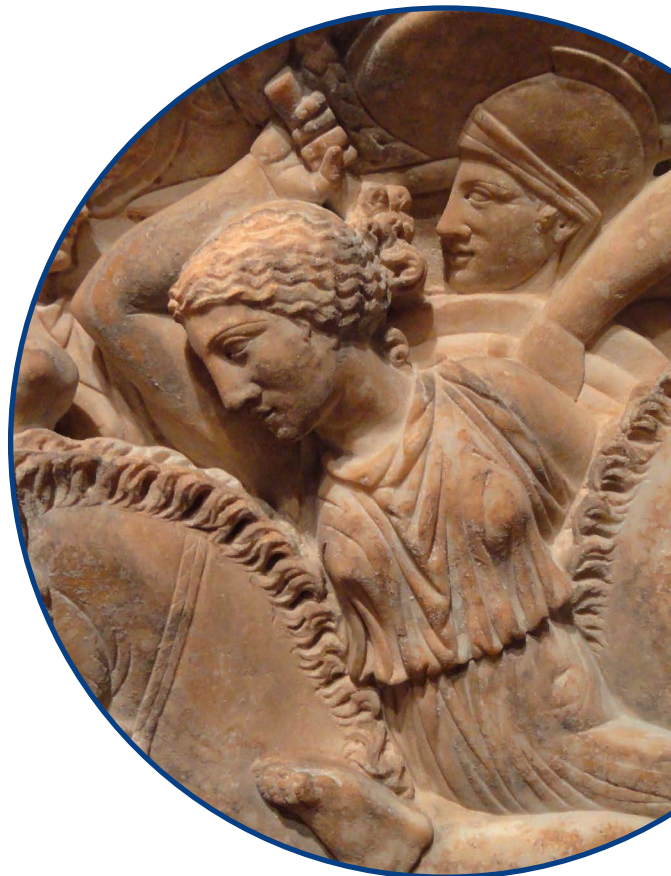


thersites

16/2023



Imprint

Universität Potsdam 2023

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
PD Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

PD Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Left – Amazone zu Pferde, Bronze, Skulptur von Franz von Stuck, 1897, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Abbildung: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_v_Struck_Amazone_Pferd.JPG nach CC BY 3.0 (Hajotthu)

Right – Amazonomachie auf einem römischen Steinsarkophag, ca. 230 n. Chr., Inv. 1932.49, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (MA). Abbildung: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amazonomachy_detail_late_2nd_to_early_3rd_century_AD_front_and_side_of_a_sarcophagus_Roman_Pentelic_marble_-_Sackler_Museum_-_DSCo2390.JPG, nach CCo 1.0 (Daderot)

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

thersites

16/2023

Contents

ARTICLES

- Arturo Sanchez Sanz
La heráldica amazónica _____ 1
- Benoît Laudenbach
Sophocle sur Netflix. Deux cas récents d'utilisation
de la tragédie grecque à l'écran _____ 83

INTERVIEWS

- Eva Werner, Adrian Weiß
Geschlechterverhältnisse im Dialog. Ein Interview mit Katharina
Wesselmann über *Die abgetrennte Zunge* _____ 128

BOOK REVIEWS

- Markus Stachon
Rezension von Christian Fron: *Bildung und Reisen
in der römischen Kaiserzeit. Pepaideumenoï und Mobilität
zwischen dem 1. und 4. Jh. n. Chr.* _____ 139
- Friedrich Tobias Anders
Rezension von Erich Claßen u. a. (Hrsgg.): *Roms fließende
Grenzen. Archäologische Landesausstellung Nordrhein-
Westfalen 2021/2022* _____ 145

Christian Barthel Rezension von Łukasz Różycki: <i>Battlefield Emotions in Late Antiquity. A Study of Fear and Motivation in Roman Military Treatises</i> _____	154
Dominik Berrens Rezension von Philipp Roelli: <i>Latin as the Language of Science and Learning</i> _____	161
Andrea Avalli Review of Dario Barbera: <i>Processo al Classico. L'epurazione dell'archeologia fascista</i> _____	168
Alexander Vandewalle Review of Ross Clare: <i>Ancient Greece and Rome in Videogames. Representation, Play, Transmedia</i> _____	173
Pasquale Ferrara Recensione di Mario Baumann/Vasileios Liotsakis (eds.): <i>Reading History in the Roman Empire</i> _____	178
Patrik Pohl Rezension von Gianna Zipp: <i>Gewalt in Laktanz' De mortibus persecutorum</i> _____	184

ARTURO SANCHEZ SANZ

(Universidad Complutense de Madrid

ORCID 0000-0001-9642-5502)

La heráldica amazónica¹

Resumen En la actualidad conocemos alrededor de 4.475 representaciones iconográficas dedicadas al universo amazónico en la Antigüedad y la inmensa mayoría corresponden a la pintura vascular (3.448). En el presente estudio analizaremos los emblemas amazónicos que aparecen en un elevado porcentaje de estas representaciones (725), además de los escasos ejemplos presentes en otros soportes artísticos conocidos, para descubrir la amplia variedad de modelos que estas utilizaron, cuáles de ellos alcanzaron mayor popularidad y los motivos que pudieron propiciar la mayor o menor presencia de algunos de ellos en contextos temáticos específicos. Gracias a los resultados obtenidos es posible afirmar que las amazonas presentan un volumen de emblemas muy similar al que se asignó también a los hoplitas que combatieron contra ellas, hasta el punto de presentar los mismos motivos de forma indistinta, incluso en una misma escena. Por esa razón, es posible indicar que probablemente fueron los artesanos responsables de estas obras quienes eligieron libremente no solo la utilización de este elemento decorativo adicional en sus obras, sino también cada uno de los blasones dentro de un conjunto de modelos reconocidos y aceptados de forma tradicional. En su decisión pudieron incluir factores como las tendencias predominantes en cada periodo, los gustos de los mercados de exportación o la influencia que generaron importantes obras como relieves o esculturas cuya fama los convirtió en modelos.

Palabras clave Amazonas, género, mujer, heráldica, escudos

¹ Este trabajo se ha realizado con la colaboración de la Fundación Oriol Urquijo, en el marco de los proyectos de investigación FCT-20-16656, PID2020-112790GB-I00 (Grupo ESCHATIA, UCM) y PID2020-116349GB-I00 (Grupo VIPMA, UVIGO/UNIOVI). Agradezco la labor de los revisores en el proceso de pares ciegos, cuyos comentarios han dotado a este artículo de una mayor solidez.

Abstract Nowadays, we know about 4,475 iconographic representations dedicated to the Amazonian universe in Antiquity. Most of them belong to vase painting pieces (3,448). This current work analyze the Amazonian emblems that appear in a high percentage of these representations (725), together with the few examples associated with other artistic supports. In that way, we will study the chosen designs, which of them achieved greater popularity and the possible reasons why some of them were more popular in certain contexts. According to the results, we can discover that the Amazons present a type of emblem very similar to that used by the hoplites who fought against them in the same representation of the Amazonomachy. It is true that we appreciate a greater interest in certain models within a broad group of options that became traditional for Amazonian representations, but the results of this study suggest that the artists freely chose between them. However, his decision could be influenced by aspects such as the predominant trends in each period, the tastes of the export markets or the influence generated by other types of works (mainly paintings, reliefs or sculptures) whose popularity made them models.

Keywords Amazons, gender, woman, heraldry, shields

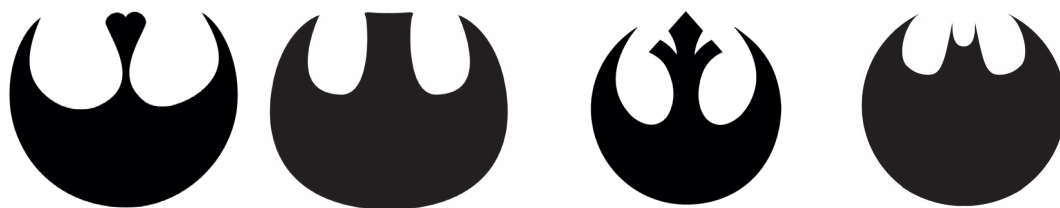
INTRODUCCIÓN

El estudio de los emblemas que decoraban los escudos helenos a lo largo de la Antigüedad no ha despertado el interés de los historiadores más allá de referencias breves como parte de estudios dedicados principalmente al análisis de la panoplia hoplítica. Apenas contamos con reflexiones más elaboradas sobre ello más allá de la importante obra de Chase (1902), que tras más de un siglo exige no ya una revisión sino un trabajo detallado que exceda ampliamente los límites de aquel excelente artículo. Es por ello que no trataremos aquí de profundizar hasta ese punto en un tema tan interesante que ahonda en la idiosincrasia de la tradición griega, pero sí trataremos, al menos, de focalizar el análisis en los blasones que decoraban los escudos amazónicos a través de las fuentes escritas e iconográficas como un primer paso. Y no es para menos, ya que en mi reciente estudio sobre la iconografía amazónica he podido elaborar un catálogo detallado sobre las manifestaciones artísticas de la Antigüedad hasta contabilizar 4.475 piezas dedicadas a esta temática entre los s. VIII a.C.–IX d.C., alcanzando todos los tipos de soportes conocidos (pintura vascular, escultura, relieve, mosaicos, pinturas, grabados, numismática, medallística, inscripciones y textiles)². La mayor parte de ellas corresponden a la primera categoría, 3.448 piezas³, lo que permite elaborar un estudio enormemente detallado de las tendencias, preferencias y diseños empleados por los artesanos y artistas helenos a lo largo de la Antigüedad.

No es necesario incidir aquí en la importancia que alcanzaron los mitos amazónicos no solo en aquel momento, sino hasta la actualidad, imbricándose en las distintas tradiciones de los pueblos herederos de la cultura helena y los que tomaron contacto con ella, hasta convertirse en un elemento básico e impercedero del imaginario colectivo. No en vano, uno de los principales símbolos asociados al universo amazónico es el escudo conocido como pelta, cuyo diseño considero se ha extendido en la actualidad a otros ámbitos, colaborando en la creación de nuevos emblemas, como se aprecia en los comics de Batman o la saga Star Wars, a través del símbolo que identifica a la denominada como “Alianza Rebelde”.

2 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25–26.

3 Sanchez, *Cimerios, Amazonas y el Arte Griego*, 19.



Símbolos asociados a la pelta
en la Antigüedad

“Alianza Rebelde”
Star Wars (2019)

Batman (1995)

Los mitos amazónicos son una parte fundamental de la mitología helena, puesto que son más de 50 autores clásicos (Anexo 9, Tabla 9) los que nos aportan referencias escritas entre relatos extensos y fragmentos que aluden no solo a los episodios amazónicos más conocidos, sino también dedicados a otros aspectos como el modo de vida, costumbres, etc. de estas míticas guerreras. Ciertamente, la información dedicada a los escudos amazónicos es muy escasa a pesar de todo, y siempre centrada en mencionar el uso de la pelta como una de las principales características que incidían en su carácter bárbaro frente a la civilización helena, indispensables para enfatizar su condición liminal por oposición. Las amazonas se convierten en el “Otro”, concepto indispensable para definir el “yo”. Sus mitos se originaron y emplearon como *aitia* o mitos etiológicos a partir de los esquemas de pensamiento helenos. Hundieron sus raíces en la alteridad generada por un modelo cultural opuesto, aplicado a lo ajeno, al “Otro” (bárbaro), como inversión de los valores y normas helenos basados en la preeminencia del género masculino, con la intención de legitimar su estructura social⁴.

Considerarlas como mujeres, guerreras y bárbaras (la alteridad absoluta), a pesar de la enorme cantidad de piezas dedicadas a esta temática, solo una parte de ellas ofrece información sobre los emblemas amazónicos, aunque existen otras posibles explicaciones relacionadas con que el escudo no siempre fue un elemento indispensable para su reconocimiento en las representaciones, por el deterioro de las obras que impide apreciar este elemento o porque los artesanos responsables decidieron reducir el nivel de detalle. No obstante, contamos con una elevada cantidad de información que permite obtener conclusiones relevantes en este sentido.

⁴ Dowden, *The Amazons*, 127.

A lo largo del texto, veremos cómo los motivos empleados para decorar los escudos amazónicos en el arte son idénticos a los que podemos apreciar en otras representaciones de héroes, diosas y soldados hoplitas. Es posible que estos se utilizaran indistintamente en todo tipo de escenas, al margen de su temática, y a partir de un elenco bastante amplio donde escoger. Esto revelaría, al menos, una cierta libertad de decisión por parte de artistas y artesanos, de manera que podían optar por aquellos más comúnmente asociados a temática o cualquier otro según sus gustos personales, las modas imperantes en cada periodo, los intereses de sus patrocinadores o las tendencias más destacadas en los mercados receptores de sus obras⁵.

Lo mismo sucedía en cuanto a otros elementos asociados a su imagen, como la indumentaria, las armas o, incluso, la posición de las figuras (como sucedió tras el éxito de las amazonas heridas en el ámbito escultórico), eligiendo libremente a partir de los modelos tradicionalmente aceptados, u otros, llegado el caso. Por ese motivo las amazonas aparecen portando predominantemente diferentes tipos de escudos como el hoplón, el dípilon o la pelta, armadas con lanzas, espadas, arcos, hondas, lazos y hasta rocas, y vestidas tanto con el quitón corto (*chitoniskos*) como con el traje oriental, armadura o desnudas según el momento. Siempre que fuera posible reconocerlas, aunque solo por alguno de estos elementos era suficiente, sin necesidad de mantener el mismo canon con respecto al resto de detalles que componían la escena.

Tanto es así, que en las escenas amazónicas asociadas a la pintura vascular durante el Periodo Arcaico predomina su equipamiento al estilo hoplita⁶, igual que los varones griegos, pues no se necesitaba más que la apariencia femenina y su oposición armada para permitir su identificación. Ciertamente, se ha sostenido que las figuras amazónicas presentaron esta imagen solo hasta el Periodo Clásico, momento en que, tras los sucesos acaecidos durante las Guerras Médicas, la tendencia imperante cambió para vincularlas más estrechamente a su carácter bárbaro en cuanto a su representación, a través de elementos como el traje oriental o el uso del arco, el labrys o la ságaris⁷. Sin embargo, existen ejemplos de amazonas ataviadas de este modo con anterioridad al conflicto greco-per-

5 Sanchez, *Aproximación al Mito Amazónico*, 17.

6 Por ej. un ánfora ateniense de figuras negras dedicado a Aquiles y Penthesilea (Beazley Archive VN 310389).

7 Mayor, *The Amazons*, 101.

sa⁸, lo que indica que su aparición no se debe a este evento, sino solo su predominio, tras la imposición de una nueva tendencia. Es más, realmente esta nueva moda solo afectó al ámbito de la pintura vascular; mientras que, en otros soportes como esculturas, relieves, etc., se impuso desde muy temprano una imagen amazónica estereotipada muy diferente que mantenía ese estrecho vínculo con el contexto griego, predominando el uso del *chitoniskos* y la lanza a lo largo de toda la Antigüedad.

CARACTERÍSTICAS

En primer lugar, es necesario aludir a los tipos de escudos empleados en la Antigüedad en cuanto se trata del soporte principal destinado a albergar este tipo de enseñas, y podríamos decir que el único realmente, ya que no conocemos en el arte otros elementos que incluyeran este tipo de referencias directamente relacionadas con la propia idiosincrasia amazónica. No en vano, el escudo era uno de los elementos principales de la panoplia militar en la Antigüedad, la cual se entendía como algo muy personal que incidía en la imagen que el guerrero quería ofrecer tanto a sus compañeros como, sobre todo, al enemigo al que debía enfrentarse. Por ese motivo, el mensaje elegido determinaba el diseño final que debía canalizar y expresar adecuadamente esa idea de forma inequívoca.

Los distintos elementos que componían la panoplia militar (casco, escudo, coraza, grebas, etc.) ofrecían muchas posibilidades para transmitir una imagen determinada por parte de su propietario a partir no solo de los modelos elegidos, sino también de la decoración que estos podían albergar. Los colores y formas de las cimbras, los relieves de los cascos, las grebas, la coraza o, incluso, la vaina de la espada son algunos de ellos, pero el escudo se presentó siempre como uno de los más importantes, sino el principal, debido a que proporcionaba no solo la mayor superficie para incluir este tipo de elementos, sino que se presentaba siempre por delante del soldado, de cara al enemigo, y fácilmente visible incluso desde la lejanía, aunque en este último caso encontraremos excepciones, como

⁸ Un ejemplo de ello lo encontramos en un enócoe ateniense de figuras negras datado entre el 575–525 a. C. (BAVN 41363), decorado con una amazonomaquia donde la guerrera amazona aparece portando traje oriental, gorro frigio, arco y lanza.

sucedió con el espartano Hiperbio, quien se dice que eligió como emblema para decorar su escudo una mosca a tamaño real⁹.

Acusado de cobardía (sus enemigos no podrían reconocerlo), explicó que esta alcanzaría el tamaño de un león cuando derribara a sus enemigos en la batalla, pues estaría lo suficientemente cerca de ellos como para demostrar sobradamente su valor. De hecho, el escudo contaba con un prestigio adicional sobre el resto de elementos que formaban la panoplia hoplítica, pues cuando la finalidad de aquellos estaba relacionada con la protección individual, el escudo se entendía como garante de la integridad de toda la línea en las formaciones hoplíticas¹⁰.

Esta anécdota se relaciona directamente con otros pasajes bien conocidos, y que demuestran la estrecha vinculación del manejo del escudo con el valor de su propietario. El soldado superviviente de una batalla perdida que regresaba sin su escudo era consciente de que sería señalado por su cobardía, pues su ausencia evidenciaba que, probablemente, decidió arrojarlo para evitar que retrasara su huida. Es difícil olvidar la exhortación de aquella madre espartana que advirtió a su hijo antes de partir “vuelve con tu escudo o sobre él”¹¹, en referencia a que era preferible morir que vivir como un cobarde. Sin embargo, la realidad podía mostrarse muy alejada de tales patrones morales, como sucede en la obra del poeta lírico Arquíloco, quien se preciaba de sobrevivir a una muerte segura frente al enemigo una vez la batalla estaba perdida a costa de abandonar su escudo, pues “¿qué me importa a mi aquel escudo? Compraré otro que no sea peor”¹². De hecho, la parte interna del escudo también aparece a veces decorada¹³, lo que situaba este objeto entre los botines más preciados tomados de un enemigo derrotado, que con frecuencia se mostraban en el campo de batalla como trofeo que aludía a la victoria.

Pausanias ofrece varias descripciones de escudos con decoraciones en ámbitos religiosos, funerarios, conmemorativos, etc. que se realizaron para su exhibición pública. Así sucede con el rey mesenio Aristómenes, cuyo escudo portaba

9 Plut. mor, 234.

10 *Ibid.*, 220.

11 *Ibid.*, 241.

12 Frg. 5.

13 Sekunda, *The Spartan Army*, 53; Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, 73.

un águila con las alas extendidas¹⁴ como símbolo del culto a Zeus¹⁵; la gorgona que presidía el escudo dorado de Nike en el frontón del templo de Zeus en Olimpia¹⁶ que ofrecieron los lacedemonios tras su victoria en la batalla de Tanagra (457 a. C.) o el gallo en el escudo de Idomeneo¹⁷, rey cretense nieto de Minos. Recuerda igualmente que la monumental tumba de Epaminondas incluía un escudo con un dragón en relieve en alusión a su origen, ya que los espartanos eran hombres “sembrados” o nacidos de los dientes del dragón de Cadmo, es decir, de la aristocracia tebana. Estas descripciones aluden a relatos míticos y trofeos votivos ofrendados, que en el caso de los escudos eran enormemente frecuentes entre los helenos, por lo que solo algunos de ellos se refieren a personajes reales que pudieron emplearlos en combate, aunque, en casos como el de Aristómenes, pudo tratarse de un escudo de parada.

Como producto de la tradición helena, las representaciones amazónicas mostraron siempre una enorme relación con la panoplia hoplítica, y no solo hasta el s. V a. C., en que su apariencia predominante en las representaciones se asemejaba a la de los guerreros griegos, sino también más tarde, a pesar de las numerosas opiniones de autores que defienden el cambio de la tendencia simbólica asociada a estas guerreras a partir de las Guerras Médicas¹⁸, pasando de mostrarse como hoplitas a ofrecer una imagen más orientalizante relacionada con el ámbito geográfico en el que se decía desarrollaron su mítico reino¹⁹. De hecho, aunque es

14 Paus. 4. 16. 7.

15 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 75.

16 Paus. 5. 10. 4.

17 *Ibid.*, 5. 25. 9.

18 Boardman, *Herakles, Theseus*, 5; Sobol, *The Amazons*, 90. Blok (*The Early Amazons*, 404) lo interpreta como un signo del intento de los clásicos por acentuar su carácter bárbaro que antes cuando se las representaba como los hoplitas griegos no se apreciaba tan evidentemente, aunque ello solo sucede en el caso de la pintura vascular, y no en otros soportes donde sigue imperando su apariencia helena, como en esculturas, relieves, etc. (Sanchez, *Ars Amazonica*, 44). Castriota (*Justice, Kingship and Imperialism*, 443–479) centra el incremento del interés ateniense en la dicotomía heleno-bárbaro a partir de la victoria en Platea.

19 Junto al río Sangario (Hom. Il. 3. 184–189), en Tracia (Arctino de Mileto en Prokl. chr. 2; Escol. Hom. Il. 24. 804), a orillas del Ponto meridional (Call. H. 648; Plut. dem. 19, thes. 27 y pomp. 35; Apoll. Rhod. 2. 373–377, 96–1000; Hellan. fr. 172; Hekat. fr. 203; Strab. 1. 3. 7; Diod. 2. 44–46; Prop. 3. 14. 12 y 7. 71; Iust. 2. 4; App. mith. 1. 69; PS. Apollod. 2. 9; Philostr. her. 23, 56–57; Ephor. fgr. 103.; Arr. fgr. 58 (cfr. Eustath. ad Dionys 828); Ps. Callisth. 3. 25–

cierto que dicha tendencia puede apreciarse en el contexto de la pintura vascular, no ocurre así con el resto de manifestaciones artísticas amazónicas a lo largo de toda la Antigüedad, en las cuales la indumentaria típicamente helena siempre predomina ampliamente sobre la imagen oriental. Es por ese motivo que las Amazonas aparecen en el arte portando diversos tipos de escudos, no solo la pelta, hasta el punto de que este ni siquiera se convertirá en predominante.

En vista de que las piezas de pintura vascular suponen más de dos tercios del total de obras amazónicas conocidas en la Antigüedad, encontraremos en este soporte la mayor cantidad de ejemplos asociados a los emblemas amazónicos, y dado que el ámbito cronológico de este tipo de manifestación artística se circunscribe a los s. VII–IV a. C., aludiremos únicamente a los tipos de escudos más habitualmente empleados en ese periodo. De hecho, el escudo, como elemento en sí, era conocido con el término genérico de *aspis*, cuyas características se desarrollaron a partir de los cambios experimentados por la evolución de las tácticas y los avances militares en la Antigüedad. De ese modo, los enormes escudos rectangulares o los que adoptaron la forma del “8” en el Bronce darían paso a otros diseños adaptados y mejorados a partir de la Época Arcaica. Estos serían principalmente tres: el hoplón, el dípilon y la pelta.

Entre sus características compartidas se encuentra la presencia de una escotadura, una especie de “bocado” en el borde exterior que aportada resistencia a la integridad estructural del escudo, y muchos incorporaron el umbo, una pieza semicilíndrica de metal que se colocaba en el centro no solo con esa misma finalidad, sino también y principalmente para permitir el empleo del escudo como arma de ataque adicional. El soldado podía golpear al enemigo y derribarlo, obteniendo así una ventaja que podía ser decisiva. Asimismo, algunos escudos contaban con un elemento adicional conocido como *parablemata*, una especie de tela también decorada que colgaba de la parte inferior del escudo y que se cree empleada para aportar protección adicional a las piernas frente a proyectiles (Figs. 1 y 2).

27; Amm. 22. 8; A. Pr. 720–730; Hdt. 4. 110 y 9. 27; Paus. 1. 2), entre Éfeso, Magnesia y Priene (Democles de Piguela, fgr. 2. 21. 1), en el Ponto septentrional (Ps. Plut. fluv. 15; Diod. 2. 45–46; E. Ion 1140–1150; Strab. 11. 5. 3; Plin. nat. 6. 35), en la Cólquide (A. Pr. 720–730; Diod. 17. 77. 1–3), junto al Caspio (Plut. pomp. 35) o en las llamadas Puertas Caspias (Strab. 11. 5. 4, citando a Clitarco de Alejandría; Curt. 6. 5. 24–32.) en Ceraunia (al norte del Cáucaso, Metrod. Sceps. fgr. 4 cfr. Strab. 11), en Álope (Palaeph. fgr. 2. 339. 4), en torno a Trapezunte (Arr. an. 7. 13) o, incluso, en algún lugar del África Occidental (Dionisio de Mitilene fgr. 9 cfr. Escol. Apoll. Rhod 2. 965; Diod 3. 52).



Figura 1 Izq. Crátera de columnas ateniense de figuras rojas (475–425 a. C., BAVN 13548) que muestra a una amazona con pelta y *parablemata*.



Figura 2 Dcha. Alabastrón ateniense de figuras rojas y fondo blanco (500–450 a. C., BAVN 4703) que presenta a una amazona con traje oriental, hoplón y *parablemata*.

Uno de los debates más tradicionales en cuanto al equipamiento hoplítico está relacionado con la posibilidad de que su propia denominación se originara a partir del hoplón²⁰, el escudo circular más característico de los soldados que componían la falange griega²¹, también conocido como escudo argivo. Otra opción se encuentra en el término empleado para referirse al conjunto de la panoplia militar (hópla)²².

Sea como fuere, a partir del s. V a. C.²³ parece que este término, antes mucho más genérico y de significado múltiple, quedó asociado de forma directa y prioritaria al contexto bélico. Tenía forma circular, con un perfil convexo de entre 4,5–5,5 cm de ancho y 1 cm de espesor, alcanzando un diámetro de entre 90–110 cm. Su núcleo de madera estaba reforzado con una fina lámina de bronce en la parte exterior y cuero en la interior. Además, contaba con un reborde que permitía al combatiente apoyar el escudo sobre el hombro, aliviando parte del peso, que podía alcanzar entre 6,5–9 kg²⁴. Unas tiras de cuero (*telamon*) permitían colgarlo a la espalda durante la marcha, aunque probablemente los modelos de menor tamaño lo abandonaron. Lo verdaderamente revolucionario era su sistema de agarre. Hasta la fecha todos los escudos griegos se habían empuñado merced a un asa colocada en el centro (*antilabé*) que desde entonces se desplazó hacia el lateral derecho del escudo, cerca del borde. En el centro, en cambio, se situaba una gran abrazadera (*porpax*) a través de la cual se deslizaba el antebrazo hasta el codo, de modo que el escudo quedaba fijado en tres puntos.

Este sistema no solo permitía utilizarlo con mayor firmeza, sino también distribuir el impacto de los golpes enemigos a lo largo de su superficie hasta el brazo, la mano y el hombro. Es más, buena parte del lateral izquierdo del hoplón se extendía para proteger el costado derecho del compañero cuando formaban la falange y la mano izquierda quedaba libre para sostener un arma de repuesto

20 Andrewes, *The Greek Tyrants*, 34; Snodgrass, *The Hoplite Reform and History*, 115; 1980, 101–102; Cartledge, *Hoplites and Heroes*, 23; Holladay, *Hoplites and Heresies*, 99; Lazenby, *The Spartan Army*, 30; Jarva, *Archaiologia on Greek Body Armour*, 122.

21 X. hell. 2. 4, 25.

22 Lazenby-Whitehead, *The Myth of the Hoplite's Hoplón*, 33.

23 Snodgrass, *Early Greek Armour and Weapons*, 204; *Archaic Greece*, 152.

24 Rieth, *Ein etruskischer Rundschild*, 101; Donlan-Thompson, *The Charge at Marathon*, 341; Connolly, *Greece and Rome at War*, 53; Hanson, *The Western Way of War*, 65; *Hoplites*, 69; *The Wars of the Ancient Greeks*, 57; Sekunda, *Greek Hoplite*, 10.

durante el combate sin afectar a la firmeza del escudo. No obstante, pudieron coexistir modelos de diferente tamaño, adaptados a la fisionomía del propietario²⁵.

El dípilon, a veces denominado como escudo beocio, era un escudo cóncavo ovalado de mayor tamaño²⁶ dotado con dos escotaduras laterales simétricas. Existen numerosas imágenes de este modelo en el arte, aunque su ausencia en el contexto arqueológico ha hecho suponer que no se emplearon realmente, sino que se representaron a partir del Periodo Arcaico en recuerdo del estilo de combate personal más común en el Bronce. Su semejanza con la forma típica del escudo en “8” así lo sugiere²⁷, contribuyendo a ennoblecer el linaje del propietario, aludiendo a hechos heroicos pretéritos asociados a sus antepasados. Sin embargo, su ausencia a veces se ha explicado como resultado del uso de materiales perecederos para su elaboración, como el mimbre y el cuero²⁸, aunque muchas representaciones muestran remaches metálicos en la escotadura que parecen oponerse a esta teoría.

Por su parte, la pelta era un escudo generalmente pequeño y convexo formado a partir de un semicírculo con dos hendiduras cóncavas semicirculares adicionales de menor tamaño en su lado recto²⁹, que era empleado por los peltastas, soldados de infantería ligera tracia³⁰. Por ello, se asociaba comúnmente a los enemigos bárbaros, en oposición al aspis, motivo por el cual se convirtió en uno de los símbolos más comunes para identificar a las míticas guerreras amazonas. Solían elaborarse a partir de una estructura de mimbre o madera recubierta con piel bovina³¹, por lo que tampoco contamos con restos materiales de este modelo más allá de las representaciones y las descripciones de las fuentes literarias. En ellas se dice que tomaban forma de medialuna³², aunque en origen parece

25 Rowan de Groote, *Twas When my Shield Turned Traitor*, 198.

26 Ahlberg, *Fighting On Land*, 59.

27 Greenhalgh, *Early Greek Warfare*, 64.

28 Everson, *Warfare in Ancient Greece*, 70–71.

29 Kankeleit, *Die Pelta*, 5.

30 Th. 2. 29.

31 X. an. 2. 1.

32 Verg. Aen. 1. 490; 9. 663.

que eran habitualmente circulares, lo que dificultaba su identificación inequívoca frente al hoplón³³.

En cualquier caso, este se convertirá en uno de los elementos esenciales de la panoplia amazónica principalmente a partir del s. VI a. C., a pesar de que los artistas mantuvieron el uso del hoplón y el dípilon a lo largo de toda la Antigüedad. Parece que estos se sujetaban directamente con la mano en su punto central, permitiendo emplearlos con el brazo extendido, de forma que todas estas características afectaban enormemente a su resistencia frente al escudo hoplítico, aun a pesar de que algunos modelos incluían el umbo para mejorar ese aspecto.

La amplia superficie que proporcionaba el exterior del escudo para su decoración no pasó desapercibida para sus propietarios, que vieron en ello una buena oportunidad para lucir símbolos, figuras o escenas por diversos motivos. De hecho, al menos hasta finales del Periodo Clásico, cada soldado tenía libertad para decidir si añadir algún diseño a su escudo o mantenerlo libre de emblemas, como podemos apreciar en la pintura vascular helena, donde solo una parte de los escudos representados portan decoración. A partir de ese momento, si bien esta tendencia no se abandonó, sabemos que algunas ciudades-estado como Esparta, Mesenia, Tebas, etc., impusieron el uso de un motivo común para el conjunto de sus hoplitas, de forma que este pasó a convertirse en un indicativo de su procedencia. Atenas pasó a emplear la letra "A" (alfa), Esparta la "Λ" (lambda)³⁴, Mesenia la "M" (mi)³⁵, Sición la Σ (sigma)³⁶, etc. y símbolos individuales como la maza en honor a Heracles³⁷ o la esfinge³⁸ empleadas por los tebanos y sus aliados o el tridente de los mantineos en referencia a Poseidón como deidad protectora del Estado³⁹. Los emblemas personales albergaban la finalidad adicional de permitir que el soldado fuera reconocido en el caos de la batalla⁴⁰, lo que requería necesariamente que la elección del motivo fuera única y característica

33 Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, 78–79.

34 Paus. 4. 28. 5.

35 X. hell. 4. 4. 10.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.* 7. 5. 20.

38 Lact. ad Stat. Theb. 7. 242.

39 Pind. N. 11. 83.

40 Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, 55.

para evitar el error, mientras que los modelos “estatales” contribuyeron a eliminar la individualidad en favor del colectivo, y el honor personal dejó paso al honor patrio.

Sea como fuere, parece que a partir del s. V a. C. esta tendencia comenzó a remitir, quizás en parte debido a la aparición de un nuevo tipo de soldado, el falangista. A mediados del s. IV a. C., el éxito de la falange macedonia extendió la presencia de estos soldados en muchos ejércitos de la Antigüedad, los cuales se caracterizaban por utilizar una larga lanza (*sarissa*) cuyo peso obligaba a sostenerla con ambas manos. De ese modo, comenzó a imponerse el uso de un escudo de menor tamaño para reducir el peso, que se suspendía de una correa cruzada alrededor del cuello y el antebrazo.

En cualquier caso, la ausencia de emblemas figurativos no excluye la posibilidad de que se emplearan distintos colores de manera uniforme para cubrir la totalidad de la superficie exterior del escudo con una finalidad similar, aunque en pintura vascular suelen representarse siempre mediante el convencionalismo del negro derivado de las particularidades asociadas a las técnicas pictóricas de figuras negras y, más tarde, rojas como las predominantes en pintura vascular. De hecho, veremos que se emplearon colores diversos gracias a escenas recuperadas en otros soportes, como pinturas, mosaicos, etc.

Algunos de estos símbolos representados en los escudos no solo aparecen en el arte, sino que también se mencionan en la literatura. Así, el hombre que acabó con la vida del general espartano Lisandro, Neocoro, portaba el emblema de un dragón en su escudo⁴¹, y otro soldado decidió decorarlo con un ancla como símbolo de su férrea determinación a no retirarse⁴². De hecho, se han contabilizado más de 200 modelos diferentes en el arte antiguo desde finales del s. VIII a. C. Heródoto afirma que fueron los carios quienes introdujeron el uso de cimeras en sus cascos y emblemas en sus escudos⁴³, mencionados ya en época de Homero⁴⁴, y podría ser cierto, ya que la prueba más antigua de su existencia se remonta al Bronce. Nos referimos a la famosa daga de la cacería descubierta en la tumba IV de Micenas, y datada en torno al s. XVI a. C., cuyos protagonistas empleaban

41 Plut. lis, 80. 6.

42 Hdt. 9. 74.

43 *Ibid.*, 1. 17.

44 Hom. Il. 2. 858–875.

escudos de torre y en “8” con símbolos geométricos, rosetones o círculos negros y blancos que parecen recordar al ganado vacuno⁴⁵.

En recuerdo de aquellos tiempos heroicos, Homero menciona el uso de escudos decorados en varios pasajes de su obra, afirmando que una de sus funciones consistía en permitir el reconocimiento de sus propietarios en el campo de batalla, cuando la armadura y el casco ocultaban cualquier otro rasgo distintivo⁴⁶. No obstante, y aunque la decoración de sus escudos debió convertirse en su principal seña de identidad, debemos reconocer que Homero no alude específicamente a ello, por lo que su identificación pudo estar relacionada también con otras características propias de sus escudos, como la forma, el tamaño o los materiales empleados para su elaboración.

Sea como fuere, sus escritos ofrecen pistas adicionales para comprender otro de los motivos que propiciaron este tipo de emblemas, socavar el valor del enemigo antes de enfrentarse a él, de manera que permitían afrontar los combates con cierta “ventaja”. Así debió suceder con algunos ejemplos mencionados, como la cabeza de gorgona flanqueada por las deidades asociadas al miedo y al terror, Fobos y Deimos, que decoraban el escudo del rey Agamenón⁴⁷, o la serpiente que presidía el de su hermano Menelao⁴⁸. Sin embargo, en su obra también describe el escudo de Aquiles, adornado con escenas que aludían al cielo y la tierra, la Luna y las estrellas junto al mar⁴⁹. Una representación similar a la que nos ofrecerá más tarde Eurípides, aludiendo también a la presencia de figuras como Hermes, Perseo, Helios y sus caballos junto a un cielo estrellado⁵⁰.

Como podemos apreciar, solo una parte de las decoraciones de los escudos de la Antigüedad pueden ser admitidas como emblemas que pudieron ser realmente utilizados en combate⁵¹, pues las descripciones de los poetas clásicos aluden normalmente a escudos portados por figuras míticas como Aquiles, Gerión o las propias amazonas, y lo mismo sucede en cuanto a las piezas iconográficas, estrechamente relacionadas con las tradiciones locales y las motivaciones del artesa-

45 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 64.

46 Hom. Il. 2. 526.

47 Hom. Il. 2. 34-37; Paus. 5. 19. 4.

48 Paus. 10. 26. 3.

49 Hom. Il. 18. 478-608.

50 El. 458-469.

51 Hanson, *Hoplites*, 230; Everson, *Warfare in Ancient Greece*, 72-73.

no responsable. Así sucede, por ejemplo, en la descripción que ofrece Esquilo de los escudos que portaban los líderes argivos en su relato sobre el asedio de Tebas.

El escudo de Tideo mostraba el cielo estrellado con la luna llena en el centro⁵². El de Capaneo un hombre portando una antorcha con el lema “prenderé fuego a la ciudad”⁵³. Etéoclo eligió un hoplita armado subiendo por una escala hacia una torre enemiga, que reflejaba su determinación igual que el anterior, pues incluye la leyenda “Ni Ares podrá evitar que conquiste las torres de la ciudad”⁵⁴. El de Hipomedonte mostraba al gigante Tifón expulsando fuego y humo por la boca, rodeado de serpientes⁵⁵, a quien se enfrentaría Hiperbio, que a su vez portaba la imagen de Zeus lanzado sus rayos, como enemigo natural de Tifón, lo que permite comprender uno de los nexos entre los emblemas y el destino de sus propietarios. Otro de los atacantes fue Partenoqueo, que utilizaba una esfinge con un guerrero entre sus garras⁵⁶, y Polínices a un soldado cincelado en oro guiado por la diosa Justicia⁵⁷, incluyendo otro mensaje alusivo a su pronta victoria.

En este sentido, es necesario destacar que ninguna de las numerosas fuentes clásicas que aluden a los mitos amazónicos hace uso de la écfrasis en cuanto a la posible creencia de que decoraban sus armas. A lo sumo, solo en algunos casos encontramos referencias exclusivamente dedicadas a resaltar la calidad de sus armas de ataque (espadas, lanzas, etc.), como un elemento más añadido a los tesoros que se asocian a muchos personajes o reinos legendarios. Un ejemplo de ellos se encuentra en el relato de Helánico, quien no duda en describir la capacidad militar amazónica, añadiendo que utilizaban “escudos de oro y hachas de plata”⁵⁸. Los emblemas recogidos en este estudio corresponden únicamente a las licencias artísticas que asumieron los artesanos y artistas de la Antigüedad, y no en todos los casos, aprovechándolos para aportar mayor detalle y calidad a la escena. Por ese motivo es interesante apreciar cuáles de entre todos los modelos conocidos en cada periodo decidieron asociar a las Amazonas, quizá siguiendo

52 Th. 385–390 (Trad. Bernardo Perea Morales).

53 *Ibid.*, 430–435.

54 *Ibid.*, 465–470.

55 *Ibid.*, 490–495.

56 *Ibid.*, 540–545.

57 *Ibid.*, 640–650.

58 Tz. ah. 22.

tendencias artísticas puntuales o descifrando los gustos de sus clientes finales, ya que en todo caso las Amazonas eran figuras míticas.

Algo similar sucede con Eurípides en *Las Fenicias*, obra también asociada al Ciclo Tebano, donde se describen los escudos de los héroes en términos similares. El de Partenopeo está embellecido con la imagen de Atalanta cazando al jabalí de Calidón e Hipomedonte al gigante de los cien ojos, Argos Paonptes. Por su parte, Tideo hace lo propio con Prometeo portando una antorcha y Polínices a unas yeguas enloquecidas por beber en la fuente de Potnias. Capaneo enseña un gigante con una ciudad sobre sus hombros, en referencia al destino de los sitiados, y Adrasto a la Hidra de Lerna con sus cien cabezas de serpiente⁵⁹. No obstante, el propio Eteocles ya manifestó que “los blasones no provocan heridas”⁶⁰ antes de iniciar el duelo, refiriéndose al carácter intimidatorio que se encuentra en el origen de determinados emblemas y que era bien conocido en la Antigüedad. De ese modo, solo la determinación de un guerrero capaz permitía superar el temor que pudieran infundir. De hecho, tacha de “arrogantes”⁶¹ a los líderes argivos por utilizar dicha estratagema para intimidar a sus enemigos, lo que se relaciona directamente con el último de estos siete líderes argivos, Anfiarao, cuya ausencia de todo interés por utilizar decoración alguna en su escudo propició que se le considerara por ello un hombre noble que demostraba su valor frente al enemigo solo mediante sus actos heroicos.

Del mismo modo, la estatua de Gerión descubierta en el templo de Golgoi (550–500 a. C., Chipre), representa a este gigante mítico portando tres escudos decorados con escenas religiosas. El central muestra a Heracles cargando el cuerpo de Cécrope, el izquierdo a Perseo enfrentándose a Medusa en presencia de Atenea, y el derecho a Heracles junto a un centauro. Paralelamente, su imagen aparece de forma similar en otros soportes como la pintura vascular, aunque los motivos que decoran sus escudos alcanzan una mayor variedad a pesar de su esquematismo, incluyendo de forma independiente un ave y un trípode (Louvre F55), una estrella (BAVN 11916), rayos (BAVN 16645), un pulpo (BAVN 200080), una cabeza de gorgona (BAVN 301557), una corona de laurel (BAVN 301685), una serpiente (BAVN 302007), bucráneos (BAVN 302008), discos que podrían hacer referencia a la luna llena (BAVN 302355), etc., todos ellos enormemente frecuen-

59 E. ph, 1105–1140 (Trad. Luis Alberto de Cuenca y Prado).

60 A. th. 395–400.

61 *Ibid.*, 550–555.

tes en los emblemas utilizados tanto por soldados, deidades, héroes u otros personajes míticos, aunque no fue menos frecuente la ausencia de motivo alguno.

Sabemos que la gorgona era un elemento tradicionalmente asociado al escudo de Atenea⁶², como se aprecia en la estatua de Atenea Pártenos obra de Fidias, donde esta figura preside el espacio central junto a una amazonomaquia. No obstante, Plinio alude también a la representación de un gallo en el escudo de la diosa encargado a Paneno, hermano de Fidias, por los habitantes de Elea⁶³. El argonauta Telamón portaba un escudo decorado con un águila⁶⁴, Alcmeón aparece con una serpiente⁶⁵, Eurípilo muestra una escena que recordaba los doce trabajos de Heracles⁶⁶, etc., siguiendo el ejemplo de personajes como Aquiles o Agamenón. Aquiles aparece en numerosos relieves empleando un escudo con cabeza de gorgona⁶⁷, precisamente Diodoro asigna este apelativo a un pueblo de mujeres guerreras vecinas y enemigas de las amazonas líbicas, hasta que fueron derrotadas por la reina Mirina⁶⁸.

Es más, aún con los ejemplos de escudos decorados pertenecientes a personajes reales, muchos de ellos pudieron emplearse como equipamiento de parada destinado a desfiles y actos conmemorativos y no al combate. Así sucede con el escudo del soberano macedonio Filipo II, localizado en la cámara de la tumba II de la necrópolis de Vergina (s. IV a. C.). Este enorme hoplón fue decorado con un relieve que muestra el combate entre Aquiles y Penthesilea con un tratamiento idéntico a la misma escena que aparece en un medallón localizado en Abukir (218–246 d. C.)⁶⁹. En él, Alejandro de Macedonia se presenta ante la diosa Niké portando un escudo idéntico al de su padre, en lo que parecen ser modelos destinados a la exhibición y no al combate real. En el caso de Filipo se emplearon

62 Eur. Ion. 209 ff; *El.* 1254 ff.

63 Plin. nat. 35. 34.

64 Eur. hel. fr. 534.

65 Pind. P. 8. 65. ff.

66 Quint. Sm. 6. 241–245.

67 Bothmer, *Amazons in Greek Art*, 3.

68 Diod. 3. 54.

69 Alejandro cuenta con su propio relato asociado al universo amazónico que alude a su encuentro con la reina Talestris. Duris. fgr. 18; Plut. alex. 46; Philipp. Theang. fgr. 4. 475. 4; Iust. 2. 32–33; Diod. 17. 77. 1–3; Strab. 11. 5. 4; Curt. 6. 5; Arr. an. 7. 13; Oros. 3. 18. 5; Ps. Callisth. 3. 19–27; Ister. fgr. 64.

más tarde como parte de su ajuar funerario, del mismo modo que el escudo recuperado en Dura-Europos (256 d. C.), donde se muestra el combate entre Aquiles y Pentésilea.

Helánico afirmaba que las amazonas portaban “escudos de oro y hachas de plata”⁷⁰, sin especificar el modelo; mientras que Virgilio se entretiene en describir la impresionante panoplia de Pentésilea en Troya como parte de su faceta guerrera⁷¹, destacando su escudo y su carro. Sin embargo, y quizá como influencia de los *scuta* legionarios utilizados en su época, indica que no solo la reina portaba el símbolo de la media luna en su escudo, sino también el resto de sus compañeras, como si se tratara del emblema amazónico comúnmente aceptado, al estilo de lo que sucedería tiempo atrás con algunas ciudades-estado helenas. Sin embargo, veremos que la media luna se entendía únicamente como uno más de los numerosos símbolos y figuras que decoraban los escudos amazónicos, y ni siquiera el más habitual, por lo que parecía que se les otorgaba esa capacidad de elección personal más propia de los tiempos heroicos en los que la tradición situaba sus aventuras.

Desconocemos el motivo por el cual se vincula a las amazonas con la luna, personificada en la cultura helena a través de la divinidad femenina Selene. Sin embargo, Selene y Ártemis eran diosas afines, y sus atribuciones no solo mostraban un fuerte nexo con las costumbres amazónicas, sino que en el caso de esta última se decía que fueron precisamente estas guerreras quienes erigieron su templo en Éfeso⁷², acudiendo a solicitar su intercesión como suplicantes cuando se enfrentaron a Dioniso⁷³. Es más, los cultos amazónicos se han relacionado con la adoración a la luna⁷⁴, que en circasiano se denomina “*Maza*”, situando en este contexto el origen del término que denomina a su pueblo⁷⁵. No obstante, esta es solo una de las numerosas interpretaciones que aluden al significado del

70 Hel. cfr. Tz. ah. 22.

71 Verg. Aen. 1. 488–493; 11. 660–665.

72 Call. h. 206, 238; Pind. fr. 174.

73 Paus. 7. 2. 7; versión que ofrece también Plutarco (qu.Gr. 56).

74 Sprengel, *Apologie des Hippokrates*, 172–173.

75 Para Colarusso (*Myths from the Forests*, 650) el mito amazónico habría llegado a los griegos como un préstamo de antiguas tradiciones circasianas conocidas a través de los puertos comerciales griegos situados en el Mar Negro, donde se asociarían con la figura divina de la “Madre del Bosque”.

término “amazona”⁷⁶, que ya en la Antigüedad se relacionaba etimológicamente como “mujeres sin un seno”⁷⁷, aunque de entre las miles de representaciones amazónicas conocidas apenas existen ejemplos de guerreras con un solo o ningún seno⁷⁸.

