sen et Nussbaum renversent la perspective basée sur le calcul économique et placent la personne humaine et ses capacités au centre de leur réflexion.

de spécialistes qui le gardent sous leur contrôle. Conviviale est la société dans laquelle prévaut la possibilité pour chacun d'utiliser l'outil pour réaliser ses intentions²⁵.

Les finalités institutionnelles actuelles exaltent la productivité industrielle au détriment de la convivialité. [...] Je suggérerai comment inverser cette tendance et utiliser la science et la technologie modernes pour doter l'activité humaine d'une efficacité sans précédent. [...] Nous ne pouvons plus vivre et travailler efficacement sans un contrôle public des instruments et des institutions [...]. A cette fin, nous avons besoin de procédures qui garantissent que les contrôles des instruments de la société sont établis et régis par un processus politique plutôt que par des décisions d'experts. [...] Si les instruments ne sont pas contrôlés politiquement, ils seront gérés comme une réponse technocratique tardive à la catastrophe. La liberté et la dignité continueront à se dissoudre dans une soumission sans précédent de l'homme à ses instruments. Comme alternative à la catastrophe technocratique, je propose la vision d'une société conviviale [...] qui garantisse à chaque membre le plus large et libre accès aux instruments [...] et limite cette liberté seulement en faveur de l'égale liberté de l'autre membre²⁶.

Sa proposition peut sembler utopique, mais il est difficile de nier qu'aujourd'hui sa réflexion est d'une brûlante actualité. Toutes les menaces qui pèsent sur l'existence humaine et qu'il a lucidement analysées dans ses écrits se sont aggravées : le changement climatique, la dégradation de l'environnement, le pouvoir excessif des groupes financiers qui orientent les choix politiques des gouvernements, la croissance démesurée de la bureaucratie dans toutes les sphères de l'activité humaine, la corporatisation de l'école. Tout cela s'accompagne d'une profonde insatisfaction des êtres humains et d'une croissance impressionnante des troubles mentaux (solitude, dépression, anorexie, boulimie, etc.).

L'illusion d'une croissance illimitée, la recherche du profit et la loi de la concurrence ont entraîné une perte de sens dans nos vies et une tristesse généralisée. Nous ne disposons plus de notre temps comme nous le voudrions et sommes de simples consommateurs. Non seulement la prospérité planétaire promise par la mondialisation ne s'est pas concrétisée, mais au contraire, le fossé entre riches et pauvres s'est creusé, les inégalités sociales sont encore plus ancrées et évidentes.

Il n'y a de joie que dans la convivialité et la reconquête de notre humanité, et Illich l'avait bien compris.

²⁵ Illich 1973, p. 14. Traduit de l'italien par l'autrice.

²⁶ *Ibidem*, p. 34. Traduit de l'italien par l'autrice.

7. Federici, la militance de la joie

Pour conclure dignement notre bref parcours sur la valeur politique de la joie, nous pouvons nous référer à un écrit de la philosophe contemporaine Silvia Federici : *Sur la militance de la joie*. Il s'agit de la postface de son livre²⁷.

L'auteure, connue pour son activisme en faveur des droits économiques des femmes et dont la pensée s'inscrit dans la lignée marxiste et ouvrière, considère dans cet ouvrage le corps comme générateur de valeur et en même temps comme continuellement exproprié par le système capitaliste, surtout lorsqu'il s'agit des femmes. En effet (et c'est là l'aspect le plus célèbre de la pensée de Federici), c'est précisément grâce à la maternité et au travail peu ou pas rémunéré des femmes que l'Occident capitaliste a pu réaliser l'accumulation capitaliste. Dans une comparaison serrée avec les années 70, l'auteure affirme que pour les femmes, reprendre le contrôle de leur corps est étroitement lié à la protestation contre le système capitaliste et patriarcal qui les contrôle depuis toujours. Cette lutte transformatrice doit cependant se situer au-delà des corps individuels, « en s'étendant au-delà des limites de la peau », pour en venir à concevoir la vie comme un corps vivant plus vaste, en se plaçant dans une continuité magique avec les autres organismes vivants qui peuplent la terre, dans le but de réunir ce que le capitalisme a divisé. Dans les sociétés pré-capitalistes, les sociétés étaient des corps élargis, qui embrassaient toute la nature et étaient plus attentives à leurs propres sensations. Le capitalisme a atomisé les sociétés, nous a séparés de la terre et nous a transformés en simples objets à faire fonctionner pour le travail, c'est-à-dire pour ce système de choses qui fait fonctionner le capitalisme lui-même.

La réponse à cet individualisme et à l'isolement qui en résulte est, selon l'auteure, le communautarisme, qui s'obtient par un « militantisme joyeux » comme celui des mouvements féministes, qui, en participant à l'action politique avec joie, passion et enthousiasme, construisent de nouvelles formes de coopération et de solidarité.

Selon l'auteure, la politique de la joie ne se fixe pas d'objectifs impossibles ou d'horizons trop lointains à atteindre, mais « est constructive dès le moment présent ». Tout simplement parce que les objectifs doivent être réalistes, même s'ils s'inscrivent dans un horizon plus large. Il est triste de constater que l'on a tendance à repousser à un avenir toujours plus lointain ce que l'on peut faire dans le présent, à travers l'activisme politique.

Mais il y a aussi un autre point. L'auteure désapprouve le sacrifice de soi,

²⁷ Federici 2023.

tout comme elle désapprouve la procrastination de l'action politique. Et c'est précisément là qu'intervient le concept de militantisme joyeux. Il ne doit pas conduire à nier et à réprimer sa propre nature, ses rêves, ses besoins et son potentiel. La politique ne doit pas nous déprimer : « Faire de la politique doit être curatif. Cela doit nous donner de la force, une vision, accroître notre sentiment de solidarité et nous faire prendre conscience que nous sommes tous interdépendants ». Pour la philosophe, « politiser la douleur », c'est-à-dire la transformer en source de connaissance, nous relie aux autres et nous guérit.

Federici reconnaît l'échec de la gauche radicale dans son manque d'attention « à l'aspect reproductif de la politique ». La joie de la fête a une signification fortement politique, car elle cimenter les relations, donne aux participants un sentiment d'identité collective, construit la solidarité, la responsabilité, renforce le sentiment d'appartenance à une communauté. À cet égard, la philosophe évoque le rituel des *fiestas* chez les populations indigènes d'Amérique. Selon elle, celles-ci ne représentent pas seulement un moment de loisirs, mais aussi un moment communautaire très fort, car elles redessinent et renforcent les liens de solidarité et de confiance mutuelle, exactement comme cela se passait autrefois dans les organisations de travailleurs masculins qui, après le travail, se rendaient dans des centres où ils discutaient, buvaient du vin, parlaient de politique, planifiaient des actions sociales, créant ainsi une famille élargie. Les connaissances se transmettaient d'une génération à l'autre et la politique était une chose participative, avec une autre signification. Federici affirme que « ce n'est pas la culture de la gauche, du moins pas à notre époque », et c'est triste, car cela trahit la vocation originelle de la politique, qui est d'unir les gens, en leur donnant la force de ne pas être seuls face au monde.

C'est une joie très spinozienne qui fascine Silvia Federici. Non pas le bonheur, mais la joie comme « passion active » et combative, comme l'état dans lequel, selon Spinoza, nous sommes conscients de la situation dans laquelle nous nous trouvons et agissons en conséquence, sans accepter les choses telles qu'elles sont.

« Spinoza parle de la joie comme jaillissant de la raison et de la compassion ». Transposer ce concept à la société capitaliste, « dont nous portons tous les stigmates », signifie que nous nous employons activement à créer une société meilleure, sans oublier que dans la lutte politique, les déceptions, les trahisons, les jalousies, les injustices ne manquent pas, bien au contraire. Mais le rôle de ceux qui s'engagent dans une militance joyeuse est précisément d'identifier la mesquinerie, la jalousie et la vulnérabilité – si présentes, affirme l'auteure, dans les organisations féminines – et de les affronter avec maturité, sans nous laisser détruire par elles.