Solo Arriano y Virgilio mencionan directamente la pelta⁷⁹, frente al predominio de las alusiones que optan por evitar más detalles⁸⁰. Por su parte, Diodoro alude al mito de las amazonas líbicas de un modo similar y ya característico, pues no deja de señalar su valor y capacidad combativa, afirmando que elaboraban sus escudos con pieles de serpiente⁸¹, quizá refiriéndose a la pelta⁸². De hecho, Pausanias relata como durante sus viajes pudo contemplar la supuesta tumba de la reina Hipólita⁸³ en Mégara, la que describe con forma de escudo de amazona (probablemente una pelta).

CATEGORÍAS

La enorme cantidad de escudos decorados mencionados por las fuentes escritas e iconográficas ha generado la aparición de categorías que algunos autores ofrecen intentando desentrañar los motivos que propiciaron este fenómeno en la Antigüedad. Chase enumera hasta doce de ellas, como son⁸⁴:

76 Tichit, *Le nom des Amazones*, 231.

77 Diod. 2. 45.

78 Sanchez, *Ars Amazonica*, 435. Se trata de un topos casi exclusivamente literario (LIMC s. v. Amazonas).

79 Arr. an. 7. 13; Verg. Aen. 1. 490–493 y 11. 660–665.

80 Helánico cfr. Tz. ah. 22; Call. h. 3. 206–238; Strab. 9. 5. 2; Diod. 3. 52; Paus. 1. 42.

81 Diod. 3. 54. 3.

82 Allí indica que se enfrentaron a otra tribu de mujeres guerreras que denomina como “gorgonas” como prueba de su evemerismo, y son varios los autores que aluden al vínculo entre serpientes y gorgonas al asociar el origen de las serpientes saharianas en la sangre de las gorgonas (Ou. met. 4. 770 y ss.; Apoll. Rhod. 4. 1515; Luc. 9. 820).

83 Paus. 1. 42.

84 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 78.

- 1) Emblemas puramente decorativos.
- 2) Emblemas destinados a inspirar miedo en el enemigo.
- 3) Emblemas de culto a un dios.
- 4) Emblemas indicativos de nacionalidad a cargo de particulares o del Estado.
- 5) Emblemas de estirpe.
- 6) Emblemas en referencia a hechos o fortunas del propietario.
- 7) Emblemas de rango.
- 8) Emblemas que aluden a características personales.
- 9) Emblemas que reproducen obras de arte.
- 10) Emblemas simbólicos en relación con el nombre del propietario.
- 11) Emblemas compuestos de varios elementos diferentes.
- 12) Emblemas surgidos de la fantasía o capricho del propietario.

De ese modo, animales feroces o agresivos, como el león, la pantera, el jabalí, etc. se relacionan con la ferocidad del combatiente, o el gallo con la valentía y la virilidad. El armazón de carro o las ruedas (probablemente de carro), podrían aludir a la destreza del soldado en el uso militar de ese vehículo, que en el caso de las amazonas queda patente por la importante cantidad de representaciones que aporta la pintura vascular. Alcibíades portaba un escudo con Eros lanzando un rayo⁸⁵ que reflejaba su actitud desinhibida y podría relacionarse no solo con la undécima categoría de Chase, como él mismo defiende⁸⁶, sino también con la octava y, de ser así, por extensión con la décima, igual que sucede con la mosca del espartano Hiperbio. Las gorgonas se situarían en la segunda categoría, pero sabemos que los griegos también les asignaban un carácter protector, y se las ha vinculado con los équidos en el pensamiento heleno⁸⁷. El escudo de Hipomedonte y Polinices evidencian no solo el culto a la deidad, sino también el apoyo que esta podía proporcionarles en combate como sus devotos, como sucede con Atenea hacia Perseo.

Se trata de una lista muy completa, aunque no exenta de matices. Uno de los principales tiene que ver con la finalidad múltiple de muchos elementos decorativos que hemos mencionado. Si bien es cierto que Chase utiliza su undécima categoría para aludir a ello, en realidad se trata de un componente formal que

⁸⁵ Plut. alcib. 1. 6.

⁸⁶ Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 75.

⁸⁷ Detienne-Vernant, *Cunning intelligence*, 191.

alude a todas las categorías. De hecho, quizá hubiera sido más correcto comenzar por una división básica entre aquellos escudos que muestran un solo significado o una multiplicidad de mensajes y, dentro de ellos, continuar con estas categorías.

Por otro lado, la asignación de una pieza a la primera o la duodécima categoría contiene un elevado grado de especulación, pues lo que a nosotros puede parecernos mera decoración o fantasía pudo tener un significado muy diferente para su propietario o, incluso, no solo para él, que nosotros desconocemos. Esto se demuestra en elementos como el triskele compuesto por tres o cuatro piernas flexionadas formando una espiral, que Chase asocia a su octava categoría como alusivo a la velocidad del propietario en combate, mientras que Snodgrass lo ubica en la quinta categoría en referencia a la estirpe de los Alcmeónidas⁸⁸, como parece inferirse por obra de Aristófanes⁸⁹.

Mucho más recientemente, Şahin establece siete categorías en cuanto a los propietarios de escudos decorados en las fuentes clásicas, estas son: Dioses y Diosas, Héroes, Reyes, Guerreros, Gigantes, Atletas y Acróbatas⁹⁰, las amazonas son aquí incluidas en la categoría de “Guerreros”, junto con hoplitas, jinetes, arqueros y conductores de carros. Esta categorización no parece del todo adecuada o, al menos, no en este caso concreto, ya que los héroes, como personajes míticos que actúan como hoplitas o jinetes en el arte, forman parte de su propia categoría como tales, mientras que los personajes reales se sitúan en la categoría de “guerreros”, junto a figuras míticas como las propias amazonas. Es más, también conocemos representaciones de otros colectivos que aparecen portando escudos y que no se mencionan aquí, como los arimaspos⁹¹; mientras que, emblemas como el de Aquiles descrito por Homero escapan a esta caracterización, pues se trata más de obras con un claro carácter narrativo a través de una imagen que representa al mundo⁹². Asimismo, Şahin clasifica los emblemas de los escudos en cuatro grandes grupos de acuerdo con su temática, aunque estos muestran una excesiva simplificación y numerosos aspectos contradictorios:

88 Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, 96.

89 Lys. 664.

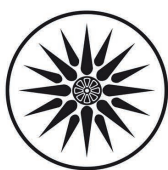
90 Şahin, *The Decoration on the Shields*, 196.

91 BAVN 136, 230372, etc.

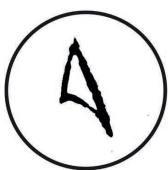
92 Giuliani, *Image and Myth*, 26.

- 1) Mitológica (que incluye criaturas mitológicas, héroes, dioses y elementos asociados a ellos como el trípode a Apolo o la pantera a Dioniso).
- 2) Decorativa (estrellas, rosetas, cruces, triskeles, etc.).
- 3) Terrorífica (animales como el león, escorpión, jabalí, etc.).
- 4) Identificativa (del soldado en combate).

Símbolos



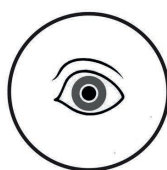
Estrella



Alfa



Triskele



Ojo⁹³

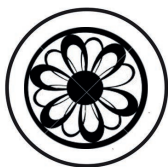


Ancla

Vegetales



C. laurel



Roseta

Geométricas



Pentáculo

Religiosos



Trípode

Vasos



Cántaro

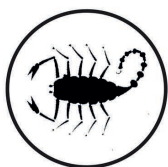
Animales



Pantera



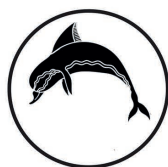
Bucráneo



Escorpión



León



Delfín



León



Pulpo



Ave



Serpiente

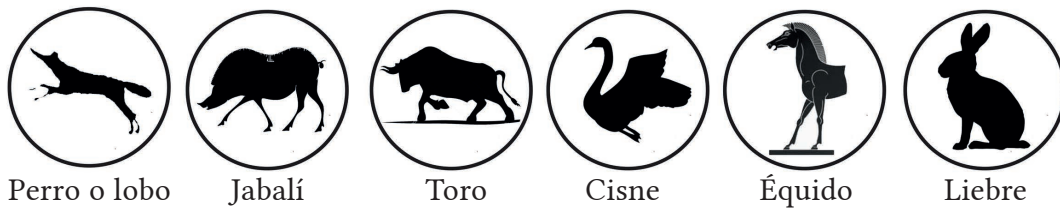


Pantera



Équido

⁹³ Similar al empleado para decorar la proa de las naves griegas (Sanchez, *La Marina de Grecia*, 30).



Armas



Seres míticos



El reconocimiento inequívoco de un emblema asociado a la estirpe es enormemente arriesgado, por cuanto muchos símbolos aparentemente personales se repiten en distintos periodos y lugares o se muestran en contextos muy diversos. Lo mismo podemos pensar en cuanto a la interpretación de otros muchos signos y símbolos, como el uso de círculos concéntricos desde el exterior hacia la parte central del escudo o de diversos círculos blancos cubriendo toda o parte la superficie de forma independiente. Chase los identifica como símbolos decorativos, pero podrían representar la luna llena y, por extensión, a la diosa Selene, por lo que desconocemos su verdadero significado. Este tipo de escudo contaba con el umbo central, por lo que se han denominado como *omphalos*, en referencia al betilo de Delfos⁹⁴. Ciertamente reconoce esta dificultad en ejemplos como el león

⁹⁴ Everson, *Warfare in Ancient Greece*, 69–70.

alado o el Pegaso, afirmando que pueden considerarse como un intento de inspirar temor al enemigo como un elemento de culto, y esa parecer ser la explicación más plausible, un significado múltiple no excluyente, como sucede con los emblemas familiares que hemos comentado.

Es por ello que el propio Snodgrass afirma que todos los emblemas tenían un único origen y finalidad, la puramente decorativa, aunque se trata de una respuesta demasiado reduccionista. En el Asclepeion de Atenas aparecen varios escudos, algunos decorados con un hoplita o un jinete que esta categorización sitúa entre las alusiones al rango militar de su portador⁹⁵. Sin embargo, Snodgrass indica que el triskele formado por varias piernas extendidas en espiral se asocia a la velocidad del portador, es decir, a cualidades o características que lo convierten en un temible adversario, aunque si seguimos el razonamiento anterior podría aludir realmente a la condición de infante de su propietario. Lo mismo sucede con emblemas dedicados a animales como la liebre, o las aves, que podrían actuar como alegorías de esa misma velocidad de forma indirecta.

La decoración de un objeto tan personal implica necesariamente una elección consciente y motivada que alberga en si misma múltiples implicaciones no solo en cuanto al carácter de su propietario, sino a la imagen que este quería transmitir, ya fuera como fiel devoto, hábil guerrero, noble, etc. Incluso el uso de la cimera contribuía no solo al reconocimiento de un guerrero, sino también a mostrarlo aún más imponente frente al enemigo. Los destinados a reproducir el blasón familiar del portador en referencia al honor y grandeza de su estirpe⁹⁶ albergaban también la finalidad secundaria de infundir temor en el enemigo, pues las gestas de la familia le otorgaban valor a su portador y miedo a su oponente a partes iguales. Lo mismo sucede con las figuras alusivas al culto, que aunaban también un carácter apotropaico relacionado con la protección que el propietario solicitaba a la divinidad y, a su vez, esa certeza podía incitar adicionalmente el temor del enemigo.

Es importante determinar hasta qué punto la decoración de los escudos a la que tenemos acceso a través de las fuentes tiene su origen en la imitación de los diseños empleados no solo en los escudos de combate real, sino en los escudos votivos, relieves y esculturas que se contemplaban en Olimpia, Delfos, Atenas y otros tantos lugares donde estos se ofrendaban tras obtener victorias militares, en tumbas conmemorativas, etc. De manera que la elección de un motivo como

95 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 75.

96 *Ibid.* 72-73.

la gorgona podía estar simplemente mostrando el interés de su propietario por reproducir el escudo de Atenea Pártenos. De hecho, gran parte de los modelos que aparecen en pintura vascular son descritos por autores como Pausanias, Homero, Esquilo, etc., por lo que quizá solo una pequeña parte de los emblemas conocidos responde a la imaginación particular⁹⁷. Sin embargo, en el caso concreto de las amazonas se unen varios aspectos fundamentales que es necesario tener en cuenta y analizaremos a continuación.

PINTURA VASCULAR

En la actualidad conocemos 3.437 piezas decoradas con escenas amazónicas en pintura vascular durante la Antigüedad (Tabla 1), convirtiéndose así en el tipo de manifestación artística donde estas escenas alcanzaron mayor difusión frente al resto de soportes, sumando en total 4.475 obras entre los s. VIII a. C.–IX d. C. Las primeras se han dividido en seis categorías según su temática principal: amazonas infantiles (556), amazonas jinetes (446), amazonomaquias (1.140), el mito de Heracles (887), Aquiles (49) o Teseo (37), grifomaquias (217), amazonas en carros (104) y una sola obra dedicada al relato de la caza del jabalí de Calidón⁹⁸. Su elevado número aporta gran información sobre las representaciones de escudos amazónicos, aun a pesar de que el arte cerámico se circunscribe a un periodo mucho más reducido en cuanto a su difusión, entre los s. VI–IV a. C. A continuación, mostraremos los resultados obtenidos en cuanto a los distintos motivos dedicados a los emblemas amazónicos en cada una de estas categorías, de forma que sea posible reconocer algún tipo de relación entre los diseños de los blasones y la temática principal, posibles cambios en las tendencias en base al desarrollo cronológico y la posible influencia de la dispersión geográfica que muestran estas piezas.

Al contrario de lo que sucede en otro tipo de manifestaciones artísticas como los relieves, esculturas, mosaicos, etc. donde predomina el uso de peltas, en la pintura vascular los *hopla* circulares serán predominantes, de manera que la presencia de otros modelos como el dípilon o la pelta presentan una cantidad reducida. Debemos tener en cuenta que muchas piezas han sobrevivido fragmentadas

⁹⁷ *Ibid.* 79.

⁹⁸ Sanchez, *Ars Amazonica*, 29.

Periodo	Amazonas infantes	Amazonas jinetes	Amazonas en carros	Grifomaquias	Amazonoma- quias	Aquiles	Heracles	J. Calidón	Teseo	Total
650-575		1			1		9			11
600-550					6					6
575-525	89	149	15		94	4	99			450
550-500	54	52	8		350	12	506	1	7	990
525-475	141	117	76	2	132	7	202		7	684
500-450	90	44	1		155	5	32		1	328
475-425	24	19			105	6	7		11	172
450-400	51	13			60		2		9	135
425-375	20	2	1	4	17					44
400-300	58	42	1	188	156	11	8		2	466
N.A.	29	7	2	23	64	4	22			151
Total	556	446	104	217	1140	49	887	1	37	3437

Tabla 1 Total de piezas amazónicas en pintura vascular según su temática y periodo.

o presentan un elevado grado de deterioro, por lo que no siempre es posible apreciar si portan escudo o, cuando lo utilizan, si conserva el emblema utilizado, de modo que analizaremos únicamente aquellas cuya interpretación no deja lugar a dudas, que aluden a una pequeña parte de las obras conocidas.

Las escenas que muestran amazonas en carros (104) conforman una categoría interesante en sí misma, pues la mayor parte de ellas se refieren a representaciones en ausencia de enemigos, lo que no deja de ser curioso al tratarse de un vehículo empleado militarmente. Sin embargo, su impacto en el arte es muy reducido en comparación con otras temáticas, y su mayor concentración se sitúa entre el 525–475 a. C. (76). Estas escenas suelen mostrar un único carro en acción, dirigido por una amazona mientras una o varias compañeras le siguen principalmente a pie, y pocas veces a caballo. La ausencia de enemigos influye también en la presencia de escudos, que pudieron considerarse innecesarios por sus autores en este contexto, aunque estas representaciones se han podrían aludir a momentos previos a la batalla, pues las guerreras que aparecen en estas obras marchan siguiendo un tratamiento compositivo y formal enormemente similar. De hecho, solo una pequeña parte de estas obras muestra decoración en los escudos (8), y la gran mayoría presenta un tratamiento idéntico (Tabla 2).

Seis de ellas muestran un diseño compuesto por círculos blancos de tamaño medio sobre fondo negro o su versión en negativo, frente a una única pieza sin decoración, que aquí llamaremos “color unitario”, y otra adicional que muestra una sucesión de puntos blancos de pequeño tamaño alrededor de toda la superficie a ambos lados de una línea blanca que parece marcar el refuerzo perimetral del escudo sobre fondo negro, presentándose a modo de remaches metálicos⁹⁹. La mayoría de estas obras (7) pertenecen al s. VI a. C., frente a una única obra sin

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	N. A.
Sin decoración/color unitario ⁱ		1	
Figuras geométricas ⁱⁱ	Puntos y/o círculos, y/o líneas	6	1

i BAVN 390401 (s. VI a. C.).
ii BAVN 306216; 7409, 7897, 28947, 390401, 305557 (s. VI a. C.); LACMA M.74.134 (N. A.).

Tabla 2 Emblemas amazónicos en escenas de amazonas y carros.

99 BAVN 7897 (s. VI a. C.)

datación, lo que sitúa el interés de los artesanos en un momento muy concreto, aunque no ocurre lo mismo con la tipología de los vasos elegida, que incluye gran variedad (tres ánforas de cuello, dos escifos, un alabastrón y una cratera de columnas).

Como veremos en otras temáticas más extendidas, el modelo de soporte no parece haber resultado determinante para elegir un tipo de motivo concreto a lo largo de los tres siglos en que se produjeron estas piezas, pues incluirán una variedad aún mayor, por lo que es muy posible que la mayor predominancia de alguno de ellos se encuentre más estrechamente relacionada con la elección de la propia temática amazónica que con la elección de los emblemas que portan. Asimismo, cuatro de estas obras se han localizado en Italia, tan solo una en Grecia y tres de ellas sin localización conocida, reflejo también de la importancia que supuso el mercado itálico para la exportación de pintura vascular helena, pero no parece constituir tampoco un factor involucrado en el diseño de los escudos, pues en las piezas itálicas dos muestran círculos blancos sobre fondo negro, una pequeños círculos blancos perimetrales y otra color unitario.

Se puede apreciar que, aparentemente, no se desarrolló un especial interés por la decoración de los escudos amazónicos en las escenas donde aparecen junto a carros, y cuando así sucede la variedad de motivos es muy reducida, probablemente debido a que la mayoría de estas piezas muestra unas características compositivas casi idénticas. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las escenas de amazonas infantiles (Tabla 3), mucho más numerosas que las anteriores en ese mismo marco cronológico (556), aunque la ausencia de enemigos en la escena ha propiciado una menor presencia del escudo frente a las representaciones de combates. Por contra, su dispersión geográfica también será mucho mayor, así como la aparición de diversos motivos, algunos de ellos presentes en una misma escena o en escenas contrapuestas en una misma pieza.

En esta categoría encontramos hasta 163 obras (el 29,5 % del total) que incluyen emblemas amazónicos en sus escudos. Como sucederá habitualmente, varios de ellos aparecen en una misma escena (ya se represente esta en un registro único o en múltiples situados en una misma cara del vaso o en ambas), a veces repitiendo alguno de ellos en varios escudos, sobre todo en los casos en los que se refieren a figuras geométricas más simples (como círculos, líneas, etc.), frente a los emblemas figurativos que suelen mostrarse de manera individual. La mayoría de estas obras se ha localizado en Italia (47), frente a solo 18 en Grecia y una cantidad mínima en otros lugares como Asia Menor (2), Libia (2) y Ucrania (1), lo que demuestra la importancia que alcanzó la exportación de piezas cerámicas en la Antigüedad, principalmente destinadas a la península itálica. No obstante, la

mayor parte de ellas no aportan información sobre su localización (95), lo que dificulta llegar a conclusiones relevantes en cuanto a la posible influencia de estos mercados en la elección de los emblemas que decoraban los escudos.

Como podemos apreciar, por categorías son los animales los que, en este caso, predominan entre los s. VI–IV a.C. (44), destacando los leones (7) y los bucráneos (12), aunque en cuanto a formas concretas son los puntos, círculos y/o líneas las más habituales (42), sobre todo en el s. V a.C. Sin embargo, son igualmente numerosos los ejemplos que no incluyen este tipo de decoración en los escudos (34). Los seres mitológicos también aparecen de forma habitual, aunque principalmente centrados en la figura de los sátiros (9), sobre todo aludiendo únicamente al rostro que ocupa casi todo el espacio compositivo. El resto de categorías muestran una presencia aún más reducida, casi testimonial, aunque evidencian la amplitud de opciones a disposición de los artesanos. En cualquier caso, queda patente como el interés por este tipo de decoración se centra en el s. VI a.C. (120 de 163 obras), frente a tan solo 40 en el s. V a.C. y una en el s. IV a.C., lo que parece indicar su progresivo abandono.

Las representaciones de amazonomaquias (Tabla 4) forman la categoría temática más extendida a lo largo de la Antigüedad, lo que se refleja en el presente estudio a través de 216 piezas con escenas de escudos decorados. No obstante, porcentualmente demuestran un interés bastante menor que en el caso anterior (19,2 % del total), aun cuando se podría esperar que este tipo de representaciones, donde siempre se incluye la presencia de escudos en combate, ofreciera una buena oportunidad para mostrar una elevada cantidad de motivos utilizados como emblemas. No nos referimos a la necesidad de identificar figuras amazónicas concretas a través de este elemento, como podría ser el caso de algunas de sus soberanas más conocidas, sino a la posibilidad que ofrecía para los artistas y artesanos de mejorar la calidad de sus obras gracias a la presencia de detalles que embellecían la escena, puesto que estas representaciones aludían a combates multitudinarios donde la presencia de escudos entre los oponentes era casi obligada.

Una vez más, Italia se convertirá en el principal receptor de estas obras (77), mientras que Grecia aporta solo 17 ejemplos adicionales, y aún menos otros lugares como Asia Menor (3), Ucrania (2), España (1), Sudan (1), Irán (1), Rusia (1), Libia (1), Francia (1) y Egipto (1); a pesar de esto, se aprecia como el mayor número de estas obras incide también en el incremento de su dispersión geográfica, aunque en muchos lugares su aparición es apenas testimonial. En cualquier caso, observamos nuevamente como más de la mitad de las piezas conocidas (110); no aportan información en cuanto a su localización.

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.	S. IV a. C.	N. A.
Sin decoración/color unitario ⁱ		26	6	1	1
Animales	Ave ⁱⁱ	4	1		
	Delfín ⁱⁱⁱ	1	1		
	Escorpión ^{iv}	2	2		
	León ^v	4	3		
	Pantera ^{vi}	1			
	Perro o zorro ^{vii}		1		
	Serpiente ^{viii}	3	5		
	Toro o bucráneo ^{ix}	9	3		
	Yegua o mula ^x		1		
Elementos religiosos	Trípode ^{xi}	5			
Figuras geométricas	Franjas horizontales ^{xii}	1			
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ^{xiii}	35	5		2
Formas vegetales	Corona de laurel ^{xiv}		1		
	Roseta ^{xv}	3	2		1
Militar	Armazón de carro ^{xvi}	4			
	Hoplita/amazona con pelta y lanza ^{xvii}		1		
	Maza ^{xviii}		1		
Seres mitológicos	Esfinge ^{xix}	3			
	Sátiro ^{xx} (rostro, cuerpo entero o prótomo)	8	1		
Símbolos	Delta ^{xxi}		1		
	Estrella ^{xxii}		2		
	Medias lunas ^{xxiii}	3	1		
	Ojos ^{xxiv}		1		
	Rayos ^{xxv}	6			
Vasos	Ánfora ^{xxvi}	1			

▶▶▶

- i BAVN 361410, 12917, 303430, 302392, 5896, 10319, 15346, 302390, 31156, 340789, 7862, 9028660, 17979, 5035, 2992, 25167, 305333, 1012931, 5991, 17726, 330847, 28836, 46138, 201828, Oxford 209, Nueva York 06.1021.62 (s. VI a. C.); BAVN 1713, 206237, 1594, 215842, 2534, 215974 (s. V a. C.); BAVN 20436 (s. IV a. C.); BAVN 1347 (N.A.).
- ii BAVN 200444, 12917, 9009613, Museo Británico. 1848,0619.8 (s. VI a. C.); BAVN 15040 (s. V a. C.).
- iii BAVN 741 (s. VI a. C.); BAVN 10339 (s. V a. C.).
- iv BAVN 46856, 12917 (s. VI a. C.); BAVN 13548, 2534 (s. V a. C.).
- v BAVN 200051, 201842, 201828, 200361 (s. VI a. C.); BAVN 202392, 216987, 275267 (s. V a. C.).
- vi BAVN 5904 (s. VI a. C.).
- vii BAVN 214454 (s. V a. C.).
- viii BAVN 13307, 12917, 352245 (s. VI a. C.); BAVN 214227, 206239, 214519, 7007, Múnich 2331 (s. V a. C.).
- ix BAVN 303209, 9028904, 41943, 330976, 302205, 303430, Museo Británico. 99.7-21.3, Cambridge AE 3, Louvre F 259 (s. VI a. C.); BAVN 9004352, 15040, 275267 (s. V a. C.).
- x BAVN 202231 (s. V a. C.).
- xi BAVN 303209, 352245, 303246, 340793, Louvre G70-CA1132 (s. VI a. C.).
- xii BAVN 8208 (s. VI a. C.).
- xiii BAVN 390400,45238, 306481, 303343, 8338, 42138, 9032500, 46526, 200558, 302100, 9009613, 208, 42138, 10723, 360897, 351382, 306696, 303246, 303430, 10725, 20398, 9032700, 19959, 46302, 305333, 6292, 9023134, 305334, 340788, 352245, 301780, Museo Británico. 99.7-21.3, Louvre F203, Oxford G217, Nápoles 2805 (s. VI a. C.); BAVN 45370, 15040, 1594, 1713, Ferrara T 411 (s. V a. C.); BAVN 8982, 10804 (N.A.).
- xiv BAVN 216987 (s. V a. C.).
- xv BAVN 10723, 7965, 28357 (s. VI a. C.); BAVN 207626, 215848 (s. V a. C.); BAVN 430002 (N.A.).
- xvi BAVN 201842, 361410, 201822, Florencia 3989 (s. VI a. C.).
- xvii BAVN 205747 (s. V a. C.).
- xviii BAVN 207626 (s. V a. C.).
- xix BAVN 201822, 390404, Florencia 3989 (s. VI a. C.).
- xx BAVN 41364, 6203, 46895, 306816, 302100, 7965, 9020181, Museo Británico. 158 (s. VI a. C.); BAVN 19456 (s. V a. C.).
- xxi BAVN 214520 (s. V a. C.).
- xxii BAVN 206239, 2534 (s. V a. C.).
- xxiii BAVN 9019229, 10723, Londres E 509 (s. VI a. C.), BAVN Londres E 509 (s. V a. C.).
- xxiv BAVN 4703 (s. V a. C.).
- xxv BAVN 303206, 303245, 16802, 208, 305334, 340788 (s. VI a. C.).
- xxvi BAVN 12917 (s. VI a. C.).

Tabla 3 Emblemas amazónicos en escenas de Amazonas infantiles.

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.	S. IV a. C.
Sin decoración/color unitario ⁱ		65	7	
Animales	Ave ⁱⁱ	1		
	Cisne ⁱⁱⁱ	2		
	Conejos o liebres ^{iv}		1	
	Delfín ^v	2	1	
	León ^{vi}	1	1	1 ^{vii}
	Pantera ^{viii}	1		
	Perro, lobo o zorro ^{ix}		3	
	Serpiente ^x		2	
	Toro o bucráneo ^{xi}	6		
Elementos religiosos	Trípode ^{xii}	15		
Figuras geométricas	Líneas paralelas o zig-zagueantes ^{xiii}		12	
	Gran círculo ^{xiv}		1	
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ^{xv}	37	3	2
Formas vegetales	Aleatorios ^{xvi}			6
	Corona de laurel ^{xvii}	6	2	
	Roseta ^{xviii}	3		1
Militar	Armazón de carro ^{xix}	1		
	Rueda de carro ^{xx}		1	
Seres mitológicos	Gorgona ^{xxi} (rostro o prótomo)			4
	Hidra ¿ ^{xxii}	1		
	Tritón ^{xxiii}		1	
Símbolos	Alfa ^{xxiv}	1		
	Estrella ^{xxv}	6	5	9
	Indeterminado ^{xxvi}			1
	Medias lunas ^{xxvii}	1	1	
	Ojos ^{xxviii}		1	
	Rayos ^{xxix}	2	1	2

▶▶▶

- i BAVN 306532, 350215, 350223, 350225, 310061, 302585, 300751, 302591, 7003, 1156, 302523, 302587, 310060, 7094, 310055, 310041, 310056, 310057, 310058, 6727, 302527, 302588, 302589, 303098, 43612, 10024, 15215, 330113, 302776, 331991, 330149, 330139, 11157, 320449, 331264, 9392, 10490, 16671, 21039, 303349, 2787, 330212, 350766, 350763, 9030721, 30968, 3959, 19021, 8774, 351374, 9032978, 352182, 23648, 306305, 351199, 351209, 9293, 21340, 29653, LIMC *Amazones* 257, Cassel T386, Louvre E839, Villa Giulia 50652, Frankfurt. Instituto de arte Städel. St. V. 1, Oxford 1913.64 (s. VI a. C.); BAVN 1446, 19380, 213745, 207096, 3633, 233, Leningrado St. 1680 (s. V a. C.).
- ii BAVN 9032539 (s. VI a. C.).
- iii BAVN 1156, 310060 (s. VI a. C.).
- iv BAVN 207099 (s. V a. C.).
- v BAVN 303472, 390309 (s. VI a. C.); BAVN 9031283 (s. V a. C.).
- vi BAVN 310063 (s. VI a. C.); BAVN 13986 (s. V a. C.); Museo Provincial de Bari 6253 (s. IV a. C.).
- vii Escudo que muestra un emblema múltiple con león y maza. Museo Provincial de Bari 6253 (s. IV a. C.).
- viii BAVN 301858 (s. VI a. C.).
- ix BAVN 209548, 14107, Museo Británico F 158 (s. V a. C.).
- x BAVN 31853, 210313 (s. V a. C.).
- xi BAVN 11967, 7878, 14191, 11354, 9032541, 305621 (s. VI a. C.).
- xii BAVN 302522, 19563, 302589, 302594, 301673, 16620, 301561, 303472, 420, 9016269, 8620, 8403, 9028899, 46556, 351430 (s. VI a. C.).
- xiii BAVN 418, 209476, 46156, 206942, 207115, 276105, 207099, 16798, 28102, Museo Metropolitano de Nueva York 07.286.84, Mus. de Arte e Hist. de Génova MF 238, Museo Metropolitano de Nueva York 07.286 (s. V a. C.).
- xiv BAVN 206942 (s. V a. C.).
- xv BAVN 302522, 310055, 302776, 3450, 11010, 302526, 302588, 302592, 302594, 41363, 1170, 330013, 320312, 8495, 15000, 350846, 8396, 8658, 16670, 301561, 331259, 331306, 6351, 14758, 350871, 9025963, 302271, 330016, 361482, 351385, 351378, 351043, 351199, 303531, 9003087, 201045, Louvre C10730 (s. VI a. C.), BAVN 6757, 31853, 217568 (s. V a. C.); BAVN 9036833, Museo Provincial de Bari 5589 (s. IV a. C.).
- xvi BAVN 9036833, Museo de Bellas Artes de Boston 89.260 y 1991.242., Museo Metropolitano de Nueva York 56. 171. 63, Galería de Arte de la Univ de Yale 1913.323, Museo de Antigüedades de Múnich 3298 (s. IV a. C.).
- xvii BAVN 7448, 9392, 351381, 2773, 25559, Londres B209 (s. VI a. C.); BAVN 207122, Museo de Historia del Arte de Viena IV 1847 (s. V a. C.).
- xviii BAVN 15215, 320002, 31432 (s. VI a. C.); BAVN 9018487 (s. IV a. C.).
- xix BAVN 303472 (s. VI a. C.).
- xx BAVN 206930 (s. V a. C.).
- xxi BAVN 9036833, Museo Michael C. Carlos de la Univ. de Emory 1999.011.006a, Museo de Antigüedades de Múnich 3298 (J810), Museo de Bellas Artes de Virginia 82.137 (s. IV a. C.).
- xxii BAVN 19423 (s. VI a. C.).
- xxiii BAVN 31853 (s. V a. C.).
- xxiv BAVN 9022926 (s. VI a. C.).
- xxv BAVN 302587, 1010242, 30272, 302527, 302809, 420 (s. VI a. C.); BAVN 206942, 207096, 3633, 18018, 5280 (s. V a. C.); BAVN 13371, 230452, 9030683, 230280, Museo de Arte, Etnología e Historia de Bruselas A1018 y A 3452, Harvard 1960.367, Museo Británico 1836.0224.372, Museo Provincial de Bari 6253 (s. IV a. C.).
- xxvi BAVN 21147 (s. IV a. C.).
- xxvii BAVN 352226 (s. VI a. C.); BAVN 418 (s. V a. C.).
- xxviii BAVN 211660 (s. V a. C.).
- xxix BAVN 9022260, Louvre CP10581 (s. VI a. C.); BAVN 15112 (s. V a. C.); BAVN 9036833, Museo Nacional de Nápoles H 3253 (s. IV a. C.).

Tabla 4 Emblemas amazónicos en escenas de amazonomaquias.

En el caso de los combates entre amazonas y hoplitas, podríamos pensar que tales enfrentamientos constituyen el escenario perfecto para la exhibición de los blasones personales frente al enemigo o, al menos, en un porcentaje similar a lo que sucedía con las representaciones de amazonas infantes y, sin embargo, no sucede así. De hecho, encontraremos aquí un porcentaje muy inferior de piezas con emblemas en sus escudos (72). Entre los restantes, volveremos a encontrar un predominante interés por las figuras geométricas más habituales (55), aunque con un importante cambio de tendencia entre los s. VI–V a. C.

En un primer momento vemos como son los círculos, acompañados o no de líneas, los que captan todo el interés de los artesanos, aunque esta tendencia vuelve a reducirse en el s. V a. C. (16) y aún más en el s. IV a. C. (2), de tal manera que estos modelos se convertirán en residuales frente a la presencia de líneas paralelas o en zigzag. Mucho más lejos de estas cifras les siguen los símbolos (30), con un enorme predominio en la presencia de una gran estrella cubriendo la totalidad del espacio compositivo (20)¹⁰⁰, frente al resto de opciones, y aún menos significativos serán ahora los animales (22), donde destacan los bucráneos (6). De hecho, encontraremos una variedad total algo inferior al caso descrito anteriormente, aunque con mayor cantidad de ejemplos en cada categoría restante, pues las formas vegetales alcanzan cifras más significativas (18), igual que los trípodas (15) y los elementos asociados al ámbito militar (10); mientras que la aparición de seres míticos se reduce (6). Es más, los ejemplos de leones (3), panteras (1), serpientes (2) o toros (6) que podemos relacionar más estrechamente con esa intencionalidad de infundir temor en el enemigo también reducen sus cifras, precisamente en escenas protagonizadas por los enfrentamientos. De manera que la aparición de emblemas conocidos como la gorgona (4) es ya muy tardío y apenas significativo.

Esta situación podría estar motivada por la necesidad de engrandecer aún más la victoria de los helenos frente a tan temibles adversarias, las cuales eran

100 Su número de radios suele ser variable (8, 12, 14, 16) pero siempre par y su significado puede ser muy diverso. Podemos descartar su asociación a la dinastía argéada, por cuanto ninguno de los mitos amazónicos alude al reino macedonio y la mayoría de estas piezas se elaboraron con anterioridad a la expansión del reino macedonio. En realidad, se trata de un símbolo muy común en la antigua Grecia, incluso como decoración no solo empleada en escudos, sino también en armaduras hoplíticas. Quizá podría entenderse como un signo de realeza, utilizado por los artesanos para identificar a las reinas amazonas, un símbolo solar o un mero elemento decorativo de entre las opciones más habituales en la Antigüedad (Molina, *Tifones y gigantes en el Mundo Macedonio*, 75).

capaces de igualarles en valor, coraje y destreza con las armas a pesar de su condición femenina y sin la necesidad de infundir mayor temor entre sus enemigos a través de estos elementos secundarios, presentándose como más que dignas adversarias. En cualquier caso, es necesario destacar aquí la aparición de un ejemplo de escudo decorado con la letra A (alfa). Tratándose de escenas genéricas cuya finalidad no es tanto la de recordar un episodio concreto de entre los mitos amazónicos sino aludir a la derrota de las guerreras frente a los helenos, podríamos pensar que el uso de este emblema podía aludir a la alfa empleada por los propios atenienses, de manera que quizás el autor trata así de situar más concretamente ese enfrentamiento como alusivo al combate entre amazonas y atenienses tras el rapto de Antíope por parte de Teseo. Es una posibilidad, aunque tampoco podemos descartar que hiciera alusión a las propias amazonas, ya que se trata también de la inicial que utiliza el apelativo por el cual eran conocidas, o que se esté tratando de aludir al botín obtenido por las amazonas durante el combate, empleando las armas arrebatadas a sus enemigos.

Por su parte, y a pesar de la enorme importancia que demostró el mito de Aquiles y Penthesilea en las fuentes escritas, su aparición en el arte fue mucho menos significativa (Tabla 5) o, al menos, en cuanto a la pintura vascular (49).

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.	S. IV a. C.
Sin decoración/color unitario ⁱ				3
Animales	Serpiente ⁱⁱ		1	
Elementos religiosos	Tripode ⁱⁱⁱ	1		
Figuras geométricas	Líneas paralelas o zig-zagueantes ^{iv}		1	1
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ^v	4		
Formas vegetales	Aleatorios ^{vi}			1
	Corona de laurel ^{vii}	1		

i BAVN 310389, 9033067, 632 (s. VI a. C.).
 ii BAVN 206941 (s. V a. C.).
 iii BAVN 302027 (s. VI a. C.).
 iv BAVN 206941 (s. V a. C.); Dublín 960.2 (s. IV a. C.).
 v BAVN 301681, 302285, 302027, 302028 (s. VI a. C.).
 vi Museo Jatta, Ruvo 1089 (s. IV a. C.).
 vii BAVN 310390 (s. VI a. C.).

Tabla 5 Emblemas amazónicos en escenas de Aquiles y Penthesilea.

Y lo mismo veremos que sucedió con Teseo y Antíope (37), sobre todo teniendo en cuenta que estas cifras no se corresponden con la multitud de fuentes escritas que aluden a estos relatos y la enorme cantidad de piezas asociadas al noveno trabajo de Heracles (887), siendo todos ellos héroes helenos de reconocido prestigio. Sea como fuere, aquí el porcentaje de piezas que optan por incorporar blasones en los escudos amazónicos es superior (13, 26,5 %), y más próximo al que se mostraba en las escenas de amazonas infantiles, quizá vinculado a la necesidad de resaltar el carácter regio de su enemiga. Las obras dedicadas a esta temática en pintura vascular se centran en el momento del enfrentamiento entre el héroe aqueo y la reina amazona, mientras que en otros soportes artísticos (esculturas, relieves, etc.) predominan las alusiones a un momento previo en el que Pentesilea y Príamo se convierten en aliados, o posterior, cuando Aquiles sostiene ya el cuerpo sin vida de su oponente, cambiando así la intencionalidad de las obras.

El reducido número de estas obras afecta también a la cantidad y variedad de motivos, así como a su localización, aunque seguirá destacando Italia con 8 piezas, casi dos tercios del total conocido; mientras que el resto no ofrecen información sobre su localización. De nuevo apreciamos como los motivos más habituales se repiten, al igual que la tendencia al abandono de este tipo de decoraciones entre los s. V–IV a. C.

La categoría de las grifomaquias (Tabla 6) evidencia el gusto heleno por mostrar escenas de enfrentamientos entre seres míticos liminales, aunque estas no comenzaron a popularizarse en la pintura vascular hasta el s. IV a. C. (217). Estos combates ofrecen una buena oportunidad para mostrar de nuevo los blasones amazónicos, aun cuando los grifos se entendían como criaturas animales que en nada podrían ver afectado su espíritu agresivo por estos o entender su significado. De hecho, solo encontraremos blasones amazónicos en 33 piezas (15,5 %), similar a lo que sucede con las representaciones de amazonomaquias. Es más, ahora como el predominio de las piezas localizadas en Italia será anecdótico (2), cediendo su posición dominante a Grecia (5), aun con un margen muy reducido. Sin embargo, apreciamos también una mayor dispersión, apareciendo obras de nuevo en contextos menos habituales como Rusia (3), España (1), Francia (2), Ucrania (1) y Rumania (1); mientras que de nuevo las piezas que no ofrecen información sobre el lugar en el que fueron descubiertas son mayoritarias (18).

A pesar de que esta tipología temática surgió ya a finales del s. VI a. C., principios del s. V a. C., los ejemplos asociados a este momento son casi anecdóticos. No alcanzó su auge hasta el s. IV a. C., cuando la época de mayor apogeo en cuanto a la representación de blasones en las escenas amazónicas ya había pa-

Categoría	Motivo	S. V a. C.	S. IV a. C.	N. A.
Sin decoración/color unitario ⁱ			4	
Animales	Serpiente ⁱⁱ	1	6	
Figuras geométricas	Ajedrezado ⁱⁱⁱ		1	
	Espirales ^{iv}		1	
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ^v		2	
Símbolos	X ^{vi}		4	
	Estrella ^{vii}		13	
	Rayos ^{viii}			1
i	BAVN 230475, 218221, 7224, 9007970 (s. IV a. C.).			
ii	BAVN 29151 (s. V a. C.); BAVN 218269, 218270, 13401, 218245, 260105, 136 (s. IV a. C.).			
iii	BAVN 12111 (s. IV a. C.).			
iv	Museo Arqueológico Nacional (MAN) inv. 1986149477 (s. IV a. C.).			
v	BAVN 13452, 218059 (s. IV a. C.).			
vi	BAVN 230475, 230476, 3776, 230213 (s. IV a. C.).			
vii	BAVN 230234, 230371, 230372, 230212, 230233, 230458, 9007925, 9007929, 5068, 230453, 230456, 230222, 230219 (s. IV a. C.).			
viii	BAVN 9007572 (N. A.).			

Tabla 6 Emblemas amazónicos en escenas de grifomaquias.

sado. Quizá por ello, los ejemplos que nos atañen son escasos, a pesar de que se convirtió en la categoría predominante en cuanto a número de piezas durante este periodo. Ni siquiera contamos aquí con fuentes escritas que nos ayuden a comprender el motivo que llevó a su aparición y auge posterior. En cualquier caso, la práctica totalidad de tales escenas forman parte de dos composiciones básicas, aquellas que representan bustos de amazonas junto a grifos, cuya categoría no influye en este estudio al no incluir nunca la presencia del escudo, y grifomaquias completas que reflejan el combate protagonizado por ambos oponentes con un tratamiento siempre muy similar.

En este caso, más de la mitad de las obras conocidas (18) optaron por los símbolos para actuar como emblemas amazónicos, con una amplia preferencia en cuanto a las estrellas (13), frente a nuevos motivos como las cruces o “X” (4) y los rayos (1). Solo la aparición de serpientes se acerca mínimamente a esa cifra (7), como el único ejemplo asociado aquí a la categoría de animales, mientras que las figuras geométricas (4) y los escudos sin decoración (4) muestran niveles muy bajos. Sea como fuere, salvo en el caso de las cruces o una exclusiva obra que

opta por un entramado ajedrezado, el resto de las opciones se encuentra siempre entre las conocidas para otras temáticas amazónicas, lo que incide en el uso de determinados modelos dentro de un elenco asociado tradicionalmente al universo amazónico.

Las obras dedicadas al rapto de Antíope, protagonizado por el héroe Teseo son aún más reducidas (Tabla 7) que las protagonizadas por Aquiles en pintura vascular (37), lo que incide significativamente en el número de piezas que incluyen emblemas amazónicos (4). De hecho, aquí el porcentaje es enormemente reducido (10,8%), debido a que el momento elegido para estas representaciones se centra en la huida de Teseo tras capturar a su presa, por lo que se evita hacer referencia al momento previo del combate, que numerosas fuentes relatan profusamente a lo largo de la Antigüedad. La dispersión de estas obras es igualmente anecdótica, aunque mantiene la tendencia de situar a Grecia (2) e Italia (1) como los principales mercados, frente a solo una pieza que carece de esta información. Sin embargo, aunque los motivos elegidos vuelven a incidir en los ya habituales, se aprecia como no existe aquí un predominio claro de ninguno de ellos, pues las cuatro opciones cuentan con un solo ejemplo cada una.

El relato del noveno trabajo de Heracles y su misión destinada a arrebatarse el cinturón que su padre Ares había regalado a la reina Hipólita se convirtió en uno de los relatos amazónicos más conocidos en la Antigüedad, y no solo debido a la gran cantidad de autores que recordaron sus aventuras a lo largo de todo el Mediterráneo, sino también gracias al arte (Tabla 8), pues solo esta hazaña pudo alcanzar un predicamento tan importante como las representaciones de amazonaquiás (887). No solo eso, esta temática se convirtió en la principal exponente del gusto por la decoración en los escudos amazónicos, pues las escenas que

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.
Sin decoración/color unitario ⁱ			1
Figuras geométricas	Líneas paralelas o zigzagueantes ⁱⁱ		1
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ⁱⁱⁱ		1
Formas vegetales	Corona de laurel ^{iv}	1	

i Museo del Hermitage 769 (Stefani 1680) en el s. V a. C.
 ii BAVN 216945 (s. V a. C.).
 iii BAVN 216945 (s. V a. C.).
 iv BAVN 200170 (s. VI a. C.).

Tabla 7 Emblemas amazónicos en escenas de Teseo y Antíope.

incluyen este tipo de elementos alcanzan las 534 (60,2%), más de la mitad de las obras conocidas, triplicando el registro asociado al combate por antonomasia entre griegos y amazonas, la amazonomaquia y duplicando los datos que revelan las piezas decoradas con amazonas infantiles.

Las escenas que involucran a los míticos guerreros helenos no reflejan sino esa misma representación, donde el énfasis se sitúa en el duelo que siempre ocupa el lugar central, reforzando la idea del héroe varón civilizador frente a la mujer bárbara que representa al caos. La cantidad de motivos que presentan nos ofrece una verdadera idea de las opciones a disposición de los artesanos en este aspecto concreto, aunque su número se relaciona más con la variedad existente dentro de las categorías citadas que con ellas mismas, ya que estas se mantienen como un canon inalienable.

En este contexto, Italia vuelve a mostrarse como el principal mercado de exportación (184) con una amplia diferencia sobre Grecia (34), que se extiende aún más en cuanto al resto de localizaciones. Es más, se suele indicar que a mayor número de piezas mayor dispersión, pero esta premisa no se cumple en este caso, ya que los destinos se repiten; y lo hacen siempre con una baja representación. Este es el caso de Asia Menor (5), Ucrania (2), Libia (1), Rusia (1) y Egipto (1). Parece que los mercados itálicos, que siempre demostraron un enorme interés por las obras amazónicas en pintura vascular, aceptaron con aún mayor decisión este tipo de obras o, al menos, así sucedió en el s. VI a. C., pues como ya hemos mencionado, este fue el momento de máximo esplendor en cuanto al arte cerámico relacionado con las míticas guerreras (528)¹⁰¹, acusando igualmente su progresivo abandono en el s. V a. C. (26) y el s. IV a. C. (3). Sin embargo, aunque una vez más las piezas sin localización son mayoritarias (309), los porcentajes obtenidos se muestran como suficientemente significativos para extraer conclusiones fundamentadas.

101 Es difícil asociar este interés al vínculo que el propio Heracles presenta con respecto a importantes ciudades situadas en la Magna Grecia como Crotona, Metaponto o Posidonia (López, *Los orígenes de Heracles*, 71) que celebraron su culto (Diod. 12. 9. 2), ya que la inmensa mayoría de estas piezas se asocian al ámbito etrusco. Las piezas asociadas al mito del noveno trabajo que corresponden a las actuales regiones de Campania, Basilicata, Puglia, Calabria y Sicilia apenas suman 36 ejemplos, mientras que las relacionadas con el contexto etrusco alcanzan las 133 referencias para un total de piezas amazónicas descubiertas en el contexto geográfico de la península itálica (junto con Sicilia) de 184 obras (Sanchez, *Ars Amazonica*, 47-48).

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.	S. IV a. C.
Sin decoración/color unitario ⁱ		128	5	
Animales	Ave ⁱⁱ	17		
	Cabra o cuarto delantero ⁱⁱⁱ	1		
	Cisne ^{iv}	1		
	Delfín o delfín alado ^v	4	1	
	Équido o cuarto delantero ^{vi}	1		
	Escorpión ^{vii}	1		
	Jabalí o cuarto delantero o protomo ^{viii}	7	1	
	León, rostro, cuartos traseros ^{ix}	10	4	
	Pantera, rostro, cuartos delanteros o protomo ^x	7		
	Perro, lobo o zorro ^{xi}		1	
	Pulpo ¿? ^{xii}	2		
	Serpiente o prótomo ^{xiii}	24	1	
	Toro o bucráneo ^{xiv}	46	3	
Elementos religiosos	Trípode ^{lxv}	53	2	
Figuras geométricas	Líneas cruzadas o paralelas ^{xvi}	5		
	Círculos concéntricos ^{xvii}	2		
	Espirales ^{xviii}	1		
	Greca ^{xix}	1		
	Pentáculo ^{xx}	1		
	Puntos y/o círculos, y/o líneas ^{xxi}	88	1	
Formas vegetales	Corona de laurel ^{xxii}	21		
	Forma central ^{xxiii}	5		2
	Roseta ^{xxiv}	18	1	

▶▶▶

Categoría	Motivo	S. VI a. C.	S. V a. C.	S. IV a. C.
Militar	Armazón de carro ^{xxv}	4		
	Casco ¿? ^{xxvi}		1	
	Maza ^{xxvii}		1	
	Rueda de carro ^{xxviii}	1		
Seres mitológicos	Centauro ^{xxix}	2	1	
	Esfinge ^{xxx}	1	1	
	Gorgona ^{xxxi}	4		1
	Grifo ^{xxxii}	1	1	
	Sátiro ^{xxxiii} (rostro, cuerpo entero o prótomo)	11		
Símbolos	Alas ^{xxxiv}	2		
	Ancla ^{xxxv}	1		
	Escamas ^{xxxvi}	1		
	Estrella ^{xxxvii}	7	1	
	Falo alado ¿? ^{xxxviii}	1		
	Forma indeterminada ^{xxxix}	1		
	Medias lunas ^{xl}	4		
	Pierna, triskele o tetraskel ^{xli}	7		
	Popa ^{xlii}	1		
	Rayos ^{xliii}	16		
Vasos	Cántaro ^{xliv}	2		

i BAVN 300779, 302568, 310054, 302558, 360, 310422, 310046, 310053, 310008, 301064, 310059, 425, 7164, 29047, 310049, 350221, 9024211, 8877, 310122, 300847, 28095, 16631, 330202, 330987, 303533, 200145, 9117, 13055, 18348, 1730, 320296, 331957, 19119, 6569, 331248, 9197, 320386, 320426, 320427, 1162, 301879, 302953, 320177, 16558, 14227, 16665, 301530, 1113, 9141, 15735, 20467, 30309, 301551, 301894, 320295, 331252, 340513, 9030808, 9032811, 9032981, 6702, 331990, 9024751, 16633, 320447, 301999, 320017, 303534, 331728, 390137, 331244, 331368, 331370, 331379, 331381, 9022449, 3804, 351143, 351218, 21285, 2987, 303492, 305632, 200521, 306894, 8376, 331730, 4902, 8144, 305624, 8353, 2784, 4240, 305332, 305511, 306834, 331366, 331367, 331369, 331371, 6144, 19919, 331376, 390333, 9028623, 9034891, 14527, 305641, 8711, 31675, 5490, Londres B601, Louvre E875, Tarquinia RC 5564, Museo Cívico de Bolonia PU 192, Museo Metropolitano de Nueva York 07.156.7 y 56.128 a-c, Conservatorio de Roma Inv. 124-35, Atenas. Ágora. P1599, Louvre E848, Boston 13.65, LIMC, *Amazones* 3, Cambridge 122, Londres B634, Wurzburg 385, Museo Nacional de Nápoles Stg. 152, Louvre F392, Castillo Sforzesco de Milán 139; BAVN 303025, 8104, 41451, 9028390, Museo Nacional de Nápoles 3241 (s. V a. C.).

▶▶▶

- ii BAVN 310131, 1162, 200068, 200005, 9030356, 306595, 303303, 22863, 302055, 43660, 200522, 203248, 7063, 12477, Londres E18 y E45, Museo Etrusco Claudio Faina 64 (s. VI a. C.).
- iii BAVN 301877 (s. VI a. C.).
- iv BAVN 28630 (s. VI a. C.).
- v BAVN 9030356, 202877, 203248, 12439 (s. VI a. C.); BAVN 202877 (s. V a. C.).
- vi BAVN 28095 (s. VI a. C.).
- vii BAVN. 8249 (s. VI a. C.).
- viii BAVN 310131, 8249, 13712, 8877, 301386, Louvre E 863, Museo de Rodas 15430 (s. VI C); Museo Jatta, Ruvo J 1096 (s. V a. C.).
- ix BAVN 13712, 1162, 200145, 306172, 5825, 275091, 8249, Mississippi 1977.3.57, Londres E167, Bruselas A718 (s. VI a. C.), BAVN 205305, 206568, 23214, Museo Jatta, Ruvo J 1096 (s. V a. C.).
- x BAVN 9029906, 28630, 320046, 303496, 23660, 8249, Louvre E848 (s. VI a. C.).
- xi BAVN 202331 (s. V a. C.).
- xii BAVN 13055, 9030584 (s. VI a. C.).
- xiii BAVN 16779, 11691, 16630, 200047, 306454, 30309, 301748, 9022415, 331373, 8911, 351072, 305624, 23663, 305511, 306835, 9026993, 8249, 13712, 330202, 28630, 301386, 331370, Louvre E 863, Leningrado 817 (s. VI a. C.); BAVN 13715 (s. V a. C.).
- xiv BAVN 16779, 9024211, 301001, 9029906, 11691, 16811, 200145, 42097, 46008, 340460, 9004347, 301998, 4886, 13538, 30309, 301660, 301894, 303401, 303480, 320047, 9022415, 332004, 302055, 16632, 303496, 8673, 351143, 380851, 351142, 306171, 305631, 201751, 351044, 351072, 360884, 4632, 351198, 305664, 306834, 23266, 6415, 1572, Museo de Antigüedades de Múnich 1715, Londres B463, Museo Nacional de Nápoles 2750, Museo de Varsovia 198.036 (s. VI a. C.); BAVN 735, 9029256, 165 (s. V a. C.).
- xv BAVN 310422, 425, 6360, 7452, 301001, 340474, 302230, 340453, 303280, 320386, 320426, 301877, 303393, 306454, 320305, 340501, 9004347, 7008, 7499, 302091, 720, 10175, 303456, 320047, 320048, 331247, 340513, 9024714, 9030808, 9032010, 17085, 303275, 320447, 16632, 16817, 2183, 5011, 13851, 351142, 203248, 351131, 9032550, 14901, 7001, 331374, 275091, 1572, 4830, Bolonia Mus. Civ. PU 192, Londres E45, Museo Nacional de Nápoles 2750, Louvre F 218 y F382 (s. VI a. C.); BAVN 303025, 735 (s. V a. C.).
- xvi BAVN 310045, 6569, 9032811, 7063, 7001 (s. VI a. C.).
- xvii BAVN 20087, Museo Arqueológico del Cerámico, Atenas 76 (s. VI a. C.).
- xviii BAVN 9143 (s. VI a. C.).
- xix BAVN 340453 (s. VI a. C.).
- xx BAVN 331248 (s. VI a. C.).
- xxi BAVN 6360, 9029906, 301637, 11691, 16811, 17084, 9117, 41484, 340474, 320296, 302243, 301771, 306448, 46008, 340545, 7992, 302120, 302952, 320177, 9004347, 301277, 301998, 320259, 7499, 10412, 9030356, 7444, 10175, 13538, 17718, 200048, 301660, 301749, 303480, 320046, 320047, 320306, 331247, 9022363, 9022415, 16799, 17085, 303275, 303289, 303303, 303496, 303532, 390137, 305330, 331380, 331361, 16817, 20012, 380851, 5011, 13851, 200521, 7000, 5998, 20379, 351044, 351072, 9030891, 9032550, 13714, 9030708, 4632, 302894, 351198, 4240, 23663, 331363, 331366, 331374, 13760, 9034891, 12477, 20087, 4830, Museo del Ágora de Atenas. AP 1166, Museo de Antigüedades de Múnich 1715, Mississippi 1977.3.57, Museo Nacional de Varsovia 138487 y 198.036, Museo de Bolonia 409, Nueva York 56.171.7a, Louvre L18, Museo Británico B 533 (s. VI a. C.); BAVN 41451 (s. V a. C.).
- xxii BAVN 41484, 9009482, 302230, 303393, 320305, 331245, 320259, 302091, 301894, 320048, 320295, 320306, 9024714, 9032010, 9032981, 332004, 302276, 303271, 351131, 14901, 275091 (s. VI a. C.).
- xxiii BAVN 13055, 203248, 4240, Londres B154, Londres E45 (s. VI a. C.); Museo Jatta, Ruvo J 423, Museo Metropolitano de Nueva York 19.192.81.1, .7, .42, .46, .55 (s. IV a. C.).
- xxiv BAVN 300539, 1162, 301064, 300780, 310045, 310052, 8877, 310122, 28095, 20467, 200048, 340500, 28630, 390137, 351218, 19426, Museo de Rodas 15430, Louvre E875 (s. VI a. C.); BAVN 165 (s. V a. C.).
- xxv BAVN 203248, 305620, 275091, Londres E45 (s. VI a. C.).
- xxvi BAVN 23214 (s. V a. C.).
- xxvii BAVN 201803 (s. V a. C.).



xxviii	BAVN 13715 (s. V a. C.).
xxix	BAVN 201751, 201703 (s. VI a. C.); BAVN 23214 (s. V a. C.).
xxx	BAVN 310047 (s. VI a. C.); BAVN 23214 (s. V a. C.).
xxxi	BAVN 200068, 200005, 1113, 22863 (s. VI a. C.); Museo Metropolitano de Nueva York 19.192.81.1, .7, .42, .46, .55 (s. IV a. C.).
xxxii	BAVN 202877 (s. VI a. C.), BAVN 202877 (s. V a. C.).
xxxiii	BAVN 302230, 9021737, 310008, 340501, 302952, 9039, 9032811, 28630, 301386, 302894, Museo de Rodas 15430 (s. VI a. C.).
xxxiv	BAVN 203248, Londres E45 (s. VI a. C.).
xxxv	BAVN 12439 (s. VI a. C.).
xxxvi	BAVN 8877 (s. VI a. C.).
xxxvii	BAVN 302558, 6360, 29047, 331372, 9031224, Museo Metropolitano de Nueva York 56.171.7a, Louvre E 863 (s. VI a. C.); Museo Arqueológico de Bari 4393 (s. V a. C.).
xxxviii	BAVN 8249 (s. VI a. C.).
xxxix	Conservatorio de Roma Inv. 124-35 (s. VI a. C.).
xl	BAVN 320259, 720, 301748, 320046 (s. VI a. C.).
xli	BAVN 14227, 9032811, 360884, 275091, 8249, 201704, Conservatorio de Roma Inv. 124-35.
xlii	BAVN 4886 (s. VI a. C.).
xliii	BAVN 302230, 302243, 320386, 301879, 303341, 200005, 303456, 3804, 16712, 306834, 23266, 9028602, 9029369, Museo Cívico de Bolonia PU 192, Louvre F382, Museo Etrusco Claudio Faina 64 (s. VI a. C.).
xliv	BAVN 200068, 47050 (s. VI a. C.).

Tabla 8 Emblemas amazónicos en escenas de Heracles e Hipólita.

En este caso, incluso al contrario de lo habitual, las representaciones de animales (132) rivalizan en número con las habitualmente mayoritarias piezas que incluyen escudos sin decoración (133), seguidas de las figuras geométricas (99) entre las que destacan claramente los puntos, círculos y líneas (89), y los trípodes (55). Entre los animales se aprecia la preferencia por el toro, ampliamente representado a través del bucráneo (49), la serpiente (25) y las aves (17), aunque otras categorías también muestran elementos destacados como las coronas de laurel (21), las rosetas (19) o los rayos (16). A excepción del cisne, los équidos y los del-fines, que podrían aludir a otras características, vemos como el resto de las hasta trece variantes de animales que surgen en este contexto corresponden a especies feroces o potencialmente peligrosas, lo que podría interpretarse como una evidencia de la necesidad inherente a contar con todos los medios posibles para enfrentarse al mayor de los héroes griegos.

En esta ocasión, serán los rostros de sátiros los que presentan una mayor proporción entre los seres míticos, además de incorporar algunas novedades como el centauro o el grifo, muy relacionados con el concepto salvaje y liminal asociado al ámbito amazónico y que muestran una escasa representación. Del mismo modo, la aparición de protomos es mucho más amplia dentro de los escudos presentes en las representaciones de este episodio, aun a pesar de su reducido número, los cuales no solo aparecen en el bando amazónico, sino también entre los hoplitas que acompañan al héroe, pues este no suele representarse portando escudo sino solo la maza característica. De hecho, esta aparece de nuevo en un caso aislado como emblema amazónico en referencia a su propio enemigo.

ESCULTURAS

Solo una pequeña parte de las esculturas dedicadas al universo amazónico en la Antigüedad (221)¹⁰² incluye la presencia del escudo, principalmente en representaciones de amazonas heridas tipo Mattei¹⁰³, donde este se sitúa a los pies de la guerrera. No obstante, apenas han pervivido restos de las decoraciones pictóri-

102 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25.

103 Por ej. en la obra del Museo Capitolino (Sala del Gallo Morente. Inv. no. 733) o en algunas de las amazonas tipo sósicles (Roma, Villa Borghese. Galería de Arte Walters, Baltimore, 23.92).



Figura 3 Figura amazónica de terracota localizada en Egipto (s. II a. C.). British Mus. 1529984001.

cas que pudieron haber incluido, debido a la pérdida de sus colores originales, lo que dificulta nuestro análisis, y solo podemos aludir a la existencia de reducidos ejemplos de escudos que aún conservan incisiones o relieves como parte de su decoración original. Estos aluden normalmente a formas geométricas y que podemos apreciar también en otros elementos de la panoplia como los cascos o el carcaj.

Por ese motivo, es muy probable que originalmente presentaran también una decoración pictórica basada en modelos similares a los descritos en pintura vascular. De hecho, se conserva un busto del emperador Cómodo que no solo muestra una pequeña escultura amazónica a los pies¹⁰⁴, sino que también incluye una decoración en forma de escudo amazónico (pelta) situado en la parte inferior que muestra una cabeza de gorgona enmarcada en un diseño hexagonal, muy habitual entre los blasones amazónicos presentes en pintura vascular.

Una pequeña figurilla femenina de época ptolemaica, realizada en terracota y descubierta en Egipto (s. II a. C.)¹⁰⁵, que se ha identificado como amazónica muestra una guerrera erguida portando un quitón. La mano derecha toma la forma

¹⁰⁴ Roma. Palacio de los Conservadores 930.

¹⁰⁵ Museo Británico 1925,1120.2.

para sujetar una lanza que se ha perdido, y con la izquierda sustenta un escudo decorado con formas en relieve a lo largo de los ejes transversal y longitudinal (Fig. 3).

Solo en un caso conocemos restos de color aún visibles en una pelta amazónica que aparece en la amazonomaquia de Arpi (300 a. C.)¹⁰⁶, aunque únicamente se conserva un tono rojizo en la parte interior de la pelta de una jinete, sin posibilidad de apreciar formas o blasones en la parte exterior. No obstante, ese mismo tratamiento surge también en los *hopla* de los jinetes helenos que actúan como sus oponentes, por lo que no es posible asignar ese tratamiento a un patrón exclusivamente utilizado en el caso de las representaciones amazónicas. Ello demuestra que, en general, la diferenciación entre ambos tipos de personajes y el reconocimiento explícito de las guerreras como amazonas se lleva a cabo por otros medios, principalmente formales y compositivos, aunque también en cuanto a otros elementos como la pelta o armas características como el arco, el labrys o la ságaris en muchas ocasiones.

GRABADOS

La representación de escenas amazónicas en este tipo de soporte ha dejado escasos ejemplos relativos a la Antigüedad (18)¹⁰⁷, y la mayoría de ellos no corresponden al contexto heleno, sino al etrusco. No obstante, algunos de estos últimos, datados en el s. IV a. C., incluyen referencias al uso de emblemas. Una pieza localizada en Palestrina aparece decorada con una amazonomaquia heracleana. En el duelo, la guerrera (¿Hipólita?)¹⁰⁸ defiende empleando un hoplón decorado con un sátiro. En otros espejos similares decorados con amazonomaquias heracleanas se aprecia la parte interior¹⁰⁹ o exterior¹¹⁰ de la pelta, que evidencia decoración geométrica mediante líneas de borde y espirales que simulan elementos

106 Amazonomaquia. Museo de Arte e Historia de Génova 025635, 025636, 025637, 025638, etc.

107 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25.

108 LIMC, *Amazones Etruscae* 14.

109 *Ibíd.* 13.

110 *Ibíd.* 23.



Figura 4 Cista de bronce localizada en Palestrina. Amazonomaquia. Roma. Villa Giulia 13142.

vegetales. Del mismo modo, una cista en bronce decorada con una nueva amazonomaquia heracleana en Palestrina¹¹¹ incluye también decoración incisa en la parte exterior de los escudos amazónicos, compuesta por formas circulares centrales y de gran tamaño que cubren una amplia parte de la superficie.

También existen piezas singulares por su decoración, aunque se trata igualmente de espejos etruscos con grabados de amazonomaquias en combate singular. La amazona porta un hoplón decorado en su parte interior con un hipocampo que cubre toda la superficie hasta el marco del borde exterior¹¹². De hecho, la ubicación del emblema en ese lugar no suele ser habitual por motivos prácticos, ya que en un hipotético combate no sería visible para el enemigo, por lo que su presencia probablemente responda a un interés por incluir este tipo de elemento en la escena por parte del artesano y aun a pesar de que la posición de la figu-

111 Museo Metropolitano de Nueva York 22.84.2^a, b.

112 Museo Arqueológico Nacional (MAN) 9823.

ra no es la adecuada. Finalmente, otra cista localizada en Palestrina fue decorada con una amazonomaquia donde una de las guerreras porta un escudo que incluye una forma central angular con un círculo en su interior¹¹³, que podría corresponder a una roseta o una cabeza de gorgona esquematizada (Fig. 4).

MOSAICOS

Los ejemplos conocidos son tan escasos como suele ser habitual lejos de la pintura vascular (25)¹¹⁴, aunque con características y modelos muy similares. Un ejemplo dedicado al combate troyano protagonizado por Aquiles y Penthesilea en Apolonia de Iliria (s. I a. C.) muestra a la reina con una pelta decorada en su parte exterior con formas vegetales que se extienden a lo largo de toda su superficie. Lamentablemente el resto de la obra se encuentra muy dañado, pero algunos fragmentos de escudos portados por otras amazonas parecen incluir la misma decoración en sus peltas como diseño principal, excepto una de ellas que opta por la habitual cabeza de gorgona en la parte central.

En otro mosaico dedicado a esta misma temática, las amazonas utilizan peltas decoradas con formas geométricas en torno a un eje central vertical que cubren toda la superficie exterior del escudo¹¹⁵, empleando varios colores para el contorno o el interior como el rojo, blanco y negro, dejando la parte exterior del escudo hasta el borde pintada de color naranja en contraste. De hecho, habitualmente las peltas suelen mostrar un eje vertical central a partir del cual el espacio compositivo se divide en dos secciones que muestran decoraciones simétricas. En este caso, uno de ellos presenta dos medias lunas simétricas (una a cada lado del eje) de color negro. Otro diseño habitual se encuentra en el mosaico de Ouled Agla (300 d. C.), que incluye una escena oferente dedicada a Ártemis. Algunos de los escudos aquí refigurados presentan esa división del espacio compositivo de la pelta a través del eje central, a partir del cual se aplica únicamente coloración en contraste claro-oscuro, que destaca del tono empleado en el borde exterior aún más oscuro.

113 Museo Etrusco de Villa Giulia 13142.

114 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25.

115 Museo Michael C Carlos, Universidad de Emory, np 2016 (200–400 d. C.).



Figura 5 Mosaico de Apamea (400–500 d. C., Siria).

En otros casos, el mosaico *Eva Kynourias* (150 d. C.) que decora la villa de Herodes Ático escenifica el enfrentamiento entre Aquiles y Penthesilea, donde la pelta de la reina no muestra decoración figurativa, sino solo el color azul que cubre toda su superficie exterior, con el borde más oscuro en contraste. Lo mismo sucede en el mosaico localizado en la Casa de los Avestruces (200–300 d. C., Túnez), protagonizado por dos jinetes amazonas. Una de ellas porta una pelta decorada con color rojo y anaranjado en el borde exterior¹¹⁶. En otros casos similares, como en la Casa de los Mosaicos (370 a. C., Eretria), se produce un contraste entre el borde exterior de la pelta en color claro y el interior en oscuro o negro.

En el caso del mosaico descubierto en Apamea (400–500 d. C., Siria), las peltas que portan dos jinetes en una escena de cacería presentan un modelo diferente. Este reproduce el contorno de la pelta repetitivamente hacia el interior, mostrando ese contraste de color entre cada repetición y la inmediatamente anterior, mientras que una pequeña forma vegetal en espiral llena el espacio central en el interior. En el mosaico de la Casa de Helena (Pela, Macedonia) se represen-

116 Museo Arqueológico de Sousse.

ta una amazonomaquia donde solo podemos apreciar la decoración interior del escudo en dos Amazonas, elaborada con color anaranjado.

Lo mismo sucede en el mosaico aparecido en Dafne (300–400 d.C., Antioquía)¹¹⁷, donde la forma de una de las peltas se reproduce hasta en dos ocasiones hacia el interior, empleando el mismo contraste de color entre el gris del borde exterior, el rojo para la forma de mayor tamaño y el naranja para la interior. Sin embargo, también se aplica aquí el antagonismo entre las dos mitades simétricas de la pelta a través del rojo y el blanco (Figura 5). La otra de las peltas presentes muestra un tratamiento similar, donde el borde exterior aparece en color anaranjado, el primer contorno en rojo con borde blanco en una mitad y en la otra, a partir de ese eje vertical, anaranjado y borde oscuro, sin replicar ahora el diseño interior.

El mosaico de la Casa de las Amazonas (400–600 d.C., Urfa) muestra una cacería protagonizada por las cuatro Amazonas más conocidas de la mitología, Penthesilea, Melanipe, Hipólita y Antíope; sin embargo, solo estas dos últimas portan peltas. El de Hipólita aparece decorado con fondo negro y el borde exterior en blanco, junto a una forma circular central en relieve que podría corresponder al característico umbo, pintado en un color claro para generar contraste. Por su parte, Antíope muestra un diseño similar con fondo anaranjado claro en el interior y más oscuro para el borde exterior. En el centro aparece también el umbo en relieve, pero con forma romboidal, añadiendo otros tres rombos similares, pero más pequeños, en ambos laterales y la parte inferior del punto central.

NUMISMÁTICA Y MEDALLÍSTICA

El reducido espacio representativo que ofrecen ambos soportes para la decoración complica el nivel de detalle necesario para incluir este tipo de elementos que, por otra parte, son secundarios con respecto a la verdadera naturaleza y propósito de la temática elegida para transmitir un mensaje. De hecho, la aparición de cecas con motivos amazónicos¹¹⁸ es relativamente frecuente en determinados contextos geográficos a lo largo de la Antigüedad y, a pesar de ello, la mayoría de ellas se refieren a bustos o no incluyen la presencia de escudo.

117 Louvre MA 3457.

118 Conocemos solo 44, junto con 6 medallones (Sanchez, *Ars Amazonica*, 25).

Cuando lo hacen suelen optar por la pelta, cuya forma permite identificar a la figura sin necesidad de mayor detalle, por lo que la escasa necesidad de incluir su decoración y el elevado nivel de destreza necesario para hacerlo de forma apreciable en una superficie tan reducida complica su aparición. Por ese motivo, los ejemplos en este sentido son igualmente escasos.

Uno de ellos corresponde a la propia ceca de Roma, en una serie acuñada por P. Licinio Craso (55–54 a. C.)¹¹⁹, donde el reverso muestra a una jinete amazona de cuerpo entero, armada con lanza, y situada junto a su montura. Se aprecia la presencia de un hoplón circular apoyado en el suelo, y ni siquiera en este caso, donde el mayor contorno de este tipo de escudos permitiría incluir algún tipo de emblema, aunque fuera esquemáticamente, se incluye decoración. Al margen de ello, apenas conocemos algunas cecas que muestran únicamente la figura de una pelta en el anverso, escudo que no podemos asociar a las amazonas de forma exclusiva o, al menos, no sin la presencia de una figura femenina en la escena, por lo que podría aludir a peltastas tracios, soldados persas, etc.

En cualquier caso, una de estas cecas fue acuñada por M. Fictorio y M. Septimio, los *duoviri* quinquenales que gobernaban Pela (Macedonia) en época de Augusto (27 a. C.–14 d. C.), pero no muestra decoración alguna; el anverso incluye una vista aérea de la antigua capital¹²⁰. Es cierto que en algunos casos se aprovecha ese espacio interior para incluir palabras, como en la ceca de Mesembria (350–280 a. C., Tracia)¹²¹, donde el interior de la pelta incluye la palabra “meta”. La decoración por medio de iniciales no es exclusiva de los escudos amazónicos, como hemos visto, aunque también aparecen, pero sin más elementos no es posible asociar estas obras nuestro ámbito de estudio sin lugar a dudas. Por ese motivo, la aparición de estas palabras parece relacionarse más directamente con la necesidad de aprovechar ese espacio interior para transmitir un mensaje debido al reducido tamaño del espacio representativo.

119 Crawford 4301.

120 RPC I 1530; BMC 18; AMNG II, 98, no. 25.

121 SNG Stancomb 224.

PINTURAS

En pintura, aun a pesar de los pocos ejemplos que han llegado hasta nosotros (27)¹²², algunos muestran a las amazonas portando escudos de tipo pelta característicos. En ocasiones, como en la pintura mural en la Casa del Actor Trágico de Sabratha (s. II–III d. C.) se representa a una amazona armada con una pelta que se sitúa en la parte interior. Aquí se ha optado por emplear el color naranja en la superficie exterior, aunque el deterioro de la obra impide apreciar más detalles. Lo mismo sucede con la pelta de la amazona que protagoniza una pintura mural en Herculano (50–79 d. C.). En esta ocasión, la parte exterior del escudo aparece en color verde, menos habitual en el ámbito amazónico, con el borde rojo. No obstante, algunos elementos de su vestimenta, como las botas, o el marco arquitectónico en el que se sitúa la escena emplean el mismo color verdoso, de manera que pudo elegirse para otorgar unidad a la composición.

Caso particular es una pintura mural pompeyana (s. I d. C.)¹²³ dedicada a la lucha entre Belerofonte y las amazonas que ya relataba Homero¹²⁴, aunque sin la ayuda de Pegaso (Fig. 6). La representación incluye una jinete amazona y una infante ya derrotada en la parte inferior, la cual aún mantiene la pelta en guardia ante el ataque de su enemigo. Este se presenta con un borde exterior diferenciado y aparentemente metálico, mediante la presencia de remaches a intervalos regulares cubriendo el contorno exterior. Sin embargo, lo que más sorprende es el relieve de escorpión que protagoniza la parte central del escudo, del mismo modo que apreciamos en algunas representaciones asociadas a Heracles¹²⁵ o amazonas infantiles¹²⁶ en pintura vascular, aunque no frecuentemente y menos aún en este periodo¹²⁷.

122 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25.

123 Pompeya IX-2-16.

124 Hom. Il. 6. 185–186.

125 BAVN. 8249 (s. VI a. C.).

126 BAVN 46856, 12917 (s. VI a. C.); BAVN 13548, 2534 (s. V a. C.).

127 No se conocen obras dedicadas a Belerofonte y las amazonas en pintura vascular griega (Sanchez, *Belerofonte y las Amazonas*, 44) en contraposición a otros héroes como Heracles, Teseo o Aquiles.



Figura 6 Amazonomaquia de Belerofonte (s. I d. C.). Pompeya IX-2-16. Photo by Tatiana Warscher.

Una de las piezas más arcaicas dedicadas a los mitos amazónicos apareció en Tirinto (finales del s. VIII a. C.)¹²⁸. Se trata de un escudo votivo de terracota decorado con una amazonomaquia, donde las figuras presentan el aspecto esquemático característico de este periodo. En la escena, una de las guerreras que aparecen en segundo plano porta un escudo decorado en el exterior con líneas entrelazadas formando un entramado. Sin embargo, la posición de la figura no permite apreciar si se trata de una pelta o, más probablemente, de un hoplón, debido a su perfil redondeado. Otra de las piezas más destacadas en este tipo de manifestaciones artísticas se refiere a un sarcófago etrusco localizado en Tarquinia (s. IV a. C.)¹²⁹. La representación de una amazonomaquia cubre sus cuatro lados de forma unitaria, y su excepcional estado de conservación permite apreciar los vivos colores originales que se emplearon para los diseños de sus escudos. Varias portan peltas cuya parte exterior se presenta en color azul claro o naranja en contraste con el borde exterior más oscuro, a veces empleando un tono diferente y otras el mismo que en la parte interior pero resaltado.

128 Museo Nacional de Nápoles 4509.

129 Museo Nacional Arqueológico de Florencia.

Solo en un caso apreciamos en este tipo de obras un tratamiento similar al aparecido en los mosaicos de la Casa de Helena (Pela) y en Dafne, en una pintura mural que decoraba la Casa del Poeta Trágico en Pompeya (s. I d. C.), Aquí nos encontramos ante una nueva amazonomaquia grupal donde sus protagonistas emplean varios tipos de peltas con un diseño similar. En ocasiones apreciamos un borde exterior muy grueso que diferencia esta parte de la interior, a veces manteniendo ambas un color unitario, claro u oscuro, que podría indicar la presencia de un elemento en relieve destinado a marcar esa distinción. El mismo efecto se logra mediante el contraste de color entre el más claro del exterior y el más oscuro del interior. No obstante, el elevado deterioro de la obra impide apreciar más detalles o concretar al respecto.

RELIEVES

En el ámbito de los relieves, son igualmente escasas las piezas que nos ofrecen alguna información en este sentido, aun a pesar de ser el soporte que más obras amazónicas ofrece tras la pintura vascular (660)¹³⁰. Conocemos dos placas de oro simétricas, cada una de las cuales muestra la representación de una amazona armada con espada, escudo y lanza, aunque no se trata de la pelta característica, sino de un hoplón. La pieza se ha localizado en la Tumba III del complejo funerario de Tillya Tepe (s. I a. C.). Los escudos muestran decoración en el borde exterior compuesta por una secuencia de rectángulos en negativo a lo largo de todo el contorno, junto con lo que parece ser algún tipo de motivo adicional en relieve en la parte central, sin que sea posible concretar más debido a la posición de las figuras. Lo mismo sucede en un pequeño molde de lámpara hallado en Egipto (s. I–II d. C.), dedicado a una amazona erguida apoyada en un escudo elíptico con un aparente relieve romboidal central en la parte exterior.

En el caso de los sarcófagos romanos, la mayor amplitud del espacio compositivo y la gran cantidad de figuras que pueblan las escenas de amazonomaquias permiten la aparición de múltiples escudos, algunos con decoración incisa, aunque principalmente carecen de cualquier decoración¹³¹. Predomina el uso de

130 Sanchez, *Ars Amazonica*, 25.

131 Museo Fitz-William Inv. Gr. 45.1850, LIMC, *Achilleus* 749 y *Amazones* 549. Friso romano del Templo de Adriano (Museo Arqueológico de Selçuk), Museo de Chipre E 548, Museo de

peltas frente a cualquier otra posibilidad, en muchos casos sin apenas mostrar detalles más allá de una línea que delimita el borde exterior¹³², y solo algunos añaden una secuencia de puntos en ese lugar a modo de remaches¹³³ o una pequeña forma vegetal en la parte superior del eje central¹³⁴. Apenas unos pocos sarcófagos¹³⁵, lámparas de terracota (s. I d.C.)¹³⁶ y relieves de terracota (s. IV–V d.C.)¹³⁷ optan por representar el umbo en relieve sin línea de contorno exterior¹³⁸.

Un relieve en placa de terracota muestra a una amazona herida asistida por una compañera¹³⁹, su pelta ha sido depositada en el suelo, pero evidencia una línea incisa de borde exterior, de manera que la parte inferior se extiende hasta enlazar el centro del escudo, donde aparece un relieve circular en forma de umbo. Lo mismo sucede con un fragmento de relieve localizado en Volterra (s. I a. C.)¹⁴⁰, donde Penthesilea certifica la alianza con Príamo portando un hoplón sin decoración salvo en la línea de borde exterior que, además, aparece resaltado de forma

Historia del Arte de Viena 169, Museo Arqueológico Nacional de Atenas 3614, Museo de Corinto 104. S 1620. T 281. T 298. T 66.

132 Sarcófago. Museo Vaticano Inv. 106821_130536, Museo Liebieghaus, Frankfurt 342, Museo de Ostia Antica 31215, Museo Patio Belvedere, Vaticano 933, Roma, Galería Borghese – Casino – Saal II LXXX, LIMC, *Achilleus* 770, Museo Británico Gr. 1947.7-14.7, LIMC, *Penthesilea* 52 c, Museo Real de Ontario 947.26, Museo Real de Bruselas R 471, Museo Nacional de Tarquinia 9873, Louvre Br 3475, Museo Metropolitano de Nueva York 96.9.225 a. b, Mus. Capitolino 726, Museo Vaticano 896, Museo Arqueológico de Epiro 668, Museo Vaticano, Galería Chiaramonti 1735, Museo Arthur M. Sackler 1899. 9 A y B, Louvre Ma 2119, Roma. Palacio de los Conservadores 1027, 1028, 1142, LIMC, *Amazones* 522, Museo Británico 1864,0220.18, Museo Arqueológico Nacional de Atenas 1147, Museo Nacional de Bucarest I. 008, Mus. Saint-Raymond 30381, Louvre S 903, S 839 y Cp 4303, Museo Nacional Romano, Termas de Diocleciano 113041, Museo Ashmolean AN1941.270.

133 Louvre CP 196.

134 Louvre S 916. LIMC, *Amazones* 223.

135 Museo Británico 2299.

136 Museo Británico 659. LIMC, *Penthesilea* 53 g.

137 Izmir. Museo Basmane.

138 Roma. Palacio Lancelotti.

139 Bruselas. Museo Real de Arte e Historia R 530.

140 Museo Guarnacci 429.

ondulante¹⁴¹. También en este caso encontramos amazonas portando un escudo cuadrado inspirado en el *scutum* romano¹⁴², pero de menor tamaño para reducir el espacio que ocupa en la representación, o un hoplón sin decoración.

En muchos otros, como un camafeo de ágata etrusco del s. V a. C.¹⁴³, el espacio permite añadir algún tipo de emblema a pesar de sus reducidas dimensiones, por lo que se aprecia que nos encontramos ante una decisión consciente y no condicionada. Un ánfora de plata localizada en Kontseshty (s. IV a. C., Moldavia)¹⁴⁴ muestra una amazonomaquia protagonizada por Aquiles y Penthesilea, donde todas las guerreras actúan como jinetes armadas con peltas, aunque solo apreciamos la parte interior. No obstante, en ocasiones se distingue una marca de borde exterior en forma de espirales conectadas por pares. Una copa de terracota aparecida en Berlín (175–150 a. C.)¹⁴⁵ alude al enfrentamiento entre Aquiles y Penthesilea donde esta porta una pelta con un refuerzo en la parte central que podría aludir de nuevo al umbo.

Un porcentaje muy elevado de los numerosos sarcófagos con relieves producidos en Época Romana optaron por embellecerse mediante escenas de amazonomaquias, ya fueran escenas indeterminadas o alusivas a relatos como los de Heracles, Teseo o Aquiles sin que sea posible reconocer a sus protagonistas, donde las míticas guerreras utilizan la pelta. Su principal característica compartida desde el s. III d. C. es el *horror vacui*, puesto que numerosas figuras ocupan hasta el último centímetro del espacio compositivo disponible. Quizás por ese motivo, sus escudos adquieren un tamaño mucho más reducido del habitual, al estilo de pequeñas caetras o modelos empleados por los *hoplomachi* pero, a pesar de ello, muchos presentan relieves decorativos que no es posible apreciar con claridad debido a su reducido tamaño o al estado de conservación de la pieza, como ocurre en un sarcófago de Sorrento (s. III d. C.)¹⁴⁶.

La escena principal suele corresponder a un soldado (desnudo o equipado al estilo hoplítico) derrotando a una amazona que aparece de rodillas o ya en tierra,

141 Museo Arqueológico Nacional de Atenas 128.

142 Roma, Villa Doria.

143 Museo Británico Walters 1926, no. 634.

144 LIMC, *Penthesilea* 55 i.

145 Museos Estatales de Berlín 3171.

146 Sorrento. Curia Arcivescovile.



Figura 7 Sarcófago romano. Combate entre Aquiles y Penthesilea (s. III d. C.). Museo Patio Belvedere, Vaticano 933.

cuyo ejecutor podría identificarse como Aquiles¹⁴⁷, Teseo o Heracles, si porta la piel de león. En algunos casos la guerrera aún sostiene el escudo o este aparece a sus pies, y suele decorarse con una cabeza de gorgona casi de forma canónica (Fig. 7)¹⁴⁸. De hecho, este tipo de emblema solo aparece en el escudo de la protagonista central, pues sus compañeras utilizan peltas sin motivo alguno para diferenciarse de ella, salvo la línea incisa que delimita el contorno exterior. Sin embargo, este tratamiento más habitualmente empleado para el escudo de Penthesilea no aparece únicamente en composiciones multitudinarias de sarcófagos romanos, sino también en relieves de terracota (s. I–II d. C., Egipto) o frisos de Época Romana¹⁴⁹.

Es más, algunas lámparas de terracota presentan formas geométricas circulares que cubren toda la superficie de la pelta, a ambos lados del eje central vertical

147 Roma, Palacio Rospigliosi. LIMC, *Achilleus* 770.

148 Museo Patio Belvedere, Vaticano 933, Museo Pio-Clementino, Patio Octagonal, Pórtico Norte, 27, 28, Budapest. Museo de Bellas Artes 88.

149 Palacio de las Tullerías.

que parece resaltarse en relieve¹⁵⁰, al igual que el borde exterior. También encontramos símbolos menos habituales en forma de cruz con cuatro pequeños círculos junto a los ángulos¹⁵¹ o ejemplos excepcionales, aunque no por ello menos conocidos. Así sucede en la amazonomaquia que decora el relieve procedente de una necrópolis escita (s. IV a. C.)¹⁵², donde los escudos de las guerreras incorporan espirales entrelazadas cubriendo todo el borde exterior en la parte interna de un escudo elipsoidal¹⁵³; mientras que en el interior se ha representado lo que parece ser un monstruo marino o un hipocampo muy relacionado con los animales acuáticos presentes en pintura vascular o el ejemplo que incluía la imagen de un tritón. Otros ejemplos de peltas amazónicas muestran esa habitual línea de bor-

150 LIMC, *Penthesilea* 54 d.

151 Colección Campana. BM Cat. Terracotta D613.

152 Autores como Davis-Kimball (*Warrior Women*, 5–9), Mayor (*The Amazons*, 37–38 y *Warrior Women*, 939); MacLachlan (*Women in Ancient Greece*, 180), Sobol (*The Amazons*, 152, nota 7), Guliaev (*Amazons in the Scythia*, 114), Pastre (*Les Amazones*, 278–279), Diner (*Mothers and Amazons*, 124–125), Galahad (*Mutter und Amazonen*, 300), Germain (*Amazones et Femmes*, 93–94) o Bond (*Mermaids, Witches and Amazons*, 174–175) aluden a la existencia histórica del pueblo amazónico por comparación con la situación de la mujer en el pueblo escita. Afirman que los griegos crearon los mitos amazónicos tras contactar con los pueblos escitas a través de las colonias fundadas en la costa septentrional del Ponto. Sin embargo, tales postulados no tienen fundamento, ya que si bien los griegos destacaron esas mismas similitudes, siempre diferenciaron ambos pueblos, como sugiere el pacto que las amazonas hicieron con el pueblo escita para atravesar su territorio durante su campaña en Atenas (Isoc. 4. 68–70 y 12. 193; Diod. 4. 28; App. mith. 1. 69; Just. epit. 2. 26), la unión entre ambos pueblos para dar supuesto origen al pueblo saurómata, etc. Sin ir más lejos, las primeras colonias griegas en el Ponto se atestiguan a partir del s. VII a. C., momento en que los escitas se acababan de asentar en los territorios del Ponto septentrional tras expulsar a los cimerios (Hdt. 4. 110–117; Plin. nat. 6. 19; Ephor. FHG. 78), procedentes de Asia Central (Sanchez, *Héroes y grifos*, 61). Un conocimiento previo de la cultura escita por parte de los helenos es más que improbable, mientras que la primera mención escrita a los mitos amazónicos es muy anterior, y proviene de Homero (Il. 2. 814), quien para referirse a la reina Mirina ni siquiera necesita recordar su condición amazónica al público, pues la audiencia no lo necesitaba, lo que supone un origen incluso muy anterior para estos relatos. Las mujeres escitas no pudieron influir en la creación de los mitos amazónicos, más bien el conocimiento de su realidad por parte de los griegos permitió que los autores vincularan posteriormente ambos pueblos, pero de forma parcial y en su mayoría diferenciando bien que se trataba de sociedades diferentes, por demás, una real y la otra mítica.

153 Colección de Tesoros Escitas, Hermitage.

de exterior y la parte central cubierta con espirales entrelazadas¹⁵⁴, líneas curvas simétricas a ambos lados del eje central¹⁵⁵ o símbolos simétricos¹⁵⁶.

CONCLUSIONES

En el caso amazónico los emblemas muestran una variedad tan diversa en el arte como sucede en el resto de temáticas que incluyen este tipo de detalles, con independencia de que algunos fueran más habituales. Entre ellos encontramos ejemplos como la maza que podríamos asociar a los tebanos o al propio Heracles que, como enemigo de las amazonas, no tendría razón para ser empleado en sus escudos, lo que nos lleva a pensar que sus autores pudieron utilizarlos como motivos alegóricos relacionados con sus propios relatos míticos. En realidad, esta explicación pudo existir en casos muy particulares, pero por extensión tampoco tendría sentido que emplearan los mismos emblemas que aparecen con tanta frecuencia entre los propios hoplitas, que en relatos como los de Heracles e Hipólita, Teseo y Antíope o Aquiles y Penthesilea también se convirtieron en sus enemigos.

Una consciente intencionalidad de evitar tal situación habría llevado a emplear en los escudos amazónicos emblemas diferenciadores, incluso expresamente inventados a partir de las enormes posibilidades que ofrecía su consideración de bárbaras. Cualquier motivo diferente al de sus oponentes habría encontrado fácil explicación, como un elemento adicional de oposición e identificación con respecto al “Otro”, pero no fue así, sino que se emplearon las mismas decoraciones. La explicación, por tanto, no es sencilla, aun a pesar de que pudiéramos relacionarla con la necesidad de reivindicar tales relatos por parte de los helenos como parte de su acerbo mítico. De hecho, aunque la variedad de motivos es muy elevada, estos siempre son repetitivos y aparecen, incluso, en escenas de la vida cotidiana en ausencia de enemigos. El predominio de algunos de ellos en periodos determinados podría responder a modas o tendencias propias de la región en la que estos realizaban su trabajo o, incluso, aunque es difícil saberlo, a mo-

154 Museo de Bellas Artes de Houston; RE-MAQ-265a, Museo Arqueológico de Turquía Inv. 22.

155 Ludovisi Kat. 6.

156 Louvre Ma 262. Ma 273.

delos con mayor éxito en los mercados exteriores donde estas piezas se exportaban, como Italia, el norte de África, etc.

Es más, uno de los elementos que permiten el reconocimiento de una escena, aspecto fundamental en el arte antiguo, eran los escudos. Las amazonas se distinguían por el color claro de su piel, por la vestimenta, por sus armas, y entre ellas el porcentaje de aquellas empleadas por el soldado hoplita siempre aparecen en mayor porcentaje que las asociadas a un contexto bárbaro orientalizante, como la pelta, el labrys, la ságaris o el arco. La lanza y el hoplón fueron siempre sus armas más características en el conjunto de su iconografía que alcanza desde el s. VIII a. C. al s. IX d. C. De hecho, las peltas se utilizan también para incluir este tipo de emblemas, igual que el resto de variantes, por lo que es su forma la que alude al mundo amazónico y no su decoración, típicamente griega. De hecho, una de las características definitorias más extendidas en cuanto a la cultura amazónica es su habilidad como jinetes, tanto en el arte como en la literatura. Siguiendo los postulados de Chase, los emblemas relacionados con los équidos deberían ser predominantes, cuando su aparición es prácticamente anecdótica. Es más, identifica más de sesenta motivos artísticos distintos asociados con emblemas presentes en los escudos de la diosa Atenea, cuando únicamente el búho o la gorgona muestran relación directa con su dedicataria¹⁵⁷. Ni siquiera sumando a estos escasos ejemplos aquellos emblemas que podríamos vincular de forma indirecta con la diosa (como el águila o el rayo como referencia a su padre, Zeus) la cifra final de blasones cuyo significado es posible explicar aumenta significativamente frente a la enorme variedad existente.

En mayor o menor medida, muchos de ellos se cuentan también entre los motivos empleados por simples hoplitas o las propias amazonas, lo que nos lleva a pensar que dentro de un elenco muy amplio pero probablemente acotado, los artistas y artesanos empleaban distintos emblemas para cada personaje que portara un escudo en la escena. Solo en casos excepcionales trataban de buscar alguno más relacionado con su portador entre ese repertorio, incluso recurriendo a la propia invención. Así, piezas asignadas al Grupo de Leagro que representan a Atenea muestran un interés más específico por mostrar determinados emblemas en su escudo¹⁵⁸, mientras que diferentes autores o talleres contemporáneos emplean otros, o una amplia variedad de forma indistinta.

157 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 82.

158 Şahin, *The Decoration*, 197.

A veces esta tendencia se ha tratado de explicar, en este caso al menos, como resultado de la intercesión de la autoridad que encargó las obras, de acuerdo con sus intereses o preferencias¹⁵⁹, aunque es difícil afirmarlo sin referencias directas. De ser así, la elección de los motivos utilizados como emblemas estaría relacionada con las tendencias de cada periodo/mercado o los gustos personales de sus responsables, evitando siempre la reiteración entre los asignados a los contendientes de una misma escena, independientemente del bando al que pertenecieran. Esta última norma no escrita es aún más evidente en el caso de las amazonomaquias, donde los numerosos escudos que portan hoplitas y guerreras muestran siempre una elevada variedad de motivos que nunca se repiten más de una vez, facilitando así la identificación de aquellos que pertenecen a cada bando. No obstante, la excepción a esta regla se muestra cuando comparamos algunas de las escenas independientes que decoran una misma pieza, pues en ellas se aprecia frecuentemente el uso de blasones similares en contextos diferentes.