Ainsi, la lutte politique prend un sens plus grand, et avec les réflexions de Federici, cet essai trouve également une conclusion digne, réitérant avec plus de force ce que nous avons dit au début : la joie est une force morale extraordinaire, car elle alimente la lutte politique : elle renforce les liens, permet de surmonter les inévitables difficultés, crée un partage autour d'un projet politique, s'enracine dans le corps et dans l'action individuelle et collective.

Conclusion

Les politiques mondiales visant le profit et l'immense pouvoir des multinationales ont généré et encouragé de profondes inégalités sociales, de nouvelles formes d'esclavage et ont également répandu des sentiments de vide, d'indétermination, de perte de sens, de solitude et de tristesse²⁸. Au nom d'une croissance illimitée, on a progressivement perdu : 1) le temps de la vie, car on vit pour travailler et l'âge de la retraite devient une perspective de plus en plus lointaine ; 2) l'otium nécessaire pour se ressourcer et aussi donner vie à de nouvelles idées ; 3) le sens, car le temps de la vie semble devoir se soumettre à des lois dictées uniquement par le marché et à des « urgences » construites de temps à autre par le pouvoir politique. Le scénario de la pandémie a offert une représentation plastique de tout cela : les gens ont été interdits de contact humain, comme une simple poignée de main, les personnes âgées ont été laissées mourir seules parce que, si ce n'était pas à cause du Covid, c'était à cause de complications liées au Covid-19, les écoles ont été fermées et un substitut à l'enseignement a été créé, c'est-à-dire l'enseignement à distance, avec plusieurs heures par jour consacrées à l'enseignement à partir d'écrans d'ordinateur, avec une fatigue corporelle et visuelle conséquente, la mobilité a été empêchée, comme, par exemple, en Italie des zones colorées (jaune, rouge, vert) ont été tracées et en Chine, à Shanghai, des personnes ont été enfermées dans des immeubles sans possibilité de pouvoir sortir²⁹. Tout cela s'est déroulé sur une période folle de deux ans, de 2020 à 2022. Cependant, la complexité de l'époque dans laquelle nous vivons n'est pas seulement due à la pandémie passée, mais à d'autres formes d'urgence qui la caractérisent. Une fois l'urgence pandémique terminée, celle relative à la guerre en Ukraine et au changement

²⁸ Silvia Pagliuca, *Generazioni fragili: lavoro, solitudine e disuguaglianze rendono infelici giovani e donne*. En ligne : https://alleyoop.ilsole24ore.com/2025/05/21/generazioni-fragili/?refresh_ce=1.

²⁹ Cela s'est passé en avril 2022. Une vidéo très explicative est apparue sur la page internet de *FranceSoir* : www.francesoir.fr/politique-monde/shanghai-apres-onze-jours-de-confinement-les-habitants-crient-leur-desespoir.

climatique a commencé. Avant cela, les urgences dont on parlait quotidiennement à la télévision étaient les attentats islamiques et l'arrivée de migrants en provenance des pays africains.

Bref, tout le lexique des médias est imprégné de termes d'urgence³⁰.

Dans tout processus évolutif qui aspire à laisser derrière lui des périodes historiques tristes et dramatiques, il est plus que jamais nécessaire de repenser nos priorités. C'est précisément là qu'il est plus que jamais utile de remettre la joie au centre, comme une condition existentielle vers laquelle tendre avec plus de conviction, comme un antidote aux états de peur et d'oppression qui nous privent de notre charge vitale, et comme un mode de vie plus humain, à comprendre dans les différentes dimensions que cet essai a tenté de proposer : la joie comme capacité à accomplir une action ; la joie de partager ; la joie générée par la beauté de notre créativité ; la joie en tant qu'expression des facultés mentales et corporelles.

Nous devons aspirer à la joie, non pas comme une forme triviale d'hédonisme, mais comme une manière de surmonter les difficultés et de célébrer la vie. La joie est aussi une émotion utile du point de vue du lien social. Elle est aussi utile d'un point de vue politique, car elle rend la ville belle, ordonnée et lumineuse. A bien y réfléchir, l'ascension platonicienne au monde des Idées (quand on ne veut pas l'associer au totalitarisme comme le font certains critiques du platonisme) n'est rien d'autre que la réalisation d'un idéal politique, fait de beauté et de perfection. C'est une idée séduisante – la joie comme le Soleil (c'est-à-dire l'idée du Bien) – vers laquelle tend le chemin de l'homme. Un

³⁰ Le coronavirus a donné naissance à un véritable « lexique pandémie ». Concernant son utilisation dans la presse italienne et dans le contexte politique, je renvoie à l'étude scientifique de Mohamed Ahmed Ali Azzam 2024. L'une des voix les plus critiques de notre époque est celle du psychologue clinicien Mattias Desmet, professeur à l'Université de Gand. Desmet met en garde contre les dangers de la société de contrôle, qui a clairement émergé à l'ère de la pandémie. Son livre *Psychologie du totalitarisme* date de 2022 (Desmet 2022) et explique que, pendant la pandémie, les gens ont été amenés à faire confiance aux théories des experts (virologues, comités techniques et scientifiques). Cela passe par un appareil d'information massif, au sein duquel les voix dissidentes sont systématiquement censurées. Pour le psychologue flamand, le totalitarisme peut s'enraciner facilement quand les gens ont peur, mais ils ne savent pas exactement quoi. Dans ce cas, si le leader promet de résoudre les problèmes, les gens y croient en masse. Il est important de souligner ces réflexions, car elles parlent clairement de phénomènes qui se sont produits ces derniers temps et qui ont mis à rude épreuve la cohésion sociale. Dans ce contexte, la population planétaire était traversée par des émotions négatives telles que la peur, l'anxiété, la détresse. Il n'y avait pas de place pour les libertés individuelles. Le climat était oppressant et claustrophobe. Les contacts entre les personnes ont été empêchés. Les relations humaines à travers les écrans d'ordinateur sont devenues la norme. La joie n'était pas envisagée. Les médias alimentaient les états d'anxiété et de peur. Pour cette raison, dans son livre Desmet invite le lecteur à faire bon usage de son sens critique, en distinguant le vrai du faux dans le flux d'informations dont nous sommes abreuvés quotidiennement.

chemin où la douleur et la fatigue ne manquent pas, mais où la joie du succès et les difficultés surmontées nous font regarder avec gratitude le chemin parcouru. La joie comme émotion qui permet à l'idéal de descendre et de triompher dans le réel. Une idée séduisante, avons-nous dit, et c'est précisément pour cela qu'elle a fasciné tant de penseurs depuis Platon³¹.

Bibliographie

- ALEXANDER F. 1980, *Psychoanalytic Therapy: Principles and Application*, New York.
- AZZAM M. A. A. 2024, *Analisi lessicale della terminologia politica e precauzionale al tempo di Coronavirus nella stampa italiana*, « Transcultural Journal of Humanities and Social Sciences », Vol. 5, Issue 2, Avril 2024, pp. 98-114. En ligne : https://journals.ekb.eg/article_355271.html.
- CALABRÒ P. 2018, *Ivan Illich. Il mondo a misura d'uomo*, Villa Verucchio (RN).
- CAPWELL C. 1974, *The Esoteric Beliefs of the Bauls of Bengal*, « Journal of Asian Studies » 33 (2), pp. 255-264.
- CAPWELL C. 1986, *The Music of the Bauls of West Bengal*, Kent.
- CAPWELL C. 1988, *The Popular Expression of Religious Syncretism: The Bauls of Bengal as Apostles of Brotherhood*, « Popular Music », Vol. 7, No. 2.
- CERRATO F. 2008, *Potere e governo della paura nella filosofia di Spinoza*, « Governare la paura. Governing Fear. A Journal of Interdisciplinary Studies », maggio 2008, pp. 1-17 (open access).
- COMTE-SPONVILLE A. 2016, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris.
- DESMET M. 2022, *La Psicologia del totalitarismo*, Bologna.
- EKMAN P. 2003, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, New York.
- EKMAN P., ROSENBERG E. L. (Ed. by) 2005, *What the Face Reveals: Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System (FACS)*, Oxford.
- FEDERICI S. 2023, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, Rome.
- ILICH I. 1973, *La convivialità*, Milano (rist.: 2013, Milano).
- ILICH I. 1980, *Per una storia dei bisogni* (ed. or. 1978), Milano.
- LAFARGUE P. 1883, *Droit à la paresse*, Paris.
- LOWEN A. 2009, *La voce del corpo. Il ruolo del corpo in psicoterapia*, Roma.
- LOWEN A. 2013, *Il linguaggio del corpo*, Milano.