Podríamos pensar que algunos modelos como el carro (si se trata de un carro de guerra) y animales como el perro o el jabalí podrían identificarse como alegorías a su padre divino Ares¹⁶⁰, pero estos aparecen igualmente de manera residual entre las escenas amazónicas. Lo mismo sucede con la gorgona (o las serpientes en alusión a ella), aunque su carácter liminal y femenino se vincula a las propias amazonas y, aunque más frecuentemente que las opciones anteriores, tampoco se presenta nunca entre las más populares. Es por ello que su empleo parece más propio del carácter temible que se le supone. De hecho, podría establecer también un nexo de unión con Atenea, precisamente la diosa tutelar de los atenienses, aquellos de entre los griegos que se convirtieron en enemigos acérrimos de las míticas guerreras como se desprende del relato protagonizado por Teseo y Antíope¹⁶¹.

159 Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, 168.

160 Eur. Heracl. 408–415.

161 Agías de Trecén (cfr. Paus. 1. 2. 1); A. eum. 625–630 y 681–695; Simónides (cfr. Ps. Apollod. 1. 16); Pind. N. 3. 39 y 64; Eur. Heracl. 215 y 408–415; Hdt. 9. 27; Lys. 2. 4–6; Isokr. 4. 68–70 y 12. 193; Herodoro de Heraclea fgr. 16 (cfr. Tz. ad Lyc. 1332); D. Prooem. 60. 8; Bio. Proc. fgr. 1 (cfr. Plut. thes. 26); Lyc. 1322; Ps. Apollod. 5. 2 y 1. 16; Diod. 4. 28; Iust. 2. 26; Ou. Her. 5. 1–3; Plut. thes. 26–28, per. 31 y rom. 1 y 6; Thrasyll. Mend. fgr. 3; Paus. 1. 2. 16 y 42. Athen. 13. 4; Amm. 22. 8. 18; Codro (cfr. Iuv. 1. 1; Plut. thes. 28); Hellenic. fgr. 84 (cfr. Tz. ad Lyc. 1332); Pherecyd. Ler. fgr. 108 (cfr. Escol. Pind. N. 5. 89); Istro. fgr. 23 (cfr. Escol. Plin. nat. 5. 89); Polem. Hist. fgr. 55 (cfr. Escol. Plin. nat. 5. 89); Arr. fgr. 59; Stat. Theb. 12. 635–638.

Muchos animales tienen relación no solo con una deidad sino con varias, como el toro con Dioniso, Poseidón y Ártemis. La pantera o los sátiros se asocian a Dioniso, al cual se atribuyen varios episodios en el universo amazónico, ya fuera como aliado o enemigo¹⁶²; pero otros como los rayos y el águila asociados a Zeus o el trípode y el lobo a Apolo, el tritón a Poseidón o el delfín con este último, Apolo y Afrodita, el cisne a Afrodita y Apolo, etc. se refieren a deidades aparentemente sin relación directa con los mitos amazónicos, aunque varios de sus templos incluyen este tipo de escenas amazónicas como el de Apolo Dafnéforo en Eretria o el de Apolo Sosiano en Roma. De hecho, el perro se asocia a veces a Ares, pero también a Apolo, Ártemis e, incluso, Asclepio, pero igualmente se muestra como identificador en las escenas de cacerías, muy habituales también en el arte amazónico. La aparición de vasos como emblemas en los escudos se ha tratado también de interpretar como elementos alegóricos, las ánforas para Atenea y los cantaros con Dioniso¹⁶³, aunque no podemos estar seguros. Elementos como los delfines, tritones, la popa de una nave, etc. podrían evidenciar el culto a Poseidón, aunque hemos visto como la aparición de un ancla se explica de otro modo. Ciertamente, las amazonas no solo no se mencionan nunca como devotas de Poseidón, sino que son descritas como desconocedoras del arte de la navegación¹⁶⁴, por lo que ambas opciones son igualmente improbables.

Entre los emblemas que decoraban los escudos en la Antigüedad cabe destacar una modalidad que sin duda incrementó el impacto sobre el espectador, nos referimos a los escudos con prótomos. Su representación en el arte es relativamente frecuente, incluso para las propias amazonas, aunque las variantes suelen ser muy reducidas, principalmente centradas en sátiros, serpientes, leones o pante-
ras. Su impacto visual no debió ser menos extraordinario que su fabricación y mantenimiento, aunque su utilidad real ofrece serias dudas. Este tipo de elementos poco podían aportar en un combate real, siendo capaces, incluso, de desequilibrar el peso del escudo, lo que podía poner en riesgo la vida de su propietario, por lo que debieron emplearse como equipamiento de parada, si es que no existieron solo en la imaginación de los artesanos¹⁶⁵. Sin embargo, la mayoría de sus

162 Diod. 3. 70; Stat. Theb. 1. 4, v. 394; Plut. qu.Gr. 56; Sen. Herc. f. 467 ss., Oed. 475-480; Paus. 7. 2. 7; Tac. ann. 3. 61; Polyæn. strat. 1. 3 y Nonn. D. 15-48).

163 Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, 91.

164 Philostr. Her. 55. 11-57. 15.

165 Connolly (*Greece and Rome at War*, 54) extiende esta afirmación a todos los escudos decorados, pues entendía que eran demasiado preciados para utilizarse en combate.

representaciones en pintura vascular corresponden a combates; y, en el ámbito que nos ocupa, a amazonomaquias, siendo empleados por ambos bandos de modo indistinto igual que el resto de emblemas más habituales. Se cree que pudieron surgir en torno al s. VIII a. C., quizá en Creta¹⁶⁶, y parece que tan solo un siglo más tarde dejaron de utilizarse aunque, en cuanto a las representaciones amazónicas en pintura vascular su impacto en el imaginario colectivo se extendió hasta el s. VI a. C.

Las Amazonas eran guerreras míticas (y conviene recordar esta premisa esencial), por lo que los maestros cerámicos, escultores, pintores, etc. de la Antigüedad no podían reproducir los diseños que estas hubieran mostrado en el campo de batalla de haber existido realmente, en oposición a lo que sucedía con los escudos hoplíticos. Por ese motivo, las únicas opciones pasaban por la invención o la reproducción de motivos ya conocidos en su propio ámbito cultural, según los gustos, modas, intereses, destinatarios, etc. de sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahlberg (1971). – Gudrun Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art* (Athens 1971).
- Andrewes (1974). – Antony Andrewes, *The Greek Tyrants* (London 1974).
- Blok (1995). – Josine Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth* (Leiden 1995).
- Boardman (1982). – John Boardman, *Herakles, Theseus and Amazons*, in: Donna Kurtz (ed.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens* (Cambridge 1982) 1–28.
- Boardman (1997). – John Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (London 1997).
- Bond (2008). – William Bond, *Mermaids, Witches and Amazons. The Censored Her-Story of the Sea-People* (Raleigh 2008).
- Bothmer (1957). – Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957).
- Castriota (2000). – David Castriota, *Justice, Kingship and Imperialism: Rhetoric and Reality in Fifth-Century B. C. Representations Following the Persian War*, in: Beth Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden-Boston 2000) 443–479.

166 Everson, *Warfare in Ancient Greece*, 69–70.

- Cartledge (1977). – Paul Cartledge, Hoplites and Heroes: Sparta's Contribution to the Technique of Ancient Warfare, *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977) 11–27.
- Chase (1902). – George Henry Chase, The Shield Devices of the Greeks, *Harvard Studies in Classical Philology* 13 (1902) 61–127.
- Colarusso (1989). – John Colarusso, *Myths from the Forests of Circassia, The World & I* (The Washington, D. C. 1989).
- Connolly (1998). – Peter Connolly, *Greece and Rome at War* (Barnsley 1998).
- Davis-Kimball (2002). – Jeannine Davis-Kimball, *Warrior Women: An Archaeologists Search for History's Hidden Heroines* (New York 2002).
- Detienne, Vernant (1991). – Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society* (Chicago 1991).
- Diner (1968). – Helen Diner, *Mothers and Amazons, the First Feminine History of the Culture* (New York, Julian Press 1968).
- Donlan, Thompson (1976). – Walter Donlan, James Thompson, The Charge at Marathon: Herodotus 6.112, *Classical Journal* 71, 4 (1976) 339–343.
- Dowden (1997). – Ken Dowden, The Amazons: Development and Functions, *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 140 (1997) 97–128.
- Everson (2004). – Tim Everson, *Warfare in Ancient Greece. Arms and Armour from the Héroes of Homer to Alexander the Great* (Cheltenham 2004).
- Galahad (1975). – Sir Galahad, *Mutter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche* (München 1975).
- Germain (2012). – Yves Germain, *Amazones et Femmes de Guerre dans L'Antiquité* (Clermont-Ferrand 2012).
- Giuliani (2014). – Luca Giuliani, *Image and Myth: a History of Pictorial Narration in Greek Art* (Chicago 2014).
- Greenhalgh (1973). – Peter Andrew Livsey Greenhalgh, *Early Greek Warfare* (Cambridge 1973).
- Guliaev (2003). – Valeri Guliaev, Amazons in the Scythia: New Finds at the Middle Don, Southern Russia, *World Archaeology* 35, No. 1 (2003) 112–125.
- Hanson (1989). – Victor Davis Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece* (Berkeley 1989).
- Hanson (1991). – Victor Davis Hanson, *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience* (London 1991).
- Hanson (2002). – Victor Davis Hanson, *The Wars of the Ancient Greeks* (London 2002).
- Holladay (1982). – Anthony James Holladay, Hoplites and Heresies, *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982) 94–103.

- Infante (2017). – Marisa Anne Infante, The Amazons of Exekias and Eupolis: Demystifying Changes in Gender Roles, *SMU Journal of Undergraduate Research*, Vol. 3 (2017) 1–19.
- Jarva (1995). – Eero Jarva, *Archaiologia on Greek Body Armour* (Societas Historica Finlandiae Septentrionalis 1995) (Studia Archaeologica Septentrionalia 3).
- Kankeleit (1997). – Alexandra Kankeleit, *Die Pelta. Ein geometrisches Motiv auf Mosaiken in Griechenland* (Berlin 1997).
- Kaska (2009). – Mehmet Kaska, *Die attischen Segmentschalen* (Münster 2009).
- Lazenby (1985). – John Lazenby, *The Spartan Army* (Chicago 1985).
- Lazenby, Whitehead (1996). – John Lazenby, David Whitehead, The Myth of the Hoplite's Hoplón, *The Classical Quarterly* 46 (1996) 27–33.
- López (1997). – Julio López Saco, Los orígenes de Heracles y su desarrollo cultural, *Fortunatae* 9 (1997) 59–79.
- Mayor (2014). – Adrienne Mayor, *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World* (Princeton 2014).
- Mayor (2016). – Adrienne Mayor, *Warrior Women. The Archaeology of Amazons*, in: Lynn Budin, Jean Macintosh (eds.), *Women in Antiquity: Real Women across the Ancient World* (London 2016).
- Maclachlan (2012). – Bonnie Maclachlan, *Women in Ancient Greece: a Sourcebook* (London 2012).
- Molina (2015). – Antonio Ignacio Molina Marín, Tifones y gigantes en el mundo macedonio: el rey como símbolo del orden cósmico, *Gerión* 33 (2015) 67–89.
- Pastre (1996). – Geneviève Pastre, *Les Amazones: du Mythe à l'histoire* (Paris 1996).
- Rieth (1964). – Adolf Rieth, Ein etruskischer Rundschild, *Archäologische Anzeiger* 1 (1964) 101–119.
- Rowan de Groote (2016). – Kevin Rowan de Groote, 'Twas when my Shield Turned Traitor'! Establishing the Combat Effectiveness of the Greek Hoplite Shield, *Journal of Archaeology* 35, 2 (2016) 197–212.
- Şahin (2005). – Işık Şahin, The Decoration on the Shields in Greek Vase Painting, *Anodos, Studies of the Ancient World* 4–5 (2005) 195–205.
- Sanchez (2014). – Arturo Sanchez Sanz, Aproximación al Mito Amazónico en la Iconografía Griega Arcaica y Clásica, *Historias del Orbis Terrarum* 12 (2014) 14–42.
- Sanchez (2015). – Arturo Sanchez Sanz, *El Poder Naval de Grecia en el s. V a. C.* (Zaragoza 2015).

- Sanchez (2019). – Arturo Sanchez Sanz, *Ars Amazónica. Estudio de Fuentes y Análisis Comparativo* (Madrid 2019).
- Sanchez (2019). – Arturo Sanchez Sanz, Belerofonte y las Amazonas, *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology* 3 (2019) 39–45.
- Sanchez (2019). – Arturo Sanchez Sanz, Héroes y Grifos. El Góritos Escita y el Arte Griego en la Estepa Auroasiática, *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology* 3 (2019) 61–74.
- Sanchez (2021). – Arturo Sanchez Sanz, Cimerios, Amazonas y el Arte Griego, *Studia Histórica. Historia Antigua* 39 (2021) 5–26.
- Simon (1982). – Erika Simon, *The Kurashiki Ninagawa Museum* (Mainz 1982).
- Sekunda (1999). – Nick Sekunda, *The Spartan Army* (Oxford 1999).
- Sekunda (2000). – Nick Sekunda, *Greek Hoplite 480–323 BC* (Oxford 2000).
- Sekunda (1998). – Nick Sekunda, *Arms and Armor of the Greeks* (Baltimore 1998).
- Snodgrass (1964). – Anthony Snodgrass, *Early Greek Armour and Weapons* (Edinburgh 1964).
- Snodgrass (1965). – Anthony Snodgrass, The Hoplite Reform and History, *The Journal of Hellenic Studies* 85 (1965) 110–122.
- Snodgrass (1981). – Anthony Snodgrass, *Archaic Greece: The Age of Experiment* (Berkeley 1981).
- Snodgrass (1998). – Anthony Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (Ithaca 1998).
- Sobol (1972). – Donald Sobol, *The Amazons of Greek Mythology* (New York 1972).
- Sprengel (1789–1791). – Kurt Sprengel, *Apologie des Hippokrates und seiner Grundsätze* (Leipzig 1789–1791).
- Tichit (1991). – Michel Tichit, Le nom des Amazones: Étymologie, Éponymie et Mythologie, *Revue de Philologie, de Litterature et d'Histoire Anciennes* 65 (1991) 229–242.

ANEXO

Anexo 1

Escudos amazónicos decorados con símbolos.

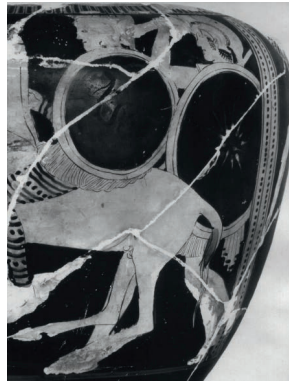


Figura 8 Crátera de columnas de figuras rojas (500–450 a. C., BAVN 206239). Estrella.



Figura 9 Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 4886). Popa de una nave.



Figura 10 Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Cuatro alas.



Figura 11 Ánfora de cuello de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 275091). Triskele.

Anexo 2

Escudos amazónicos decorados con animales.



Figura 12 Hidria de figuras negras (550-500 a. C., BAVN 301998). Bucráneo.



Figura 13 Quílice de figuras rojas (510 a. C., Br. Mus. 1848,0619.8). Ave.



Figura 14 Crátera de figuras rojas (475-425 a. C., BAVN 206941). Serpiente.



Figura 15 Crátera de cáliz de figuras rojas (475-425 a. C., BAVN 10339). Delfín.



Figura 16 Copa de figuras negras (575-525 a. C., BAVN 13712). Prótono león.



Figura 17 Lécito de figuras negras (550-500 a. C., BAVN 330202). Prótono serpiente.



Figura 18 Copa de figuras rojas (525-475 a. C., BAVN 203248). Delfín alado.



Figura 19 Ánfora de cuello de figuras rojas (525-475 a. C., BAVN 275091). León.



Figura 20 Vaso figurado de figuras rojas (500-450 a. C., BAVN 209548). Lobo.



Figura 21 Crátera de volutas de figuras rojas (475-425 a. C., BAVN 207099). Liebres.

Anexo 3

Escudos amazónicos decorados con elementos religiosos.



Figura 22 Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C., BA 9004347). Trípode.

Anexo 4

Escudos amazónicos decorados con vasos.



Figura 23 Crátera de volutas de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 200068). Copa.

Anexo 5

Escudos amazónicos decorados con elementos militares.

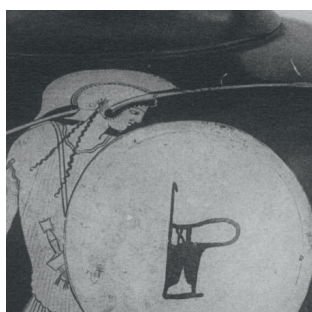


Figura 24 Ánfora de cuello de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 201842). Caja de carro.

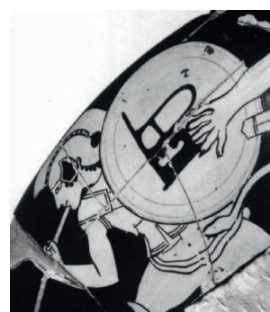


Figura 25 Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Caja de carro.



Figura 26 Crátera de figuras rojas (500-450 a. C., BAVN 205747). Hoplita/amazona.



Figura 27 Copa de figuras rojas (500-450 a. C., BAVN 13715). Rueda de carro.

Anexo 6

Escudos amazónicos decorados con figuras geométricas.



Figura 28 Copa de figuras negras (550-500 a. C., BAVN 20398). Círculos.



Figura 29 Copa siana de figuras negras (575-525 a. C., BAVN 300539). Formas circulares.



Figura 30 Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 9022415). Puntos.



Figura 31 Ánfora de figuras negras (525–475 a. C., BAVN 9031224). Formas geométricas.

Anexo 7

Escudos amazónicos decorados con formas vegetales.



Figura 32 Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Hoja.



Figura 33 Cratera de figuras rojas (525–475 a. C.) Reggio Calabria Luc. 4372, fr. Corona de laurel.

Anexo 8

Escudos amazónicos decorados con seres mitológicos.

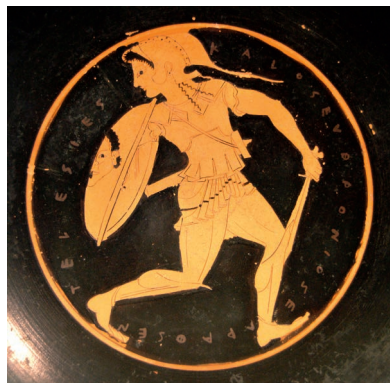


Figura 34 Copa de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 6203). Rostro de sátiro.



Figura 35 Crátera de columnas de figuras rojas (500–450 a. C., BAVN 202877). Grifo.

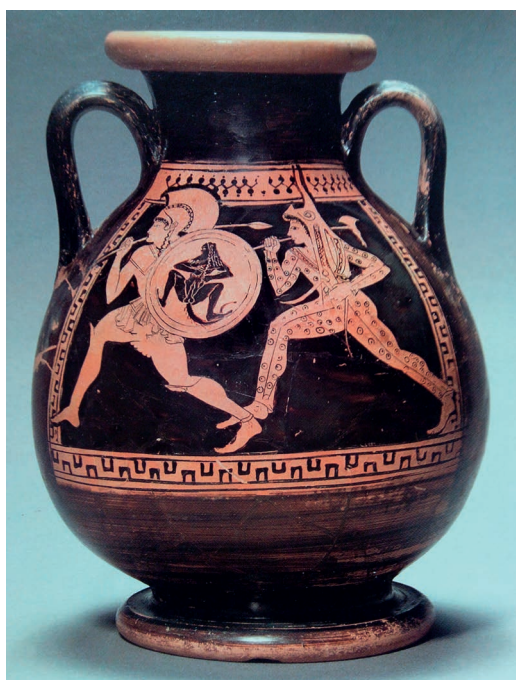


Figura 36 Pélice de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 9020181). Sátiro.



Figura 37 Hidria de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 22863). Gorgona.



Figura 38 Epinetro de figuras negras (525-475 a. C., BAVN 7965). Prótomo de sátiro.



Figura 39 Mastoide de figuras negras (525-475 a. C., BAVN 9021737). Sátiro.

Anexo 9

	HERACLES	BELERO-FONTE	TESEO	SAURO-MATAS	ISLA DE LEUCE	AQUILES	DIONISO	ALEJANDRO	AMAZONAS LIBICAS	PRIAMO	ASPECTOS CULTURALES
VIII a. C.		Homero				Arctino de Mileto			Homero	Homero	
VII a. C.	Agias de Trecén		Agias de Trecén			Estesicoro					Mimnermo de Colofón
VI a. C.	Píndaro	Píndaro	Esquilo Simónides			Estesicoro					Esquilo Píndaro Hecateo de Mileto
V a. C.	Píndaro Helánico de Lesbos Eurípides Heródoto Isócrates	Píndaro	Píndaro Helánico de Lesbos Heródoto Eurípides Lisias Isócrates Herodoro de Heraclia Fercides de Leros	Heródoto							Esquilo Hecateo de Mileto Lisias Jenofonte Democles de Piguela Fercides de Leros Hipócrates Platón Aristófanes Janto
IV a. C.			Demóstenes Bión de Proconeso Cleidemo Menécrates de Janto Lisias	Éforo				Duris de Samos Policleto de Larisa Cares de Mitilene Anticlistes de Atenas	Éforo		Lisias Platón Jenofonte Calímaco Duris de Samos Aristófanes Democles de Piguela Paléfato de Abidene Éforo Hipócrates Andrón de Teos
III a. C.	Apolonio de Rodas Filócoro Plauto Licofrón	Bión de Proconeso Filócoro Licofrón Menécrates de Janto Istro Polemio Iliensis			Licofrón			Duris de Samos Filipo de Teangela Clitarco de Alejandría Onesicrito Anticlistes de Atenas Istro	Dionisio de Mitilene		Apolonio de Rodas Duris de Samos Calímaco Licofrón Demóstenes de Bitinia
II a. C.	Plauto	Polemio Iliensis		Nicolás de Damasco	Diodoro de Sicilia			Aristóbulo de Alejandría	Dionisio de Mitilene Dionisio Escitobraquión		Metrodoro de Escepsio

I a. C.	Diodoro de Sicilia Higino Prométidas de Heraclea Pompeyo Trogo Pseudo-Escimno Ovidio Cotro	Diodoro de Sicilia Pompeyo Trogo Cotro Ovidio	Virgilio	Diodoro de Sicilia Estrabón	Diodoro de Sicilia Estrabón	Diodoro de Sicilia Estrabón
I d. C.	Plutarco Apiano Heráclides Póntico Ovidio Pseudo-Apolodoro	Plutarco Trásilo de Mende Pseudo-Apolodoro Ovidio Estacio	Pompeyo Trogo	Plutarco Séneca Estacio Tácito	Plutarco Quinto Curcio Rufo Estrabón Ptolomeo Queno	Plutarco Plinio Apiano Heráclides Póntico Estrabón Ovidio Suetonio Pseudo-Apolodoro Tácito
II d. C.	Plutarco Apiano Arriano Pausanias Justino Pseudo-Apolodoro	Plutarco Pausanias Justino Ateneo Pseudo-Apolodoro Arriano	Filóstrato	Plutarco Pausanias Tácito Polieno	Plutarco Arriano Justino Ptolomeo Queno	Plutarco Filóstrato Apiano Justino Suetonio Alcifrón de Meandro Tácito Ateneo Arriano Pseudo-Apolodoro Aulo Claudio Charax
III d. C.	Quinto de Esmirna Justino	Justino Ateneo	Filóstrato	Ovidio	Pseudo-Calistenes Justino	Pseudo-Calistenes Ateneo Quinto de Esmirna Justino Pseudo-Plutarco Filóstrato Filóstrato de Lemnos
IV d. C.	Quinto de Esmirna Mario Servio Honorato Amiano Marcelino	Amiano Marcelino	Higino	Orosio		Quinto de Esmirna Amiano Marcelino
V-VI d. C.		Trásilo de Mende	Antígenes Hecateo Eretrio Filipo Calcídense Filón de Tebas			

Tabla 9 Autores clásicos que mencionan los mitos amazónicos entre los ss. VIII a. C.–VI d. C. (Fuente: Sanchez, *Ars Amazonica*, 401–403).

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1: Crátera de columnas ateniense de figuras rojas (475–425 a. C., BAVN 13548). Fuente: Infante, *The Amazons*, 13.
- Fig. 2: Alabastrón ateniense de figuras rojas y fondo blanco (500–450 a. C., BAVN 4703). Autor: ArchaiOptix https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Group_of_the_negro_alabastra_ARV_268_33extra_amazon.jpg
- Fig. 3: Figura amazónica de terracota localizada en Egipto (s. II a. C.). Fuente: British Mus. 1529984001 <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1529984001>
- Fig. 4: Cista de bronce localizada en Palestrina. Fuente: Roma. Villa Giulia 13142.
- Fig. 5: Mosaico de Apamea (400–500 d. C., Siria). Autora: Carole Raddato <https://www.flickr.com/photos/carolemage/23292260280/>
- Fig. 6: Amazonomaquia de Belerofonte (s. I d. C.). Pompeya IX-2-16. Autora: Tatiana Warscher. Photo © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, Arkiv.
- Fig. 7: Sarcófago romano. Combate entre Aquiles y Penthesilea (s. III d. C.). Fuente: Museo Patio Belvedere, Vaticano 933.
- Fig. 8: Crátera de columnas de figuras rojas (500–450 a. C.). Fuente: BAVN 206239.
- Fig. 9: Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C.). Fuente: BAVN 4886.
- Fig. 10: Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Fuente: Br. Mus. 1836,0224.101 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-101
- Fig. 11: Ánfora de cuello de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 275091). Fuente: ArchaiOptix [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Painter_ARV_199_3obis_Herakles_fighting_against_the_Amazons_\(07\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Painter_ARV_199_3obis_Herakles_fighting_against_the_Amazons_(07).jpg)
- Fig. 12: Hidria de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 301998). Fuente: Bibi Saint-Pol https://et.wikipedia.org/wiki/Amatsoonid#/media/Fail:Herakles_Amazones_Staatliche_Antikensammlungen_1711.jpg
- Fig. 13: Quíllice de figuras rojas (510 a. C.). Fuente: Br. Mus. 1848,0619.8 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-0619-8
- Fig. 14: Crátera de figuras rojas (475–425 a. C., BAVN 206941). Fuente: Naples, Museo Archeologico Nazionale: M1483.
- Fig. 15: Crátera de cáliz de figuras rojas (475–425 a. C., BAVN 10339). Fuente: Simon, *The Kurashiki*, 102–103.

- Fig. 16: Copa de figuras negras (575–525 a. C., BAVN 13712). Fuente: The J. Paul Getty Museum: 79.AE.197.
- Fig. 17: Lécito de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 330202). Fuente: Metropolitan Museum: 07.286.43.
- Fig. 18: Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Fuente: Br. Mus. 1836,0224.101.
- Fig. 19: Ánfora de cuello de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 275091). Fuente: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS453.
- Fig. 20: Vaso figurado de figuras rojas (500–450 a. C., BAVN 209548). Fuente: MFA Boston 21.2286 <https://collections.mfa.org/objects/144210>
- Fig. 21: Crátera de volutas de figuras rojas (475–425 a. C., BAVN 207099). Fuente: New York (NY), Metropolitan Museum: 07.286.84.
- Fig. 22: Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C., BA 9004347). Autor: Michael Svetbird
- Fig. 23: Crátera de volutas de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 200068). Autor: Michael Svetbird
- Fig. 24: Ánfora de cuello de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 201842). Fuente: Cambridge, Fitzwilliam Museum: GR5.1930.
- Fig. 25: Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Fuente: Br. Mus. 1836,0224.101 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-101
- Fig. 26: Crátera de figuras rojas (500–450 a. C., BAVN 205747). Fuente: Munich, Antikensammlungen: 6031.
- Fig. 27: Copa de figuras rojas (500–450 a. C., BAVN 13715). Fuente: The J. Paul Getty Museum: 79.AE.127.
- Fig. 28: Copa de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 20398). Fuente: Kaska, *Die attischen*, PL.46.88 (I, A, B).
- Fig. 29: Copa siana de figuras negras (575–525 a. C., BAVN 300539). Fuente: New York, Met. Mus. 12.234.1 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248723>
- Fig. 30: Ánfora de cuello de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 9022415). Fuente: Christie, Manson and Woods, sale catalogue: NEW YORK, 11.12.2009, 61, NO.93.
- Fig. 31: Ánfora de figuras negras (525–475 a. C., BAVN 9031224). Fuente: Eisenberg, J., *Art of the Ancient World*, Royal Athena, sale catalogue: 25 (2014) 42, NO.85.

- Fig. 32: Copa de figuras rojas (525–475 a. C., BAVN 203248). Fuente: Br. Mus. 1836,0224.101 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-101
- Fig. 33: Cratera de figuras rojas (525–475 a. C.) Reggio Calabria Luc. 4372, fr. Autor: Michael Svetbird
- Fig. 34: Copa de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 6203). Autor: Michael Svetbird
- Fig. 35: Crátera de columnas de figuras rojas (500–450 a. C.). Fuente: BAVN 202877.
- Fig. 36: Pélice de figuras rojas (550–500 a. C., BAVN 9020181). Fuente: Christie, Manson and Woods, sale catalogue: 25.4.2007, 148–149, NO.207.
- Fig. 37: Hidria de figuras negras (550–500 a. C., BAVN 22863). Fuente: https://www.christies.com/lot/lot-1818227?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=1818227&from=salessummary&lid=1
- Fig. 38: Epínetro de figuras negras (525–475 a. C., BAVN 7965). Fuente: Eleusis, Archaeological Museum: 907.
- Fig. 39: Mastoide de figuras negras (525–475 a. C., BAVN 9021737). Fuente: Christie, Manson and Woods, sale catalogue: 20.4.2005, 68–69, NO.88.

Arturo Sanchez Sanz

Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología

Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid

C/ Profesor Aranguren, s/n.

Edificio B. Ciudad Universitaria. 28040, Madrid.

asblade@msn.com

Suggested citation

Sanchez, Arturo: La heráldica amazónica. In: *thersites* 16 (2023), pp. 1-82.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.202>

BENOÎT LAUDENBACH

(Sorbonne Université)

Sophocle sur Netflix

Deux cas récents d'utilisation de la tragédie grecque à l'écran

Abstract The paper focuses on two recent occurrences of a Sophoclean drama on screen, *Electra* in the romantic movie *Marriage Story*, and *Philoctetes* in an episode of the mainstream medical series *New Amsterdam*, both productions are currently available on the popular streaming service Netflix. The case studies explore the mechanisms of the use of these dramas and their significance in both productions, showing that they are partly used for their “classical” authority, are deeply integrated within the scenarios, and help to design the narratives, the characters and their (social and personal) relationships.

Keywords Greek tragedy, *Marriage Story*, *New Amsterdam*, Sophocles’ *Electra*, Sophocles’ *Philoctetes*

La tragédie grecque¹ et le cinéma partagent une histoire commune. On a recensé plus de 220 films² représentant ou adaptant d'une manière ou d'une autre une tragédie grecque, qu'il s'agisse d'une des trente-six pièces antiques conservées ou d'un pastiche contemporain. La majeure partie de ces films ont été réalisés après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'au début des années 2000, mais surtout entre le début des années 60 et la fin des années 90. Ils relèvent en général de ce que l'on appelle le cinéma d'auteur ou d'art et essai. Parmi les films ayant obtenu une certaine renommée auprès d'un public large, et une grande reconnaissance de la part des professionnels et des universitaires³, on compte les trois films de Pier Paolo Pasolini, *Œdipe Roi* (1967), *Médée* (1969) et le documentaire *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970), les films de Michael Cacoyannis (*Electre* [1962], *Les Troyennes* [1971] et *Iphigénie* [1977]), et sans doute ceux de Jules Dassin (*Phaedra* [1962] surtout, et *Cri de Femmes* [1978]), moins connus aujourd'hui. Leur succès tenait sans doute autant à leurs qualités intrinsèques et à la personnalité des cinéastes qu'à la notoriété de leurs acteurs principaux, Maria Callas pour *Médée*, Melina Mercouri, Anthony Perkins et Ellen Burstyn pour les films de Jules Dassin. Mais après 2001, rares sont les films adaptant ou utilisant,

1 Nous prenons l'expression « tragédie grecque » dans son sens usuel : le texte des performances tragiques représentées à Athènes au ^ve s. av. J.-C., transmis par la tradition manuscrite médiévale (sept pièces d'Eschyle, huit de Sophocle et vingt-et-une d'Euripide). Pour une définition de la tragédie athénienne, comprise comme « une performance incluse dans un concours musical, lui-même partie d'un rituel religieux », cf. Dupont (2007) 26–29 et 261–274.

2 Chiffre incertain et fluctuant. Liste personnelle constituée par la collation de celle aimablement fournie par H. Verreth, dans un courriel du 1^{er} août 2022 (cf. Verreth [2014] pour la précédente version publiée de sa liste), de Zewadski (2005), des bases de données des sites APGRD et IMBD (mots clefs « Greek Tragedy ») et de découvertes fortuites. Ne sont comptés que les films diffusés à l'écran ou à la télévision, ou dont une copie vidéo est disponible sur le marché ou dans une bibliothèque. Sur environ 220 films répertoriés, 80 au moins sont des captations de représentations théâtrales ou d'opéras, réalisées à des fins d'archivage ou pour la télévision.

3 Pour nous en tenir strictement aux représentations cinématographiques du théâtre athénien, cf. par ex. l'ouvrage pionnier de MacKinnon (1986), McDonald (1991), Winkler (2001, notamment les chapitres III–V (p. 72–117) sur les adaptations de tragédie par Cacoyannis), Berti/García Morcillo (2008, notamment les contributions de L. Spina, p. 57–64, sur le drame satyrique *Hercule Furieux* de Sénèque ; P. Michelakis, p. 75–88, sur les adaptations d'*Œdipe Roi* ; F. Carlà, p. 89–116, sur la filmographie à thème antique de Pasolini), et plus récemment Michelakis (2013), Varmazi (2016).

même partiellement, une tragédie grecque, à l'exception notable de *My Son, My Son, What Have Ye Done*, de Werner Herzog en 2009, d'après *L'Orestie* d'Eschyle⁴.

Il est d'autant plus étonnant de constater une forme de résurgence de la tragédie grecque à l'écran, dans des formats souvent bien moins confidentiels ou élitistes que précédemment, puisque depuis 2017 on compte six films ou séries reposant en tout ou partie sur une tragédie grecque. Parmi ces six « titres », trois au moins ont bénéficié d'une large audience puisqu'ils ont été diffusés, sinon produits, par la plateforme de distribution en *streaming* Netflix : la première saison de la série *Dark* (créée par Baran bo Odar et Jantje Friese, produite par Wiedemann & Berg Television à partir de 2017), le film *Marriage Story*, de Noah Baumbach (produit par Netflix en 2019, sur un scénario du réalisateur, avec Scarlett Johansson et Adam Driver), un épisode de la série médicale *New Amsterdam* (saison 2, épisode 7, « Passé sous silence » [« Good Soldiers »], réalisation de Rachel Leiterman, scénario de Shaun Cassidy, série créée par David Schulner, produite par Mount Moriah, Pico Creek Productions, Universal Television, 2019, et diffusée d'abord sur NBC, puis sur diverses chaînes nationales et sur Netflix depuis le 1^{er} juillet 2021)⁵.

Nous laissons de côté la série *Dark* : les enjeux de l'utilisation de la tragédie grecque y sont spécifiques puisqu'elle met en scène une pièce inventée pour l'occasion⁶. Les deux autres productions audiovisuelles ont comme points com-

4 On compte aussi quelques films explicitement expérimentaux, comme *The Bacchae*, de Brad Mays en 2002 (d'après la mise en scène du même directeur au théâtre en 1997), et ceux de l'artiste Christos Prosylys, dont le long-métrage *Ecstasy* en 2007, également d'après *Les Bacchantes* d'Euripide (cf. <http://www.prosylys.com/films.htm>), ou le documentaire *Le Rêve plus fort que la mort*, de Jean Rouch (2002), évoquant *Les Perses* d'Euripide.

5 Cf. aussi *The Killing of a Sacred Deer*, de Yorgos Lanthimos, avec Colin Farrell et Nicole Kidman (2017, Grèce-Royaume-Uni-États-Unis, prix du scénario au 70^e Festival de Cannes), *Antigone* de Sophie Deraspe (2019, Canada), et *Medea*, d'Alejandro Moreno (2019, Chili).

6 La série file les références au mythe d'Ariane, qui n'a pas fait l'objet d'une tragédie grecque intégralement conservée. Cependant, dans deux épisodes de la saison 1 (ép. 5, « Vérités », 27 min 46 s–30 min 12 s, et ép. 6 « *Sic mundus creatus est* », 29 min 42 s–30 min 11 s et 31 min 40 s–37 min 43 s), on assiste à plusieurs scènes, jouées dans un théâtre, d'une pièce nommée *Ariadna* – le titre est visible sur une affiche dans l'ép. 6 (à 18 min 26 s). Cette pièce pourrait tout à fait passer pour une pièce antique ou pour une de ses réécritures : l'affiche susmentionnée précise qu'il s'agit de « *Ein Drama in 3 Akten* », précision inappropriée à une tragédie grecque.

muns d'être des drames respectant tous les codes du cinéma dit hollywoodien⁷ de façon à toucher le plus grand nombre, d'avoir été diffusées la même année *via* des canaux à très large audience (télévision et plate-forme numérique), et d'utiliser chacune une pièce de Sophocle, *Électre* pour *Marriage Story*, et *Philoctète* pour *New Amsterdam*, pièces par ailleurs assez peu adaptées au cinéma⁸ ; on peut ajouter que dans les deux cas la thématique sociale est présente, quoiqu'elle ne soit pas du tout abordée sous le même angle ni avec le même poids.

Sans doute serait-il intéressant de nous demander si la sortie concomitante de ce film et de cette série à sujet tragique n'est pas simplement fortuite, signe d'un certain air du temps, ou le témoin de la méthode de travail des scénaristes américains, mais nous préférons nous limiter à nous demander comment fonctionne, dans chaque cas, la référence à une tragédie grecque. Que nous en montre-t-on ? Comment nous la montre-t-on ? Quelle fonction occupe-t-elle dans la narration ? En somme, quel est l'effet produit par l'utilisation d'un matériau antique, prévu pour la scène, au sein d'œuvres caractérisées par la modernité de leur format, voire de leur discours ? Nous verrons alors que, dans leur traitement de la tragédie grecque, le film de Baumbach et la série de Shulner ont davantage de points communs, et moins superficiels, qu'il n'y paraît d'abord.

7 Les caractéristiques du cinéma hollywoodien ont été décrites dans Bordwell/Staiger/Thompson (1985) 3–84. La série *New Amsterdam* en adapte les codes au format d'une série et notamment à la multiplication des protagonistes.

8 Pour la réception cinématographique de l'*Électre* de Sophocle, parfois difficile à distinguer de celle de la pièce d'Euripide avec laquelle elle se confond souvent, cf. Finglass (2017), p. 504–505 ; pour celle de *Philoctète*, particulièrement pauvre si l'on excepte le personnage homonyme dans le film d'animation de Walt Disney *Hercule* et ses versions dérivées, cf. Dugdale (2017), p. 137–139.

LA TRAGÉDIE COMME CLEF DE LECTURE D'UN PERSONNAGE : L'ÉLECTRE DE SOPHOCLE DANS *MARRIAGE STORY*

Marriage Story est un drame racontant le divorce houleux d'un couple d'artistes, Nicole et Charlie Barber, qui doivent trouver une solution pour la garde de leur enfant, Henry. Charlie (joué par Adam Driver) est issu d'une famille visiblement pauvre de l'Indiana, marquée par l'alcool et la violence⁹, mais il s'est « fait tout seul » (« *Charlie is self-made* » [6 min 33 s]) pour devenir metteur en scène à New York, ville dont il a adopté tous les codes sociaux (« *And now he's more New Yorker than any New Yorker* » [6 min 51 s]). Il monte des pièces avant-gardistes avec sa propre compagnie qu'il soutient financièrement, et dans laquelle il est parvenu à créer un véritable esprit de troupe, comme une deuxième famille. Il commence à avoir un certain succès. Sa femme, Nicole (interprétée par Scarlett Johansson), est l'actrice principale de la compagnie ; originaire de Los Angeles et issue d'une famille déjà liée au milieu du cinéma, elle avait auparavant acquis une certaine notoriété pour avoir tourné dans une *sitcom* pour adolescents. On apprend au cours du film que si le public est venu aux premières pièces de Charlie, c'est d'abord grâce à cette petite notoriété de Nicole, même s'il est souvent rappelé qu'il est un metteur en scène de talent¹⁰.

À l'origine de la séparation du couple se trouve le désir de Nicole à la fois d'évoluer professionnellement – on lui propose de tourner dans le pilote d'une nouvelle série à Los Angeles – et de se rapprocher de sa famille restée en Californie, tandis que Charlie, dont la nouvelle pièce doit être enfin présentée à Broadway, ne veut quitter ni New York ni sa compagnie. Des intérêts professionnels divergents, sous-tendus par le besoin de reconnaissance de chacun, opposent les deux protagonistes. Cette opposition se focalise sur la garde de leur fils Henry dont les deux parents sont proches. La décision du juge chargé de trancher ce différend déterminera le lieu de vie et peut-être l'avenir professionnel du parent qui n'en aurait pas la garde principale.

Voilà pour l'enjeu de l'intrigue.

9 Dans la description que Nicole fait de lui au début du film, elle raconte : « *He told me there was a lot of alcohol and some violence in his childhood* » (6 min 40 s). Toutes les citations suivantes sur Charlie proviennent du même monologue de Nicole.

10 C'est par exemple l'avis de l'avocate de Nicole, Nora Fanshaw, interprétée par Laura Dern (« *He's very talented* » 22 min 3 s). cf. aussi n. 15.

Le théâtre comme trait d'union entre les personnages

Que vient donc faire dans cette histoire un court extrait d'*Électre* (v. 236–247) de Sophocle ? La question se pose d'autant plus que, si le spectateur voit la pièce dès la première image du film, à aucun moment l'auteur n'est mentionné et ce n'est qu'au détour d'une conversation au premier tiers du film (à 46 min 33 s) que le titre est entendu. Il est donc évident que ce n'est pas pour elle-même que cette pièce apparaît dans le film, puisqu'un spectateur lambda ne la reconnaîtra pas, mais qu'elle est utilisée à des fins dramaturgiques, comme un outil scénaristique, pour ce qu'elle représente, c'est-à-dire pour les connotations que son texte seul et sa mise en scène éveillent dans l'esprit du spectateur. C'est ce mécanisme que nous nous proposons d'étudier.

Le spectateur, donc, voit une mise en scène d'*Électre*, sans le savoir encore, dès la première image. Le film commence en effet par une présentation en voix *off* de chaque personnage par l'autre – d'abord de Nicole par Charlie, puis le contraire – montée sur des images du quotidien. Or, chacune de ces présentations commence par la même scène de répétition théâtrale d'une pièce dont on apprendra par la suite qu'elle sera finalement acceptée à Broadway¹¹. C'est une scène presque muette, où seuls comptent les mouvements corporels des comédiens, et le spectateur ne peut pas du tout y reconnaître une tragédie.

Dans la présentation de Charlie (0 min 19 s–0 min 46 s), on voit d'abord le visage de l'actrice en plan rapproché, sortant de l'ombre pour gagner la lumière des projecteurs, qu'elle regarde. Le plan dure quelques secondes, et seuls la lumière, le vêtement sombre et neutre de Nicole et son visage immobile mais expressif permettent d'identifier qu'on est au théâtre. Dans le dernier temps de la présentation, alors que la voix *off* de Charlie évoque enfin l'activité professionnelle de sa femme et les conditions dans lesquelles elle l'a accompagné à New York, on la voit de nouveau dans la salle de théâtre, éclairage de services allumé, dans un moment de détente collective (3 min 4 s–3 min 19 s), séquence qui enchaîne avec un retour au plan initial sur son visage. Mais, cette fois-ci, on nous montre la suite : Nicole prend son élan et saute sur les épaules d'un autre comédien, avant un nouveau gros plan sur son visage tandis qu'ils font trois pas ainsi. La caméra ne la quitte pas : elle fait une moue dubitative sur les actions qu'elle

¹¹ C'est Franck (Wallace Shawn), un des comédiens, qui l'annonce alors que la troupe se retrouve dans un restaurant après la première (à 11 min). Évidemment, cette annonce est pour le spectateur, car la troupe est déjà au courant.

vient d'enchaîner et on entend les commentaires du Charlie metteur en scène (3 min 20 s–3 min 43 s). La position des deux comédiens semble d'autant plus saugrenue qu'ils ont l'air très sérieux. Charlie, en voix *off*, souligne d'ailleurs que ses « idées (de mise en scène) » sont « folles » et qu'elles sont ce que Nicole « préfère pour comprendre comment exécuter une scène » (« *My crazy ideas are her favorite things to figure out how to execute* » 3 min 23 s) ; le Charlie de la scène en rajoute en lui demandant d'essayer à nouveau « en rampant tout en restant debout » (« *Let's try it... crawling... but also standing* » 3 min 32 s) tandis qu'on la voit l'écouter attentivement et avec un sourire de tendresse. Et il conclut : « Elle est mon actrice préférée » (« *She's my favourite actress* » 3 min 42 s).

Cette séquence se poursuit par un plan rapproché sur le Charlie metteur en scène regardant fixement Nicole (3 min 43 s), sans doute avec admiration et amour, et commence alors la présentation par Nicole de son compagnon. Le plan suivant (3 min 52 s–3 min 57 s), en caméra portée, suit Charlie, dans l'ombre, qui descend les gradins pour rejoindre les comédiens sur scène, presque en vue subjective, pendant que la voix *off* de Nicole insiste sur son opiniâtreté et son indépendance (« *What I love about Charlie ... Charlie is undaunted. He never lets other people's opinions or any set-backs keep him from what he wants to do.* »). Suit une série de scènes de la vie quotidienne, montrant notamment les liens entre Charlie et son fils Henry, puis on revient au monde du théâtre avec tout d'abord une scène montrant la maquette de la scénographie présentée dans la salle de répétition (6 min 32 s–6 min 47 s)¹², puis une autre au théâtre dans un moment de détente faisant écho au plan similaire centré sur Nicole à 3 min 4 s (6 min 47 s–7 min 16 s), et enfin, pour clore la séquence, on revient à la scène de répétition au théâtre que l'on avait vue au tout début du film, notamment à la fin du portrait de Nicole (7 min 16 s–7 min 39 s) : on nous présente d'abord le même gros plan sur le visage fixe de Charlie que l'on avait vu à 3 min 43 s, puis ce qu'il voit (c'est-à-dire la scène vue à 3 min 20 s montrant Nicole sauter sur le dos de l'autre comédien) en vue presque subjective, et enfin Charlie descendre les marches vers la scène et réfléchir devant les comédiens, comme en 3 min 52 s, mais cette fois-ci en contre-champ depuis la scène, c'est-à-dire du point de vue de Nicole. En *off*, on l'entend affirmer sa confiance absolue dans le jugement artistique de son compagnon : « *He's extremely organized and thorough. He's very clear about what*

¹² Cette scénographie présente deux panneaux installés de façon oblique de part et d'autre d'une porte en fond de scène et formant un angle légèrement aigu. Curieusement, dans une scène de négociation entre les avocats et Charlie et Nicole, tournée dans un immeuble à l'architecture particulière, les murs ont une orientation similaire, renforcée par le cadrage.

he wants, unlike me, who can't always tell »¹³. Ces propos contrastent clairement avec la version précédente de la scène qui montrait au contraire un Charlie hésitant, avec des propositions « farfelues » (cf. 3 min 32 s). Les derniers mots, prononcés par Charlie en voix *in* juste avant de descendre les gradins, sont « *Let's stop there* » et mettent justement un terme à la fois à la répétition théâtrale et aux deux portraits.