³¹ Par exemple, la philosophe espagnole María Zambran parle de l'Histoire comme d'une « naissance », d'une « aurore interminable », c'est-à-dire d'une naissance continue de l'homme au temps, dans laquelle l'humain se révèle : Zambrano 2019.

- NUSSBAUM M. 2004, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*, Princeton-Oxford.
- NUSSBAUM M. 2009a, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna.
- NUSSBAUM M. 2009b, *Lo scontro dentro le civiltà. Democrazia, radicalismo religioso e futuro dell'India*, Bologna.
- NUSSBAUM M. 2014, *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, Bologna.
- OPENSHAW J. 2002, *Seeking Bauls of Bengal*, Cambridge.
- PETERS H. 1962. *My Spouse: A Biography of Lou Andreas-Salomé*, New York.
- PROUDHON P. 1848, *Droit au travail*, Paris.
- SALOMÉ VON L. 2022. *L'umano come donna*, Milano.
- SPINOZA B. 2007, *Etica*, Milano.
- WHITMAN W. 1855 (1^e ed.), *Leaves of Grass*, New York.
- ZAMBRANO M. 2019, *Persona y democracia*, Madrid.
- ZAOUÏ P. 2010, *La Traversée des catastrophes*, Paris.
- ZAOUÏ P. 2008, *Spinoza : la décision de soi*, Paris.

Raffaella Viccei

Davanti al dolore degli altri

Il corpo di Ettore e Patroclo
nella ceramica attica di VI sec. a.C.

ABSTRACT: This article marks the beginning of a research project on the relationship between body and emotions in scenes of death – both epic and tragic – in Greek vase painting of the sixth and fifth centuries BCE. The study focuses on three scenes centered on the lifeless bodies of Hector and Patroclus, which document the representation of grief in Attic pottery of the second half of the sixth century BCE. It seeks to determine how grief was represented in these scenes and for what purposes. The analysis investigates the emotional manifestations and responses of the figures depicted in images dominated by the corpses of Hector and Patroclus, as well as those of the possible external “spectators”, namely the users and viewers of the vases, who were confronted with mythological paradigms of unbearable loss. Finally, the article explores whether the emotional manifestations and responses of these different types of observers were attuned to emotions other than grief.

KEYWORDS: Attic vases, emotions, grief, *Pathosformel*, *schema*.

1. Introduzione

Nell'*Iliade* il corpo dell'eroe occupa un posto centrale. Descritto con precisione anatomica fin nei dettagli, questo corpo agisce grazie alla coordinazione delle membra¹; la sua gestualità e i suoi movimenti sono espressione di stati emotivi². Quando l'eroe sta per morire, Omero si sofferma sul corpo che lascia la vita sottolineando il venir meno della tenuta muscolare e dei legamenti, e così del movimento; non indugia invece con dettagliate descrizioni sul cadavere dell'eroe. Nel caso di due salme eccellenti, quelle di Patroclo e di Ettore, il poeta menziona sangue e ferite, causate dal combattimento, ma ha cura di dire che entrambi i corpi esanimi, grazie agli dèi, vengono artificialmente pre-

¹ Bolens 2000.

² Fornaro 2024, pp. 5-11; Sotera Fornaro in questo fascicolo; Kuhn-Treichel 2024, pp. 13-29, con bibliografia. Sul gesto in Omero: Purves 2019. Sull'anatomia omerica vedi da ultimo Crivellato 2025. Manca un'indagine completa sul rapporto tra corpo ed emozioni in Omero: per le premesse teoriche della ricerca si vedano Kuhn-Treichel 2025, pp. 5-11 e Leon Wirtz in questo fascicolo.

servati dalla corruzione e dalla putrefazione affinché restino intatte fisionomia e bellezza³.

Fin dall'età arcaica, i ceramografi greci hanno dipinto più immagini dialoganti con il mito troiano⁴, alcune incentrate sulle vicende di eroi colpiti a morte durante la guerra archetipo di tutte le guerre, e hanno dischiuso, nei fruitori delle iconografie, più orizzonti emotivi, non pochi segnati dal dolore. In questo contributo ci occuperemo di alcune scene costruite attorno ai corpi senza vita di Ettore e Patroclo che documentano la rappresentazione del dolore nella ceramica attica della seconda metà del VI sec. a.C.⁵. Ci chiederemo anzitutto in quali modi fosse rappresentata in tali scene questa emozione e a che scopo. Ci interrogheremo su quali fossero le manifestazioni e le risposte emotive dei personaggi raffigurati, e coinvolti, in scene dominate dalla presenza dei cadaveri di Ettore e Patroclo, resi in maniera sublimata, irrealisticamente intatti e belli. La stessa questione verrà affrontata rispetto ai possibili 'spettatori' esterni, i fruitori dei vasi, posti davanti a paradigmi mitologici del dolore per lutti intollerabili. Tenteremo infine di capire se manifestazioni e risposte emotive delle due suddette tipologie di osservatori fossero intonate soltanto al dolore o anche ad altre emozioni.

Questo contributo è un primo tassello di una ricerca più ampia sul rapporto tra corpo ed emozioni in scene di morte, sia epica sia tragica, avvenuta o sul punto di avvenire, nella pittura vascolare greca di VI e V sec. a.C.⁶. I vasi sono stati selezionati tra i più antichi e tra quelli esemplari per il tema dell'articolo; due di essi, uno relativo a Ettore, l'altro a Patroclo, sono opera dello stesso ceramografo, Oltos, dunque permettono di impostare parte della ricerca valorizzando la visione e rappresentazione del dolore da parte di uno specifico pittore di vasi; tutti sono stati trovati a Vulci: è pertanto in ambito etrusco e non attico che avviene l'incontro con il dolore degli 'altri', degli eroi del mito troiano, e con le sue risonanze.

³ Hom. *Il.* XIX, 28-33, 38-39, per il cadavere di Patroclo, preservato intatto e immune dallo scempio della putrefazione grazie a Teti; *Il.* XXIII, 184-187, per il cadavere di Ettore, che ebbe stesso destino per intervento di Afrodite, sul quale si vedano anche le parole di rassicurazione rivolte da Ermes a Priamo: *Il.* XXIV, 410-423. Come noto, analoga sorte riguardò il cadavere di Sarpedone, secondo la volontà di Zeus eseguita da Apollo: *Il.* XVI, 666-670, 676-680.

⁴ La bibliografia su questo tema è molto ampia e caratterizzata dall'adozione di diversi approcci metodologici. Oltre agli studi più pertinenti all'argomento trattato, citati nelle note che seguono, si segnalano almeno: Lowenstam 1992, pp. 165-198; Id. 1997, pp. 21-76; Id. 2008; Woodford 1993; Shapiro 1994, pp. 23-48; Snodgrass 1998; Colpo, Favretto, Ghedini 2007; De Miro 2021.

⁵ Pedrina 2001, su cui si veda la recensione di Pavel 2006-2008, pp. 239-243.

⁶ Stimoli, soprattutto teorici, alla ricerca in corso da: Franzoni 2006; Bobou 2013, pp. 273-311; Turner 2016, pp. 143-160; Sonik 2023, pp. 269-325; Cairns 2025, pp. 188-216.