Ces portraits sont donc construits en parallèle : l'un et l'autre commencent et finissent avec la même scène de répétition théâtrale, et en particulier par un gros plan sur le visage de l'intéressé ; l'un et l'autre contiennent une scène de détente au théâtre, située au même endroit, en avant-dernière position. De son côté, le portrait de Charlie a une structure encore plus clairement circulaire que celui de Nicole, puisqu'il se clôt exactement comme il avait commencé, mais avec un changement de perspective : de la vue subjective de Charlie, on passe à la vue subjective de Nicole. Le jeu des champs/contre-champs et les commentaires croisés en *off*, éventuellement en contradiction avec l'événement montré, révèlent par ailleurs des points de vue parfois divergents sur des événements identiques.

Une analyse plus fine permettrait sûrement de voir les autres parallélismes et jeux de miroir, mais c'est hors de notre propos. Remarquons simplement que, jusqu'à présent, le spectateur ignore encore de quelle pièce il s'agit : il n'en perçoit que l'aspect résolument moderne, voire avant-gardiste, grâce aux éléments de mise en scène et de scénographie qu'on lui montre, et grâce aux commentaires des deux protagonistes. Il comprend aussi l'importance qu'a le théâtre dans leur vie à tous deux, car le montage fait littéralement le lien entre eux : c'est la raison pour laquelle ils sont ensemble et c'est la raison pour laquelle ils se quittent.

Au cours de la scène suivante, qui réunit Charlie et Nicole chez un conseiller conjugal (7 min 39–9 min 22 s), on apprend que ces voix *off* étaient en réalité des textes écrits par chacun, qui auraient dû être lus directement à l'autre au cours d'une séance de thérapie – lecture qui n'aura finalement pas lieu en raison du refus catégorique de Nicole, si bien que le spectateur comprend *a posteriori*

¹³ Ces lignes de texte sont absentes du script à ce moment du film, mais apparaissent dans une des scènes finales, lorsque Charlie découvre le texte écrit par Nicole (2 h 09 min 38 s). Le scénario, signé du réalisateur Noah Baumbach, n'est pas réellement édité, mais il a été diffusé. Il est disponible sur plusieurs sites en ligne, par ex. ici : <https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/marriage-story-ampas-script.pdf> (s. d.). Rien n'authentifie ce script, mais les différences avec le film, difficilement imputables à des erreurs de transcription par exemple, tend à prouver qu'il s'agit bien du scénario original.

qu'il n'avait entendu qu'une sorte de monologue intérieur. Cette compréhension à posteriori crée un effet soudain de dissonance, représentatif de la discorde qui règne au sein du couple, y compris – et surtout – face au thérapeute, et contrastant fortement avec les scènes d'ouverture.

Dans la scène suivante (9 min 23 s–10 min 8 s), qui commence avec un *cut* dont la brutalité imite le claquement de la porte lorsque Nicole quitte le cabinet, nous retrouvons ce qui unit les deux personnages, le théâtre. Il s'agit de la représentation publique d'*Électre*, la dernière de Nicole avant qu'elle ne gagne la Californie, et la seule que le spectateur verra avec le texte de Sophocle. On distingue dans la pénombre le public d'un théâtre vu de face, donc du point de vue des comédiens, et l'on entend Nicole réciter un monologue – le plan suivant prend un peu plus de champ et inclut les comédiens vus de dos. Ceux-ci sont au sol, en train de se relever doucement. Nicole est au centre, vêtue d'une robe rouge, tandis que les autres portent des vêtements sombres. Un comédien tend une perche micro à l'actrice. Les voix sont confuses, et l'on finit par comprendre que le texte dramatique est redoublé : prononcé sur scène par Nicole, d'un ton grave assez calme mais pas neutre, il s'accompagne d'un enregistrement vidéo que l'on voit à partir de 9 min 25 s ; le son, légèrement plus aigu, est moins audible, mais l'expression y est beaucoup plus véhémence. Les plans suivants révèlent l'ensemble du plateau de scène, équipé de deux grands écrans côté cour et côté jardin, sur lesquels sont projetés la même vidéo en noir et blanc d'un visage en gros plan, celui d'une femme tellement en colère que ses traits ne ressemblent pas à ceux de Nicole. Le script précise d'ailleurs à cet endroit : « *On stage, she delivers her lines in an almost life-less way while the video Nicole is very animated and emotional* » (p. 11). Le texte que l'on entend, par son vocabulaire et son niveau de langue élevé notamment, peut être qualifié de tragique, au sens commun du terme, un texte ancien, qui pourrait être n'importe lequel, aussi bien une pièce antique, grecque ou romaine, que du Shakespeare. Ce n'est que bien plus tard que l'on aura la confirmation, de la bouche de Charlie discutant avec son premier avocat Jay Marotta, qu'il s'agit d'une *Électre* (46 min 33 s)¹⁴. À aucun moment du film l'auteur n'est mentionné.

14 Le script (Baumbach [2019] 29) faisait dire à Nora, l'avocate de Nicole, qu'elle avait vu *Électre* à New York (« *I loved All Over The Girl but the theater stuff too. I saw Electra* »), mais la phrase n'a pas été conservée, peut-être parce qu'elle devait parler en même temps que Nicole disait « *You've seen the theater stuff?* » (21 min 45 s). Le titre est mentionné une seule autre fois, lorsque Charlie est confronté à l'évaluatrice judiciaire (1 h 48 min 55 s).

Charlie est presque absent de cette scène, car on ne l'aperçoit qu'une fois prenant quelques notes, baigné dans le rouge sang de l'éclairage, mais on y voit tout de même le résultat de son travail, ou plutôt du travail collectif du couple et de la troupe en général. La représentation est le résultat *final* de leur travail commun, dans tous les sens du terme : fin des répétitions et fin de la collaboration et de la vie commune dans une sorte d'apothéose artistique. Une fois les amants définitivement séparés, il n'est plus guère question de théâtre dans la suite du film, même si la pièce est parfois évoquée : un passage montre une répétition avec la nouvelle *Électre*¹⁵, ou bien la mention de Broadway sert à justifier, dans la trame narrative, les allers-retours de Charlie¹⁶ ou son talent, même non reconnu¹⁷. C'est pourquoi cette scène de la représentation théâtrale nous semble significative pour chacun des deux personnages – mais surtout pour Nicole.

La tragédie grecque comme facteur de distinction pour Charlie

Avec cette scène, le spectateur a la confirmation que Charlie est un metteur en scène très moderne, qui sait jouer avec les éclairages et la couleur (la lumière se teinte progressivement du même rouge sang que la robe de Nicole), utilise la technologie (vidéo, écrans, micro), et dirige ses acteurs d'une façon inattendue (trois hommes chargent Nicole dans leur bras et l'emmènent vers le fond de scène tandis qu'elle continue à parler dans le micro qu'on lui tend ; d'autres personnages, féminins, sont assis par terre). L'aspect « petit budget », dans un petit théâtre, va aussi dans le sens d'une mise en scène avant-gardiste¹⁸. Celle-ci contraste fortement avec le rythme du texte, son champ lexical – tragique, classique, en tout cas sérieux – et la diction de l'actrice. On notera que la mise en scène conserve certains traits de la tragédie grecque, comme la présence

15 48 min 48 s–50 min 24.

16 Par ex. dans un dialogue entre Charlie et son fils (1 h 9 min 50 s), ou lors de la dispute centrale entre Nicole et Charlie (1 h 36 min 47 s).

17 Par ex. lorsque Charlie, Nicole et leurs avocats négocient (1 h 16 min 5 s–1 h 16 min 47 s). On y apprend que la pièce n'a pas marché à Broadway.

18 Lors du débat contradictoire au tribunal entre les parties, le théâtre de Charlie est explicitement qualifié « [d']*avant-garde* » par son avocat Jay Marotta, tandis que l'avocate de Nicole, Nora Fenshaw, en parle comme de « *little theater* » (1 h 25 min 35 s–1 h 26 min 47 s).

d'un chœur avec lequel dialogue Électre, même si ce n'est que gestuellement ; l'écran sur lequel se projette le visage de Nicole pourrait être une équivalence du masque¹⁹. Cette tension, ou cet entrelacement, entre des aspects classiques et d'autres résolument modernes reflète la personnalité de Charlie qui a dû s'approprier des codes socio-culturels qui n'étaient pas les siens pour réussir dans le milieu artistique new-yorkais, codes fondés sur une culture classique et une ambition modernisante.

Deux autres moments semblent particulièrement significatifs pour illustrer la personnalité de Charlie : lorsqu'il évoque la pièce devant son premier avocat, Jay Marotta (44 min 9 s–48 min 48 s), puis à nouveau devant une experte chargée par le juge d'évaluer la relation de Charlie avec Henry (1 h 46 min 35 s–1 h 55 min 17 s), c'est-à-dire, dans les deux cas, devant une figure d'autorité, ou du moins ayant une possible influence sur la garde de son fils.

Jay Marotta est un avocat qui semble avoir tous les clichés du Californien, comme Charlie a ceux du New-yorkais : grisonnant mais le teint bronzé, massif, impétueux, élégant, assez arrogant, à la limite de la grossièreté quand il se trompe sur le prénom de Henry ou déchiffre avec peine le nom de la compagnie de théâtre dans son dossier ; il respire le succès dans son cabinet luxueux à la vue aussi élevée sur la ville que ses honoraires et l'humour douteux de son adjoint. Il a le ton péremptoire, mène la conversation, est souvent en mouvement : les trois quarts du temps, il est debout, tandis que Charlie est assis, hésitant et gentil. Il occupe ainsi une nette position de supériorité. Au moment où il se rend compte que Charlie est metteur en scène et où il demande s'il a pu voir une de ses pièces, celui-ci répond avec un petit sourire : « *Our production of Electra is moving to Broadway ... which is exciting* » (46 min 33 s) – pour le spectateur, c'est la première mention du titre. Mais la seule réaction de Marotta, immédiate, est de s'inquiéter de l'argent : « *We have to make sure that money is protected ...* » (46 min 29 s).

L'évaluatrice des affaires familiales, Nancy Katz, est tout le contraire : petite, jupe longue mal assortie à sa veste brune, un peu pincée mais modeste (elle ne demande à boire qu'un verre d'eau), voix monocorde, nasillarde et légèrement traînante. Elle ne sait où se mettre et de fait elle bouge peu, restant souvent assise, très droite, le regard fixe. Cette fois, c'est Charlie qui bouge, mais c'est elle qui pose les questions. Lorsqu'elle lui demande pourquoi, lors d'une visite à Los

19 Dans la mesure où le personnage à l'écran semble avoir une expression plus sincère, c'est peut-être le personnage sur scène qui, face au public, présente un « masque » plus impassible.

Angeles, il est reparti un jeudi sans rester pour le week-end, il lui répond : « *On that time, I had tech for Electra in New York* » (1 h 48 min 52 s). Suit un petit qui-proquo, car Nancy Katz ne comprend pas de quoi il s'agit (« *What's that ?* »), ce à quoi Charlie répond « *It was my Broadway debut* », croyant que la question portait sur l'événement, alors que l'évaluatrice voulait seulement connaître la signification du mot *tech* (scénographie). Comprenant sa méprise, Charlie commence à le lui expliquer, mais elle l'interrompt pour reprendre son interrogatoire sur son emploi du temps, moins intéressée par la carrière artistique de Charlie que par la routine familiale.

Dans ces deux passages, la référence à sa mise en scène d'*Électre* joue le même rôle pour Charlie : c'est un outil qu'il utilise pour se distinguer, pour se hisser au-dessus de sa condition et se placer au niveau de son interlocuteur, ou au-dessus, – rappelons qu'il est parti de rien. Face à l'avocat, la mention de la pièce par son titre classique à consonance grecque et par son lieu de production internationalement reconnu, Broadway, est le seul moment où Charlie peut s'affirmer en mettant en avant non seulement son succès artistique mais aussi son capital culturel, à défaut de pouvoir se prévaloir d'un capital économique²⁰. Il ne précise même pas le nom de l'auteur, Sophocle. D'un point de vue extradiégétique, ce n'est peut-être pas utile puisque le nom de la pièce suffit à la classer comme une pièce antique, intellectuelle, peu importe qu'elle soit de Sophocle, d'Euripide ou de qui que ce soit. On exclura une omission en raison du montage, puisque le nom de Sophocle n'apparaît pas une seule fois dans le scénario. Mais d'un point de vue intradiégétique, on peut se demander s'il n'y a pas un effet voulu par cette omission. Et cet effet est ambivalent : d'une part on peut y voir une tentative de connivence entre Charlie et l'avocat (il n'est même pas nécessaire de mentionner Sophocle, tant il est évident qu'il ne peut s'agir que de cette version qui passe pour être la meilleure²¹), mais d'autre part, ce peut aussi être une tentative supplémentaire de Charlie pour se montrer un peu supérieur à l'avocat, pour se distinguer, voire pour se montrer légèrement méprisant (il est inutile de citer un nom d'auteur grec compliqué à quelqu'un qui n'est même pas capable

20 « *I can't even close to afford this* », conclut-il son entrevue avec l'avocat (1 h 55 min 17 s).

21 À ce sujet, cf. par ex. l'opinion de Hugh Lloyd Jones après avoir vu l'adaptation d'*Electre* d'Euripide par Michel Cacoyannis en 1962 : « *I am a keen filmgoer (...) and <Electra> is certainly the best film of a classic I've ever seen. Cacoyannis has a touch of genius. He's kept the spirit of Euripides' play and put it into film terms. In fact, he may have improved it. I used to think Sophocles' version of <Electra>, with its wonderful poetry, was the better play of the two – but now I've seen this film I'm not so sure* » (cité par Ardagh [1963] 21).

de lire correctement le nom de la troupe de théâtre en anglais²²). Quoiqu'il en soit, cette tentative de distinction de Charlie auprès de l'avocat est un échec, puisque ce dernier n'y prête guère attention et que Charlie préfère consulter un de ses confrères faute de moyens.

Ce n'est guère plus concluant face à l'évaluatrice. Dans ce cas, Charlie semble en meilleure posture puisque Nancy Kraft n'a ni la stature ni la prestance de Jay Marotta. S'il a là encore le capital culturel et si le capital économique importe moins, il doit cependant convaincre l'évaluatrice qu'il peut et sait s'occuper de Henry, et c'est bien elle qui mène l'entretien tandis que lui ne fait qu'enchaîner les maladresses, jusqu'à se blesser par inadvertance. Quand il ne comprend pas que Nancy Katz ignore le vocabulaire technique d'une mise en scène, préférant mettre en avant sa réussite (« *Broadway debut* ») et qu'il se lance dans une longue explication vite interrompue, c'est une de ces maladresses qui pourraient passer pour de l'arrogance.

En somme, l'utilisation d'une tragédie grecque dans le film contribue à caractériser le personnage de Charlie : elle le situe socialement (un artiste montant, sans le sou, parti de rien mais cultivé), artistiquement (un metteur en scène avant-gardiste) et psychologiquement, comme un personnage en décalage perpétuel avec les autres, et en particulier avec les représentants des institutions sociétales, cherchant sa place dans la société comme il la cherche dans le pays, entre New York et Los Angeles. N'importe quelle pièce de théâtre que l'on pourrait ranger parmi les classiques aurait pu jouer ce rôle²³. Mais on verra que le choix de l'*Électre* de Sophocle n'est pas anodin, si l'on regarde à présent comment elle résonne avec le personnage de Nicole.

22 La troupe se nomme *Exit Ghost* (Le fantôme sort [de scène]), mais Jay Marotta l'écorche ostensiblement en *Exit Goat* (La chèvre sort) en lisant son nom dans le dossier (46 min 21 s).

23 À 1 h 48 min 8 s, il mentionne le titre et l'auteur de sa création en cours, cette fois-ci germanique mais sans doute moins connue encore qu'*Électre*, « *Kasimir and Karoline by Ödön von Horvath* », qui joue exactement le même rôle.

L'Électre de Sophocle comme clef de lecture du personnage de Nicole

Charlie a choisi de monter la pièce de Sophocle et Nicole l'a suivi dans ce projet. Les deux portraits liminaires la présentent d'ailleurs comme le suivant en toute chose, jusqu'à New York, et tout l'enjeu du film est de montrer comment, progressivement, elle s'affirme et s'émancipe, d'un point de vue personnel mais surtout artistique. Dans la scène où le couple est réuni chez le thérapeute (7 min 39–9 min 22 s), Nicole semble très affectée par la situation : sa respiration est agitée, ses traits tirés et tendus, son regard renfermé, ses propos marqués par la répétition des négations (« *I'm **not** going to read this out loud... I **don't** like what I wrote... I'm **not** going to... I **don't** want to hear Charlie's ...* »). Elle n'a visiblement aucune envie d'arrondir les angles avec Charlie. En face, celui-ci paraît au contraire ouvert, amène et disposé à lire son texte ; le thérapeute acquiesce à tout ce qu'il dit et réciproquement, au point que Nicole ne tient plus et s'emporte, surtout verbalement (« *Well, I think I'm going to go if you two are going to just sit around and suck each other's dicks!* »), puis part en claquant la porte, dont le son coïncide avec un *cut*. C'est une Nicole bien différente du portrait flatteur qu'en avait fait Charlie que le spectateur voit là. Or, cette ambivalence de la personnalité de Nicole apparaît tout particulièrement dans le monologue d'Électre qu'elle joue sur scène et qui acquiert une véritable signification métadiégétique.

Dans le scénario, ce monologue n'apparaît que sous la forme d'une description, le texte lui-même est absent²⁴. Il faut pourtant admettre que quelqu'un, vraisemblablement le réalisateur et scénariste Noah Baumbach, a choisi un ex-

24 « *Audience members watch, rapt. Nicole is on-stage in a red dress. A black and white video of her face projected on either side of her. On stage, she delivers her lines in an almost life-less way while the video Nicole is very animated and emotional.*

Charlie sits in the back of the theatre – she can't see his face, but she knows where he is.

She continues speaking, looking into the audience when several bodies approach her, turn her to her side and carry her off like a stiff rolled-up rug.

Charlie sees her looking and is sad and disturbed and stops writing his notes for a moment.

Behind her, a portal opens up, the stage is awash in red light and the company members carry her through the door » Baumbach (2019) 11. Cette description est en tout point conforme au film. C'est peut-être parce que le texte de la pièce est absent qu'il n'est pas traduit dans la version sous-titrée de Netflix ; en revanche, il est naturellement doublé dans la version française, dans une traduction assez littérale de l'anglais, avec d'ailleurs une erreur liée à une confusion phonétique (« Dois-je sentir [= *feel*] mon père ... » en face de « *Shall I fail* [= faillir à] *my father ...* », ce qui n'a guère de sens).

trait spécifique de l'*Électre* de Sophocle, et ce à dessein. Il vaut donc la peine de se pencher sur ce texte et de voir la manière dont il a été utilisé dans le film. Il s'agit des vers 236–247 de la pièce antique, dans la traduction de Davidson Raeburn (2008). Voici les deux versions, avec leurs traductions françaises respectives :

Καὶ τί μέτρον κακότατος ἔφυ; φέρε,	236
πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν;	
ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων;	
Μήτ' εἶην ἔντιμος τούτοις,	
μήτ', εἴ τω πρόσκειμαι χρηστῶ,	240
ξυνναίοιμ' εὐκῆλος, γονέων	
ἐκτίμους ἴσχουσα πτέρυγας	
ὄξυτόνων γόων.	
Εἰ γὰρ ὁ μὲν θανῶν γὰρ τε καὶ οὐδὲν ὦν	245
κείσεται τάλας,	
οἱ δὲ μὴ πάλιν	
δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,	
[ἔρροι τ' ἄν αἰδῶς	
ἀπάντων τ' εὐσέβεια θνατῶν] ²⁵	250

Et l'infortune, elle, a-t-elle une mesure ? Voyons,
 Comment négliger les trépassés peut-il être beau ?
 Est-il des gens en qui l'idée a pu germer ?
 Je serais sans valeur à leurs yeux,
 et, si j'ai encore quelque dignité,
 je ne pourrais vivre non plus la paix au cœur avec eux,
 coupant – déshonneur pour mon père – les ailes de mes sanglots aigus.
 Si ce malheureux mort devait rester couché,
 Simple cendre et réduit au néant,
 Sans que les assassins
 Ne paient le sang par le sang,
 [c'en serait fait à jamais pour les hommes
 de toute conscience, de toute piété.]

²⁵ Ces deux derniers vers sont absents du film, mais je les ajoute ici pour la cohérence du texte et le commentaire.

Sophocle, *Électre*, v. 236–249 (éd. H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson, 1990, rev. ed. 1992), trad. d'après Dain/Mazon (1958) et Renault (2006).

How can this evil allow moderation ?²⁶ 236
How can it be right to betray the departed ?
How is it human to be so faithless ?
I want no praise from impious men.
No home with them of quiet ease. 240
[If]²⁷ Noble blood still runs in my veins.
Shall I fail my father stifling my cries,
clipping the wings of grief?
Must his corpse in the ground 245
wretchedly waste away,
feebly count for nothing ?
Must his killers gloat,
-never to pay with blood for blood ?²⁸
[Then death to conscience,
And man's fear of god is all forgotten.] 250

Comment ce mal permet-il la moindre modération ?
Comment peut-il être juste de trahir les disparus ?
En quoi est-ce humain d'être aussi infidèle ?
Je ne veux pas de louanges venant d'hommes impies.
Avec eux, pas de maison de tranquille assurance.
[Si] Un sang noble coule encore dans mes veines,
dois-je abandonner mon père, étouffer mes cris,
couper les ailes du chagrin ?
Son cadavre dans le sol doit-il
s'enfoncer misérablement,
ne compter pour rien ?

26 Vers entendu d'abord clairement dans la vidéo, puis sur scène.

27 Mot omis dans le film par cohérence grammaticale avec la suppression des derniers vers. La fin de ce v. 241 est ponctué d'une virgule.

28 Ces deux derniers vers sont entendus d'abord clairement dans la vidéo, puis sur scène.

Ses assassins doivent-ils exulter,
 ne jamais payer le sang par le sang ?
 [Alors mort à la conscience,
 et la crainte de l'homme pour dieu est totalement oubliée]

Sophocle, *Électre*, v. 236–247, trad. Raeburn (2008)²⁹.

Contrairement à ce que la mise en scène laisse entendre, avec la sortie du personnage théâtral dans les bras de ses camarades tandis que le reste du chœur le regarde s'éloigner, il ne s'agit ni de la fin de la pièce, ni même de la fin d'une scène exigeant cette sortie de la part du personnage d'Électre. Il s'agit tout de même d'une fin, celle de la *parodos* du chœur en forme de *kommos* avec Électre³⁰ dont on entend la réplique finale amputée des deux derniers vers, juste avant que le chœur ne signale l'arrivée de Chrysothémis avec qui Électre dialoguera immédiatement après dans le premier épisode. Le personnage d'Électre n'a donc pas à quitter la scène, mais le personnage de Nicole, lui, quitte définitivement la production théâtrale puisqu'il s'agit de sa dernière représentation avant son départ pour Los Angeles : la séquence montre moins un moment particulier de la pièce de Sophocle qu'elle n'est symbolique d'un moment de la vie personnelle et professionnelle de Nicole.

La traduction de Davidson Raeburn choisie pour le film est en vers, si bien qu'elle est assez éloignée de la lettre du texte de Sophocle, mais elle essaie d'en rendre la structure et la puissance poétiques³¹. Elle apporte souvent des précisions là où le texte original reste vague : par exemple, face au grec ἀμελεῖν

²⁹ Je donne, légèrement modifiée, la transcription du doublage français adaptée par Patrick Taieb.

³⁰ Sur l'analyse de cette scène dans la pièce de Sophocle, cf. par ex. Dupont (2001) 105–106, Dupont (2007) 284–285, et dans une perspective plus classique Sabiani (2018) 44–56.

³¹ Voici comment D. Raeburn explique ses principes de traduction, notamment des parties chantées : « *In translating to choral odes, I have departed from the practice of most modern translators into English and aimed at as close a replication as was possible of the ancient Greek metrical structure. (...) I have therefore attempted to interpret this [c-à-d la structure rythmique des vers] by composing an < isometric > version, in which the original patterns of long and short syllables that define the rhythm in the original Greek are echoed in English by corresponding patterns of heavy and light syllables. (...) Where possible, I tried to find groups of English words which fell naturally into the rhythmical phrases of the Greek choral text. Sometimes, how-*

(négliger, v. 237), l'anglais donne *betray* (trahir) ; face au pronom démonstratif neutre τοῦτ' (cela, v. 238, renvoyant au sentiment exprimé dans les deux vers précédents), l'anglais donne *it* mais explicite le sentiment avec le mot *faithless* (sans foi, infidèle) ; de même, au vers suivant, le grec emploie le même pronom τούτοις (en eux), que l'anglais glose en *impious men* (hommes impies) alors que la notion d'impiété n'est que sous-entendue dans le texte. Enfin, au v. 237, notons que le mot *departed* (défunts, disparus) est certes assez semblable au sens du mot grec φθιμένοις, rare et poétique, mais qu'il comporte tout de même en lui l'écho d'un simple départ (*to depart*), d'abandon.

Cette traduction met donc en avant l'idée de trahison et de manquement à la parole donnée, moins visible dans le texte original, et accentue ainsi l'effet dramatique de la scène. Ce phénomène est encore renforcé par le choix du scénariste de supprimer l'expression de l'hypothèse (*if*) et les deux derniers vers, ce qui enlève la possibilité du retour de l'honneur et de la piété avec l'exécution d'un geste correct – soit, pour Électre, venger son père. La séquence se termine, le personnage quitte la scène, et Nicole quitte Charlie, sur l'idée de la réciprocité dans le châtement.

D'une certaine manière, on peut considérer que le sens précis des phrases n'est guère important, puisqu'à ce moment-là le spectateur ne sait ni de quelle pièce il s'agit, ni de quel personnage, ni de quel moment de la pièce : on ne cherche pas forcément à comprendre un texte un peu obscur, on se laisse bercer par le rythme, la poésie et l'intention de la comédienne³². Mais il est certain que les mots de la traduction choisie font écho à différents aspects du film : par exemple *betray*, *faithless*, *impious* rappellent le sentiment de trahison que peut ressentir Nicole vis-à-vis de Charlie qui l'a trompée et lui a fait des promesses qu'il n'a pas tenues (s'installer à Los Angeles, plus près de la famille de Nicole, par exemple) ; *moderation*, *departed*, *no home of quiet ease* évoquent eux le problème du lieu de vie du couple, leur cohabitation tranquille impossible et donc le départ de Nicole.

Au texte de la tragédie se superpose sa double performance, par Nicole sur scène, avec une intonation relativement calme mais pas tout à fait neutre, et par Nicole sur l'écran vidéo qui la montre beaucoup plus emportée. Cette double

ever, Sophocles contrived special effects (reflected, probably, in his choreography) which can only be demonstrated in English through the use of accents to mark the pulse or fall of the foot in the dance » Raeburn (2008) xli.

³² Au point que l'erreur de traduction dans le doublage français passe inaperçue.

performance fonctionne en réalité comme une clef de lecture du personnage de Nicole qui, au moins au début, malgré son visage impassible en public, déborde en privé d'un trop plein d'émotions. De la même façon, lors de la séquence suivante, dans un bar après la représentation, Nicole affiche une bonne humeur de circonstance et un sourire poli lorsqu'un des comédiens évoque son départ (10 min 49 s). Cette dualité apparaît aussi lorsque, de retour à la maison, dans le salon, elle montre un visage fermé et peu réactif lorsque Charlie lui fait deux notes de mise en scène (13 min 39 s–14 min 42 s), mais elle ne parvient pas à retenir ses sanglots lorsqu'elle se retrouve seule dans le couloir (14 min 43 s–15 min 15 s). Notons que l'ambivalence du personnage peut fonctionner dans l'autre sens : dans sa lecture intérieure du portrait de Charlie, Nicole était très calme, alors qu'elle éclate de colère chez le conseiller conjugal.

Si l'on se rappelle que l'*hypocritēs*, l'acteur tragique grec, est celui qui vit sous un masque, on peut dire que Nicole porte en public et sur scène le masque de l'impassibilité, tandis que la projection vidéo donnerait à voir son visage réel, tout comme les injures dont elle gratifie le thérapeute et son mari témoigneraient de son désir de ne plus être, justement, hypocrite en laissant faire les choses et les autres ; au contraire elle voudrait exprimer franchement et crûment le fond de sa pensée et vivre sa vie à sa guise. En somme, on peut dire que Nicole, au début du film, est comme le personnage d'Électre tel qu'il apparaît dans l'extrait de Sophocle. C'est une femme pleine de doutes, dépendante des autres, et notamment de Charlie, comme Électre l'est de Clytemnestre et d'Égisthe ou d'Oreste³³. Elle passe alors à une deuxième étape où elle est reconnue comme une bonne mère et une bonne actrice pouvant aider les scénaristes (20 min 21 s), et enfin comme une professionnelle autonome qui réalise ses propres films et gagne des prix (2 h 5 min). Au contraire d'Électre (la « femme-sans-lit », ἄ-λέκτρον), c'est en étant indépendante de tout lien conjugal qu'elle se réalise, en tant que femme sans doute mais surtout en tant qu'artiste.

La présence de la tragédie grecque dans *Marriage Story* peut paraître au premier abord discrète, voire anecdotique : jamais nommé comme tel, le texte de Sophocle n'occupe qu'à peine une minute du film. Cette présence se dilue d'ailleurs au fur et mesure que l'histoire avance et s'éloigne du moment de la production de la pièce à Broadway. Cependant, l'utilisation qui en est faite est tout sauf

33 D'après Dupont (2007) 274–275, elle n'occupe aucune fonction dramaturgique chez Sophocle, au contraire des Électre d'Eschyle ou d'Euripide.

anodine. Tant au niveau de l'écriture du scénario que de la réalisation, l'*Électre* de Sophocle possède un véritable rôle narratif dès la première image du film : elle contribue à associer étroitement les deux protagonistes et à caractériser leur psychologie, de manière différente, avec un aspect plus social chez Charlie et plus intime, peut-être plus fondamental, chez Nicole. Par ailleurs, dans un film où abondent les allusions plus ou moins directes au théâtre, au cinéma et à la télévision³⁴, la référence à la tragédie grecque l'inscrit dans la généalogie longue des arts de l'acteur.

PHILOCTÈTE À L'HÔPITAL : LA TRAGÉDIE COMME SUPPORT DE L'INTRIGUE

La tragédie grecque joue en revanche un rôle primordial dans l'épisode 7 de la saison 2 de la série *New Amsterdam*, intitulé « *Good Soldiers* » (« Passé sous silence » dans sa traduction française ; réal. Rachel Leiterman, scénario Shaun Cassidy). La série, créée par David Schulner en 2018, n'est pas une production de Netflix, mais la plateforme numérique la diffuse depuis le 1^{er} juillet 2021. C'est une production Mount Moriah, Pico Creek Productions, Universal Television pour la chaîne américaine NBC. Il s'agit d'une série hospitalière dans la lignée d'*Urgences* (1994–2009) ou de *Grey's Anatomy* (depuis 2005), mais plus mélodramatique. Elle raconte l'histoire du docteur Max Goodwin (Ryan Eggold) à partir du moment où il accède à la direction médicale de l'hôpital New Amsterdam de New York, hôpital en sous-financement chronique qu'il veut réorganiser avec la force de son enthousiasme désintéressé et de ses bons sentiments, et l'appui de quelques-uns de ses collègues travaillant dans différents services. Dans chaque épisode s'entrecroisent quelques jours de leur vie professionnelle et personnelle, en développant pour chaque protagoniste des arcs narratifs qui courent sou-

34 Cf. par ex. la *sit-com* dans laquelle Nicole avait joué à ses débuts (3 min), les déguisements en l'Homme invisible de Charlie, en Frankenstein de Henry (il préférera un costume de ninja) et de Nicole en David Bowie pour Halloween (1 h 05 min 23 s–1 h 08 min 32 s), les quelques scènes chantées ou dansées, comme dans une comédie musicale (1 h 56 min 50 s et 2 h 50 s), la famille de Nicole baignant dans le monde du cinéma, et les nombreuses scènes montrant la production théâtrale de Charlie ou le tournage de la série de Nicole (par ex. 18 min 53 s–31 min 28 s).

vent sur toute la saison³⁵. Mais chaque épisode est aussi construit sur des unités narratives brèves qui présentent les difficultés ponctuelles des protagonistes, parfois liées entre elles par des enjeux moraux, éthiques ou simplement dramatiques similaires, que les personnages devront surmonter en l'espace d'une journée ou de quelques jours³⁶.

Dans l'épisode 7, on compte cinq lignes narratives, dont deux avaient commencé lors d'épisodes précédents :

- Max Goodwin, toujours prompt à aider les autres dans le domaine professionnel, mais encore traumatisé par le décès de sa compagne, avait précédemment refusé le soutien du docteur Helen Sharpe (Freema Agyeman) qui lui avait offert un service d'aide à domicile assez coûteux ; dans cet épisode, il justifie son refus par le fait qu'il n'a pas encore envie de recevoir des inconnus chez lui ; à la fin de l'épisode, tous ses amis de l'hôpital se présentent à sa porte pour l'aider, et il consent finalement à les laisser entrer.
- Helen Sharp découvre qu'une ancienne patiente de l'hôpital a été victime dix ans auparavant d'une erreur médicale lors d'une opération chirurgicale contre un cancer, erreur qui l'a condamnée à être handicapée et à se déplacer en fauteuil roulant ; avec Max Goodwin, ils doivent comprendre ce qui s'est passé et surtout avouer la vérité à leur patiente.
- Une jeune fille leucémique doit trouver un donneur de moelle épinière dans son cercle familial ; en l'occurrence ce sera son père, dont l'existence lui a été cachée par sa mère ; le docteur Floyd Reynolds (Jocko Sims), lui-même brouillé avec son propre père, se charge de le contacter en espérant non seulement qu'il fera le don de moelle à sa fille, mais également qu'il reprendra une place dans son existence et l'aidera tout au long du processus médical.
- Le docteur Iggy Frome (Tyler Labine), chef du service de psychiatrie, anime un groupe de paroles auquel assistent des vétérans des guerres américaines en Irak et en Afghanistan souffrant de troubles du stress post-traumatique (TSPT ou *PTSD, post-traumatic stress disorder*) ; son collègue en neurologie, le

35 Par ex., dans la saison 1, Max doit affronter un cancer et se réconcilier avec sa femme, tandis que dans la saison 2 il doit apprendre à vivre et à élever seul un bébé après le décès accidentel de celle-ci.

36 La temporalité à l'intérieur de chaque épisode n'est pas toujours très claire ni très cohérente.

docteur Vijay Kapoor (Anupam Kher), avec lequel il forme un binôme dans de nombreux épisodes, lui confie l'un de ses patients, Nathan, amputé d'une jambe en mission ; mais ce dernier est confronté à la difficulté de partager son expérience avec des mots.

- Enfin, le docteur Lauren Bloom (Janet Montgomery), auparavant dépendante des antidouleurs, apprend qu'elle devra en reprendre après une lourde intervention chirurgicale ; elle doit donc trouver quelqu'un qui acceptera de gérer les médicaments à sa place de peur que, seule, elle ne retombe dans son addiction ; elle demande finalement l'aide du docteur Zach Ligon (J. J. Feild), son ancien kinésithérapeute et amant ponctuel.

L'enjeu principal de l'épisode, commun à toutes les lignes narratives, est de trouver les mots pour exprimer une difficulté et d'accepter l'aide du groupe pour en venir à bout ou, au moins, être sincère envers soi-même et le groupe. Il justifie le titre français « Passé sous silence » qui peut correspondre à toutes les lignes narratives.

La ligne qui nous intéresse en particulier est celle qui explique le titre original « *Good Soldiers* », celle du docteur Iggy Frome et du groupe de vétérans : non seulement c'est elle qui contient le *Philoctète* de Sophocle, qui permet de résoudre la difficulté à exprimer un traumatisme, mais c'est autour d'elle que s'organisent toutes les autres lignes narratives à la fin de l'épisode.

La place de la pièce de Sophocle dans l'épisode

Cette ligne se déroule en cinq séquences :

- 1) 3 min 46 s–6 min 35 s : Nathan est confié par Vijay Kapoor au docteur Frome et assiste pour la première fois à une séance assez mouvementée du groupe de parole, dont deux membres, un ancien colonel, Quinn, et une ancienne capitaine *marine*, Amalia, se reprochent mutuellement d'avoir trahi (l'une sa hiérarchie, l'autre les soldats sous ses ordres) ; Nathan affirme qu'il n'y a pas de mots pour exprimer la perte d'une partie de soi ou de camarades à la guerre, à quoi Frome rétorque qu'il y en a. Il propose alors d'essayer « *something new, and yet something that is thousands of years old* » (6 min 26 s) : jouer une pièce de théâtre.

- 2) 12 min–14 min 20 s : Frome présente au groupe le *Philoctète* de Sophocle en en distribuant à tous quelques pages dactylographiées et en en faisant une présentation qui tient davantage de la synthèse générale que du résumé analytique. Il distribue les rôles en caractérisant les personnages : Néoptolème sera joué par Amalia, Ulysse par Quinn, et Philoctète par Nathan, et le chœur sera interprété par le reste du groupe. Tout au long de la scène, il garde un ton enjoué et fait preuve d'autodérision, à la fois pour que les vétérans, toujours un peu hostiles, acceptent de rentrer dans son jeu (littéralement), et pour atténuer l'aspect « antique » de la pièce qui les rebute de prime abord. Comme Amalia remet en cause le fait qu'il s'agisse d'une thérapie pertinente, Frome explique que ce texte est un moyen de leur donner des mots pour exprimer ce qu'ils ressentent. La scène se clôt par l'annonce que la pièce sera jouée (en fait lue) le jour même à 16h.
- 3) 18 min 10 s–19 min 50 s : Cette scène commence *in media re*, alors que Frome est en train de diriger une répétition de la pièce : il donne des indications de déplacement dans l'espace et des conseils d'interprétation, tout en se confrontant à la mauvaise volonté et à l'inculture du groupe de vétérans. Il est interrompu par le docteur Vijay Kapoor qui le prend à part : il s'oppose à ce qu'une pièce de théâtre mettant en jeu des soldats soit jouée par des soldats car la correspondance est trop directe, et donc potentiellement trop douloureuse. Kapoor propose quelque chose de plus léger, comme la comédie musicale *Mamma mia* ou le *Mṛcchakatika*, une comédie antique indienne. Frome refuse et lui rappelle la raison pour laquelle il a choisi *Philoctète*. Kapoor, irrité, le quitte brutalement en exprimant son opinion en hindi : le spectateur, généralement non hindophone, ne comprend pas, mais peut percevoir cette irritation, voire des menaces, grâce au ton employé.
- 4) 29 min 50 s–32 min 03 s : Nous sommes peu avant la représentation, dans le hall de l'hôpital où l'on a installé un banc en bois pour les acteurs, posé sur un tapis rond liseré d'une grecque, et des chaises en aluminium pour un éventuel public. Le colonel Quinn est venu en uniforme. Frome accueille les vétérans qui découvrent le lieu et il leur donne quelques conseils supplémentaires de mise en scène ; celle-ci sera très simple : les acteurs se contenteront de se lever du banc pour lire leurs répliques. Mais Nathan est en retrait, et refuse de jouer, car il est débordé par l'émotion tant il s'identifie à la pièce. Kapoor se propose alors d'assumer le rôle à sa place. Frome n'accepte pas immédiatement, arguant qu'il s'agit d'une pièce pour soldats. Kapoor se présente alors au reste du groupe, non pas en tant que médecin mais en tant qu'ancien soldat du 4^e régiment d'infanterie de l'Inde, et leur demande la permission de

se joindre à la troupe. Nathan le remercie, sur un fond de musique sentimentale³⁷ qui ne cessera presque plus jusqu'à la fin de l'épisode.

- 5) 37 min 40 s–41 min 05 s : C'est le moment de la représentation. Du public s'est installé sur les chaises, et le chœur est debout en arc de cercle en arrière du banc. Quinn et Amalia sont aussi debout à lire leur scène en avant du banc : les jeux de regard et de sourire, entre eux et avec le public où se trouve notamment la femme de Quinn, montrent qu'ils ont atteint une certaine complicité et sont en train de se réconcilier avec eux-mêmes et leur vécu. Kapoor est assis sur le banc. Quand Quinn et Amalia ont terminé, ils s'assoient, et Kapoor se lève pour un monologue final. En même temps qu'il parle, le spectateur voit alterner des images presque muettes montrant la résolution de la plupart des autres lignes narratives. À la fin de son monologue, il s'agenouille pour embrasser le sol, se relève, et le public applaudit. Frome remercie tout le monde et se réconcilie avec Kapoor.

La pièce de Sophocle est donc présente de trois manières différentes :

- 1) elle a servi à *construire* le scénario, puisque les personnages de la série sont modelés sur les personnages de la pièce : Nathan a été amputé d'une jambe et mis à l'écart³⁸ comme Philoctète a été blessé au pied (les deux marchent avec une béquille) et relégué sur une île, et Amalia s'oppose à Quinn comme Néoptolème à Ulysse. Ce parallélisme entre les uns et les autres est parfois masqué : par exemple jamais la nature de la blessure de Philoctète ni les raisons pour lesquelles il a été abandonné ne sont explicitées ; mais il est aussi souligné, par exemple lorsque Nathan admet : « *The play is me. It's my experience. It's my words* » (30 min 57 s).
- 2) la pièce est *racontée* sous forme de *pitch* ;
- 3) des répliques de la pièce sont *proférées* par les vétérans-comédiens.

Cette présence de la pièce antique permet aussi au scénariste, Shaun Cassidy, d'en montrer plusieurs niveaux de réception, à l'intérieur de la situation dramatique, tout en la manipulant pour les besoins scénaristiques, au point qu'elle devient le véritable fil conducteur de l'épisode.

37 « Fortaleza », par Hanging Valleys.

38 Vijay Kapoor insiste bien sur ce point dans la première scène : « *You're not alone here, Nathan* » (4 min 30 s).

La réception de la pièce

Un premier point notable est en effet que cet épisode de la série met en scène la réception d'une pièce de théâtre antique, *Philoctète* de Sophocle, par les différents personnages impliqués dans cet arc narratif : les vétérans, le médecin indien Vijay Kapoor, et naturellement le docteur Iggy Frome. Montrer la perception par les personnages d'une pièce vieille de deux mille cinq cents ans d'âge est aussi une manière de la faire accepter au public contemporain de la série, qui ne la connaît probablement pas et n'a peut-être qu'une culture antique limitée.

Lorsque, dans la deuxième séquence, Frome présente la pièce aux vétérans, ces derniers manifestent immédiatement une forme de rejet au moyen de railleries sur la prononciation des noms propres ou sur le vocabulaire soutenu du texte. À chaque fois, Frome accepte la remarque désobligeante ou moqueuse, en riant souvent avec ses interlocuteurs, et il s'adapte de différentes manières. Ainsi, il peut donner une prononciation correcte : par exemple, à 12 min 33 s, l'un des vétérans lit le titre de la pièce dont Frome n'avait donné que le nom de l'auteur, et le prononce « *Phillock-tatas* », le premier terme apparaissant comme un nom propre très anglo-saxon et le second comme un mot argotique assez vulgaire pour désigner les seins d'une femme³⁹, ce qui provoque quelques rires gras dans l'assistance ; Frome ne se démonte pas, rit, mais donne la version correcte : « *No, close! Philoctetes* », en utilisant la prononciation la plus classique, avec l'accent sur la troisième syllabe⁴⁰. Il peut aussi rentrer dans le jeu de ses interlocuteurs en adaptant le nom propre des personnages à un goût plus moderne, et peut-être plus américain. Quand il annonce à Amalia le nom de son personnage (« *Amalia, you will be playing the rôle of Neoptolemus* », 13 min 2 s), celle-ci demande, un peu interloquée : « *Neo... What?* », ce que Frome reprend immédiatement à son compte : « *That's good. I like that. Let's shorten it to Neo.* » Le nom ainsi raccourci, qui signifie initialement « jeune guerrier », devient un hypocoristique, conserve l'idée de nouveauté et de jeunesse présente dans le préfixe grec, et peut évoquer, par exemple, le personnage homonyme de la série de films à succès *Matrix*, incarné par Keanu Reeves. Quand Frome en vient au dernier personnage, Ulysse, qu'il propose à l'ex-colonel Quinn, il prend les devants :

39 Cf. Green (2010) 1552, « *ta-tas n.² [titty n. (1)] (US) the female breasts* ». Le doublage français donne très judicieusement « *Philoc-tétés* ».

40 /,filək'ti:ti:z/, cf. Raeburn (2008) 308, qui note que la prononciation populaire accentue sur la deuxième syllabe (Raeburn [2008] xlv).

« *Colonel, you will be playing Odysseus, our commander. But for ease of use, why don't we call you Otis?* », Otis étant un prénom et un nom de famille largement utilisé aussi bien dans la vie réelle que dans la fiction. Enfin, il peut au contraire arriver à Frome de camper sur ses positions, par exemple lorsqu'Amalia lui demande, l'air blasé, si elle doit bien dire *doth*⁴¹ et qu'il répond : « *Yes, you doth* » (18 min 25 s).

La méfiance des vétérans envers le texte ou l'entreprise s'exprime par deux autres moyens : le manque de confiance en soi et la remise en cause frontale. Le premier n'est peut-être qu'un moyen quelque peu hypocrite d'échapper à la pièce, par exemple lorsque, à l'annonce qu'il fera partie du chœur, un des membres du groupe prétend qu'il ne sait pas chanter (13 min 45 s)⁴², ou lorsque Quinn, inquiet, demande si la pièce est en anglais (12 min 51 s)⁴³ puis se plaint de devoir jouer devant un public (14 min 13 s)⁴⁴. Le deuxième est employé à deux re-

41 Il semble qu'Amalia réagisse à l'archaïsme du terme, qui est une forme ancienne du présent de verbe *to do*. Cependant, *The Oxford English Dictionary* (1989²) 970, s. v., le présente comme une forme de 3^e personne du singulier, abondamment représentée chez Shakespeare (vingt-six occurrences rien que dans *Hamlet*), mais jamais de pluriel, même si cela se trouve dans l'usage contemporain du mot (peut-être sous l'influence du titre d'un album de rock électronique du groupe newyorkais PFFR, *United We Doth*, 2003, et d'une fameuse phrase de Shakespeare « *The lady doth protest too much, methinks* », *Hamlet*, III 2, souvent détournée de façon parodique, quoique dans certaines versions *doth* n'apparaisse pas). Certes, c'était une forme de pluriel en moyen anglais (*Middle English Dictionary* [1959] 1221, s. v. *dōn*), mais il est peu probable qu'Amalia, Frome et encore moins l'audience en aient connaissance. On peut se demander si la question d'Amalia ne porte donc pas plutôt sur l'usage impropre de *doth*, ce qui par ailleurs confirmerait qu'il s'agit bien d'une traduction personnelle du psychiatre. Si c'est le cas, il n'est pas certain que le spectateur moyen le comprenne, mais la réponse de Frome qui persiste dans l'emploi du mot, peut faire sourire la frange cultivée du public.