2. Ferito a morte. Il corpo di Ettore e il dolore

Il ventiquattresimo canto dell'*Iliade* costituisce l'archetipo narrativo per rappresentare il dolore e il lutto di un padre, costretto a riscattare il corpo del figlio prediletto e a umiliarsi con chi aveva ucciso quel figlio e molti altri, baciando le mani all'assassino⁷. La scena omerica della richiesta che Priamo rivolge supplice ad Achille, implorato di accettare un ricchissimo compenso per avere il corpo di Ettore e seppellirlo degnamente, si svolge quasi tutta in un interno, nella tenda-*oikos*⁸ del Pelide. L'ampiezza e l'articolazione degli spazi⁹ permettono che il corpo di Ettore venga lavato, unto e vestito in un vano diverso e distante dalla sala dove si trova Priamo, risparmiando così al vecchio padre una visione che avrebbe acuito dolore e risentimento¹⁰. Anche se nella tenda si muovono e agiscono più personaggi¹¹, i protagonisti sono Priamo, Achille e il corpo senza vita di Ettore. Da quando Priamo entra nella tenda, dove il Pelide aveva da poco terminato di bere vino e mangiare e la *trapeza* era ancora imbandita, fino al momento del «piacere della reciproca vista»¹², durante il pasto condiviso, suggello dei riti per Ettore, Priamo e Achille stanno soprattutto uno di fronte all'altro.

All'inizio di questa lunga scena dell'*Iliade*, Achille è 'davanti al dolore' di Priamo; poi, entrambi sono l'uno davanti al dolore dell'altro e allo «sconvolgimento emozionale per eccellenza»¹³: hanno il corpo e il cuore attraversato dal dolore – Priamo per Ettore, Achille per Patroclo e Peleo –, che viene manifestato soprattutto con pianto incessante e lamenti¹⁴. Achille interrompe brusca-

⁷ Hom. *Il.* XXIV, 468-672. Il dolore lancinante di Priamo con le sue angoscianti manifestazioni, occupa, insieme a quello di Ecuba e di Andromaca, la parte finale del Libro XXII, esattamente i versi 405-515.

⁸ Hom. *Il.* XXIV, 471.

⁹ Si veda il commento di Maria Serena Mirto, *Omero. Iliade* 2012, p. 1146.

¹⁰ Hom. *Il.* XXIV, 583-586.

¹¹ Gli scudieri di Achille, Automedonte e Alcimo, i primi a comparire, impegnati a imbandire la tavola per Achille; l'araldo di Priamo; le donne artefici delle cure a Ettore. Su questi personaggi e sulle loro funzioni: Hom. *Il.* XXIV, 473-476; 573-590; 622-626; 643-648.

¹² Hom. *Il.* XXIV, 633; si vedano anche i versi 629 e 631 sulla reciprocità degli sguardi ammirati.

¹³ Hasse 2018, p. 76, riprendendo una definizione della morte di Emmanuel Lévinas.

¹⁴ Priamo invita Achille a rispettare gli dèi, ad avere pietà di un vecchio padre nel ricordo del suo. Le parole di Priamo fanno nascere in Achille «il desiderio di pianto / per suo padre [...] / entrambi ricordavano, l'uno Ettore sterminatore, / e piangeva fitto, rannicchiato ai piedi di Achille; / Achille piangeva quando suo padre e quando Patroclo, / il loro pianto si levava attraverso le stanze. / Ma quando ebbe goduto del pianto il nobile Achille, / e il desiderio di pianto lasciò il suo cuore e le sue membra, / si levò dal suo seggio e rialzò il vecchio, / preso da pietà per la testa e il mento canuto; / poi si rivolse a lui con queste parole: Infelice, quante sciagure hai sopportato nell'animo!» (Hom. *Il.* XXIV, 507, 509-518; traduzione, qui e in seguito, di Guido Paduano, *Omero. Iliade* 2012). E questo pensiero torna di nuovo nelle ultime parole di Achille al vecchio Priamo: «Ma su, siediti su questo seggio e, per quanto afflitti, / lasciamo che nel nostro cuore l'angoscia abbia

mente la condivisione di una simile atmosfera emotiva che pervade la tenda¹⁵. Questa cesura emotiva è funzionale a separare per un certo tempo i due uomini e a far spostare Achille nella parte della tenda-*oikos* dove giace il cadavere di Ettore, in un altrove rigorosamente precluso allo sguardo di Priamo. Terminati i riti e deposto il corpo di Ettore sul carro, Achille è di nuovo davanti al re e a un dolore che viene però sospeso, per il tempo del pasto consumato insieme e grazie alla condivisione di vino e cibo¹⁶.

Il tema del riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo viene rappresentato, con varianti, su una ventina di vasi attici databili tra il VI e la metà del V sec. a.C.¹⁷. Come noto, i vasi dipinti sono oggetti con specifiche funzioni e finalità, impiegati di frequente in contesti simposiali e/o funerari che determinano una peculiare comprensione intellettuale e una speciale esperienza emotiva della morte e del dolore e della loro rappresentazione. Inoltre, sono oggetti destinati spesso a luoghi e orizzonti culturali diversi da quelli di produzione.

Nelle immagini in questione il mito troiano di riferimento è soprattutto quello omerico¹⁸, variamente contaminato. L'elemento più macroscopico della revisione¹⁹ dei ceramografi attici è la presenza ravvicinata del corpo di Ettore nella scena dell'incontro tra Priamo e Achille. Tale presenza è attestata fin dalle immagini più antiche, una delle quali, datata al 550-540 a.C., è dipinta su un'anfora (Gruppo E)²⁰, vaso da simposio quindi allusivo, con dovute accortezze e necessari distinguo, al contesto omerico del banchetto sopra ricordato.

riposo, / perché niente si ricava dal pianto che agghiaccia» (522-524). E ancora: «Sopporta, non piangere senza tregua nel cuore / dalla pena per tuo figlio non otterrai niente, / non lo riuscirai, piuttosto patirai tu prima qualche altra sciagura» (549-551). Ma Priamo rifiuta l'invito a sedere e a limitare il dolore, che persisterà – dice – finché «Ettore sta[rà] nella [...] tenda, senza che se ne curi nessuno» (554) e lui non lo rivedrà (555).

¹⁵ La reazione del Pelide è seccata e minacciosa: «Ora non m'irritare, vecchio; sì, sono io / che intendo ridarti Ettore [...] / Dunque, non provocare più il mio animo in mezzo al dolore: / vecchio, potrei non risparmiarti nella mia tenda, / benché tu sia supplice, e violare i comandi di Zeus». Hom. *Il.* XXIV, 560-561; 568-570.

¹⁶ Hom. *Il.* XXIV, 618-642.

¹⁷ Sul tema: Shapiro 1994, pp. 23-48; Pedrina 2007, pp. 231-239; Lowenstam 2008, pp. 51-63; Visconti 2008/2009, pp. 35-59. D'Orlando 2018, pp. 70-71, 111-127, 131-133; Atienza, Costantini 2018, pp. 5-15.

¹⁸ Visconti 2008/2009, p. 39.

¹⁹ Viccei 2024, pp. 673-674.

²⁰ Anfora attica f.n., Gruppo E, 550-540 a.C., da Vulci (Kassel, Staatliche Museen Antikensammlung T674); *Para*, p. 56, num. 31 bis; *Add²*, p. 36; *CVA*: Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen 1, pp. 43-44, Taf. 21.2, 23.1-3, 29.8 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={347976D6-2877-4C37-8AC6-6C526EF0FC51}&startRef=&x=1&newwindow=true>); *BAPD* (*Beazley Archive Pottery Database*) online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/347976D6-2877-4C37-8AC6-6C526EF0FC51> scheda, bibliografia, immagini; Kossatz-Deissmann 1981, p. 149, num. 645 (*LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/NMnRn7r8UX2jcoeHyxFyGA>); Pedrina 2007, p. 235; Lowenstam 2008, pp. 52-53; Visconti

La scena ruota attorno al corpo vinto di un eroe glorioso e ha per coprotagonisti Achille, Priamo, una donna. La natura eroica di Ettore, come quella del Pelide, è comunicata dal ceramografo del Gruppo E attraverso un elmo crestatto, raffigurato in uno studiatissimo rapporto con il corpo: l'elmo è simbolo di colui che è eroe attraverso l'esercizio della virtù guerriera e in Omero è spesso associato a Ettore attraverso l'epiteto *κορυθαίολος*²¹.

Davanti al corpo eroico di Ettore, privato della vita, come si pone emotivamente il vecchio padre e re Priamo, come la giovane donna, come Achille?