42 Frome – *The rest of you will be my Greek chorus. Hey!*

Vétéran – *I can't sing.*

Frome – *Oh, I highly doubt that, but you won't have to.*

Il est difficile de savoir s'il y a ici un quiproquo, puisque *chorus*, comme « chœur », désigne aussi bien un groupe choral chantant aujourd'hui qu'un chœur tragique antique qui, effectivement, chantait, ce que doit ignorer l'ancien soldat.

43 Quinn – *Is it in English?*

44 Frome – *One last thing. Curtain goes up at four.*

Quinn – *Wait, we're doing this in front of people?*

Frome – *Yes!*

Notons le grand sourire satisfait et confiant de Frome à ce moment.

prises par Amalia, toujours un peu exaspérée : d'une part dans la deuxième séquence lorsqu'elle demande « *How is this therapy ?* » (13 min 55 s), et d'autre part dans la troisième séquence lorsqu'elle demande pourquoi ils doivent effectuer des mouvements et s'il faut vraiment dire le mot *doth* (18 min 8 s et 24 s). Après ce moment, il n'y aura plus de remise en cause ou de moqueries, sauf lorsque Nathan renoncera à participer, mais non pas parce que le texte de Sophocle serait trop loin de lui : au contraire, parce qu'il s'y identifie trop.

La pièce apparaît donc comme un moyen scénaristique de montrer l'opposition des vétérans à Frome : c'est la résistance qui permet de dérouler la résolution progressive de l'arc narratif. On l'a vu, à chaque petit obstacle psychologique, Frome apporte une réponse, un encouragement, un réconfort. Il le fait depuis sa position de médecin psychiatre, qui se doit de manifester une certaine forme de confiance envers les autres en même temps qu'une certaine autodérision, mais également depuis sa position de personne cultivée. Parmi tout le personnel de l'hôpital que l'on suit dans la série, et sous son air de gros nounours barbu, boute-en-train à tendance boulimique, c'est peut-être le personnage le plus « intello »⁴⁵ et aux méthodes les plus décalées, toujours fondées sur l'empathie⁴⁶. Dans cet épisode, cela se manifeste naturellement par le choix d'une tragédie grecque antique pour tenter de résoudre un problème de psychothérapie. Dans la troisième séquence, celle de la mise en scène, il cite Hamlet pour convaincre Amalia de jouer tout en se déplaçant⁴⁷, ce qui lui vaut des regards vides et blasés de la part du groupe lorsqu'il demande, enthousiaste, si quelqu'un connaît la

45 Les indices sont minces : il a des rudiments de langue des signes (sais. 1, ép. 19), il connaît des anecdotes historiques précises (sais. 1 ép. 4 et 16), il aime le Musée d'Histoire naturelle de New York (sais. 1, ép. 15), il cite des études scientifiques (sais. 1 ép. 16, où on le voit également passionné de météorologie ; sais. 2, ép. 2) et propose des cours à l'intérieur de l'hôpital (sais. 2, ép. 2). Aucun autre personnage n'agit jamais de la sorte.

46 C'est le seul médecin de l'hôpital qui ait délibérément abandonné la blouse blanche, précisément pour faciliter le dialogue avec ses patients. Dans les derniers épisodes de la saison 1, cette empathie extrême lui joue des tours : il fait l'objet d'une enquête interne pour avoir acheté de la nourriture ou des vêtements à certains de ses patients, ou même pour les avoir touchés, à chaque fois dans l'objectif de trouver une manière de libérer la parole de ses patients, à l'écart des procédures officielles parfois inhibantes.

47 « *Suit the action to the word, the word to the action* », *Hamlet* III, 2. Frome, qui cite de mémoire, ajoute *and* entre la protase et l'apodose. La citation est particulièrement bien choisie : elle est tirée de la scène où Hamlet donne des conseils d'interprétation aux comédiens qu'il a engagés pour jouer devant le roi du Danemark, Claudius.

référence (18 min 10 s). Mais cela va même plus loin. En effet, dans la deuxième séquence, lorsque Quinn demande si la pièce est en anglais, Frome lui répond : « *Um, a matter of fact, we are using one of my favorite translations of all time. Mine. Hold your applause* » (12 min 55 s). Donc, cultivé au point de connaître le grec ancien ? Ce n'est pas explicite, mais ce qui est sans doute compris, à raison, comme une hyperbole doublée d'une bonne couche de cabotinage par le groupe de vétérans et les spectateurs, destinée à détendre l'atmosphère, a peut-être un fond de vérité : certes, Frome a apporté avec lui un exemplaire imprimé, un peu abîmé, de la traduction qu'il tient en main, et il l'exhibe même clairement à un moment donné pour convaincre les vétérans de l'autorité millénaire de Sophocle (14 min 6 s) ; cependant non seulement cette édition ne ressemble à aucune autre connue⁴⁸, mais en plus le texte de Sophocle est fortement adapté.

La tragédie grecque comme remède aux troubles du stress post-traumatique (TSPT)

Avant d'analyser la manière dont la série adapte précisément le texte de Sophocle, notons que l'utilisation d'une tragédie grecque dans le cadre d'un accompagnement psychologique ou psychiatrique des troubles de stress post-traumatique auprès de vétérans n'est pas une lubie du docteur Frome, ni une invention du scénariste. Si, depuis la fin de la Première Guerre mondiale, on se pose la question de savoir si les TSPT, tels qu'ils sont aujourd'hui reconnus, ont déjà été vécus et sont attestés dans l'Antiquité⁴⁹, c'est au milieu des années 1990 que le débat est revenu sur le devant de la scène avec les travaux du psychiatre clinicien Jonathan Shay, dans lesquels il comparait l'expérience des vétérans du Vietnam à des situations décrites dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et avec ceux de l'historien

⁴⁸ Du moins à notre connaissance. La couverture, dont la quatrième présente un code-barres très crédible, ressemble à celle de la traduction de Carl Philipps, publiée en 2003 aux éditions Oxford University Press, mais elle n'est pas identique : le nom de l'auteur et le titre, en blanc sur fond sombre, sont disposés de la même manière, au centre gauche de la couverture, tandis que la partie droite est occupée par une statuette de l'époque archaïque, mais l'édition de 2003 montre une statuette blanche et trois lignes sous le titre (*Translation by Carl Philipps/ With Introduction and/Notes by Diskin Clay*), alors que dans la série la statuette est plutôt noire et on ne voit que deux lignes sous le titre.

⁴⁹ Cf. Rees (2020) 46.

de l'Antiquité Lawrence Tritle qui a élargi la recherche d'exemples de TSPT aux récits historiographiques antiques⁵⁰. Poussées par le retour des vétérans des guerres d'Afghanistan et d'Irak après 2001 et 2003, et surtout après les révélations du *Washington Post*, en février 2007, sur les déplorables conditions de leur prise en charge au *Walter Reed Army Medical Center*⁵¹, les études universitaires sur ces questions ont augmenté, certaines cherchant même dans l'exemple grec des thérapies possibles : faire l'expérience de regarder ou d'entendre une tragédie grecque permettrait de soulager les douleurs psychologiques des vétérans⁵². Parallèlement, des expériences réelles sont menées pour des publics de vétérans et leur famille : ainsi, à partir de 2008, Bryan Doerries et son *Theater of War* propose des lectures expressives, par des comédiens professionnels uniquement, d'extraits ou de pièces entières, dont les effets sont avant tout de libérer la parole des anciens soldats, hors des contraintes de la hiérarchie⁵³ ; ces lectures sont suivies d'un moment de discussion au cours duquel les spectateurs peuvent partager leurs sentiments, ne serait-ce qu'en reprenant des phrases des tragédies qu'ils ont retenues parce qu'elles font écho à leur expérience intime de la guerre, ce qui est un élément essentiel du processus⁵⁴.

50 Cf. Rees (2020) 46–49 pour une étude historique et une critique épistémologique du concept d'universalité des TSPT, avec bibliographie p. 53–54 ; Meineck (2016) 184–186.

51 Cf. Doerries (2015), chap. 2, I, 2^e section, § 5. Un peu plus loin, il mentionne également un article du *New York Times* du 13 janvier 2008 dans lequel les journalistes font état de nombreux cas de meurtres de la main de vétérans d'Irak et d'Afghanistan.

52 Cf. Rees (2020) 48. Les œuvres communément associées aux TSPT et étudiées comme telles sont *Médée*, *Hercule furieux*, *Ajax* et *Philoctète*, cf. biographie indicative dans Rees (2020) 51, n. 14 ; Meineck (2016) 185 parle de « *performance-based collective catharsis* », cf. aussi 195–203.

53 Doerries fait le récit de la genèse du projet et de son développement dans Doerries (2015), notamment chap. 2 ; pour un aperçu synthétique, cf. McGuire (2015). On trouvera des exemples de ces lectures par exemple dans la bande-annonce du *Theater of War* sur le site <https://theaterofwar.com/>, ou bien sur le site de la *National Public Radio* avec une performance filmée de *Philoctète*, en 2008, avec les acteurs Paul Giamatti et Adam Driver (<https://www.npr.org/2008/11/25/97413320/in-ancient-dramas-vital-words-for-todays-warriors?jwsource=cl>, pages consultées le 28/06/2022).

54 « *I have always viewed our performances as catalysts for discussions that otherwise would never have occurred. The readings and discussions are one interdependent thing* », Doerries (2015) chap. 2, II, § 5. La première lecture d'extraits d'*Ajax* et de *Philoctète* devant un public militaire, en 2008, est décrite dans Doerries (2015) chap. 2.

Il n'y a pas de consensus pour admettre que les TSPT ont été vécus dans l'Antiquité comme ils le sont aujourd'hui, même si l'on croit reconnaître dans les œuvres antiques des symptômes qui y font penser⁵⁵. Mais il est indéniable que l'expérience de Doerries et les autres du même genre⁵⁶ produisent un effet sur un public de vétérans. D'une manière générale, il ne fait pas doute que le public américain de la série *New Amsterdam*, voire anglo-saxon, imprégné des débats contemporains sur les TSPT, voire les vivant lui-même (en 2010, on estime à vingt-et-un millions le nombre de vétérans américains)⁵⁷, aura été sensible aux personnages de l'épisode⁵⁸, et il n'est pas impossible qu'il ait entendu parler de ce genre d'approche⁵⁹. Mais, dans la série, ni les fondements scientifiques du recours à la tragédie grecque pour accompagner les vétérans dans leur traitement des TSPT, ni des expériences similaires comme celles de Doerries ne sont allégués : Frome semble être seul à l'initiative de cette idée, ce qui accentue son côté excentrique. Certes, comme chez Doerries, sa démarche est aussi un moyen de rétablir une confiance rompue, au moins entre lui et ses patients, et les règles du genre font que, de toute façon, l'épisode se termine par un *happy end* pour cet arc narratif. Mais sa manière de faire ne correspond pas au protocole de Doerries, puisque, dans la série, les vétérans sont acteurs de la lecture, et non de simples

55 Rees (2020) 48–51.

56 Mentionnons des expériences similaires, entre 2010 et 2013, par l'*Aquila Theatre's* et le programme public *National Endowment for the Humanities' Ancient Greeks/Modern Lives* (Meineck [2016] 185, 188 et 205–206). Dans ce cas, les lectures sont faites aussi bien par des comédiens que par des vétérans.

57 Meineck (2016) 188.

58 Par exemple, même si l'on sait très peu de choses sur Nathan, son profil ressemble beaucoup à la description que Sherman (2020) 207–208 fait d'un capitaine nommé Josh Mantz : un de ses sergents, Marlon Harper, a été blessé au bras par une balle qui lui a touché l'aorte et a fait sauter une plaque d'armure ; cette dernière a ricoché sur la cuisse de Mantz, sectionnant son artère fémorale ; Mantz s'en est sorti, mais pas Harper. De même, l'isolement de Philoctète sur son île fait écho à au sentiment de solitude des vétérans dont Doerries (2015) rend compte tout au long de son témoignage.

59 Certains médias grand public ont rendu compte aussi bien des expériences de Doerries, qui ont touché plusieurs milliers de vétérans (entre 20 et 50 000 personnes rien qu'en 2009–2010, cf. Doerries [2015], chap. 2, III, 6^e section, § 9 ; par ex. Blair [2008] sur la *National Public Radio*), que de la question de l'antiquité des TSPT (cf. par ex. Tufft [2015], Rees/Crowley [2015]).

auditeurs, et que cette lecture ne semble pas suivie d'échanges⁶⁰. Et surtout, le texte de Sophocle y est adapté, d'une manière très différente de la traduction de Doerries⁶¹, et l'on peut même affirmer qu'il a été quelque peu manipulé.

Les manipulations de la pièce

Le contenu de la pièce de Sophocle apparaît à trois moments, lors de la présentation générale par Frome et lorsque la pièce est interprétée, en répétition puis en représentation. Mais ce qu'on nous en présente ne correspond pas toujours vraiment à la réalité de la pièce.

La première fois que le spectateur est confronté au contenu de la pièce, c'est donc lorsque Frome en fait une présentation aux vétérans (12 min 37 s) :

This is a play by Sophocles. (...) Philoctetes. It was written during the Peloponnesian War, and it focuses heavily on the themes of disability, loyalty, and forgiveness all within the military. It is considered an ethical tragedy. It was aimed to incite a certain sense of duty within the Greeks during a time of war. (...)

60 À cet égard, les critiques de Kapoor (19 min 10 sec) sur les risques, pour les patients, de raviver les blessures rejoignent celles qui ont été faites à Doerries : « *the performances would < re-traumatize > veterans with PTSD, activating their symptoms and sending them into a tailspin of anxiety, depression, and suicidal thoughts* » (Doerries [2015], chap. 2, III, 5^e section, § 1). Meineck (2016) 205–206 rend compte d'une répétition de la lecture du vingt-troisième chant de l'*Odyssée* au cours de laquelle un des acteurs, qui était aussi un vétéran du Vietnam, touché par le texte, a été dans l'impossibilité de lire pendant un long moment. Critiques justifiées, donc, puisque Nathan, en fin de compte, est incapable de lire lui-même et doit être remplacé par Kapoor, ce qui, d'une certaine façon, rétablit le protocole de Doerries. L'autre critique fréquente, également présente dans la série, est celle de l'inadéquation culturelle du texte avec le public visé ; mais cette critique de classe semble balayée par l'expérience : la force du texte adapté par Doerries est telle que le public dépasse vite les préventions culturelles qu'il pourrait avoir, cf. Doerries (2015) chap. 2, III, 5^e section, § 1–2, et Meineck (2016) 188.

61 « *My translations railroad, unimpeded, toward their conclusions in tight, tense columns and short bursts of text, not in an approximation of ancient Greek prosody, but rather a visual representation of how the words appear when filtered through my synapses* » Doerries (2015)² xv–xvi.

Cette présentation est suffisamment générale pour correspondre à la pièce : effectivement, elle a été produite en 409 av. J.-C., en plein pendant la guerre du Péloponnèse, à un moment d'ailleurs où Athènes a plutôt récupéré la maîtrise de la mer face à Sparte, après ses victoires de Cynoséma, Abydos et Cyzique, et la défection des Syracusains du côté spartiate ; on y trouve bien les thèmes de l'infirmité (Philoctète, mordu par un serpent, a une plaie puante et douloureuse au pied qui l'empêche de marcher correctement), de loyauté (de Néoptolème envers Ulysse, de Philoctète envers l'armée des Achéens) et de trahison (des chefs achéens envers Philoctète) ; le pardon est en revanche plus discutable puisqu'il faut l'intervention divine d'Héraclès pour que Philoctète accepte de suivre les Grecs (quant à un éventuel pardon de Néoptolème envers Ulysse, il n'en est jamais question) ; le contexte est bien militaire puisqu'il s'agit pour les Grecs de récupérer les armes de Philoctète afin de prendre Troie, et les personnages ne sont que des hommes, car même le chœur est composé de matelots au service de Néoptolème (mais ce n'est pas une pièce essentiellement centrée sur l'armée ou la guerre) ; on peut considérer la pièce comme éthique en raison du conflit entre la raison d'état incarnée par Ulysse et la conscience individuelle de Néoptolème face à l'injustice subie par Philoctète⁶², et entre les différents liens de confiance ou de trahison réciproques qui se tissent entre les personnages⁶³. La dernière remarque de Frome sur l'objectif que s'est donné Sophocle joue sur l'ex-

62 C'est toutefois une expression aristotélicienne dont le sens est légèrement différent de celui que la langue courante peut lui donner. La tragédie « éthique » est l'une des quatre espèces de tragédie définies par Aristote (*Poet.* 1455b33–1456a1). Il emploie l'expression ἡ δὲ ἠθικὴ εἶδος au sens de « (espèce) centrée sur le caractère » des personnages qui ressort de l'action, c'est-à-dire telle qu'elle se mesure en termes de « vertu » et de « vice », mais également en termes de qualité sociale (*noblesse/bassesse*), cf. *Poet.* 1448a2, et Dupont-Roc et Lallot (1980) 157 et 294–298. L'expression est reprise dans un article d'A. H. Hawkins (1999) consacré au *Philoctète* : « *Sophocles' Philoctetes seems especially appropriate in illustrating the ethical nature of tragic poetry because it specifically concerns the moral life, focused as it is on the moral development of Neoptolemus (...). The Philoctetes derives its powerful effect primarily from an analysis of character (ἦθος) and the interactions between the individuals in the play* » Hawkins (1999) 338 et 340. Dans l'introduction de sa traduction, Debidour (1999) 619 affirme qu'elle « donne une des plus nobles images du génie grec dans l'analyse morale et dans l'idée qu'il se fait de la dignité, des dignités de la condition humaine ». Cf. aussi Dain/Mazon (1999) 6.

63 Sur le *Philoctète* comme outil de réflexion sur la confiance mutuelle (*trustworthyness*) entre soldats, entre soldats et hiérarchie, et sur le traumatisme de l'isolement, cf. Sherman (2014), notamment 210–214.

pression « sens du devoir », selon qu'il s'agit d'un devoir civico-militaire, comme on croit le comprendre ici, ou d'un devoir moral plus général d'entraide entre camarades. De fait, la pièce de Sophocle ne tranche pas entre les deux, et il faut l'intervention du dieu Héraclès pour résoudre l'aporie. La formulation de Frome, parce qu'elle est ambiguë, lui permet de s'adresser de façon neutre à tous les membres de son auditoire dont les intérêts sont apparemment divergents.

Il continue avec la présentation des personnages (13 min 6 s) :

Neo was a once-dutiful soldier who has a disagreement with a ranking officer, and decide to finally stand up and say something. (...) Otis wants to march his warriors onto victory, but he is confronted with the fallout of a choice he's made to abandon one of his best soldiers after he's been badly injured. (...) [Philoctetes], after being badly injured, is ejected from the military and left on an island alone.

Là encore, la présentation n'est pas fautive, mais elle est pour le moins incomplète, puisque l'objectif de Frome est que chaque personnage de la pièce corresponde le plus possible à la situation de chacun des vétérans protagonistes. Par exemple Néoptolème, fils d'Achille, n'est pas vraiment un simple soldat, même s'il est vrai qu'il est dans une position subordonnée par rapport à Ulysse qu'il appelle ἄναξ (v. 26) et dont il reçoit des ordres (cf. par ex. ὑπηρετεῖν v. 15 et 53) pendant une bonne partie de la pièce jusqu'au moment où il finit par suivre son libre arbitre (à partir du v. 1224, Λύσων ὅσ' ἐξήμαρτον ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ). Sur-tout, rien n'est dit des circonstances dans lesquelles Philoctète a reçu sa blessure, si bien que l'on croit qu'il a été blessé au combat et abandonné injustement à l'arrière, comme Nathan, alors qu'il a été mordu au pied par un serpent, en route pour Troie, sur l'île de Ténédos, en châtement divin pour avoir trahi sa promesse ne pas révéler l'emplacement des cendres d'Héraclès. Ce sont la puanteur de sa blessure purulente et ses cris de douleurs incessants qui ont conduit les chefs grecs à l'abandonner sur l'île de Lemnos afin de préserver le bon fonctionnement de leur armée, y compris et d'abord au niveau rituel (v. 5–11). Le problème de sa blessure est donc bien plus religieux que militaire. D'ailleurs, si Philoctète est « un des meilleurs soldats », ce n'est pas tant pour ses qualités guerrières personnelles que parce qu'il a hérité des armes du dieu Héraclès, notamment de son arc infallible sans lequel, d'après un oracle, Troie ne pouvait être prise.

Dans la scène de répétition, nous entendons une première réplique de la pièce (18 min 19 s) de la bouche d'Amalia/Néo : « *Up ahead, my lord. Yonder is the cave we doth seek* » (« Juste devant, mon seigneur. Là-bas est la caverne que nous re-

cherchons »). Telle quelle, elle est absente du texte de Sophocle, mais elle correspond plus ou moins aux v. 26–29 dont on aurait conservé les éléments essentiels :

Νε. Ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·

δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

(...)

Νε. Τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

Néoptolème – La tâche dont tu parles, **sire Ulysse**, sera vite accomplie. Je crois voir **la caverne** que tu me dépeints. (...) **Ici-même, en haut**. Et nul bruit de pas. (Dain/Mazon [1999] 11)

La série nous donne une sorte de *digest* de la pièce de Sophocle, avec cette particularité d'être, en anglais, dans un niveau de langue élevé, avec deux archaïsmes lexicaux (*yonder, doth*) et une tournure emphatique (mise en avant de *yonder* en début de phrase et inversion du sujet et du verbe). Le texte grec, quant à lui, reste à un niveau assez prosaïque, à l'exception de l'adverbe ἐξῦπερθε qu'on ne rencontre quasiment qu'ici. La simplicité du style est d'ailleurs une des originalités reconnues du *Philoctète*⁶⁴. La traduction anglaise semble bien spécifique à la série, pour créer un effet. C'est d'autant plus frappant que la réplique choisie n'a en elle-même aucun rapport évident avec la situation des vétérans : à la rigueur, « *my lord* » peut signifier le respect de la hiérarchie à un moment de l'épisode où Amalia, en conflit avec sa propre hiérarchie militaire, remet en question l'autorité professionnelle de Frome. Nous avons déjà évoqué le problème du *doth*, peut-être mal employé, sur lequel se focalise cette remise en cause de l'autorité. Mais d'une manière générale on peut ajouter que le niveau de langue élevé contribue à créer une dissonance entre la situation et les mots : les vétérans rechignent d'autant plus à jouer qu'ils sont loin du texte qu'on leur a donné ; ce niveau de langue artificiel fonctionne comme une équivalence supplémentaire du fossé culturel et communicationnel qui les sépare du docteur Frome.

⁶⁴ Dain/Mazon (1999) 6 : « Ce qui frappe surtout le philologue, c'est la teinte familière du style pendant la plus grande partie de la pièce ; le vocabulaire et même la syntaxe présentent dans *Philoctète* des particularités qu'on ne rencontre guère dans les autres tragédies ». Les sous-titres français sont plus proches du texte grec, v. 26–27 : « Roi Ulysse, il me semble voir l'ancre tel que tu l'as dit ». À quelques mots omis près, il s'agit en fait de la traduction de Leconte de Lisle de 1877. Elle n'est employée nulle part ailleurs dans l'épisode.

Il faut attendre la scène de la lecture publique pour retrouver le texte de Sophocle, d'abord lu par Quinn, en grand uniforme de colonel, et Amalia (37 min 40 s–38 min 32 s) :

Quinn/Otis – *Soldier, do you dare defy me? Do you not see my hand upon my sword?*
 Amalia/Neo – *I fear it not, sir. Long have I marched under your standard, but today, you turned your back on one of our own. Thus, you turned your back on us all.*
 Quinn/Otis – *My actions must consider the many, soldier, even at the expense of the few. I stand by my choice, for it is my charge and duty to do so.*
 Amalia/Neo – *Then I shall obey your command no longer. And for your soul, I will pray.*

Ce passage condense le dernier dialogue entre Ulysse et Néoptolème au début du quatrième épisode (v. 1222–1260, mais aussi peut-être v. 1293–1298, face à Philoctète). Il commence avec des reprises presque textuelles du texte original, en désordre, et se poursuit avec ce qu'on peut interpréter comme une réécriture de certains passages et avec l'insertion de nouvelles répliques. Voici les équivalences que l'on peut trouver :

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
Quinn/Otis – <i>Soldier, do you dare defy me?</i> Soldat, oses-tu me défier? ⁶⁵	v. 1229. Οδ. (...) μῶν τι βουλευή νέον ; Uysse – Mijotes-tu quelque mauvaise surprise? ⁶⁶	reprise
<i>Do you not see my hand upon my sword?</i> Ne vois-tu pas ma main sur mon épée?	v. 1254–55. Οδ. Χεῖρα δεξιὰν ὀρᾶς κώπης ἐπιψάουσας ; Uysse – Tu vois ma main, qui se porte à la garde de mon épée?	reprise
Amalia/Neo – <i>I fear it not, sir.</i> Je n'en ai pas peur, sire.	v. 1251. Νε. Ἐὼν τῷ δικαίῳ τὸν σὸν οὐ ταρβῶ <στρατόν>. Néoptolème – Avec le droit pour moi, je n'ai pas peur <de ton armée> ⁶⁷ .	reprise

⁶⁵ Les traductions de l'anglais sont nôtres, car les sous-titres français sont assez éloignés de la version originale. Celles du grec sont généralement de Dain/Mazon (1999) 56–57 et 59, parfois légèrement modifiées, à l'exception du v. 1229.

⁶⁶ Τί... νέον, « nouveauté », a un sens péjoratif assez fort, qui tient à la fois de l'inattendu et du malheur.

⁶⁷ Les manuscrits sont ici lacunaires, <στρατόν> est une intégration de Hermann.

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>Long have I marched under your standard</i> Longtemps j'ai marché en suivant votre règle	v. 1226. Νε. Ἦν σοὶ πιθόμενος τῷ τε σύμπαντι στρατῷ Néoptolème – De t'avoir obéi, à toi et à ton armée.	réécriture
<i>but today, you turned your back on one of our own. Thus, you turned your back on us all.</i> mais maintenant, vous avez tourné le dos à l'un des vôtres. Donc, vous tournez le dos à nous tous.	–	ajout
Quinn/Otis – <i>My actions must consider the many, soldier,</i> Mes actions doivent prendre en compte le groupe, soldat,	v. 1243. Οδ. Εὐμπας Ἀχαιῶν λαός, ἐν δὲ τοῖς ἐγώ. Ulysse – Toute l'armée des Grecs, et moi tout le premier. v. 1257–58. Οδ. (...) τῷ δὲ σύμπαντι στρατῷ λέξω τάδ' ἐλθῶν, ὅς σε τιμωρήσεται. Ulysse – C'est à l'armée entière que j'irai faire mon rapport, et c'est elle qui te châtiara.	réécriture condensée de passages où Ulysse se présente comme uni à l'armée toute entière
<i>even at the expense of the few.</i> même aux dépends de quelques-uns.	–	ajout (mais cf. fin de v. 1258, et v. 1297–98)
<i>I stand by my choice, for it is my charge and duty to do so.</i> Je m'en tiens à mon choix, car c'est ma fonction et mon devoir de le faire.	v. 1293–94. Οδ. Ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ γ', ὡς θεοὶ ξυνιστορες, ὑπέρ τ' Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ. Ulysse – Et moi je m'y oppose, les dieux m'en sont témoins, au nom des fils d'Atrée et de toute l'armée. v. 1296–98. Οδ. Σάφ' ἴσθι· καὶ πέλας γ' ὄρας, ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βία, ἐάν τ' Ἀχιλλέως παῖς ἐάν τε μὴ θέλῃ. Ulysse – Sois-en sûr. Et tu as en lui (= Ulysse) sous tes yeux celui qui va, de force, t'emmener aux champs troyens, que le fils d'Achille le permette ou non.	réécriture condensée de passages où Ulysse montre sa détermination



répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
Amalia/Neo – <i>Then I shall obey your command no longer.</i> Alors je ne dois plus obéir à vos ordres plus longtemps.	v. 1252. Νε. Ἄλλ' οὐδέ τοι σῆ χειρὶ πείθομαι τὸ δρᾶν. Néoptolème – Emploie même la force, j'entends ne pas y obéir.	reprise
<i>And for your soul, I will pray.</i> Et pour votre âme, je prierai.	–	ajout

Le dialogue ainsi réécrit ne respecte donc pas toujours la lettre du texte de Sophocle, mais du moins peut-on dire qu'il en respecte l'esprit général : l'antagonisme entre un chef droit dans ses bottes et son subordonné récalcitrant qui exerce son libre arbitre. Le texte est adapté d'une part à certaines réalités de l'armée américaine, ou du moins au stéréotype que le spectateur lambda peut s'en faire (par ex. par le champ lexical beaucoup plus clairement militaire que dans le texte grec, l'idée de forte cohésion du groupe, la présence de la foi), et d'autre part aux problèmes auxquels est confronté le groupe de vétérans d'après le scénario, notamment par l'opposition beaucoup plus frontale de Néoptolème à Ulysse, qu'il remet ouvertement et éthiquement en cause, ce qui est moins le cas dans la pièce ; surtout, on comprend dans la série que Néoptolème reproche à Ulysse d'avoir abandonné Philoctète, ce qui n'est jamais le cas dans la pièce⁶⁸.

Le dialogue enchaîne directement avec le dernier monologue de Philoctète, interprété par Vijay Kapoor qui a pris la place de Nathan, incapable au dernier moment de lire son texte⁶⁹. On ne voit presque rien du dernier échange entre les trois protagonistes qui, dans la pièce, mène à une aporie (v. 1263–1408), ni de l'intervention *ex machina* d'Héraclès qui donne l'ordre à Philoctète de suivre les Grecs (v. 1409–1444), ce à quoi il obéit immédiatement et de bon gré (v. 1445–1447). Mais l'important n'est pas que le spectateur comprenne l'histoire sophocléenne de Philoctète, dont il ne voit que quelques bribes, mais de résoudre la ligne narrative du groupe de vétérans. Ainsi, après un exemple d'opposition (dans les mots) et de réconciliation (dans les regards) entre soldat (Amalia) et

⁶⁸ Au mieux, dans la pièce, Néoptolème reproche à Ulysse son utilisation de paroles trompeuses et le fait d'avoir été poussé par lui à faire de même (par ex. v. 1227).

⁶⁹ De cette façon, l'expérience de Frome ressemble un peu plus à celle de Doerries.

chef (Quinn), voici comment le dernier monologue de Kapoor/Philoctète met des mots sur la situation de Nathan et exprime la réconciliation du personnage avec lui-même :

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>I had grown accustomed to my station here.</i> Je m'étais habitué à mon séjour ici.	v. 1463. Δόξης οὐ ποτε τήσδ' ἐπιβάντες. ? « Jamais je n'eusse été pourtant jusqu'à le croire. »	réécriture ?
<i>Enduring it as if lost in a dream.</i> En le supportant comme perdu dans un rêve.		ajout
<i>But today, my eyes have been opened. Today, I awake.</i> Mais aujourd'hui, mes yeux se sont ouverts. Aujourd'hui, je m'éveille.	v. 1445–1447. ἽΩ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας, χρόνιός τε φανείς, οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις. « Ô toi qui nous apportes maintenant des accents si doux, toi qui nous apparais après un si long temps, va, je ne serai pas rebelle à ta voix »	réécriture : l'image du dessillement fonctionne comme une métaphore athée équivalente du <i>deus ex machina</i> originel
<i>Too long have I suffered adversity. Pain from the actions of those entrusted with protecting me.</i> Trop longtemps j'ai enduré l'adversité. Le chagrin infligé par les actes de ceux qui avaient la mission de me protéger.	v. 1454–1462. Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες, καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, οὗ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῆσι νότου, πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοὶ στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ. νῦν δ', ὦ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν, λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη, « Et vous, Nymphes des prés humides ; et toi, mâle fracas des flots ; et toi, promontoire où mon front, même au fond de cet antre, a été trempé bien des fois par les coups de vent du midi, où bien des fois aussi le mont d'Hermès m'a renvoyé l'écho de mes sanglots dans la tempête du malheur. »	réécriture faisant la synthèse de l'origine des malheurs, mais en la déplaçant de l'univers naturel inhospitalier au comportement de la hiérarchie

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<p><i>Forging on, my past shall not define me, even as I stand afeared a resurgence of my true vulnerabilities.</i></p> <p>Tout en me construisant, mon passé ne doit pas me définir, alors même que je crains une résurgence de mes véritables fragilités.</p>		ajout
<p><i>The time has come at last to abandon this isle.</i></p> <p>Le temps est venu enfin d'abandonner cette île.</p>	<p>v. 1461–62 et 64. Νῦν δ', (...) λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη. (...) ὃ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον.</p> <p>« Voici l'heure de vous quitter (...), de vous quitter tout de suite (...) sol de Lemnos qu'enveloppent les flots. »</p>	reprise
<p><i>To depart, never to return.</i></p> <p>De partir, pour ne jamais revenir.</p>		ajout
<p><i>Fare thee well, O home.</i></p> <p>Adieu, ô mon foyer.</p>	<p>v. 1453. Χαῖρ', ὃ μέλαθρον ξύμφρουρον ἐμοί</p> <p>v. 1464. Χαῖρ'</p> <p>« Adieu, demeure qui m'a gardé si longtemps. (...) Adieu »</p>	reprise
<p><i>Wait for my return no longer.</i></p> <p>N'attends plus mon retour.</p>		ajout
<p><i>Onward I must proceed with strength in each footfall.</i></p> <p>Je dois poursuivre ma route avec force à chaque pas.</p>	<p>v. 1465. Καί μ' εὐπλοία πέμψον ἀμέπτως,</p> <p>« Fais qu'une heureuse traversée me porte sans encombres. »</p>	réécriture de l'idée de départ en voyage par l'expression d'un nouveau départ dans la vie
<p><i>Evermore haunted with the memories of the man I used to be. For my old home is now behind me.</i></p> <p>À jamais hanté par les souvenirs de l'homme que j'étais. Car mon ancien foyer est maintenant derrière moi.</p>		ajout



répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>Faith is my new home.</i> La foi est mon nouveau foyer.	v. 1467–1468. Χὼ πανδαμάτωρ δαίμων, ὃς ταῦτ' ἐπέκρανευ. « Celui devant qui tout ploie, qui a décidé souverainement. »	réécriture ou ajout ? Les deux phrases ont un contenu spiri- tuel et religieux et expriment la confiance en une transcen- dance

Dans ce monologue final, on constate que les reprises quasi-textuelles de Sophocle sont encore plus rares que précédemment et ne concernent guère que les formules d'adieu. Tout le reste est composé de réécritures ou d'ajouts faits pour mieux correspondre à la ligne narrative de l'épisode. Les réécritures ont comme point commun de donner des équivalences à tous les éléments spécifiques à la pièce de Sophocle qui n'ont pas de rapport avec l'intrigue générale qu'on nous a expliquée : suppression des éléments descriptifs de l'île (remplacés par la mention de la hiérarchie incompétente), suppression du *deus ex machina* final (remplacé par la métaphore du dessillement), l'idée du départ de l'île vue dans un sens ontologique et non plus concret. Ces équivalences insistent sur l'évolution psychologique du personnage, notion étrangère au texte grec.

Un mot sur la dernière phrase du monologue qui mentionne la foi comme une nouvelle maison (*Faith is my new home*) : on peut considérer qu'elle est aussi un équivalent du texte grec, mais pourvu d'un sens nouveau. Dans *Philoctète*, il s'agit d'une piété qui est à la fois la confiance dans la décision du dieu Héraclès (v. 1445–1448) et les rituels à observer, avant tout envers Zeus et, à la toute fin dans les mots du chœur, envers les Nymphes marines. Dans *New Amsterdam*, il s'agit plus probablement de la foi en l'avenir, de la confiance en soi et en ses compagnons.

Les ajouts explicitent vraiment le processus psychologique de résilience qui est appelé à être celui des vétérans, et en particulier de Nathan, processus qui passe par la reconnaissance objective du traumatisme (*Enduring it as if lost in a dream Forging on... my true vulnerabilities*), par sa mise à distance (*To depart, never to return*), par l'acceptation de ce passé douloureux (*Evermore haunted with the memories of the man I used to be*) et par le passage à une nouvelle étape de vie (*Onward I must proceed with strength in each footfall*). Toutes ces notions

sont étrangères au texte grec : Philoctète, lui, avait des perspectives de guérison (v. 1437–1438) et de gloire (v. 1422), et pouvait avoir une confiance aveugle en ses compagnons, comme si les antagonismes et les souffrances passées pouvaient être oubliées d'un coup (v. 1465–1468).

Au sein même de cette scène où les vétérans parviennent, par rôles interposés, à mettre des mots sur leurs difficultés et à commencer à surmonter ces dernières, sont intercalées des images montrant la résolution des autres lignes narratives, souvent en termes d'une communication réussie : Helena Sharp montre son dossier médical à sa patiente handicapée suite à une erreur chirurgicale, Lauren Bloom marche d'un pas décidé vers ce qui semble être sa prochaine opération, Floyd Reynolds informe sa fiancée par SMS qu'il souhaite inviter son père, avec lequel il est brouillé, à leur mariage, Max Goodwin joue avec son alliance montrant qu'il pense à sa femme ; et l'épisode se termine après la représentation, avec une dernière scène où Max Goodwin, de retour chez lui le soir, accepte enfin l'aide de ses camarades venus tous ensemble lui donner un coup de main. C'est bien l'arc narratif des vétérans jouant *Philoctète* qui donne sa cohérence à l'ensemble de l'épisode en mettant littéralement des mots sur des problèmes qui touchent tous les protagonistes de la série.

CONCLUSION

Il n'est pas nouveau qu'une tragédie antique soit intégrée au scénario même d'un film, au moteur de son action, alors même que la thématique du film n'aurait rien à voir avec la pièce. C'était déjà que le cas, par exemple, avec les films *Scream*, de Wes Craven, dont la deuxième partie contient un extrait d'*Agamemnon* d'Eschyle qui joue sur le parallélisme entre les masques tragiques et celui du tueur Ghostface et entre les personnages de Cassandre et de la protagoniste Sidney Prescott. Dans les deux cas que nous avons étudiés, les pièces sont certes vues au travers de certains stéréotypes, comme leur caractère ancien et élitiste – classique dans tous les sens du terme. Mais, dans *Marriage Story* comme dans *New Amsterdam*, ce classicisme de la tragédie, mise en abyme jusque dans l'écriture des scénarios et la construction des personnages, permet deux choses. D'une part il pose un premier jalon dont l'époque contemporaine serait l'héritière : premier jalon dans l'histoire du théâtre (cf. les nombreuses allusions à différents genres théâtraux ou cinématographiques dans *Marriage Story*), premières

attestations de TSPT⁷⁰. D'autre part, par contraste, il fait ressortir une certaine modernité : modernité de l'art pour Charlie, modernité de l'approche psychiatrique des TSPT par Frome. Par ailleurs, même si elles sont modifiées plus ou moins profondément pour répondre aux exigences des scénarios, les tragédies apportent une complexité et une épaisseur presque mythique à la psychologie des personnages, comme Nicole, dont la personnalité apparaît enrichie par le monologue d'Électre, ou comme les vétérans qui sont littéralement modelés sur les personnages de Sophocle. Dépassés par les textes anciens qu'ils prononcent, les personnages progressent, se libèrent, se réconcilient avec eux-mêmes et avec les autres. Dans les deux cas, le sentiment principal qui est exprimé à travers les tragédies est celui de la trahison, thème propre à émouvoir un public qui peut facilement s'identifier aux personnages.

En somme, puisqu'il s'agit toujours de « pleurer ensemble », pour reprendre une expression chère à Florence Dupont, on retrouve une certaine identité fonctionnelle entre la tragédie attique et les productions diffusées sur le média mondial caractéristique des années 2015–2020 : Netflix⁷¹.

BIBLIOGRAPHIE

Ardagh (1963). – John Ardagh, « Improving Euripides », *The Observer* (14 avril 1963) 21.

Baumbach (2019). – Noah Baumbach, *Marriage Story* (<https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/marriage-story-ampas-script.pdf>, page consultée le 25 février 2022).

Berti/García Morcillo (2008). – Irene Berti, Marta García Morcillo (éd.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth* (Stuttgart 2008).

⁷⁰ Sur la fonction d'origine qu'occupe la Grèce antique dans le discours politico-culturel contemporain et sa critique, cf. par ex. Dupont (2013) 18–19.

⁷¹ Qu'il me soit permis de remercier ici Hélène Cuvigny (CNRS, IRHT section de papyrologie) pour m'avoir lancé sur ce sujet, Amandine Cassard (professeur agrégée de lettres classiques) et Victor Gysembergh (CNRS, centre Léon Robin), ainsi que mes *rewiers* anonymes, pour leurs relectures et suggestions.

- Blair (2008). – Elizabeth Blair, « In Ancient Dramas, Vital Words For Today's Warriors », *All Things Considered*, NPR (25 novembre 2008), <https://www.npr.org/2008/11/25/97413320/in-ancient-dramas-vital-words-for-todays-warriors>, page consultée le 2 février 2023.
- Bordwell/Staiger/Thompson (1985). – David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema : film style & mode of production to 1960* (Londres 1985).
- Dain/Mazon (1999). – Alphonse Dain, Paul Mazon, *Sophocle. Tome III. Philoctète – Œdipe à Colonne* (Paris : Les Belles Lettres, 1999 [1^{re} éd. 1960]).
- Dain/Mazon (1958). – Alphonse Dain, Paul Mazon, *Sophocle. Tragédies. Tome II : Ajax – Œdipe Roi – Électre* (Paris 1958).
- Debidour (1999). – Victor-Henri Debidour, *Eschyle, Sophocle, Euripide. Les Tragiques grecs. Théâtre complet avec un choix de fragments* (Paris 1999).
- Doerries (2015). – Bryan Doerries, *The Theatre of War : what ancient Greek tragedies can teach us today* (Melbourne – Londres, 2015)
- Doerries (2015)². – Bryan Doerries, *All That You've Seen Here Is God : New Versions of Four Greek Tragedies Sophocles' Ajax, Philoctetes, Women of Trachis ; Aeschylus' Prometheus Bound* (New York 2015).
- Dugdale (2017). – Eric Dugdale, « Philoctetes », in : Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (Leyde, Boston 2017) 77–145.
- Dupont (2001). – Florence Dupont, *L'insignifiance tragique : « Les Choéphores » d'Eschyle, « Electre » de Sophocle, « Electre » d'Euripide* (Paris 2001).
- Dupont (2007). – Florence Dupont, *Aristote, ou Le vampire du théâtre occidental* (Paris 2007).
- Dupont (2013). – Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts : entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig* (Paris 2013).
- Dupont-Roc/Lallot (1980). – Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *Aristote. La Poétique* (Paris : Seuil, 1980).
- Finglass (2017). – Patrick Finglass, « Electra », in : Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (Leyde, Boston 2017) 77–145.
- Green (2010). Jonathon Green, *Green's Dictionary of Slang. Volume 3 P–Z* (Édimbourg 2010).
- Hawkins (1999). – Anne Hunsaker Hawkins, « Ethical Tragedy and Sophocles' Philoctetes », *The Classical World* 92.4 (1999) 337–57.
- MacKinnon (1986). – Kenneth MacKinnon, *Greek Tragedy Into Film* (Londres 1986).

- McDonald (1991). – Marianne McDonald, « Cacyonnis's and Euripides' *Iphigenia*: The Dialectic of Power », in : Martin M. Winkler (éd.), *Classics and Cinema* (Lewisburg [PA] : Bucknell University Press, 1991) 127–142.
- McGuire (2015). – Thomas G. McGuire, « Bryan Doerries discusses the theater of war & the palliative of shared suffering », *War, Literature & The Arts* 27.1 (2015) <http://www.wlajournal.com/wlaarchive/27/McGuire-Doerries.pdf>, page consultée le 28 juin 2022.
- Meineck (2016). – Peter Meineck, « Combat trauma and the tragic stage : ancient culture and modern catharsis ? », in : Victor Caston, Silke-Maria Weineck, *Our ancient wars rethinking war through the classics* (Ann Arbor 2016) 183–207.
- Michelakis (2013). – Pantelis Michelakis, *Greek tragedy on screen* (Oxford 2013).
- Raeburn (2008). – David Raeburn, *Electra and other plays : Women of Trachis, Ajax, Electra, Philoctetes/Sophocles* (Londres, New York, Toronto 2008).
- Rees (2020). – Owen Rees, « We need to talk about Epizelus : « PTSD » and the ancient world », *Medical Humanities* 46.1 (2020) 46–54.
- Rees/Crowley (2015). – Owen Rees, Jason Crowley, « PTSD in Ancient Greece : Was there mental trauma in ancient warfare ? », *Ancient Warfare* IX.4 (Zutphen 2015).
- Renault (2006). – *Sophocle. Electre. Nouvelle traduction par Philippe Renault* (<http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre.htm>, page consultée le 25 février 2022).
- Sabiani (2018). – *Électre/Sophocle*. Traduction par Paul Mazon, introduction et commentaire par Marie-Anne Sabiani (Paris, Les Belles Lettres : 2018).
- Sherman (2014). – Nancy Sherman, « « He Gave Me His Hand but Took My Bow » : Trust and Trustworthiness in the *Philoctetes* and Our Wars », in : Peter Meineck, David Konstan (éd.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (New York 2014) 207–224.
- Tufft (2015). – Ben Tufft, « Warriors in ancient Iraq suffered Post-Traumatic Stress Disorder more than 3,000 years ago, say researchers », *The Independent* (25 janvier 2015) <https://www.independent.co.uk/news/science/warriors-in-ancient-iraq-suffered-posttraumatic-stress-disorder-more-than-3-000-years-ago-say-researchers-10000953.html> (page consultée le 30/06/2022).
- Varmazi (2016). – Eleni Varmazi, « From Theater to Film : the Case of Ancient Greek Tragedy », in : Paula Baldwin Lind (éd.), *Telling and Retelling Stories : Studies on Literary Adaptation to Film* (Cambridge 2016) 62–78.

- Verreth (2014). – Herbert Verreth, *De oudheid in de film. Filmografie* (Louvain 2014²).
- Winkler (2001). – Martin M. Winkler (éd.), *Classical Myth & Culture in the Cinema* (Oxford, New York 2001).
- Zewadski (2005). – William K. Zewadski, *Greek Theater in the Cinema and Television* (Tampa [Florida] : <https://digital.lib.usf.edu/SFS0036121/00001>, page consultée le 25 février 2022).

Benoît Laudenbach
Sorbonne Université
UFR de grec
16, rue de la Sorbonne
75005 PARIS
benoit.laudenbach@sorbonne-universite.fr

Suggested citation

Laudenbach, Benoît : Sophocle sur Netflix. Deux cas récents d'utilisation de la tragédie grecque à l'écran. In : *thersites* 16 (2023), pp. 83–127.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.222>

EVA WERNER, ADRIAN WEISS

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Geschlechterverhältnisse im Dialog

Ein Interview mit Katharina Wesselmann über *Die abgetrennte Zunge*¹

Abstract *Die abgetrennte Zunge* by Katharina Wesselmann deals with gender and power relations in ancient literature and beyond. It has received widespread attention, particularly in popular media. In this interview, *thersites* examines the book from an academic perspective. We talk to Katharina Wesselmann about the reactions to her work, her methodology and her conclusions. The primary focus of this interview is on what ancient texts may tell us about today's gender issues and vice versa – it, thus, entails a broader discussion about modern Classics.

Keywords Gender Studies, Classical Reception, Classics in Popular Culture

¹ Wesselmann (2021a).

EINLEITUNG

Katharina Wesselmann nimmt mit ihrer Monographie *Die abgetrennte Zunge* an einem Diskurs teil, den viele Klassische Philolog*innen meiden: Das Buch liest sich als Vermittlungsversuch zwischen antiken Texten und heutigen gesellschaftlichen und moralischen Debatten rund um #metoo, Gender Studies und Dekolonisierung. Bereits mit ihrem Lebenslauf steht die Autorin für eine Philologie, die nicht im vielzitierten Elfenbeinturm sitzt, sondern die auf Vermittlung antiker Kulturen und auf eine Diskussion moderner Fragestellungen und Perspektiven ausgerichtet ist.