Priamo compie con la testa, dunque con gli occhi, e con le braccia gesti e movimenti che tracciano una linea non scritta, ma evidente, che è diretta verso il basso, dove giace il corpo di Ettore; lo stesso vale per la testa, coperta dall'*himation* in segno di lutto, della donna (Briseide o Ecuba)²² alle spalle del re. Gli *schemata*²³ di Priamo traducono una straordinaria – in senso letterale – postura da «invested spectator»²⁴ nello stare davanti alla dolorosa morte di Ettore e nel guardare il corpo ucciso da Achille: nella maggior parte delle iconografie attiche Priamo è infatti in relazione principale non con Ettore ma con l'omicida. La proiezione del corpo di Priamo inclinato verso il corpo del figlio disteso a terra traduce dolore. Essa fa sistema con le braccia tese verso Ettore e con le palme delle mani aperte, che comunicano pietà insieme a un disperato desiderio di riavere tra le proprie braccia il figlio e lenire così una indicibile pena. La direzione dello sguardo della figura femminile è mimetica a quella del vecchio re²⁵ e ha valore in sé e in relazione a Priamo, ponendosi come eco di una parte degli *schemata* emozionali dell'uomo e come espressione di un dolore condiviso.

Achille è su una *kline*: questa, oltre a svolgere la consueta funzione simposiale, dà evidenza all'antitesi fra il livello superiore, con Achille vincitore disteso sul letto, e quello inferiore con Ettore vinto, steso a terra. Il corpo dell'eroe troiano è perturbante, tale anzitutto per essere nel contesto del simposio, vicino a *kline* e *trapeza*, e catalizza perciò, più di tutto, l'attenzione di chi osserva la scena. Esso appare 'corpo del dolore', di per sé e in quanto fonte del dolore della donna e

2008-09, pp. 42, 53, num. 7; D'Orlando 2018, pp. 124-125, 155. I siti citati in questa e nelle seguenti note sono stati consultati l'ultima volta nel mese di dicembre 2025.

²¹ Ad esempio, nel citato Libro XXII ai versi 232, 249, 337, 355, 471.

²² Nella bibliografia citata (*supra*, n. 20) la figura femminile accanto a Priamo è indicata semplicemente donna o come Briseide o Ecuba, giovane perché idealizzata. Da parte nostra si opta, per ora, in questo contributo, per la definizione generica.

²³ Catoni 2008.

²⁴ Secondo una delle voci della classificazione dello spettatore di Stansbury-O'Donnell 2006, p. 23.

²⁵ Le braccia della donna, invece, sono piegate, le mani chiuse, una delle quali a tenere un lembo del velo.

specialmente di Priamo, di un padre che alla fine della vita è costretto a guardare, innaturalmente, la vita perduta di un figlio; di un re che, con l'uccisione di un figlio-guerriero valorosissimo, ha perso ogni speranza di salvezza per il suo regno. Questo 'corpo del dolore' esprime inoltre, in modo diretto e crudo, il predominio del vincitore sul vinto e, per ciò che mostra e per come lo mostra nel sistema immagine, implica anche una doppia qualificazione dell'emozione del dolore: divisiva, poiché separa i vinti (Ettore, Priamo, la donna) dal vincitore (Achille), e aggregante, poiché avvicina nella *sympatheia* (Priamo, la donna).

Il ceramografo attico ha creato le condizioni per attivare una potenziale molteplicità di punti di osservazione della morte e del dolore, di prospettive di pensiero e di orizzonti emotivi sia all'interno sia all'esterno dell'immagine. All'interno ci sono gli sguardi emotivamente coinvolti di Priamo e della donna e lo sguardo del nemico-assassino, Achille, che viene posto davanti al dolore e alla compassione degli altri, anzitutto del vecchio re e padre, quindi della donna accanto, ma non fa trapelare compartecipazione. All'esterno ci sono gli sguardi degli osservatori, a cominciare dagli acquirenti-utilizzatori dell'anfora. Questi potenziali 'spettatori' guardavano la scena non ad Atene, dove era attiva l'officina produttrice dei vasi del Gruppo E, ma in una delle principali città dell'Etruria tirrenica, a Vulci²⁶. Gli spazi e i tempi in cui l'anfora dipinta era utilizzata erano quelli della ritualità funeraria e della sepoltura cui essa era destinata. Lo stare davanti all'immagine di dolore e di eroismo rappresentata dal corpo di Ettore e alla raffigurazione del dolore e della compassione di Priamo e della donna va compreso in rapporto all'ideologia e alla prassi rituale funeraria etrusca. Nello svolgimento del rito, il dolore per una morte reale, provato da familiari, amici, conoscenti del defunto (o della defunta), si interfacciava con la visione compartecipata di una scena eroica di dolore e pietà, di una morte mitica e paradigmatica.

Stesso evento e stessi protagonisti, ma insieme a Hermes e a personaggi impegnati per lo più a portare beni per riscattare il corpo di Ettore, animano la superficie di una *kylix* dipinta da Oltos (520-510 a.C.) anch'essa destinata a un corredo funerario vulcente²⁷. Al centro della scena compaiono Achil-

²⁶ Più temi 'iliadici' e in generale del ciclo troiano, come pure più temi 'odissiaci' sono ben noti in Etruria nella pittura vascolare fin dal VII sec. a.C. (basti citare qui il vaso François, su cui Iozzo 2018, e il cratere di Aristonothos, Bonaudo 2008-2009, pp. 143-149) e in seguito anche nella pittura parietale funeraria (Tomba dei Tori a Tarquinia, Tomba François a Vulci: Steingraber 1985, pp. 353-355, num. 120; pp. 380-383, num. 178). Gli studi sulla diffusione, a tratti con caratteri di pervasività, sugli usi e sui riusi, sui significati di tali temi in ambito etrusco sono ormai numerosi. Ci limitiamo qui a segnalare, tra gli ultimi, Massa-Pairault 2021, con bibliografia.

²⁷ *Kylix* attica f.r., Oltos, 520-510 a.C., da Vulci (München, Staatliche Antikensammlungen J404 -2618-); ARV² p. 61, 74; p. 1599, num. 13; p. 1622; *Para*, p. 327; *Add*, p. 81; BAPD on-

le, Priamo, indicati dalle iscrizioni onomastiche Πριαμος e Αχιλλ[λ]ευς, ed Ettore. Achille è di nuovo disteso su una *kline*, particolarmente sontuosa, e regge in mano una *kylix* attraverso la quale Oltos crea un gioco di specchi con la *kylix* da lui dipinta e in possesso dell'*aristos* di Vulci. Sotto la *kline* e la vicina *trapeza* giace il corpo esanime di Ettore. Priamo, ai piedi del letto, rivolge occhi e braccia, soprattutto il braccio destro, verso Achille: postura e gestualità del re indirizzano lo sguardo di chi osserva l'immagine sulla parte alta della scena che è dominata dal Pelide, vivo e vincente, e che si contrappone alla parte bassa con Ettore, senza vittoria e senza vita. In questa *kylix*, diversamente dall'anfora, Priamo pone il focus non su Ettore ma su Achille; è invece il Pelide a dare risalto a Ettore, attraverso il rapporto rilevante fra il suo corpo e quello dell'eroe troiano e attraverso il nome dipinto Αχιλλ[λ]ευς le cui lettere, dall'*alpha* al *sigma*, sono disposte secondo una linea semi-circolare che inizia all'altezza della testa di Achille e termina all'altezza del corpo di Ettore.

Nell'immagine di Oltos, a indirizzare lo sguardo su Ettore sono il nome pregnante di Achille, l'antitesi dei corpi, e un elemento tipico del banchettare, ossia la carne sulla *trapeza*. La presenza straniante – come nell'anfora – del corpo di Ettore si impone ancor più alla vista grazie ai pezzi insanguinati di carne che pendono giù dalla tavola fino a toccare il tronco nudo del figlio di Priamo.

Il corpo dell'eroe troiano è l'unica immagine e l'unica sorgente di dolore. Questa emozione non è provocata dalla resa di un corpo ferito a morte – il corpo è privo di tagli e sangue, muscoloso e bello – ma nasce dalla particolare condizione del corpo di un eroe privato delle armi, quindi della propria identità, e della vita, sovrastato dal corpo sfarzosamente abbigliato dell'assassino Achille e dalla magnificenza della *kline* e della *trapeza*. E il dolore è acuito dalla condizione di solitudine e di alterità del corpo disteso e immobile rispetto ai personaggi in piedi e in cammino che affollano la scena e dall'atteggiamento di indifferenza, verso l'accorata richiesta di Priamo, tenuto da Achille, impegnato a farsi incoronare da una giovane donna (Briseide²⁸).

line: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 5318; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=5537>), bibliografia, immagini; CVA: München, Antikensammlungen 18, pp. 63-69, Taf. 26-29 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA}&startRef=&x=1&newwindow=true>); Kossatz-Deissmann 1981, p. 150, num. 656 (LIMC Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/3f9tX79sWL6lIgTJIDZCjw>); <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/53bd9078-4ac3-4591-94ac-cd98972ca1c8>; Lowenstam 2008, p. 53; Visconti 2008-09, pp. 43-44, 54, num. 12.

²⁸ CVA: München, Antikensammlungen 18, p. 65 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={933A5575-C87C-4BEF-B20C-3EE803E346BA}&startRef=&x=1&newwindow=true>).

3. Ferito a morte. Il corpo di Patroclo e il dolore

L'uccisione di Ettore da parte di Achille è conseguenza fatale della morte di Patroclo per mano del principe troiano. Tale episodio è decisivo nella struttura narrativa dell'*Iliade*²⁹: solo dopo questo lutto insuperabile Achille torna a combattere, volendo vendicarsi e strappare la vita a Ettore.

In una *kylix* di grandi dimensioni della fine del VI sec. a.C. plasmata da Euxitheos (E[υ]χσιθεος εποιεσε[υ]) e dipinta, come quella appena analizzata, da Oltos (Ολτος εγ[γραφ]σεν), sono ben conservate due scene legate alla morte di Patroclo. I personaggi sono facilmente identificabili grazie alle iscrizioni onomastiche. In una scena, Αχιλλ[λ]ευ(ς) sta per ricevere la tragica notizia e nella stessa scena compaiono Νεστορ, Ιρις, Φοινυχς | c ινχ, Αντιλοχος; nell'altra, il corpo di Πατροκλος è conteso a suon di armi da Διομεδης, Αια(ς), Αινεια[ς], ηιπ[π]ασος³⁰.

Queste due immagini rappresentano una re-visione di eventi e personaggi noti dai Libri XVI-XVIII dell'*Iliade*³¹; sono tematicamente interconnesse e gli eventi appaiono svolgersi in contemporanea. Achille, in dialogo con il vecchio Nestore, sta per venire a conoscenza dell'assassinio di Patroclo dal figlio del saggio re di Pilo, Antiloco, da poco sceso dal carro; accanto alla quadriga c'è la dea Iride che pure parlerà ad Achille, dando importanti consigli per recuperare il corpo dell'amico. Nel mentre, il corpo di Patroclo giace sulla nuda terra. È concepito come il punto focale della battaglia nella quale si contrappongono i Troiani Enea e *Hipastos* – a destra –, i Greci Aiace e Diomede – a sinistra –³². Le coppie di nemici sono disposte simmetricamente e, armate alla stessa maniera con lance e scudi, combattono nello stesso modo; identico è l'oggetto della contesa: il corpo di Patroclo spogliato di armi e vita da Ettore.

²⁹ Hom. *Il.* XVI, 786-863.

³⁰ *Kylix* attica f.r., ceramografo Oltos e ceramista Euxitheos, 515-510 a.C., da Vulci (Berlin, Antikensammlung F 2264); Staatliche Museen zu Berlin Sammlungen online: <https://recherche.smb.museum/detail/686527> con immagini; *ARV*² pp. 60, 64; *Para*, p. 326; *Add*, p. 81; *Add*², p. 164; *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/BD89CCF1-C8D4-470E-A5C2-6FD15971F775> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 2313; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=2458>), bibliografia, immagini; CVA: Berlin, Antikensammlung 1, pp. 11-15, Taf. 1-3 (<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/browseCVARecord.asp?id={BD89CCF1-C8D4-470E-A5C2-6FD15971F775}&startRef=&x=1&newwindow=true}>); LIMC Web: https://app.dasch.swiss/resource/080E/Z_IWIq2AX26h4BP1Q8ZjIw.

³¹ A cominciare dai versi citati (786-863), sulla morte di Patroclo, del Libro XVI, per continuare con il Libro XVII dedicato alla lunga battaglia per il corpo del giovane e, verso la fine (XVII, 651-656, 679-701, 708-709), anche alla drammatica comunicazione da dare ad Achille, compito affidato da Menelao ad Antiloco. Il Libro XVIII, oltre alla notizia ricevuta dal Pelide e ad altri riferimenti alla contesa del corpo, racconta dell'arrivo della dea Iris da Achille (XVIII, 165-202).

³² Aiace Telamonio, in Hom. *Il.* XVIII, 193-195. Per le questioni riguardanti la presenza di *Hipastos* e Diomede si rinvia alla bibliografia citata, *supra* n. 30.

La morte di Patroclo è resa da Oltos attraverso *schemata* e *Pathosformeln*³³ che richiamano l'azione congiunta di morte e sonno, ben nota sia da una celeberrima immagine di Sarpedone realizzata da Euphronios sia da Omero.

Nell'*Iliade* Patroclo, poco prima di essere ucciso, toglie la vita a Sarpedone, il cui corpo viene prelevato dai gemelli *Hypnos* e *Thanatos*³⁴. Nel cratere di Euphronios e di Euxitheos – lo stesso ceramista della *kylix* di Oltos –, *Hypnos* e *Thanatos*, alla presenza di Hermes, sollevano dal campo di battaglia Sarpedone per portarlo nella patria terra di Licia, luogo della sepoltura del valoroso alleato dei Troiani³⁵. La fama di questo cratere risiede anche nella presenza di una delle più iconiche *Pathosformeln* del dolore nota come 'braccio della morte'³⁶, la quale si trova anche nella coeva *kylix* di Oltos. Qui il braccio destro abbandonato dalla vita, inerte, tocca la nuda terra e, piccola variazione rispetto a Sarpedone, il palmo della mano di Patroclo è aperto verso l'esterno trasmettendo ancor più senso di disarmo e resa a chi osserva la scena. Il braccio e la mano sinistra del giovane, sotto la testa, sono disposti alla maniera di una persona che dorme³⁷, alludendo così all'abbandono a *Hypnos*³⁸.

Il volto di Patroclo è rivolto alla terra; il corpo efebico e senza tracce di colpi mortali è atarattico: pur essendo il motore dell'azione, comunica totale senso di estraneità a tutto ciò che accade intorno, alla contesa accanita, al rumore delle armi, che Oltos riesce a far immaginare. Un corpo estraneo alla guerra, sovrastato da un eroico mestiere delle armi che viene mostrato non appartenergli più. Eppure in quello stesso corpo vi è la memoria recentissima del conflitto, della violenza fisica, dei colpi delle armi che avevano portato un dolore mortale che, chi guardava la *kylix*, non poteva non riconoscere e percepire.

³³ Sulla nozione warburghiana, Ginzburg 2013, pp. 109-132.

³⁴ Hom. *Il.* XVI, 666-683.

³⁵ Cratere a calice attico f.r., ceramografo Euphronios e ceramista Euxitheos, 515-510 a.C., da Cere, necropoli di Greppe Sant'Angelo (Cerveteri, Museo Nazionale Archeologico Cerite, senza numero di inventario); *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/2F320D8E-61D8-4965-A2C5-C2E76A149354> scheda, iscrizioni, bibliografia, immagini; Bothmer 1994, p. 697, num. 4; *LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/do2zOMFQXdSPFnDcOAOvsg>; Spivey 2019. Due guerrieri sollevano alla maniera di *Hypnos* e *Thanatos* il cadavere di un giovane, prevalentemente identificato con Patroclo, nel cratere attico f.r., gruppo di Pezzino, 500-490 a.C. ca, da Agrigento (Agrigento, Museo Archeologico Regionale C1956); *ARV*² p. 32, num. 2; *Para*, p. 324; *Add*, p. 75; *Add*², p. 157; *BAPD* online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/CA05B62D-EA70-46BA-A9D1-D46C927A3C41> scheda, bibliografia, immagini; *LIMC* Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/o4-HJ9TsWSu-yHQreqh3uQ>.