Katharina Wesselmann studierte Griechisch, Latein und Kunstwissenschaft in Basel, wo sie 2010 auch mit einer Arbeit über narratologische Strategien des griechischen Geschichtsschreibers Herodot promoviert wurde.² Parallel zu ihrer Tätigkeit als Assistentin für Gräzistik arbeitete sie als Lehrerin für Latein und Griechisch an einem Gymnasium und einer Sekundarschule in Basel – eine Tätigkeit, die sie bis 2018 fortsetzte und die ihre wissenschaftliche Arbeit von Beginn an eng mit einer fachdidaktischen Perspektive verband. 2009 bis 2015 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt zur Erarbeitung des Ilias-Gesamtkommentars an der Universität Basel und legte 2018 mit einem Kommentar zum siebten Gesang der Ilias ihre Habilitationsschrift vor.³

2019 nahm Katharina Wesselmann einen Ruf auf die Professur für Fachdidaktik der Alten Sprachen an die Christian-Albrechts-Universität zu Kiel an und setzte damit ihren Schwerpunkt im Bereich der Vermittlung antiker Kulturen fort. In den letzten Jahren publizierte sie insbesondere zu Gender Studies, Mehrsprachigkeit, Kulturgeschichte und Postcolonial Studies.⁴

Die abgetrennte Zunge ist ihre dritte Monographie. Sie thematisiert antike Frauen- und Männerbilder in lateinischen und griechischen Texten vor dem Hintergrund moderner moralischer Bewertungen dieser Gender-Konstruktionen und richtet sich an ein breiteres Publikum. Dieser Brückenschlag zwischen philologischer Fachwissenschaft und populären gesellschaftlichen Diskursen ist aus unserer Sicht so herausfordernd wie vielversprechend, weshalb er im folgenden Interview mit der Autorin im Mittelpunkt steht.

2 Wesselmann (2011).

3 Wesselmann (2020).

4 Vgl. u. a. Wesselmann (2021b); Walker & Wesselmann (2021).

Das mediale Echo auf Ihr Buch ist riesig. Man spricht von einem „sehr lesenswerte[n] und intelligent geschriebene[n] Buch“⁵, Ihr Stil sei „angenehm unpräzise und gleichzeitig ernst“⁶, Ihr Buch werfe einen „feministischen, kritischen Blick“⁷ auf antike Texte. Haben Sie auf eine derartige Reaktion gehofft und ging es Ihnen wirklich um einen feministischen Blick auf die antiken Kulturen?

Natürlich freut es mich sehr, dass die Reaktionen so zahlreich und überwiegend positiv sind, zumal ich mit dem Buch zunächst von Pontius zu Pilatus gelaufen bin. Ein Verlag hat von vornherein ohne Begründung abgelehnt, mit einem anderen stand ich länger in Verhandlungen – der Programmleiter wollte mich unbedingt dazu bringen, etwas im Stil von Alberto Angelas „Liebe und Sex im alten Rom“ zu schreiben, was ich weder wollte noch gekonnt hätte. Ich bin der WBG [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] also sehr dankbar, dass sie sich auf das Projekt eingelassen haben und freue mich, dass es das Risiko offenbar wert war.

Um den feministischen Blick ging es mir nicht *per se*, sondern um eine ehrliche Auseinandersetzung mit heute zunehmend als kritisch empfundenen Inhalten. Als klassische Philologin verstehe ich mich – das klingt jetzt kitschig – auch als Dienerin an einer jahrtausendealten Tradition, und wenn die nicht versiegen soll, muss eben ab und zu Staub gewischt werden. Wegschauen und Ignorieren endet meistens nicht gut, das sieht man aktuell an anderen jahrtausendealten Institutionen. Das ist aber genau das, was in den Ausläufern der Antiken-Idealisierung noch immer geschieht. Oder wie wäre es sonst zu erklären, dass mir Studierende berichten, sie hätten in der Schule Ovids Erzählung von Apoll und Daphne gelesen, ohne dass das Faktum des sexuellen Übergriffs jemals thematisiert wurde?

Die abgetrennte Zunge arbeitet als zentrale Methode mit Vergleichen zwischen antiken und modernen literarischen Phänomenen im Zusammenhang mit Sexualität und Macht. Wo liegen im Spannungsfeld zwischen Alterität und Kontinuität aus Ihrer Sicht die Chancen solcher Vergleiche? Gibt es auch Grenzen bzw. Gefahren?

Jede Generation stellt ihre eigenen, neuen Bezüge zu etablierten Kulturgütern her. Wo wir gerade bei Apoll und Daphne waren: Hier drängt es sich ange-

5 Kissel (2021).

6 Westhof (2021).

7 Meier (2022).

sichts aktueller Debatten um Einvernehmlichkeit, um Verantwortlichkeit, geradezu auf, die Geschichte unter moralischen Aspekten zu analysieren und Fragen nach Täterschaft und Schuld zu stellen. Denn Apoll ist ja selber Opfer des Liebesgottes, der ihn hat für Daphne entflammen lassen, was wiederum als Metapher für Kontrollverlust gelesen werden kann – ein Phänomen, das auch heute bei Gewaltdelikten oft vorgebracht wird: ‚Ich hatte mich nicht mehr im Griff, ich habe Rot gesehen‘. Die Texte werden doch durch solche Interpretationen wieder ganz anders aktualisiert. Aber natürlich hat dieser Ansatz auch Grenzen. Wenn wir unseren eigenen Blick verabsolutieren, sind wir schnell beim Urteilen, und das lässt uns häufig die komplexen Gemengelagen der antiken Erzählungen verkennen.

Sie kritisieren in Ihrer Einleitung „die Position der moralischen Überlegenheit gegenüber der Antike[.]“⁸ In aktuellen Dekolonisierungsdebatten, die u. a. von Jonathan Cahana-Blum und Karmen MacKendrick vorangetrieben werden,⁹ steht diese Herausforderung im Vordergrund: ein konstruktiver Dialog mit antiken Kulturen, der ohne neue Paradigmen ‚Wir gegen die‘ auskommt. Finden Sie Ihr Buch in dieser Debatte wieder und wie kann dieses Ziel aus Ihrer Sicht erreicht werden?

Das schließt ja an die erste Frage an. Die Dichotomie ‚Wir gegen die‘ ist sicher keine Option, denn wer sind ‚wir‘? Und ‚die‘? Das klingt, als handele es sich bei Gesellschaften bestimmter Epochen um irgendwie homogene Konstellationen, was ich für absolut ausgeschlossen halte. Schauen wir uns das einmal heute an: Meine eigenen Positionen in gesellschaftlichen Debatten über Sexismus und Rassismus finde ich vielleicht in der berühmten Filterblase gespiegelt, aber nicht einmal bei allen Menschen, die meiner eigenen Generation und Ethnizität angehören und ähnlich ausgebildet sind. Wieso soll das in antiken Gesellschaften anders gewesen sein? Das soll jetzt nicht entmutigt wirken, im Sinne einer Unmöglichkeit der Kommunikation oder Interpretation über Epochengrenzen hinweg. Vielmehr halte ich es für wichtig, dass wir uns beim Lesen antiker Texte unserer eigenen Positionen bewusst sind.

Wenn ich mich als Frau des 21. Jahrhunderts durch eine Aussage in einem antiken Text verstört fühle, dann ist das nicht falsch oder naiv, solange mir klar ist, dass das mehr an mir und meiner historischen Situation liegt als an der Aussage

8 Wesselmann (2021a) 18.

9 Cahana-Blum & MacKendrick (2019).

an sich: Ich lebe in einem System historisch gewachsener Paradigmen, die meinen Blick auf den Text prägen. Diese Paradigmen ändern sich laufend, manchmal sehr schnell, wie die Sexismus-Debatten der letzten Jahre zeigen. Es ist diese Veränderung, die mich interessiert hat, nicht eine Dichotomie zwischen damals und heute. Und mich interessieren die antiken Perspektiven wirklich, die ja auch sehr heterogen sind und alles andere als simpel.

Im Folgenden möchten wir auf einige Passagen Ihres Buches genauer eingehen: Einer der in den Rezensionen am häufigsten aufgegriffenen Vergleiche ist der zwischen Catull und der Hip-Hop-Band KIZ. Die frappierenden wörtlichen Parallelen beschreiben Sie als Resultat institutioneller Misogynie, die nicht auf die Kenntnisse der jeweiligen Texte zurückzuführen sei.¹⁰ Inwiefern ist diese Misogynie eine Case Study dafür, dass Intertextualität ein kulturelles und kein reines Textphänomen ist? Und wenn ja, wie funktioniert diese Intertextualität?

Dieses Phänomen als Intertextualität zu beschreiben, finde ich schwierig. Die ähnlichen Darstellungsformen bei Catull und KIZ oder auch Catull und Kanye West sind Ausdruck einer Selbststilisierung. Gerade die Inszenierung von Männlichkeit wird in den antiken sowie den heutigen Kulturen an immer gleichen Eigenschaften konstruiert.

Ich habe mich schon in meiner Dissertation zu mythischen Strukturen in Herodots Geschichtsschreibung mit diesem Problem auseinandergesetzt und versucht, zwischen Traditionalität und Intertextualität zu unterscheiden. Und natürlich gibt es jede Menge Phänomene, die quasi als kulturelle Archetypen fungieren und immer wieder auftauchen. Das können misogynen oder xenophoben Klischees sein, aber auch Geschichten: Denken Sie an die verbreitete Erzählung von der Aussetzung eines Helden nach seiner Geburt, die in allen möglichen kulturellen Kontexten immer wieder auftaucht. Ich würde wirklich lieber von Traditionalität, also von stetig tradierten Ideen und Stereotypen, als von Intertextualität sprechen – natürlich kann man Kulturprodukte immer irgendwie als Text lesen, aber damit berauben wir uns eines Instruments zur Untersuchung solcher Texte, die wirklich aufeinander Bezug nehmen.

¹⁰ Vgl. Wesselmann (2021a) 14–15.

Im Hinblick auf die Komödien des Terenz kommen Sie zu dem Schluss, man könne heute nicht mehr über sie lachen, d. h., ein zentrales Ziel der antiken Gattung entfalle.¹¹ Welche Rolle spielen Gattungskonzepte für Ihre Vergleiche, oder anders gesagt: Inwieweit lässt sich der Erwartungshorizont antiker Rezipient*innen gegenüber expliziten sexuellen Darstellungen in verschiedenen Genres vereinheitlichen und vergleichen?

Das kann man ganz gut an den Horazischen Vettel-Invektiven zeigen,¹² finde ich. Die obszöne Beschimpfung von Frauen ist ein Genre, das vielleicht zum ersten Mal bei Semonides' sogenanntem Weiber-Iambus belegt ist. Diese Komik funktioniert, glaube ich, durch Übertreibung, also zumindest bei mir: Ich muss auch bei Horaz oder Catull irgendwann lachen, weil diese groteske Obszönität einfach so überbordend ist.

Im Grunde funktioniert das wie diese US-amerikanischen Komödien der frühen Neunziger: Ein Mann wird erschossen, fällt dann in eine Torte, anschließend tappt er in eine Bärenfalle und sackt gegen eine frischgestrichene Wand. Die Anhäufung solcher Elemente lässt den eigentlich ernsthaften Vorfall komplett ins Absurde kippen. Das ist natürlich auch gefährlich, weil der Impuls zu lachen uns eben auch unserer Empathie beraubt. Es ist aber sicher nicht falsch, sich an diesen hyperbolischen Grobheiten zu erfreuen – wenn man auf dem Schirm behält, dass Menschen dadurch potentiell verletzt werden können. Ein bisschen Sensibilität und Taktgefühl im Umgang mit diesen Texten reicht ja schon.

Unter anderem im Kapitel zur römischen Liebeselegie arbeiten Sie die Dominanz eines ‚male gaze‘ in den uns überlieferten Texten heraus und analysieren die Konsequenzen dieser Darstellungslogik. Nun gibt es im Rahmen des elegischen Diskurses einige (wenige!) Texte, in denen weibliche Subjektivität inszeniert wird, u. a. die *Heroides* Ovids, die sog. *Sulpicia*-Elegien oder einige Elegien des vierten Buches des Properz. Warum beziehen Sie diese Texte nicht in Ihre Überlegungen im Elegie-Kapitel ein? Und vermuten Sie, dass unser Bild von antiken Geschlechterverhältnissen sich ändern würde, wenn es mehr Texte aus weiblicher Perspektive gäbe?

Mein Kapitel über die Römische Liebeselegie fokussiert vor allem Properz sowie die *Amores* und die *Ars amatoria* Ovids. In den *Heroides* zum Beispiel ist

11 Vgl. Wesselmann (2021a) 116.

12 Vgl. Wesselmann (2021a) 186–199.

der *male gaze* natürlich weiterhin unzweifelhaft vorhanden. Die Vorstellung, Ovid verschaffe hier den Frauen eine Stimme, sei also eine Art Protofeminist, ist nachgerade absurd: eher wird der männliche Blick auf geradezu perfide Art verschleiert.

Trotzdem sind die Portraits der schreibenden Frauen nicht wenig komplex. Man kann die *Heroides* immer als ironisch lesen, als misogynne Karikaturen, wenn etwa Helena sich in ihrem Brief graduell selbst zum Ehebruch überredet. Oder man nimmt die Emotionen der Figuren ernst; gerade aus dem Briseis-Brief spricht viel Verzweiflung. Was Helena übrigens auch von Briseis unterscheidet: Sie ist eine so prominente Figur – Tochter des Zeus, kultisch verehrte Königin –, dass Ovid sie geschickt mit den moralischen Maßstäben spielen lassen kann, anders als die kriegsgefangene Sklavin Briseis. Und trotzdem ist Helenas weibliche Perspektive hier deckungsgleich mit der männlichen Perspektive, die Ovid an anderen Stellen ansetzt: Wenn Frauen sich zieren, sei das nur Koketterie.

Im Kapitel ‚Stumme Schreie‘ formulieren Sie den spannenden Gedanken, dass sich gerade in der expliziten Gewaltdarstellung Ovids seine Empathie für die Opfer manifestiere,¹³ was ja auch aktuellen Cancel-Debatten eine neue Perspektivierung gibt. Lassen sich voyeuristische und empathische Darstellungen sexueller Gewalt unterscheiden und, wenn ja, welche Rolle spielt die Erzählperspektive dabei?

Das ist letztlich dieselbe Frage wie die nach dem männlichen Blick. Wie steht Ovid zum Schmerz der von ihm portraitierten Frauen, auch in den *Metamorphosen* mit ihren unzähligen Opfern sexueller Übergriffe? Ist der Autor empathisch? Oder gefällt er sich voyeuristisch in der Schilderung weiblichen Leids? Ich glaube, dass sich das gar nicht gegenseitig ausschließen muss, dass aber eine gewisse Distanzierung vom Individualschicksal nötig ist.

Der Konsum von Horrorfilmen etwa zielt auf die voyeuristische Freude am grausamen Mord ab; gleichzeitig gehört es zum Genre, dass das Monster am Ende bestraft wird. Das passt zu Ovids Erzählung von Tereus, Prokne und Philomela, die ja von Beginn an als Gruselgeschichte markiert ist und in einer Eskalation der Gewalt endet. Bei der Geschichte der Io passt das Schema aber nicht. Vielleicht kommt man hier mit der aristotelischen These von der Katharsis durch *ἔλεος* (Mitleiden) und *φόβος* (Fürchten) weiter? Es ist ja kein Alleinstellungsmerkmal von Ovid, dass er Drastisches beschreibt – so ist zum Beispiel das un-

¹³ Vgl. Wesselmann (2021a) 96–97.

endliche Leid der Hekabe auch schon von Euripides auf die Bühne gebracht worden. Und da fragte man sich ja offensichtlich schon in der Antike, warum man sich sowas eigentlich ansieht.

Zum Abschluss unseres Gespräches möchten wir das Buch mit Ihnen noch in einen weiteren Kontext einordnen: Innerhalb der Klassischen Philologie werden etwa mit den Publikationen von Mary Beard¹⁴ oder Donna Zuckerberg¹⁵ neue Gender-Perspektiven auf antike Texte diskutiert. Welche Meilensteine für das Fach und die Diskussion beobachten Sie und welchen Beitrag leistet *Die abgetrennte Zunge*?

Beard und Zuckerberg sind besonders wichtige Einflüsse für mich. Dass die Gender-Studies mittlerweile ein fest etabliertes Forschungsgebiet innerhalb der Altertumswissenschaften sind, verdanken wir natürlich auch anderen Wissenschaftler*innen wie Amy Richlin, Nancy Sorkin Rabinowitz, Judith Hallett, Marilyn Skinner oder hierzulande Beate Wagner-Hasel und Barbara Feichtinger – um nur exemplarisch einige zu nennen. Aber Beard und Zuckerberg haben diese bewusst anachronistische, rezeptionsorientierte anglophone Perspektive eingenommen, die ich erstens in meiner Eigenschaft als Didaktikerin, als Vermittlerin also, legitim finde. Ich halte sie zweitens aber auch nicht für unwissenschaftlich, weil es ja nicht darum geht, antike Gegebenheiten zu analysieren, sondern den modernen Blick darauf. Mir war es ein Anliegen, diese Art des Arbeitens auch im deutschen Sprachraum zu etablieren.

Sie bezeichnen „die Antike“ als „Wiege des Patriarchats, der Misogynie und Gewalt“¹⁶ – schon beinahe zwangsläufig ergibt sich daraus der Bezug auf die aktuellen gesellschaftlichen Diskurse. Müsste die Klassische Philologie in diesen Diskursen eine stärkere Rolle spielen und sich häufiger zu Wort melden? Wo sehen Sie zentrale Chancen des Faches für die nächsten Jahre?

Klassische Philolog*innen sollten sich natürlich ständig zu Wort melden, sind sie doch die Gescheitesten unter den Geisteswissenschaftler*innen. Nein, im Ernst: Es nützt der Klassischen Philologie fast immer, wenn sie sich an aktuellen Diskursen beteiligt, auch an populärkulturellen. Der Dünkel, über den ich mich hier

14 Beard (2017).

15 Zuckerberg (2018).

16 Wesselmann (2021a) 10.

lustig mache, hat der Zunft bisweilen geschadet. Die alten Sprachen gelten als elitär, als schwierig, sie verkaufen sich als Herrschaftswissen zum besseren Verständnis der Welt, zu dem aber eben nur die sichere Beherrschung des Ablativus absolutus führt.

Ich sehe die Chancen der Fächer im Abbau dieser Hürden: Zum Beispiel fände ich es sehr sinnvoll, mehr *classics in translation* zu unterrichten. Ich habe selber gute Erfahrungen gemacht mit Seminaren über die *Ilias* und die Figur der Helena, die ich für Studierende geöffnet habe, die keine Sprachkenntnisse hatten. Auf einmal saßen da eben dreißig Leute statt dreien. Und wenn von denen ein paar so begeistert sind, dass sie dann auch noch den Originaltext verstehen wollen, gewinnen wir neue Klassische Philolog*innen.

Wie schauen Sie persönlich auf *Die abgetrennte Zunge* zurück? Was sind Ihre nächsten Projekte?

Ich mag das Buch wirklich gerne, und ich hatte vorher noch nie so viel Spaß am Schreiben. Aber jetzt ist das Thema für mich persönlich auch ein wenig erschöpft; andere sollen damit weitermachen. Ich arbeite gerade an einem neuen Kommentar zu Erasmus' *Lob der Torheit*, außerdem plane ich eine Publikation zum Arbeiten mit Übersetzungen. Alles sehr philologisch, aber eben immer im Interesse der Erschließung der Antike für ein möglichst breites Publikum.

Vielen Dank für das Gespräch!

BIBLIOGRAPHIE

- Beard (2017). – Mary Beard, *Women & Power. A Manifesto* (London: Profile Books 2017).
- Cahana-Blum & MacKendrick (2019) – Jonathan Cahana-Blum & Karmen MacKendrick (eds.), *We and They: Decolonizing Greco-Roman and Biblical Antiquities* (Aarhus: Aarhus University Press 2019).
- Kissel (2021). – Theodor Kissel, Den Ekel zulassen. *Spektrum* (16. 09. 2021), <https://www.spektrum.de/rezension/buchkritik-zu-die-abgetrennte-zunge/1908991> (aufgerufen am: 27. 02. 2022).

- Meier (2022). – Iris Meier, Sex und Gewalt in der Antike: „Auch Ovid bediente das Klischee, dass ein Nein eben kein Nein bedeute“, *bzbasel* (24. 01. 2022), <https://www.bzbasel.ch/basel/basel-stadt/sachbuch-sex-und-gewalt-in-der-antike-auch-ovid-bediente-das-klischee-dass-ein-nein-eben-kein-nein-bedeute-ld.2241262> (aufgerufen am: 27. 02. 2022).
- Walker & Wesselmann (2021) – Mirella Walker & Katharina Wesselmann, ‚Chance Mehrsprachigkeit: Latein als sozialer Katalysator‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 26 (2021) 251–271.
- Wesselmann (2011). – Katharina Wesselmann, *Mythische Erzählstrukturen in Herodots Historien* (Berlin & Boston: DeGruyter 2011) (= *MythosEikon-Poiesis* 3).
- Wesselmann (2020). – Katharina Wesselmann, *Homers Ilias: Gesamtkommentar. Siebter Gesang (H)* (Berlin & Boston: DeGruyter 2020) (= *Basler Kommentar/BK* 12).
- Wesselmann (2021a) – Katharina Wesselmann, *Die abgetrennte Zunge. Sex und Macht in der Antike neu lesen* (Darmstadt: wbgTHEISS 2021).
- Wesselmann (2021b) – Katharina Wesselmann, ‚Cancel Classics? – Was die Dekolonisierungsdebatte mit uns zu tun hat‘. *Scrinium* 2/2021 (2021) 4–19.
- Westhof (2021). – Ramona Westhof, Unterkomplexe Frauenrollen und alt-römische Disstracks, *deutschlandfunkkultur.de* (06. 09. 2021), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/katharina-wesselmann-die-abgetrennte-zunge-sex-und-macht-in-100.html> (aufgerufen am: 27. 02. 2022).
- Zuckerberg (2018). – Zuckerberg, Donna, *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2018).

Eva Werner
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
55099 Mainz
eva.werner@uni-mainz.de

Adrian Weiß
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Institut für Klassische und Romanische Philologie
– Abteilung für Griechische und Lateinische Philologie –
Am Hof 1 e
D-53113 Bonn
adrian.weiss@uni-bonn.de

Suggested citation

Werner, Eva; Weiß, Adrian: Geschlechterverhältnisse im Dialog. Ein Interview mit Katharina Wesselmann über *Die abgetrennte Zunge*, in: *thersites* 16 (2023), pp. 128–138.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.216>

MARKUS STACHON

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Rezension von Christian Fron:
*Bildung und Reisen in der römischen Kaiserzeit.
Pepaideumenoi und Mobilität zwischen
dem 1. und 4. Jh. n. Chr.*

De Gruyter (Berlin 2021) (= Untersuchungen zur
antiken Literatur und Geschichte 146), X + 338 + A114 S.,
28 Karten. ISBN: 978-3-11-069871-8, e-ISBN (pdf):
978-3-11-069922-7, e-ISBN (epub): 978-3-11-069935-7,
€ 109,95.

Obwohl die Zweite Sophistik in der jüngeren Vergangenheit gut mit Überblicksdarstellungen und Handbüchern erschlossen worden ist und obwohl hinreichend bekannt oder doch zumindest intuitiv einleuchtend ist, dass der Weg zu weitreichendem Ruhm, wie ihn die Sophisten über die Grenzen ihrer eigenen Heimat hinaus anstrebten, in der Antike vornehmlich über die professionelle Wirkung an mehreren bedeu-

tenden Orten führen musste,¹ liefert Christian Fron mit seiner nun in Buchform sowie in digitalem Format vorliegenden Stuttgarter althistorischen Dissertation von 2014 die erste systematische Untersuchung zur Reisetätigkeit

¹ Vgl. dazu etwa D. S. Richter, ‚Cosmopolitanism‘, in: D. S. Richter/W. A. Johnson, *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*, Oxford 2017, 81–97.

solcher Gelehrter, die sich dieser Strömung zuordnen lassen.²

Mit Bedacht verzichtet Fron darauf, den Begriff „Zweite Sophistik“ in den Titel seiner Arbeit aufzunehmen: Schließlich setzt er, wie er in der Einleitung (S. 1–65) darlegt, den zeitlichen Schlussstein des von ihm betrachteten Zeitraums nicht mit der Veröffentlichung von Philostrats *Sophistenbiographien* und dem Machtantritt der sogenannten Soldatenkaiser um die Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. an, sondern er betrachtet die damals blühende kulturelle Entwicklung als bis ins späte 4. Jahrhundert ungebremst fortschreitend (S. 13–15). Ebenso achtet Fron darauf, stets von *pepaideumenoï* zu sprechen, worunter er generell „gebildete Personen“ versteht, von denen er sich vor allem für Sophisten, Philosophen, Ärzte und Juristen interessiert (S. 15–18). Der sehr vor-

sichtige und bewusst präzise Umgang mit Begriffen setzt sich fort, wenn er daraufhin genau definiert, was er unter „Reisen“ verstehen möchte; dafür greift er auf eine frühneuzeitliche Definition von Samuel Zwicker (1638) zurück, die er in Justin Stagls *Geschichte der Neugier* (2002) gefunden hat: *Est igitur Peregrinatio profectio quaedam cupiditate et desiderio extera loca perlustrandi, invivendi et cognoscendi ab idoneo homine suscepta, ad bonum aliquod inde acquirendum, quod vel Patriae et amicis, vel nobis ipsis prodesse posset* („Eine Reise ist nämlich ein Ortswechsel, der von einem dazu geeigneten Menschen unternommen wird aus der Begierde und dem Wunsch, auswärtige Orte zu durchwandern, zu besehen und kennenzulernen, um dort irgendein Gut zu erwerben, das entweder dem Vaterland und den Freunden oder uns selbst nützlich sein könnte“ (S. 19)).³ Zwar ist es sehr löblich, das

2 Dass er hiermit ein Desideratum ausfüllt, wird schon alleine daraus ersichtlich, dass noch immer Ludwig Friedländers *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms I*, Leipzig 1922, als maßgebliche Literatur zum Thema bezeichnet werden (S. 1 Anm. 4). Erst nach Fron's Buch erschienen ist der Aufsatz von F. Neuerburg, ‚Frauen auf dem Weg der Weisheit. Frauen(figuren) und philosophische Reisen in den spätantiken Biographien‘, in: B. Feichtinger/M. Revellio (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Von erzählten Reisen und reisenden Erzählungen*, Trier 2021, 167–181, bes. 173–178, worin speziell die Quellen zur Reisetätigkeit gebildeter Frauen aufgespürt und ausgewertet werden.

3 Definition nach S. Zwicker, *Breviarium apodemicum methodice concinnatum*, Danzig 1638, 5; Text hier zitiert nach J. Stagl, ‚Ars apodemica: Bildungsreise und Reisemethodik von 1560 bis 1600‘, in: X. von Ertzdorff/D. Neukirch (Hgg.), *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 1992, 141–189, hier: 166; Übersetzung hier und bei Fron zitiert nach J. Stagl, *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800*, Wien 2002, 95. Während an der von Fron angegebenen Stelle (Stagl 2002, 95) der lateinische Text Zwickers allerdings überhaupt nicht gedruckt ist, ist in der englischen Fassung des Buches von J. Stagl, *A History of Curiosity: The Theo-*

Themenfeld durch eine präzise Darlegung dessen, was man unter einem heutzutage alltäglichen Wort wie „Reisen“ versteht, sehr genau einzugrenzen, doch ist es etwas befremdlich, dass Fron an einer derart exponierten Stelle auf eine fremde und dazu noch ein wenig ungenaue Übersetzung zurückgreift: So bezeichnet eine *profectio* streng genommen ja nicht einen „Ortswechsel“, sondern den „Aufbruch“; ferner wird ein wenig in der Schwebe gelassen, wodurch ein Mensch für eine Reise als *idoneus* („geeignet“) gelten kann – Fron vermutet bloß, dies könnte „sowohl im körperlichen als auch im finanziellen Sinne gemeint sein“ (S. 22). Auch die angeführte Verallgemeinerung der Definition durch Yanis Pikoulas, der *peregrinatio* als „Aufenthalt auf der Straße sowie ganz allgemein in der Fremde“ aufzufassen gedenkt (S. 19 f.),⁴ trifft nicht wirklich den Kern von Frons Untersuchung: Schließlich ist im Verlauf der Arbeit nicht der bloße „Aufenthalt in der Fremde“ von Bedeutung, sondern es stehen

vielmehr die „diversen und häufig sehr spezifischen Motive von *pepaideumenoï* für den Antritt von Reisen“ (S. 20) und die „Faszination an der Fremde“ (S. 22) im Vordergrund. Frons Kenntnis antiker Quellen ist zweifelsfrei umfangreich und vielfältig genug, dass er sich eine eigene präzisere Definition seines Gegenstandes daraus hätte erarbeiten können. Im Folgenden gelingt es ihm nämlich, anhand des Quellenmaterials aus dem betrachteten Zeitraum sehr lebhaft Bilder von den Gegebenheiten und Gefahren des Reisens auf dem Landweg wie auf dem etwas beschwerlicheren Seeweg zu zeichnen (S. 22–65). Dass diese für sich allein schon sehr lesenswerte Einleitung, die die Lesenden zu einer Reflexion des eigenen Verständnisses vom Reisen einlädt, als Kapitel o nummeriert wird, muss als *understatement* betrachtet werden: Dadurch soll wohl das Hauptaugenmerk auf die drei folgenden Kapitel gerichtet werden, denen die Einleitung allerdings hinsichtlich ihrer Qualität und ihres Erkenntnisgewinns keineswegs nachsteht.

Im auf die Einleitung folgenden Kapitel 1 („Paideia und Mobilität“, S. 66–134) legt Fron dar, welche Rolle der Ortswechsel bei der Ausbildung von Kindern und Jugendlichen spielte: Während der Unterricht im Lesen und Schreiben noch meist im heimischen Umfeld beim *litterator* bzw. *γραμματιστής* stattfand, wurden die Kinder wohlhabender Eltern häufig schon mit elf Jahren zum Studium der Literatur zu einem

ry of Travel, 1550–1800, Amsterdam 1995, 71, die grammatisch unsinnige (und von Fron korrigierte) Form *ad bonum ... aquirendam* zu finden. Es ist folglich nicht ganz ersichtlich, aus welcher Quelle Fron seine Definition des Reisens zitiert.

⁴ Nach Y. A. Pikoulas, ‚Travelling by Land in Ancient Greece‘, in: C. A. Adams/J. Roy (Hgg.), *Travel, Geography and Culture in Ancient Greece, Egypt and the Near East*, Oxford 2007, 78–87, bes. 78.

grammaticus/γραμματικός in die nächste Großstadt geschickt (S. 68 f.); wer sich einem Rhetoriklehrer anschloss, musste aufgrund dessen eigener Mobilität (s. Kap. 3) ebenfalls flexibel den Aufenthaltsort anpassen können, wodurch dem Elternhaus erhebliche Kosten entstehen mochten, die nur Reiche zu stemmen imstande waren (S. 87–89); den Höhepunkt der Ausbildung markierte meist ein Bildungsaufenthalt in Athen, Alexandria oder einer anderen großen Polis, in der die bedeutenden Philosophen, Mathematiker oder Mediziner lehrten (S. 100 f.).

Mit den Einzugsgebieten der einzelnen Bildungsmetropolen beschäftigt sich Fron in Kapitel 2 („Die räumliche Dimension antiker Mobilität – Einzugsgebiete“, S. 135–215). Dieses Kapitel sticht durch seinen interdisziplinären Ansatz heraus. So bedient sich Fron für die Bestimmung der Einzugsgebiete einzelner Poleis an Methoden aus den Wirtschaftswissenschaften und des Geomarketings: Nachdem er für alle literarisch, brieflich oder inschriftlich bezeugten Reisen von *pepaideumenoι* die Distanz ihres Herkunftsortes zu ihrer Ausbildungsstätte berechnet hat – die entsprechenden Tabellen legt er in einem Anhang offen (S. A4–A85) –, wertet er aus, aus welchem Umkreis um die jeweilige Ausbildungsstätte 70 bzw. 90 Prozent der „Kundschaft“, d. h. Schülerschaft, kamen; den Bereich, aus dem 70 Prozent der bezeugten Auszubildenden stammten, nennt er das „primäre

Einzugsgebiet“, den zusätzlichen Ring, den es benötigt, um die Herkunftsorte von 90 Prozent der Schülerschaft zu erfassen, nennt er das „sekundäre Einzugsgebiet“ (S. 137–144). Zum Zwecke der Veranschaulichung bietet er umfangreiches, mit der Geoinformations-Software ArcGis/ArcMap erstelltes Kartenmaterial im Farbdruck an (S. A86–A114). Die Anwendung dieser fachfremden Mittel zur Auswertung des antiken Quellenmaterials ist dabei sehr ertragreich: So wird es dadurch ermöglicht, in literarischen Quellen getroffene Aussagen über das Renommee einzelner Bildungsstätten anhand von quantifizierbarem Datenmaterial zu bestätigen oder infrage zu stellen; ferner lassen sich anhand überlappender Einzugsgebiete die Konkurrenzverhältnisse einzelner Poleis analysieren (S. 143 f.). Die wesentlichen Ergebnisse dieser Datenanalyse werden in kurzen Kapiteln zu den Bildungszentren Alexandria, Antiochia, Athen, Berytos, Ephesos, Pergamon, Rom und Smyrna beschrieben, wobei hier auch die aus literarischen Quellen erschlossenen Charakteristika der an einem jeden Ort angebotenen *paideia* benannt werden (S. 144–209).

In Kapitel 3 („Auf der Suche nach einem Platz in der Gelehrtenwelt. Reisen für die Karriere sowie zum Erwerb von Ruhm und Ehre“, S. 216–280) geht es schließlich nicht mehr um die Ausbildung junger Menschen, sondern um ihre Etablierung als Fachgelehrte im Erwachsenenalter. Nach Abschluss ihrer Stu-

dien gingen diejenigen, die ihre Bildung zum Beruf machen wollten, oft auf ausgedehnte Reisen, um sich in der Öffentlichkeit und vor allem bei Machthabern bekannt zu machen; als Ziel mag vielen die Anstellung auf einem der öffentlichen Lehrstühle, die von der Gemeinde oder dem Kaiser finanziert wurden, gedient haben (S. 218–226). Nach Profession geordnet untersucht Fron die unterschiedlichen Ziele und Zwecke, die Sophisten, Juristen, Philosophen und Mediziner mit ihrer Reisetätigkeit verfolgten (S. 235–272). Als besonderen Anziehungspunkt für Gelehrte aus allen Fachgebieten und Gegenden des Römischen Reiches werden schließlich die panhellenischen Spiele ausgemacht, bei denen einerseits ein jeder seine Bildung vor einem breiten und internationalen Publikum präsentieren konnte, andererseits aber auch die Konkurrenz um Aufmerksamkeit sehr hoch war (S. 272–277).

Am Ende eines jeden Kapitels des Hauptteils findet sich ein „Zwischenresümee“, in dem die wesentlichen Ergebnisse des jeweiligen Kapitels zusammengefasst werden (S. 133 f., S. 213–215, S. 278–280). Das abschließende, als „Resümee“ betitelte Kapitel (S. 281–288) erscheint daher etwas redundant. Die dort in aller Kürze vorgetragenen Ergebnisse wirken vielfach wie bekanntes oder doch erwartbares Handbuchwissen: Dabei lässt sich der eigentliche Wert der Arbeit vielmehr in der Masse der angeführten Quellen und Belege ausmachen. Allein die Tatsache, dass als

Quellen nicht nur durchgehend literarische Werke wie die *Sophistenbiographien* Philostrats oder die *Reden* und *Briefe* des Libanios, sondern auch zahlreiche Papyri und Inschriften ausgewertet werden, macht das Buch zu einer kaum erschöpflichen Fundgrube für die zukünftige Forschung zur Bildungskultur der römischen Kaiserzeit. Auch die sinnvolle und ertragreiche Einbindung gänzlich fachfremder Methoden aus den Wirtschaftswissenschaften, dem Marketing und der Geoinformatik macht das Buch zu einem Vorbild an Interdisziplinarität. Daher fällt es letzten Endes kaum ins Gewicht, dass der Arbeit im Ganzen ein roter Faden zu fehlen scheint: Kapitel 0 handelt vom Reisen in der römischen Kaiserzeit, Kapitel 1 von der damaligen Ausbildung der wohlhabenden Elite, Kapitel 2 von den antiken Bildungszentren, Kapitel 3 von der Bedeutung des Reisens im Berufsleben gelehrter Personen jener Zeit. Die einzelnen Kapitel können problemlos aus dem Kontext des Buches herausgelöst und mit gleichem Gewinn für sich gelesen werden.

Inhalt

Vorwort	v–vi
Einleitung	1–65
1 Paideia und Mobilität	66–134

2 Die räumliche Dimension antiker Mobilität – Einzugsgebiete

135–215

3 Auf der Suche nach einem Platz in der Gelehrtenwelt. Reisen für die Karriere sowie zum Erwerb von Ruhm und Ehre

216–280

4 Resümee

281–288

Literaturverzeichnis

289–332

Quellenverzeichnis

333–334

Index

335

Anhang

A1–A85

Karten

A86–A114

<https://doi.org/10.1515/9783110699227>

Markus Stachon

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Institut für Altertumswissenschaften

Klassische Philologie

Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18

D-55128 Mainz

mstachon@uni-mainz.de

Suggested citation

Stachon, Markus: Rezension von Christian Fron:

Bildung und Reisen in der römischen Kaiser-

zeit. *Pepaideumenoi und Mobilität zwischen*

dem 1. und 4. Jh. n. Chr. In: *thersites* 16 (2023),

pp. 139–144.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.218>

FRIEDRICH TOBIAS ANDERS

(Universität Potsdam)

Rezension von Erich Claßen u. a. (Hrsgg.):

Roms fließende Grenzen.

Archäologische Landesausstellung

Nordrhein-Westfalen 2021/2022

wbg Theiss (Darmstadt 2021) (= Schriften zur Bodendenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen Band 12), 584 S., 410 farb. Abb. ISBN: 978-3-8062-4428-1, 40,00 €

Der reich illustrierte Sammelband begleitete die Archäologische Landesausstellung Nordrhein-Westfalen 2021/2022. Diese wurde anlässlich der im Sommer 2021 erfolgten Aufnahme des Niedergermanischen Limes in die Liste des UNESCO-Welterbes in fünf Teilausstellungen mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten an Museumsstandorten in Bonn, Detmold, Haltern, Köln und Xanten realisiert.¹

¹ Zur Archäologischen Landesausstellung Nordrhein-Westfalen 2021/2022 „Roms flie-

Im Zentrum der Ausstellung und des Bandes steht die Trennungs- und Kontaktzone zwischen der Provinz Niedergermanien und dem germanischen Siedlungsgebiet² entlang der rund 400 km langen römischen Rhein-

fließende Grenzen“ vgl. <https://www.roemer.nrw/roms-fliessende-grenzen> (Stand: 18. 12. 2021).

² Zum Germanenbegriff siehe zuletzt die einschlägigen Beiträge in Gabriele Uelsberg, Matthias Wemhoff (Hrsgg.): Germanen. Eine archäologische Bestandsaufnahme, Darmstadt 2020.

grenze. Präsentiert werden aktuelle Untersuchungen und Ergebnisse der archäologischen Forschung und Bodendenkmalpflege in den drei nordrhein-westfälischen Landesteilen Rheinland, Westfalen und Lippe. Der Begleitband geht aber über die rein archäologische Bestandsaufnahme hinaus und beleuchtet verschiedene politische, militärische, ökonomische und soziale Aspekte der Grenzen des Römischen Imperiums im Allgemeinen und seiner Nordwestperipherie von Cäsar bis in die Völkerwanderungszeit im Besonderen.

Die insgesamt 86 Aufsätze sind in elf Themenbereiche zusammengefasst. Acht dieser Themenbereiche befassen sich mit der römischen Provinz Germania Inferior, drei mit den rechtsrheinischen, nach dreißigjähriger Okkupation letztlich außerhalb der direkten römischen Herrschaft verbleibenden, Gebieten.

Im ersten Themenbereich „Roms fließende Grenzen – Archäologische Landesausstellung Nordrhein-Westfalen“ werden Programmatik und Herangehensweise der Gesamtausstellung und des Begleitbandes vorgestellt: Zentrale Aspekte sind insbesondere die Durchlässigkeit der räumlichen Grenzlinie Rhein, die vielfältige Kulturkontakte und „Grenzerfahrungen“ ermöglichte und eine zentrale Verkehrsachse für sämtliche römische Nordwestprovinzen darstellte (S. 20–23). Anschließend präsentieren sich die fünf Ausstellungsstandorte mit ihren jeweiligen Konzeptionen und inhaltlichen Schwerpunkten

(S. 24–33), wobei die drei Standorte im Rheinland (Bonn, Köln, Xanten) naturgemäß den Fokus auf das zivile und militärische Leben in der römischen Provinz legen, während sich die beiden westfälischen Museen auf die römischen Eroberungsversuche im rechtsrheinischen Germanien (Haltern) bzw. die Auswirkungen des Limes auf die indigene Bevölkerung rechts und links des Rheins (Detmold) konzentrieren.

Drei grundlegende Aufsätze schließen diesen einführenden Themenbereich ab: Anhand des Niedergermanischen Limes werden die sich im Zeitverlauf wandelnden Funktionen und Erscheinungsformen römischer Grenzräume als (inszenierte) Eroberungsziele, Sprungbrett für weitere imperiale Expansionsbestrebungen, kontrollierte und weitgehend statische Demarkationslinien und schließlich defensive Schutzwälle exemplifiziert (S. 33–47). Ein kurzer Beitrag weist darauf hin, dass neben dem Niedergermanischen auch der Obergermanisch-Rätische Limes, der Hadrianuswall, der Antoninuswall sowie – als weitere Flussgrenze – der Donaulimes von Bayern über Österreich bis in die Slowakei zum Welterbe zählen. Zusammen seien dies 1500 km der ehemaligen Grenzen der Römischen Reiches; auch die übrigen 6000 km sollten als zusammenhängendes, sich ergänzendes System diesen Status erhalten (S. 48–51). Walter Pohl kombiniert in seinem instruktiven Beitrag einen Abriss der Geschichte der römischen Rhein- und Donaugrenze mit

sozialgeschichtlichen Überlegungen zu Roms Grenzen als Phänomen und Produkt menschlicher Vorstellungen und Aushandlungen (S. 52–61).

Der zweite Themenbereich „Der Rhein im Brennpunkt der Geschichte“ bietet in vier Aufsätzen einen historischen Überblick von der Mitte des 1. Jh. v. Chr. bis ins 5. Jh. „Bewegte Zeiten“ lassen sich dabei schon vor dem Gallischen Krieg sowohl in den latènezeitlichen Oppidakulturen links und rechts des Rheins mit ihren eher zentralisierten Macht- und Produktionsstrukturen als auch in der nördlich anschließenden Kontaktzone mit ihren dezentralen und subsistenzhaften politischen und ökonomischen Strukturen konstatieren: Eine durch von der römischen Provinz *Gallia Transalpina* ausgehende Handelsaktivitäten induzierte wirtschaftliche Transformation Galliens hatte einen Niedergang der Oppidakultur und Bevölkerungsverluste im Rheinland sowie eine dadurch verstärkte Westmigration als germanisch angesprochener Gruppen zur Folge. Aus Zuwanderern und verbliebener Restbevölkerung bildeten sich neue Identitätsgruppen auf beiden Seiten des Rheins (S. 74–83). Wie sich die Anfänge der römischen Herrschaft am Rhein unter Cäsar auf diese Gruppen auswirkte, untersucht Sabine Hornung in ihrem Aufsatz „*Omni Gallia pacata*“ (S. 84–93). Sie verdeutlicht zunächst, wie bei Cäsars Vorgehen politische und wirtschaftliche Ziele eng miteinander verflochten waren und welche Rolle dabei

die römischen Handelskontore in den Hauptorten der gallischen Stämme spielten. Anschließend ordnet sie dann die archäologischen Funde der zwei Römerlager auf dem Greifenberg bei Limburg in die historischen Ereignisse der beiden Rheinübergänge Cäsars 55 und 53 v. Chr. sowie die Lager von Hermeskeil (53 und 51 v. Chr.) und auf dem Trierer Petrisberg (30/29 v. Chr.) in die langwierige Niederschlagung der Aufstände der Treverer gegen die römische Herrschaft ein. Zeitlich daran anschließend, verdeutlicht Michael Reddé, wie die gallischen Provinzen als Reaktion auf die *clades Lolliana* ab 17/16 n. Chr. verkehrs- und verwaltungstechnisch organisiert und durchdrungen wurden, um ihre Ressourcen für die geplante Okkupation der Gebiete bis zur Elbe verfügbar zu machen (S. 64–73). Insbesondere die Rekrutierung gallischer Hilfstruppen spielte dabei eine zentrale Rolle. Peter Heather schließlich gibt einen Überblick über „Roms nordwestliche Grenze“ ab der Varusschlacht. Seine bereits hinlänglich bekannte Kernthese ist, dass der Rhein zur Grenze des Imperiums geworden sei, weil Rom letztlich aus Kosten-Nutzen-Erwägungen auf die dauerhafte Okkupation aller nördlich der Latènekultur gelegenen Gebiete Mitteleuropas verzichtet habe: Diese seien sozioökonomisch für eine erfolgreiche Integration in das Imperium zu wenig entwickelt gewesen (S. 94–105).

Im dritten Themenbereich „Das römische Rheinland – Die Provinz Nieder-

germanien“ geht es in sechs Beiträgen um die zivilen (Verwaltungs-)Strukturen der *Germania Inferior*. Speziell in den Blick genommen wird dabei die Verkehrsinfrastruktur, d. h. der Rhein mit seinen Flusshäfen (S. 126–133) sowie die Fernstraßen (S. 134–143). Ein weiterer Beitrag befasst sich im Wesentlichen, anhand von Grabsteinen als Quelle, mit der Migration neuer Berufsgruppen und Gewerke ins Rheinland sowie mit der Anwesenheit von Touristen, hochrangigen Militärs und Politikern im römischen Rheinland (S. 144–153). Besonders hervorzuheben ist der Aufsatz von Werner Eck (S. 108–117), der einen gelungenen Überblick der administrativen Geschichte der Provinz von ihrer Ausgliederung als Militärbezirk aus der *Gallia Belgica* bis zur Übernahme durch fränkische Gruppen um 400 gibt. Eck stellt auch nochmal heraus, dass es sich bei der *Germania Inferior* nur um den Rumpf einer ursprünglich bis zur Elbe geplanten Provinz mit dem Rhein als zentraler Verkehrsachse und Köln als Hauptort handelte. Beachtenswert ist auch der Beitrag von Eckehard Deschler-Erb und Clarissa Agricola (S. 118–125), die die auf dem mediterranen Urbanismus fußende zivile Verwaltungsstruktur der Rheinprovinz mit ihren sechs *civitates* und diversen Siedlungsformen sehr konzise skizzieren.