³⁶ Sulla formula di *pathos* del braccio esanime che si abbandona senza vigore al suolo, emblematica dell'*ars moriendi*, Settis 2013, pp. 83-108.

³⁷ Simile posizione del braccio, però destro, è nell'Ettore dell'anfora Gruppo E sopra analizzata.

³⁸ Su questo gesto, Franzoni 2006, pp. 153-161.

Un implicito dolore era immaginabile tra le emozioni che muovevano i Greci Διομεδης e Αια(ς), visto il fine del loro lottare: sottrarre il corpo di Patroclo ai Troiani per consegnarlo all'affranto Achille. E, secondo la scena nell'altra metà della *kylix*, a un passo dal nascere e manifestarsi era il dolore disperato del Pelide per una morte inaccettabile.

4. La rappresentazione dolorosa della 'bella morte' e le lacrime del congedo

Il dolore veicolato dalle immagini attiche considerate nasce dalla morte, una morte dai tratti peculiari, definiti dall'*ethos* dell'ucciso e dell'uccisore, un *ethos* eroico in entrambi i casi, e dall'occasione che aveva determinato la fine della vita: un combattimento che metteva alla prova l'*aristia*. C'è pertanto una tonalità eroica, di eccezionalità, e anche di violenza, che colora l'emozione del dolore suscitata dalla visione dei corpi di Ettore e Patroclo negli osservatori della seconda metà del VI sec. a.C.: il ceramografo attico, creatore e al contempo osservatore dell'immagine; i Vulcenti, destinatari dei vasi dipinti; e, nel caso dell'anfora, gli osservatori all'interno della scena – Priamo e la donna –.

Poiché il dolore di cui parliamo si esprime in un contesto di guerra ed è inflitto da mani nemiche, esso porta con sé il senso della contrapposizione tra avversari. Nelle due scene del riscatto di Ettore il dolore è, così, anche l'emozione che distingue Troiani e Greci, il vinto Priamo dal vincitore Achille (anfora, Gruppo E; *kylix* di Oltos), e che avvicina, nella dolorosa esperienza della morte, i vinti a prescindere da genere, età, ruolo – Priamo e la donna – (anfora, Gruppo E). La contrapposizione è anche nella *kylix* di Oltos con la contesa del corpo di Patroclo, resa attraverso le coppie armate di Greci e Troiani, ma in questo caso la relazione con il dolore non è perspicua.

Come in ogni morte, anche in quella eroica di Ettore e Patroclo, entra in gioco la natura familiare o di amicizia dei legami esistenti tra vivi e morti. Fra i vivi raffigurati nei tre vasi, è Priamo a incarnare la relazione familiare. Soprattutto nell'anfora del ceramografo del Gruppo E, il ruolo paterno porta Priamo a guardare al cadavere di Ettore non solo come al corpo esanime di un eroe e principe troiano, che avrebbe potuto salvare Ilio, ma anche e in primo luogo come al corpo di un figlio, molto amato. Il dolore del vecchio re si interfaccia con orizzonti emotivi propri delle relazioni familiari e se la donna accanto fosse la madre di Ettore, come ipotizzato da alcuni studiosi, queste geografie emotive troverebbero più ampia e intensa espressione. Restando ancora su Priamo e sulla figura femminile, le *Pathosformeln* impiegate dal ceramografo

del Gruppo E riescono a dire un dolore riconoscibile e icastico per il fruitore e/o la fruitrice dell'immagine che, analogamente a Priamo e forse alla donna, si trovava in uno stato di lutto familiare e provava la più ineludibile delle emozioni suscitate dalla morte.

Nei potenziali osservatori delle scene dipinte le rappresentazioni del dolore generavano risonanze emotive diverse, in larga misura determinate dai contesti e dagli spazi di fruizione e dalle personali esperienze del dolore. Per i primi 'spettatori', che erano i ceramografi attici, artefici delle iconografie, il contesto e lo spazio sono quelli delle botteghe artigianali dove venivano realizzati i vasi per la vendita. Per loro la rappresentazione del dolore doveva essere anzitutto efficace in vista dei successivi 'spettatori'. Questi, nei casi esaminati, erano Etruschi e osservavano quelle scene del mito troiano, in cui echeggiava un dolore paradigmatico, in contesti rituali legati alla dimensione funeraria tirrenica dove si viveva e condivideva il dolore per la morte di un familiare, un amico, un membro della comunità. Nell'epifania del dolore legato a una dimensione eroica ed emblematica, gli appartenenti a classi elevate di Vulci, destinatarie dei vasi, potevano trovare una nobilitazione al proprio dolore e al dolore provato dal defunto stesso in punto di e con la morte.

Chi stava 'davanti al dolore' fatale di Ettore e Patroclo, davanti al dolore di Priamo, della donna, al dolore potenziale di Aiace e Diomede, a quello prevedibile dell'Achille di Oltos, poteva provare anche altre emozioni: stupore, perfino gioia, perché poteva godere dell'immagine di una bella morte – in senso epico –, inserita all'interno di una bella scena di simposio o di combattimento. Questa dinamica stratigrafia emozionale è ancora più sostenibile nel caso di immagini complesse come quelle dipinte nel cratere di Euphronios con il corpo di Sarpedone sollevato da *Hypnos* e *Thanatos* o nel cratere di Agrigento (Gruppo di Pezzino) con il giovane corpo di un guerriero identificato con Patroclo, in compagnia del suo *eidolon*³⁹.

Il corpo dell'eroe non è un corpo qualsiasi: esso continua a impersonare, pur nell'immobilità della morte, i valori guerrieri per i quali ha dato la vita e a rappresentare una bellezza, fisica e morale, che suscita ammirazione mista a dolore. Ciò si può verificare anche in altre iconografie non focalizzate sul cadavere dell'eroe, ma sugli episodi che precedono la morte e che costituiscono le premesse per stabilire un'atmosfera emotiva di dolore e lutto che coinvolge sia i personaggi raffigurati sia il fruitore dell'immagine. Mi riferisco a scene che ruotano attorno a Patroclo, ad Achille, a Ettore, realizzate non solo nel VI ma anche nel corso del V sec. a.C. Su un'anfora del 450-440 a.C., scoperta

³⁹ *Supra*, n. 35.

sempre a Vulci, dipinta da un ceramografo attivo nella cerchia di Polignoto, il Pittore di Ettore⁴⁰, è trattato il tema del congedo del guerriero, figura alla quale viene data piena riconoscibilità attraverso l'iscrizione καλος | ηεκτωρ. A destra di un Ettore in armi, con elmo, corazza, schinieri, scudo e lancia, si trova Ecuba, ugualmente accompagnata dal nome dipinto, Εκαβη. Madre e figlio compiono insieme atti rituali utilizzando rispettivamente *oinochoe* e *phiale* mentre alle spalle di Ettore il vecchio Πριαμος{1}, senza essere visto dal figlio e dalla moglie, con le dita di una mano toglie dal viso le lacrime che scendono dagli occhi. La bellezza eroica e statuaria di Ettore è compresa così tra gesti che comunicano tristezza e dolore e lasciano presentire il noto epilogo dell'imminente duello con Achille.

In questa immagine della metà del V sec. a.C., il dolore è esplicito, in primo piano; è la tonalità emotiva che informa l'intera scena di congedo e funge da prolessi di un dolore che verrà provato nel modo più lacerante con la morte di Ettore e che contagerà i familiari e l'intero popolo troiano. Il Pittore di Ettore ha espresso l'emozione del dolore scegliendo un piccolo, potente, *schema* della mano e la resa del volto frontale al fine di dare massima evidenza al pianto che, del dolore, è la più comune manifestazione. Questa opzione molto insolita nella pittura su vaso metteva in relazione immediata e diretta il volto di Priamo con i volti di coloro che erano davanti a quel dolore emblematico, i fruitori della scena che, vista la destinazione ultima dell'anfora – un corredo funerario vulcente –, dovevano aver conosciuto un dolore simile a quello di Priamo e averlo espresso con un simile pianto.

Il dolore lacrimevole che nell'*Iliade* appartiene a Priamo, a Ecuba, ad Achille, persino ai suoi cavalli, quando videro cadere nella polvere Patroclo e «inclinando / a terra la testa, [...] lacrime calde cadevano / giù dalle palpebre e scorrevano a terra / per nostalgia del loro auriga»⁴¹, è rappresentazione rara nella pittura vascolare: il pianto composto, solitario, silenzioso del Priamo re-immaginato dal Pittore di Ettore costituisce una epifania emotiva di estremo interesse, sui cui torneremo ancora.

⁴⁰ Anfora attica f.r., Pittore di Ettore, 450-440 a.C., da Vulci (Roma, Musei Vaticani - Museo Gregoriano Etrusco 16570); Musei Vaticani online: <https://www.museivaticani.va/content/musei-vaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxi--della-meridiana--ceramica-attica-ed-etrusca/anfora-attica-del-pittore-di-etttore.html>, con immagine; ARV² p. 1036, num. 1, p. 1679; *Add*, p. 155; *Add²*, p. 318; BAPD online: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/77ACFBBD-1CB0-4203-822D-5C2BC479034D> scheda, iscrizioni (CAVI Inscriptions 7015; AVI Web: <https://www.avi.unibas.ch/DB/searchform.html?ID=7271>), bibliografia; Touchefeu 1988, p. 85, num. 19*; LIMC Web: <https://app.dasch.swiss/resource/080E/v8GCGYdqUyWb1bC2kd2NEw>; D'Orlando 2018, pp. 74-75.

⁴¹ Hom. *Il.* XVII, 436-439.

Bibliografia

- Add = L. BURN, R. GLYNN 1982, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford.
- Add² = T. H. CARPENTER 1989², *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, Oxford.
- ARV² = J. D. BEAZLEY 1963² [1942], *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, I-II.
- ATIENZA A. M., COSTANTINI A. L. 2018, *Los avatares del cuerpo heroico. La "bella muerte" de Héctor y otros horrores de la guerra en el mito y las imágenes*, in A. PAC, N. MUÑOZ (coord.), *Constelaciones discursivas: figuras, tramas y texturas*, Actas IX Jornadas de Letras (Río Gallegos 2016), Río Gallegos, pp. 5-15.
- BOBOU O. 2013, *Emotionality in Greek Art*, in A. CHANIOTIS, P. DUCREY (eds.), *Unveiling emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, pp. 273-311.
- BOLENS G. 2000, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes.
- BONAUDO 2008-2009, *In rotta per l'Etruria: Aristonothos, l'artigiano e la metis di Ulisse*, «Annali di Archeologia e Storia Antica», n.s. XV-XVI, pp. 143-149.
- BOTHMER von D. 1994, *Sarpedon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, VII. 1, pp. 696-700.
- CAIRNS D. 2025, *Emotional Contagion, Empathy, and Sympathy as Responses to Verbal and Visual Narratives: Some Conceptual and Methodological Issues*, in L. HUITINK, V. GLAVEANU, I. SLUITER (eds.), *Social Psychology and the Ancient World: Methods and Applications*, Leiden, pp. 188-216. https://doi.org/10.1163/9789004731301_011.
- CATONI M. L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.
- COLPO I., FAVARETTO I., GHEDINI F. (a cura di) 2007, *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*, Atti del Convegno internazionale (Taormina 2006), Roma.
- CRIVELLATO E. 2025, *La nascita del pensiero anatomico nella cultura greca*, Pistoia.
- DE MIRO E. 2021, *L'Iliade e la ceramica greca. Studi, metodi, argomentazioni*, Pisa.
- D'ORLANDO D. 2018, *Hektor. Iconografia e iconologia della figura di Ettore nella ceramica attica*, Beau Bassin.
- FORNARO S. 2024, *The Wrath of Achilles*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale» IV 1, pp. 5-11. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/121>.
- FRANZONI C. 2006, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino.
- GINZBURG C. 2013, *Le forbici di Warburg*, in M. L. CATONI (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, pp. 109-132.
- HASSE J. 2018, *La potenza emotiva degli ambienti tanatologici. Sull'interazione di*

- atmosfera e tonalità emotive*, «Studi di estetica» XLVI, IV serie, 2 / Sensibilia, pp. 75-94.
- IOZZO M. 2018, *Il Vaso François – Rex Vasorum. Guida breve / The François Vase – Rex Vasorum. A guide*, Firenze.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1981, *Achilleus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich, I. 1, pp. 37-200.
- KUHN-TREICHEL T. 2024, *‘Si sciolgono le ginocchia e il cuore’: emozioni e dissoluzione del corpo in Omero (e oltre)*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell’arte, nella cultura materiale» IV 1, pp. 13-29. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/122>.
- KUHN-TREICHEL T. 2025, *Editorial*, «Archivi delle Emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell’arte, nella cultura materiale» V 1, pp. 5-11. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/238>.
- LOWENSTAM S. 1992, *The Uses of Vase Depiction in Homeric Studies*, «Transactions of the American Philological Association» CXXII, pp. 165-198.
- LOWENSTAM S. 1997, *Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, «Transactions of the American Philological Association» CXXVII, pp. 21-76.
- LOWENSTAM S. 2008, *As Witnessed by Images: the Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore.
- MASSA-PAIRAULT F.-H. 2021, *Connaissance et métamorphoses de l’Iliade en Étrurie*, «Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle» XI 2. <https://doi.org/10.4000/aitia.8657>.
- Omero. Iliade* 2012, Traduzione di G. PADUANO, saggi introduttivi di G. PADUANO e M. S. MIRTO, commento di M. S. MIRTO, Torino.
- Para = J. D. BEAZLEY 1971, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.
- PAVEL C. 2006-2008, Marta Pedrina. *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un’analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* Venezia 2001 (Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, Memorie, volume XCVII), «Studii clasice» XLII- XLIV, pp. 239-243.
- PEDRINA M. 2001, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a. C.). Per un’analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia.
- PEDRINA 2007, *Tra supplica e oltraggio, tra ‘Beau mort’ e ‘Belle mort’: segni, gesti e posture nel riscatto del corpo di Ettore*, in I. COLPO, I. FAVARETTO, F. GHEDINI (a cura di), *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*, Atti del Convegno internazionale (Taormina 2006), Roma, pp. 231-239.
- PURVES A. 2019, *Homer and the Poetics of Gesture*, New York.
- SETTIS S. 2013, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in M. L. CATONI (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, pp. 83-108.
- SHAPIRO A. 1994, *Poet and Painter: Iliad 24 and the Greek Art of Narrative*, «Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi» XXIII, pp. 23-48.

- SNODGRASS A. 1998, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge.
- SONIK K. 2023, *Emotions and Body Language: The Expression of Emotions in Visual Art*, in K. SONIK, U. STEINERT (eds.), *The Routledge Handbook of Emotions in the Ancient Near East*, New York, pp. 269-325.
- SPIVEY N. 2019, *The Sarpedon Krater: The Life and Afterlife of a Greek Vase*, Chicago.
- STANSBURY-O'DONNELL M. 2006, *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*, New York.
- STEINGRÄBER S. (a cura di) 1985, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- TOUCHEFEU O. 1988, *Hektor*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, IV. 1, pp. 482-498.
- TOUCHEFEU O. 1997, *Patroklos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, VIII Suppl., pp. 948-952.
- TURNER S., *Sight and Death. Seeing the Death through Ancient Eyes*, in M. SQUIRE (ed.), *Sight and the Ancient Senses*, London-New York, pp. 143-160.
- VICCEI R. 2024, *Oreste delfico. Re-visione di un mito greco nella Sicilia Orientale d'età augustea*, in L. CALIÒ, L. CAMPAGNA, G. M. GEORGIANNIS, E. C. PORTALE, L. SOLE (a cura di), *La Sicilia fra le guerre civili e l'epoca giulio-claudia*, Atti del I Convegno internazionale (Palermo 2022), Roma, II, pp. 671-687.
- VISCONTI G. 2008/2009, *Il riscatto del corpo di Ettore nella ceramografia attica*, «ὄμμος. Ricerche di Storia Antica» n.s. 1, pp. 35-59.
- WOODFORD S. 1993, *The Trojan War in Ancient Art*, Ithaca.