Vierzehn Beiträge umfasst der vierte Themenbereich mit dem Titel „Roms Adler am Rhein – Der Niedergermanische Limes in Nordrhein-Westfalen“,

der sich den römischen Militärstrukturen am Niederrhein widmet. Es gibt zunächst Überblicke zum Grenzheer (S. 156–163) und zur Rheinflotte (S. 164–173) inklusive des experimentalarchäologischen Projekts des Nachbaus zwei römischer Flussschiffe (S. 174–179). Anschließend werden die Militärstandorte am südlichen Niederrhein zwischen Vinxtbach und Lippe näher betrachtet (S. 180–184), insbesondere das Legionslager Bonn (S. 185–187) mit seiner „Hauslegion“ *legio I Minervia* (S. 188–189), das Reiterkastell von Dormagen (S. 190–191), das Legionslager Neuss, das früheste römische Lager am Rhein (S. 192–193) sowie in zwei Aufsätzen das Reiterkastell Krefeld-Gellep (S. 194–199). Einem Überblick über die Militärstandorte am nördlichen Niederrhein von der Lippe bis zur Waal (S. 200–211) schließen sich vertiefende Aufsätze zum Xantener Legionslager, dem militärischen Knotenpunkt am unteren Rhein (S. 212–215) sowie zwei Beiträge zum spätantiken Limes und den Franken (S. 216–225) bzw. den konstantinischen Kastellen von Köln-Deutz und Haus Bürgel (S. 226–227) an. Die Aufsätze dieses Themenbereichs sind in Länge und Gehalt recht unterschiedlich, machen aber in Summe nochmals sehr anschaulich, dass die Provinz Niedergermanien ein „Produkt der römischen Armee“ (Werner Eck) war und der Niederrhein eher Garnisonsraum statt Grenzlinie für Gallien und Germanien bildete.

Mit elf Beiträgen widmet sich der fünfte Bereich des Sammelbandes dem Thema „Mediterrane Lebenswelten – Römische Städte im Rheinland“. Acht Beiträge sind dem römischen Köln (*Colonia Claudia Ara Agrippinensium, CCAA*) gewidmet, drei dem römischen Xanten (*Colonia Ulpia Traiana, CUT*), der nach Köln zweitbedeutendsten Stadt der Provinz. Nach einem geschichtlichen Überblick über die CCAA (S. 230–237) geht es um die administrative Infrastruktur (S. 238–240), die Bauten an der repräsentativen Rheinfront (S. 241–243), das Netz der städtischen Straßen sowie der Frisch- und Abwassersysteme (S. 244–246), den besonderen architektonischen Ausstattungsluxus der *colonia* (S. 247–251) als Zentralort für Niedergermanien sowie den Statthalterpalast als Sitz des *legatus Augusti pro praetore* (S. 252–261). Abschließend würdigen zwei längere Aufsätze das vielfältige urbane Leben Kölns (S. 262–271) sowie seine nicht minder reichen Nekropolen (S. 272–283). Sehr deutlich wird, wie die CCAA unmittelbar an der Reichsgrenze alle Aspekte des römischen urbanen Lebens zu bieten hatte. Zu Xanten finden sich ein Überblick über Entstehung und Entwicklung (S. 284–289) von der Gründung des ersten Xantener Legionslager bis zur spätantiken Festung *Tricensimae*, ein ausführlicher Bericht zu neuesten Forschungen im Archäologischen Park der Stadt (S. 290–299) sowie ein Beitrag zu den sehr gut dokumentierten Hafenanlagen (S. 300–307). Die Beiträge zu

Xanten werden durch großformatige virtuelle Ansichten illustriert.

Zehn Beiträge befassen sich im sechsten Themenbereich unter der Überschrift „Vici, Villen und Wohnstallhäuser – Leben auf dem Lande“ mit den nichtstädtischen Siedlungsformen Niedergermaniens. Dabei ist grundsätzlich zwischen den Zivilsiedlungen im Umfeld der Militärlager (*canabae*, „Kastellvici“) und Siedlungen nichtmilitärischen Ursprungs zu differenzieren. Solche „Zivilvici“ finden sich in jeweils ganz individueller Ausprägung u. a. in Nettersheim, Euskirchen-Billig und Aachen (S. 310–318). In Aachen belegt der Weihebezirk einer Benefiziarierstation die dauerhafte Präsenz von abgeordneten Stabsbediensteten des Statthalters in diesem rege frequentierten „Kurort“ (S. 319–321). Das Leben im römischen Bonn wurde gleich durch zwei Siedlungen geprägt: Die eher militärisch geprägte *canabae* des Legionslagers und den zivil verwalteten *vicus* mit annähernd stadtartiger Größe und Erscheinungsform (S. 322–330). Im nördlichen Kastellvicus von Krefeld-Gellep lassen sich bis zu seiner Zerstörung Anfang des 3. Jh. diverse Handwerks- und Gewerbebetriebe nachweisen (S. 331–335). Bei den agrarisch geprägten Siedlungsformen dominieren die *villae rusticae* mit Getreideanbau in den großflächigen Lössbodenlandschaften (Börden) den Süden der Provinz, während im Norden Niedergermaniens Einzelhofanlagen mit Viehzucht vor-

herrschen. Daraus ergibt sich eine ökonomische und soziale Zweiteilung der Provinz in eine südliche „villa landscape“ und eine nördliche „non-villa landscape“ (S. 336–345). Ein anschauliches Beispiel für eine Agrarsiedlung der „villa landscape“ ist der Gutshof von Blankenheim, der zu einem archäologischen Landschaftspark entwickelt wurde (S. 362–365). Exemplarisch für die Siedlungsformen der „non-villa landscape“ sind die Einzelhofanlagen im Umland von Xanten, wo unter Tiberius linksrheinische Germanen angesiedelt wurden, aus denen sich die *civitas* der Cugerner entwickelten. Besonders durch die *villae rusticae* wurden neue Nutzpflanzen eingeführt und das Rheinland auch „kulinarisch romanisiert“ (S. 346–354). Hier findet sich generell ein beachtlicher ländlicher Luxus (S. 355–359), der sich u. a. in drei Gräbern einer Villa bei Zülpich manifestiert (S. 360–361). Möglicherweise werden in dieser Zurschaustellung des Überflusses Vertreter der Eliten des ephemeren Gallischen Sonderreiches (260–274) fassbar, welches zeitweise seine Hauptstadt in Köln hatte.

Im siebten Themenbereich gibt zunächst der titelgebende Hauptbeitrag „Drehscheibe Niedergermanien – Wirtschaft und Handel“ einen Überblick über die ökonomischen Grundlagen und Strukturen der Provinz mit dem römischen Militär als wichtigem Wirtschaftsfaktor (S. 372–381). Dabei ermöglichte die auf der agrarischen

Überschussproduktion basierende relative Versorgungssicherheit in der Provinz eine breite gewerbliche Ausdifferenzierung. Drei vertiefende Beiträge gehen dann auf ausgewählte Bereiche der Produktionsgüterherstellung ein: Ziegeleien, Kalkbrennereien und Bleibergbau, die sich zum Teil auch im rechtsrheinischen Gebiet befanden (S. 382–389).

„Von Göttern zu Gott – Kulte und Religionen“ ist der achte Themenbereich überschrieben. Er bietet in fünf Beiträgen zunächst einen Überblick über die heidnischen religiösen Kulte und Praktiken in Niedergermanien und beleuchtet das Spannungsfeld zwischen öffentlichem Kultgeschehen und privater Religiosität (S. 392–401). Exemplarisch fokussiert werden dann der Tempelbezirk von Kalkar-Altalkar (S. 402–411) und das mutmaßliche Priesterinnengrab von Borschemich (S. 412–415) behandelt. Bezüglich des Judentums lassen die archäologischen Quellen keine hinreichend konkreten Aussagen zu einer anzunehmenden jüdischen Diaspora im antiken römischen Rheinland zu (S. 416–421). Anders sieht es für das Christentum aus, dessen Ausbreitung in den germanischen Provinzen sich sowohl anhand der Schriftquellen als auch für die Zeit ab der ersten Hälfte des 4. Jh. durch archäologische Befunde belegen lässt, und das ein wichtiges Element der Kontinuität im Übergang zum frühen Mittelalter darstellte (S. 422–429).

Der neunte Themenbereich „Westfalen zur Römerzeit – Die Germania

magna zwischen Rhein und Weser“ beinhaltet einen einzigen mit „Grenzerfahrungen“ (S. 432–443) betitelten Aufsatz, der kulturelle Entwicklungen zwischen Maas und Weser im Angesicht des Limes nachzeichnet. Der Niederrhein sei grundsätzlich auch in römischer Zeit flussüberschreitend eine Drehscheibe für Menschen, Material und Ideen gewesen. Allerdings habe die Okkupation Galliens seit Cäsar und die römische Germanienpolitik unter Augustus und Tiberius im Ergebnis dazu geführt, dass sich zwischen Rhein und Weser eine auf Autarkie und Subsistenzwirtschaft basierende germanische Kultur („Rhein-Weser-Germanen“) etablierte, die im 1. und 2. Jh. nur geringen Bedarf und Interesse an interkulturellem Austausch mit dem Imperium hatte. Dies änderte sich ab dem 3. Jh. mit einer stärkeren Ausrichtung der in Westfalen lebenden Bevölkerung auf das römische Rheinland, die möglicherweise auf verstärkte Rekrutierungen durch die römische Armee zurückging und schließlich in die Entstehung und Machtübernahme der Franken mündete.

„Rom auf Zeit – Die Lager an der Lippe“ heißt der zehnte Beiträge beinhaltende zehnte Themenbereich. Präsentiert werden darin historische und archäologische Hintergründe und Neuentdeckungen zu den Lippelagern (S. 446–451) und die bei der Erforschung der neun bislang bekannten Römerstandorte in Westfalen eingesetzten Prospektionsmethoden (S. 452–461). Zwei kurze, notizenartige Beiträge werfen ein Schlaglicht auf

den Sachgüteraustausch zwischen Römern und Germanen rund um das Lager Anreppen (S. 462–463) sowie zwei in noch unvollendetem Zustand in Haltern deponierte Legionärshelme vom Typ Weisenau (S. 480–481). Ausführlicher werden die Holz-Erde-Befestigungen von Oberaden und Haltern vorgestellt (S. 464–473) sowie die Rekonstruktion des Wachhauses am Halterner Westtor, die nun als museumspädagogischer Lernort u. a. für einen innovativen „Römer Escape Room“ genutzt wird (S. 474–479). Neue Befunde aus der Nekropole von Haltern verdeutlichen, wie sich die dortige römische (Zivil-)Bevölkerung bis zum Ende der Germanicus-Feldzüge 16/17 n. Chr. auf einen dauerhaften Verbleib in Germanien einrichtete (S. 482–489). Ob es sich bei Haltern um das von Tacitus erwähnte *castellum* „Aliso“ handelte, wird – ohne eindeutiges Ergebnis – anhand einer erneuten Zusammenschau der archäologischen und schriftlichen Quellen diskutiert (S. 490–499). Innovativ ist der abschließende Beitrag dieses Themenbereichs, in dem Michael Epkenhans den historischen Vergleich zwischen der römischen Besatzung in Mitteleuropa und der deutschen Präsenz in Afghanistan wagt und dabei interessante strukturelle Ähnlichkeiten herausarbeitet (S. 500–509).

Im elften und abschließenden Themenbereich „Leben mit Rom – Einfluss und Tradition zwischen Rhein und Weser“ finden sich elf Beiträge mit Fokus auf den interkulturellen Kontakten zwi-

schen Römern und Germanen. Über die gängige Dichotomie von Imperium und Barbaricum hinaus lassen sich dabei anhand u. a. geographischer, politischer und sozialer Kriterien verschiedene, miteinander interagierende Kulturräume definieren (S. 512–519). Am Beispiel des Siedlungsplatzes Ickern an der Emscher wird konkret gezeigt, wie Einflüsse aus der römischen Provinz zu einer Veränderung der Kulturlandschaft in Germanien beitragen (S. 520–521). Allerdings lässt sich auf Basis der archäologischen Befunde konstatieren, dass die rechtsrheinischen Gesellschaftsstrukturen trotz der Kontakte mit dem Imperium offenbar langfristig erstaunlich beständig blieben und eine disruptive Transformation nicht erkennbar ist (S. 522–527). Ein Beleg dafür ist die Keramikproduktion in Ostwestfalen, bei der im 3. und 4. Jahrhundert zwar die römische Drehscheibentechnik übernommen wurde, das Formengut aber traditionell germanisch blieb (S. 528–529). Es gibt aber auch archäologische Indizien dafür, dass sich am Niederrhein zumindest in Ansätzen ein flussübergreifender Wirtschaftsraum etablierte, in dem die Rhein-Weser-Germanen sowohl als Import- und Exporteure ins Imperium als auch als Zwischenhändler in weiter östlich gelegene germanische Gebiete fungierten (S. 530–538). Dabei wurde ein breites Spektrum von Produktion und Waren abgedeckt (S. 552–559). Für spätantike Krisenzeiten illustrieren diesen Handlungsradius eindrucksvoll die Metall-

horte beiderseits des Rheins (S. 539–541), aber auch die Verbreitung römischer Importkeramik (S. 560–561). Nach und nach werden zwischen Rhein und Weser auch germanische „Eliten“ archäologisch fassbar: Bei diesen Führungsschichten handelte es sich zunächst um überregional vernetzte Großbauern, bevor Beutezüge bzw. Militärdienste zu einer sich verstärkenden sozialen Distinktion führten (S. 542–549). Der „Gohlfelder Reiter“ ist ein Beispiel für das Grab eines Angehörigen solcher Eliten aus dem 5. Jh. (S. 550–551). Der letzte Beitrag dieses Themenbereiches befasst sich mit „Limes und Religion“ und kommt zu dem Schluss, dass die Römer die religiösen Vorstellungen in der *Germania Magna* höchstens indirekt beeinflussten. Grundsätzlich wird man rechtsrheinisch von diversen regional fortbestehenden kulturellen Konzepten ausgehen können, aus denen sich erst im Zuge der Entstehung größerer Stammesverbände auch überregional bedeutende Götter entwickelten (S. 562–569).

In den Anhängen des Sammelbandes finden sich eine Überblickskarte, eine Zeittafel, die Anschriften der Autorinnen und Autoren sowie der Abbildungsnachweis.

Zusammenfassend ist der Sammelband eine Fundgrube anregenden Materials zu den römischen und germanischen Lebenswelten rechts und links des Niederrheins und kann auch in Hinblick auf den fairen Preis zur Anschaffung empfohlen werden: Die beständig

wachsende Zahl der archäologischen Quellen ergänzt die bekannten Schriftquellen zu den römisch-germanischen Beziehungen, ermöglicht deren Überprüfung und erlaubt einen Perspektivwechsel. Zu kritisieren sind die Redundanzen einzelner Inhalte, die sich in ähnlicher Form in verschiedenen Beiträgen finden. Auch die Gliederung überzeugt nicht durchgängig: Die Überschriften der Themenbereiche sind nicht immer intuitiv verständlich, mitunter ist unklar, warum einzelne Beiträge gerade einem bestimmten Themenbereich zugeordnet sind bzw. verteilen sich inhaltlich eng zusammengehörige Beiträge auf mehrere Themenbereiche. Diese Strukturierungsschwierigkeiten erklären sich möglicherweise durch die oben skizzierte Grundstruktur der Landesausstellung mit ihren fünf Standorten und zahlreichen Beteiligten, die natürlich alle Berücksichtigung finden sollten. Letztlich laden aber auch die genannten Kritikpunkte nur zum vertieften Stöbern und – solange möglich – zum Besuch der dem Sammelband zu Grunde liegenden Ausstellungen ein.

Inhaltsverzeichnis/Gliederung

Teil I: Roms fließende Grenzen – Archäologische Landesausstellung Nordrhein-Westfalen

Teil II: Der Rhein im Brennpunkt der Geschichte

Teil III: Das römische Rheinland – Die Provinz Niedergermanien

Teil IV: Roms Adler am Rhein – Der Niedergermanische Limes in Nordrhein-Westfalen

Teil V: Mediterrane Lebensart – Römische Städte im Rheinland

Teil VI: Vici, Villen, Wohnstallhäuser – Leben auf dem Lande

Teil VII: Drehscheibe Niedergermanien – Wirtschaft und Handel

Teil VIII: Von Göttern zu Gott – Kulte und Religionen

Teil IX: Westfalen zur Römerzeit – Die Germania magna zwischen Rhein und Weser

Teil X: Rom auf Zeit – Die Lager an der Lippe

Teil XI: Leben mit Rom – Einfluss und Tradition zwischen Rhein und Weser

<https://www.wbg-wissenverbindet.de/shop/36227/roms-fluessende-grenzen>

Friedrich Tobias Anders

Universität Potsdam

Lehrstuhl Geschichte des Altertums

frianders@uni-potsdam.de

Suggested citation

Anders, Friedrich Tobias: Rezension von Erich Claßen u. a. (Hrsgg.): Roms fließende Grenzen. Archäologische Landesausstellung Nordrhein-Westfalen 2021/2022. In: *thersites* 16 (2023), pp. 145–153.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.212>

CHRISTIAN BARTHEL

(Universität Potsdam)

Rezension von Łukasz Różycki:
Battlefield Emotions in Late Antiquity.
A Study of Fear and Motivation
in Roman Military Treatises

Brill (Leiden/Boston 2021) (= History of Warfare,
Band 136), VIII + 334 S. ISBN: 978-90-04-46241-0,
€ 145,00 (hb).

Die Emotionsgeschichte antiker Kulturen hat Konjunktur.¹ Der militärische Sektor wurde hierbei bislang jedoch weitestgehend ausgeklammert.² Łukasz

Różyckis Monografie betritt mit der emotionsgeschichtlichen Analyse spätantiker Militärhandbücher dadurch

1 Siehe beispielsweise die jüngeren Beiträge von: Blake Leyerle, *The Narrative Shape of Emotion in the Preaching of John Chrysostom* (Berkeley 2020); Douglas Cairns (ed.), *A Cultural History of the Emotions in Antiquity* (London 2019).

2 Siehe aber die neuen Forschungen zur posttraumatischen Belastungsstörung: Patrick Reinard/Christian Rollinger, „Meine Seele ist

vom Sturm getrieben ...“ Die Debatte um antike Kriegstraumata und posttraumatische Belastungsstörungen im Lichte eines spätantiken Briefes (P.Oxy. 16/1873), *Millennium 17* (2020) 163–202; Peter Meineck/David Konstan (ed.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks*, (Basingstoke 2014); Aislinn Melchior, Caesar in Vietnam: Did Roman Soldiers Suffer from Post-Traumatic Stress Disorder?, *Greece & Rome* 58.2 (2011) 209–223.

Neuland und – dies sei vorweg angemerkt – ebnet erfolgreich den Weg für zukünftige Forschungen.

Methodisch verortet Różycki seine Studie am Schnittpunkt zwischen New Military History, Philologie und Archäologie (S. 13). Dadurch öffnet er seine Quelleninterpretationen für Erkenntnisse aus der Psychologie und gelegentlich auch der Soziologie (S. 192). Sein zentrales Anliegen ist dabei herauszufinden „... *to what extent were men on the battlefields of Antiquity manipulated in a calculated fashion and how significant was this for the outcome of a battle?*“ Im Laufe der Untersuchung rückte laut Różycki noch eine zweite Fragestellung in den Fokus, nämlich: „... *did Roman commanders deliberately and consciously use the mechanisms described by modern social psychology, or were they simply acting and reacting intuitively?*“ (beide S. 277).

Zwar spielen in Różyckis Studie eine Vielzahl von Gefühlen eine wichtige Rolle, aber das Hauptaugenmerk liegt auf dem Umgang der Soldaten, Offiziere und Generäle mit Furcht und etwaigen Angstzuständen.³ Bedingt durch den Zuschnitt der Untersuchung auf

die Extremsituation eines bewaffneten Konflikts bzw. der militärischen Auseinandersetzung auf einem Schlachtfeld leuchtet diese inhaltliche Engführung ein. Der Aufbau der Arbeit spiegelt dementsprechend auch konsequent die Auseinandersetzung mit der Angst und den ihr beigeordneten Gefühlsregungen und Stressfaktoren (etwa die Furcht vor der Dunkelheit (S. 71)) wider, indem zunächst die Bekämpfung und Nutzbarmachung der Angst im Vorfeld, während und im Anschluss an das eigentliche Kampfgeschehen beleuchtet wird. Dem Genre der Militärhandbücher entsprechend wird zudem die Perspektive des Feldherrn in einem eigenen Kapitel vertieft (S. 172 ff.). Nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist allerdings die volle chronologische Ausdehnung der Untersuchung. Der Titel suggeriert mit dem Begriff „Late Antiquity“, trotz aller inhärenten Schwierigkeiten und (fortwährender) Diskussionen bezüglich historischer Periodisierung⁴, einen Zeitraum zwischen dem 4.–7. Jh. Das deckt sich zunächst auch mit der Auswahl der Primärquellen, der *Epitoma Rei Militaris* oder *De Re Militaria* des Publius Flavius Vegetius Renatus, und

³ In diesem Feld hat sich Różycki bereits durch mehrere Beiträge ausgewiesen. Siehe: Łukasz Różycki *Fear – Elements of Slavic „Psychological Warfare“*, *Journal of Ancient History and Archaeology* No. 2.1, (2015) 23–29 und ders., *Fear – An Aspect of Byzantine Psychological Warfare*, *Vox Patrum* 35 (2015) 459–473.

⁴ Vgl. zur Debatte: Arnaldo Marcone, *A Long Late Antiquity? Considerations on a Controversial Periodization*, *Journal of Late Antiquity* 1, (2008) 4–19; Mischa Meier, *Ostrom – Byzanz, Spätantike – Mittelalter. Überlegungen zum „Ende“ der Antike im Osten des Römischen Reiches*, *Millennium* 9, (2012) 187–254.

dem *Strategikon*, das in der Forschung oftmals mit dem Kaiser Mauricius in Verbindung gebracht wurde. Die Wahl des Handbuchs *De Re Strategica* aus der Feder des Syrianus Magister als dritte Stütze der Untersuchung bedarf jedoch einer gesonderten Erklärung, da in der Forschung mit guten Gründen eine Abfassung dieser Schrift im 10. Jh. diskutiert wird.⁵ Różycki begründet seine Entscheidung damit, dass einerseits viele wichtige inhaltliche Beobachtungen zur mentalen Verfassung der Soldaten in dem Text enthalten sind (S. 37) und andererseits längere antiquarische Passagen im 6. Jh. zur Zeit Justinians entstanden sein könnten. Hierin schließt er sich John Haldons Position an.⁶ Doch auch abseits der Hauptquellen durchbricht Różycki oftmals den von ihm gesteckten zeitlichen Rahmen, indem er eine Vielzahl von anregenden Beobachtungen, die von der griechischen Archais bis hin zur mittelbyzantinischen Periode reichen, in seine Argumentation (mitsamt Fußnoten) einfließt. Die Studie

5 Vgl. Philip Rance, The date of the military compendium of Syrianus Magister (formerly the sixth-century anonymous byzantius), *Byzantinische Zeitschrift* 100, (2007) 701–737.

6 John Haldon, *Information and War: Some Comments on Defensive Strategy and Information in the Middle Byzantine Period (ca. A.D. 660–1025)*, in: Alexander Sarantis/Neil Christie (ed.), *War and Warfare in Late Antiquity*, 2. Vols. (Leiden 2013) (= *Late Antique Archaeology* 8 and 8.1) 373–296.

lässt sich somit auch von einem breiteren Interessentenkreis mit Gewinn lesen. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass Różycki seine aus den Militärhandbüchern extrahierten Erkenntnisse häufig mit narrativen Quellen abgleicht und kontextualisiert. Neben den obligatorischen Verweisen auf Ammianus und Prokop zeigt sich dabei das Geschichtswerk des Theophylaktos Simokates, insbesondere die darin geschilderte Schlacht von Solachon (z. B. S. 249–250), als überaus ergiebig.⁷

Dem Kern der Untersuchung vorgelagert sind einige Ausführungen zur Vorstellung des Krieges in den besagten Handbüchern. Różycki betont dabei die praktische Herangehensweise der Autoren, die losgelöst von imperialer Staatsideologie und/oder christlicher Konzeption von Nächstenliebe den effizientesten Weg der Kriegsführung hervorzuheben suchten (S. 59–60). Eine Glorifizierung des Krieges wurde ebenso wenig betrieben wie eine ausführliche philosophische Debatte über den Sinn des bewaffneten Konflikts. Vielmehr ging es um den geschickten

7 Różycki hat diesem Autor mehre Studien gewidmet und gemeinsam mit Anna Kotłowska eine polnische Übersetzung des Geschichtswerks vorgelegt. Siehe: Anna Kotłowska/Lukasz Różycki, *ΤΕΟΦΥΛΑΚΤΟΣ ΣΙΜΟΚΑΤΤΗΣ, Οικουμενική ιστορία/TEOFILAKT SIMOKATTA, Historia powszechna, przekład, wstęp, komentarz i indeksy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Poznań 2016).

Einsatz von Machtmitteln, Taktiken und Täuschungsmanövern, um dem Feind beständig zuzusetzen und eine offene Feldschlacht zu vermeiden.

Das zweite Kapitel „*Fighting Fear*“ widmet sich den Methoden, die Furcht vor dem Kampf zu unterdrücken, auszublenden und sogar produktiv zu kanalisieren. Ganz entscheidend für den weiteren Verlauf der Studie ist dabei Różyckis Annahme, dass ein römischer Feldherr über ein tiefes Verständnis der menschlichen Psyche verfügt haben muss, um gezielt auf seine Soldaten und deren Ängste Einfluss nehmen zu können. Dieses Wissen hätten sich die angehenden Kommandeure gezielt durch die Lektüre der Handbücher und dem darin gespeicherten Erfahrungsschatz vergangener Militärs aneignen können. Dies würde laut Różycki auch die lange Rezeptionslinie der griechischen Taktika erklären, deren praktischer militärischer Nutzen in der Spätantike oft zu vernachlässigen wäre (S. 76).

Wie dieses Spezialwissen zum Tragen kam, arbeitet Różycki dann am Beispiel des Vegetius heraus. Vor einer Schlacht sei nämlich insbesondere die Beobachtungsgabe der Kommandanten gefordert gewesen (S. 64–65). Unerfahrene Soldaten durchlebten im wahrsten Sinne des Wortes ein Wechselbad der Gefühle, das sich im Extremfall auf Kosten der taktischen Disziplin zu einem Kampfrausch steigern konnte. Besonderes Augenmerk sollte laut Vegetius daher auf das Verhalten der Veteranen gelegt

werden, deren ausgeglichene Gefühlslage als besserer Gradmesser angesehen wurde. Im Rahmen der Truppenvisite konnte zudem der General durch persönliche Gespräche die moralische Verfassung der Soldaten eruieren und entsprechend auf sie einwirken. Darüber hinaus gab es verschiedene kollektive Praktiken, die Furcht einzudämmen. Dazu gehörte etwa der gemeinsame Militäreid (*sacramentum militare*) am Abend vor der Schlacht (S. 69). Dies verstärkte nicht nur die Loyalität gegenüber dem Kaiser, sondern förderte auch die Kohäsion der Gruppe. Jener *esprit de corps* ließ sich auch gezielt durch Ansprachen über die bereits erfolgreich bestrittenen Kämpfe der Legion sowie deren langer Tradition festigen (S. 74). Bei der Gelegenheit konnten zusätzliche materielle Belohnungen ausgelobt werden, um den Soldaten als Anreiz in der bevorstehenden Schlacht zu dienen.

Ständiger Begleiter im Krieg war die Todesangst. Diese potenzierte sich, wenn die Soldaten durch ihnen unbekanntes Territorium marschieren mussten und über den Feind und dessen Bewaffnung nur wenige Informationen verfügbar waren. Die antiken Taktika, speziell das *Strategikon*, empfahlen in dieser Situation das Aussenden eines kleinen Spähtrupps der Teile des gegnerischen Heeres in ein Scharmützel verwickeln sollte (S. 101). Gelang es den Spähern einige Feinde zu töten oder gefangen zu nehmen, wurde dies umgehend in der gesamten Armee verbreitet

und zur Stärkung der Moral instrumentalisiert.

Das dritte Kapitel befasst sich mit „*Weaponizing Fear*“. Różycki gelingt es dabei aufzuzeigen, dass die psychologische Kriegsführung ein zentraler Bestandteil des römischen Kriegswesens war. So konnten etwa Gefangene und Deserteure gleichermaßen dazu genutzt werden, den Gegner gezielt mit Falschinformation zu versorgen, als auch die Moral der eigenen Truppen zu heben, indem man etwa besonders heruntergekommene Häftlinge vor der gesamten Armee zur Schau stellte (S. 125). Kundschafter, Gesandtschaften und Spione waren ebenso bedeutsam, da sie sowohl Informationen über das gegnerische Heer, deren Kommandeur und das Terrain sammeln, als auch Zwietracht unter den Feinden säen und Ablenkungsmanöver durchführen konnten (S. 157).

Ferner war die Ankunft auf dem Schlachtfeld und das Verhalten unmittelbar vor dem Kampf durchsetzt mit intentionalen performativen Akten, die die Moral und Gefühlslage des Gegners beeinflussen sollten. Dazu gehörte der geordnete Aufmarsch, die Auswahl, Pflege und Präsentation von Waffen und Ausrüstung, sowie die gezielte Anwendung von Kriegsschreien (z. B. *nobiscum*), oder auch deren Widerpart, die Stille (S. 149).

Im vierten Kapitel „*The Commander*“ beschreibt Różycki die Aufgaben und notwendigen Charakterzüge eines Strategen. Im römischen Militär existierte keine Offiziersschule, wodurch die auf

den Kommandeur zugeschnittenen Kapitel der Taktika von besonderem Wert für den Nachwuchs waren. Für Różycki war die Schlüsselkompetenz hierbei: „*One of the crucial skills of a good commander was manipulating (his) own soldiers as well as (those) of the enemy*“ (S. 178). Die Fähigkeit den Gefühlszustand seiner Armee zu manipulieren, kam dabei vor allem im Kontext der Ansprache vor dem Gefecht zum Tragen. Konträr zu den rhetorischen Kabinettstücken, mit denen antike Historiografen bevorzugt Feldherrenreden ausschmückten, zählte hier primär die emotionale Botschaft. Gelang es dem General Wut und Hass gegenüber dem Gegner zu entfachen, erfüllte die Rede ihren Zweck (S. 207).

Im fünften Kapitel und damit dem letzten Teil des Hauptabschnitts „*After the Battle*“ beschäftigt sich Różycki mit verschiedenen emotionalen Szenarien, die eine Armee im Anschluss an ein Gefecht durchlebte. Aufgrund der hohen psychischen und physischen Belastung des Kampfes waren die Soldaten zumeist erschöpft und daher äußerst anfällig für externe Stressoren (S. 221). Je nach Ausgang empfahlen die antiken Militärhandbücher unterschiedliche Bewältigungsstrategien. Hierbei unterstreicht Różycki den besonderen Wert des *Strategikon*, das sich am intensivsten mit dieser Thematik auseinandersetzt. So wird etwa nach einem siegreichen Gefecht zur Mäßigung, fast schon Passivität bei der Verfolgung der Besiegten geraten, da eben in diesem Kontext die meisten

Verluste auf der eigenen Seite zu erwarten waren (S. 223). Waren die Einheiten nach einer Niederlage komplett demoralisiert, sollte ein erneutes Gefecht unbedingt vermieden und die verbliebenen Truppenkörper mit am Kampf unbeteiligten Einheiten durchmischt werden. Dieser Rat stand im diametralen Gegensatz zu den Hinweisen des Vegetius, der keinen geordneten Rückzug kannte und auf einem umgehenden Gegenangriff bestand, selbst wenn der Gegner die Verfolgung aufgenommen hatte (S. 263–264).

Eine Zusammenfassung, Bibliografie und Index mitsamt der Auflistung griechischer Fachtermini runden die Untersuchung ab.

Wie Różycki offen zugibt, war es nicht sein Anspruch, eine umfassende emotionsgeschichtliche Abhandlung der antiken Taktika zu schreiben. Das wird an einigen Stellen deutlich, die nur kursorisch von ihm besprochen werden. Für den Rezensenten ergeben sich somit noch Potenziale im Bereich der Christianisierung des Krieges oder der literaturwissenschaftlichen Wertschätzung der Militärhandbücher. Insbesondere letzterer steht Różycki skeptisch gegenüber, weil er den Großteil der Leserschaft der Taktika dem militärischen Sektor zuordnet (S. 28). Diese hätte folglich stärkeres Interesse an praktischen Hinweisen und Anwendungsbeispielen gehabt. Demgegenüber sind Leser aus dem Bereich der zivilen Elite des Reiches, die den Handbüchern auch sprachlichen und un-

terhaltungstechnischen Wert hätten abgewinnen können, für ihn nur schwer vorstellbar.⁸ Das mindert aber keineswegs den Wert von Różyckis Studie, die einen neuen fruchtbaren Impuls für die Militärgeschichte setzt und auf absehbare Zeit die erste Anlaufstelle für ähnlich gelagerte Fragestellungen sein wird.

Inhaltsverzeichnis

Acknowledgements	VII
Introduction	1–9
1 The Purpose of the Work and Current State of Research	9–14
2 Chronological Framework and Structure of the Work	14–15
3 Methodology	15–20
4 Issues of Methodology and Interpretation	20–25
5 Sources	25
5.1 Military Treatises as a Separate Category of Sources	25–30
5.2 De Re Militari	30–32
5.3 De Re Strategica	32–37

⁸ Konträr hierzu: Conor Whately, *The Genre and Purpose of Military Manuals in Late Antiquity*, in: Geoffrey Greatrex/Hugh Elton/Lucas MacMahon (ed.), *Shifting Genres in Late Antiquity* (Farnham 2014) 249–262; Nadya Williams, *The blind leading the blind? Civilian writers and audiences of military manuals in the Roman World*, in: Chlup J. T./Whately C. (ed.), *Greek and Roman Military Manuals. Genre and History* (London 2021) 55–78.

Battlefield Emotions in Late Antiquity

5.4 Strategikon	37–44	5 After the Battle	217–219
5.5 Supplementary Sources	44–47	1 Victory	219–223
1 The Concept of War in Roman Military Treatises	47–61	2 Pursuit	223–235
2 Fighting Fear	61	3 Envelopment	235–241
1 Fear as a Psychological Factor on the Battlefield	61–67	4 General Remarks	241–245
2 Sacramentum militare	67–71	5 Spoils and the Wounded	245–256
3 Fear of the Dark	71–73	6 Indecisive Battle	256–259
4 <i>Esprit de Corps</i>	73–75	7 Defeat	259–277
5 Fear of the Enemy	75–85	6 Conclusion	277–283
6 The Ethographic Context	85–93	Bibliography	283
7 Fear of Combat	93–99	1 Sources	283–292
8 Fear of the Unknown	99–104	2 Modern Works	292–327
9 Fear of the Equipment	104–119	Index	327–332
10 Fear of Service in Difficult Conditions	119–123	Terms in Greek	332–333
3 Weaponizing Fear	123		
1 Prisoners of War	124–128		
2 Scouts	128–135		
3 <i>Barditus/barritus/nobiscum</i>	135–147		
4 Hush ...	147–152		
5 Charge	152–155		
6 Envoys and Spies	155–160		
7 Deserters and Traitors	160–172		
4 The Commander	172		
1 Military Discipline	186–191		
2 Social Control System in the Roman Army	191–201		
3 Information	201–204		
4 Commanders' Speeches	204–217		

<https://brill.com/view/title/57599?rskey=UNVD6z&result=1> (letzter Zugriff am 26. 03. 2022)

Christian Barthel
 Universität Potsdam
 Professur Geschichte des Altertums
christian.barthel@uni-potsdam.de

Suggested citation

Barthel, Christian: Rezension von Łukasz Różycki: Battlefield Emotions in Late Antiquity. A Study of Fear and Motivation in Roman Military Treatises. In: *thersites* 16 (2023), pp. 154–160.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.221>

DOMINIK BERRENS

(Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)

Rezension von Philipp Roelli: *Latin as the Language of Science and Learning*

De Gruyter (Berlin/Boston 2021) (= *Lingua Academica* 7),
XIII + 646, Abbildungen: 15, Farbige Abbildungen: 35,
Tabellen: 13, Farbige Tabellen: 15. ISBN: 9783110745757,
89,95 €.

Latein war über viele Jahrhunderte hinweg *die* Sprache der Wissenschaft und Gelehrsamkeit. Dennoch wurde dieser Aspekt sowohl in der Fachsprachenforschung als auch in der lateinischen Philologie bisher wenig untersucht, selbst wenn inzwischen mehrere „Geschichten“ der lateinischen Sprache vorliegen.¹ Diese Forschungslücke möchte Philipp

Roelli mit seiner Zürcher Habilitationsschrift *Latin as the Language of Science and Learning* schließen.

Seine umfangreiche Arbeit gliedert sich in drei größere Abschnitte. In einem ersten Schritt (S. 11–108) geht Roelli der Bedeutung von „Wissenschaft“ bzw. „science“ nach. Dazu bietet er eine Übersicht (S. 13–28) über die entsprechenden Wörter für „Wissenschaft“ in modernen Sprachen (Französisch, Deutsch, Russisch, Neugriechisch, Englisch) und hält fest, dass insbesondere der englische Begriff „science“ gegenüber den Entsprechungen in anderen europäischen Sprachen eine zunehmend eingeschränkte

¹ Z. B. Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe. XVIe–XXe siècle* (Paris 1998); Wilfried Stroh, *Latein ist tot, es lebe Latein! Kleine Geschichte einer großen Sprache* (Berlin 2007); Jürgen Leonhardt, *Latein: Geschichte einer Weltsprache* (München 2009).

Bedeutung hat und meist nur die Naturwissenschaften bezeichnet. Anschließend untersucht er die Bedeutung und Entwicklung des griechischen Wortes ἐπιστήμη bzw. des lateinischen *scientia* (S. 29–47), die dem modernen Wissenschaftsbegriff am nächsten kommen. Weitere griechische und lateinische Wörter, die in dieses Begriffsfeld gehören, werden in einem dritten Kapitel (S. 48–79) diskutiert.

Die Ergebnisse dieser Übersicht dienen als Grundlage für das eigene Verständnis von „science“, welches im vierten Kapitel (S. 80–102) erläutert wird. „Science“ wird notwendigerweise weit gefasst und berücksichtigt neben den Naturwissenschaften nicht nur geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplinen, sondern zu bestimmten Zeiten auch Wissensgebiete, die man heute als unwissenschaftlich begreifen würde (z. B. die Astrologie). Seine genauen Kriterien, nach denen Roelli Texte als „wissenschaftlich“ betrachtet, finden sich auf S. 90–97. Angesichts der großen untersuchten Zeitspanne erscheint diese breite Definition sinnvoll. In diesem Zusammenhang verweist er auch auf den von Ludwik Fleck eingeführten Begriff „Denkstil“.² Fleck hatte „Denkstil“ als „gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichen und sach-

lichen Verarbeiten des Wahrgenommenen“ definiert.³ Der Denkstil legt gewissermaßen fest, was eine Gruppe, ein sogenanntes „Denkkollektiv“, als wissenschaftliche Fragestellungen und Methoden begreift. Solche Denkstile ändern sich über die Jahrhunderte hinweg. Flecks Ansichten wurden insbesondere von Thomas S. Kuhn in den 1960er Jahren aufgegriffen und weiterentwickelt. Kuhns „paradigms“ entsprechen in etwa den Fleckschen „Denkstilen“.⁴ Roellis Verwendung des älteren Begriffs „Denkstil“ erweist sich als hilfreich für seine Analysen. Die Schwierigkeit der Abgrenzung von Wissenschaftlichem und Nichtwissenschaftlichem, die sich aus dem Fehlen eines einheitlichen Wissenschaftsbegriffes vor dem 12. Jahrhundert ergeben, werden in einem eigenen Kapitel 5 (S. 103–108) diskutiert.

Der zweite Teil der Monographie ist der umfangreichste (S. 109–386). Er bietet einen konzisen, chronologischen Überblick über etwa 2 500 Jahre westeuropäische Wissenschaftsgeschichte (von den Vorsokratikern bis in die Gegenwart) sowie den Wandel der „Denkstile“. Stets wird dabei die verwendete Sprache bzw. die Sprachform diskutiert. Die Inklusion griechischer antiker Texte in ein Buch über Latein als Wissenschaftssprache ist aufgrund des Einflus-

2 Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (Basel 1935).

3 Fleck (1935), 105.

4 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago 1962).

ses der griechischen Gelehrsamkeit auf römische Autoren unumgänglich. Roelli selbst bezeichnet diesen zweiten Teil seiner Arbeit als „largely descriptive“ (S. 110). In der Tat werden Expert:innen für einzelne Zeiten und Disziplinen vermutlich wenig Neues entdecken und Manches ergänzen wollen, aber kaum jemand dürfte einen so breiten Überblick über die Entwicklung der Wissenschaften im lateinischen Westen von der Antike bis in die Gegenwart besitzen, dass er oder sie gänzlich auf dieses lehrreiche Panorama verzichten möchte. Roelli verweist immer wieder auf einzelne Autoren und Texte, doch beschränkt er sich im Wesentlichen auf mathematische, naturkundliche und philologische Arbeiten. Medizin, Geschichtsschreibung, Theologie und Jurisprudenz (außer in der römischen Antike) wurden weitgehend ausgeklammert, weil sie spezielle literarische Formen verwendeten, die es getrennt zu studieren gelte (S. 111). Solche Untersuchungen medizinischer und historiographischer Werke finden sich im dritten Abschnitt der Monographie.

Der zweite Teil endet mit dem allmählichen Bedeutungsverlust des Lateinischen als Gelehrtensprache (Kapitel 14; S. 338–357), Nischen, in denen Latein länger Verwendung fand und zum Teil bis heute findet (z. B. Theologie, Botanik; Kapitel 15; S. 358–373), und einem abschließenden Kapitel 16 (S. 374–386), das den Übergang von der lateinischen zur volkssprachlichen Wis-

senschaft behandelt. Nach wie vor übt das Lateinische etwa über Terminologie und Syntax einen bedeutenden Einfluss auf die modernen Wissenschaftssprachen aus.

Der dritte Teil (S. 387–565) untersucht den Wandel des Gelehrtenlateins im Laufe der Zeit. Dies ist sicherlich der voraussetzungsreichste, aber auch der innovativste Teil der Monographie. Mithilfe von vor allem corpuslinguistischen Methoden arbeitet Roelli die Entwicklung der lateinischen Wissenschaftssprache heraus. Die für die statistischen Untersuchungen notwendigen computerlesbaren Texte stammen aus dem *Corpus Corporum*, einer umfangreichen Sammlung lateinischer Werke aller Epochen, die von Roelli selbst an der Universität Zürich betreut wird.⁵ Aus dieser gewaltigen Textmenge wurden für die jeweilige Fragestellung passende Subcorpora zusammengestellt. Die linguistische Theorie wird in Kapitel 17 (S. 389–397) knapp dargelegt. Zur Charakterisierung des Stils achtet Roelli vor allem auf die Verteilung von „parts of speech“ (PoS), die sich in wissenschaftlichen Texten erheblich von anderer Prosa unterscheiden kann (z. B. Anzahl der Substantive, Adjektive, Verbformen, ...). In einem ersten Schritt (Kapitel 18, S. 398–438) untersucht er die linguistische Entwicklung wissenschaftlicher

⁵ <https://www.mlat.uzh.ch/home> (abgerufen am 17. 09. 2022).

Texte anhand eines großen allgemeinen Corpus. Dabei zeigen sich Differenzen hinsichtlich der Verteilung der PoS zwischen Prosa und Dichtung sowie zwischen Fachliteratur und allgemeiner Literatur. Dichterische Texte enthalten etwa mehr Nomina und Verben, jedoch weniger Präpositionen, Konjunktionen und Pronomina als Prosawerke. Wissenschaftliche Prosa enthält ferner besonders viele Verben in der 3. Person Passiv und wenige Possessivpronomina. Diese Ergebnisse überraschen größtenteils nicht, doch zeigen sie, dass bereits ein vergleichsweise grobes Kriterium wie die Verteilung von PoS zur Differenzierung unterschiedlicher Textsorten herangezogen werden kann. Die relative Ähnlichkeit bzw. Verschiedenheit der Texte zueinander wird zudem mithilfe eines statistischen Programmes ausgewertet und graphisch durch Plots veranschaulicht.

Sieben unterschiedliche Stile des fachsprachlichen Lateins über die Jahrhunderte hinweg werden im folgenden Kapitel 19 (S. 439–454) charakterisiert und näher erläutert. Diese Stile werden an passenden Beispielen aus der Astronomie im weiteren Sinne verdeutlicht. Es folgt eine genauere linguistische Analyse dreier spezifischer Corpora aus der Arithmetik, der Historiographie und der Lehrdichtung (Kapitel 20, S. 455–481).

Die vier letzten Kapitel (21–24) widmen sich spezielleren Fragestellungen. Ein wichtiger Punkt ist die Benennung neuer wissenschaftlicher Konzepte (Ka-

pitel 21, S. 482–504). Hier kann man echte Wortneuschöpfungen und den Wandel von Bedeutungen unterscheiden.⁶ Roelli konzentriert sich auf erstere Kategorie, die mit seinen computer-gestützten Methoden leichter zu untersuchen ist. Im Zentrum steht die Analyse von sieben ausgewählten Texten bzw. Textausschnitten zu medizinischen Themen aus verschiedenen Zeiten.⁷ Es zeigt sich, dass das scholastische Latein, welches durch einen starken Nominalstil und eine spezifische, technische Terminologie geprägt ist, erwartungsgemäß die meisten Neologismen aufweist. In einem Ausblick bespricht Roelli auch moderne Trends in der Nomenklatur.

Ein weiteres Kapitel (22, S. 505–525) befasst sich mit der Übertragung griechischen Wissens in andere Sprachen. Als Beispiele dienen verschiedene Übersetzungen der *Elemente* des Euklid sowie der *Poetik* des Aristoteles ins Lateini-

6 Hans Helander, *On Neologisms in Neo-Latin*, in: Philipp Ford/Jan Bloemendal/Charles Fantazzi (eds.), *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World* (Leiden/Boston 2014) 37–54 nennt diese beiden Möglichkeiten „neologism of form“ und „neologism of sense“.

7 Man könnte hier die Kritik anbringen, dass die medizinischen Inhalte recht divers sind und eine einheitliche Thematik zu überzeugenderen Ergebnissen geführt hätte, aber vermutlich standen zum Zeitpunkt der Analyse noch nicht viele andere Beispiele zur Verfügung. Die Datenlage wird sich in den kommenden Jahren deutlich verbessern, wie auch Roelli wiederholt anmerkt.

sche, Arabische, Sanskrit und Chinesische. Darauf folgt eine Übersicht (Kapitel 23, S. 526–538), wie moderne Fachsprachen (Französisch, Englisch, Deutsch, Isländisch, Russisch, Arabisch, Neugriechisch, Chinesisch) mit der lateinischen Wissenschaftssprache verfahren. Das letzte Kapitel (24, S. 539–565) führt die diversen Fäden der Monographie zusammen. Es geht noch einmal den Ursprüngen europäischer Wissenschaft in der griechischen Kultur nach und analysiert linguistische Eigenschaften des Griechischen und Lateinischen (Artikel, Bildung von Komposita, Suffixe), die für die Etablierung einer Wissenschaftssprache von Bedeutung sein können.

Eine knappe Zusammenfassung (S. 566–574), zwei Listen mit Neologismen als Appendix zu den Kapiteln 18 und 20 (S. 575–581; S. 582–583), das umfangreiche Literaturverzeichnis (S. 584–635) und ein Index (S. 635–646) runden das gehaltvolle Buch ab.

Kleinere sachliche Fehler und Ungenauigkeiten fallen angesichts der Fülle des hier versammelten Wissens nicht ins Gewicht.⁸ Das Buch enthält eine große

Anzahl zum Teil farbiger Abbildungen und Tabellen. Die Qualität der Bilder ist meist gut, das Schema auf S. 507 scheint jedoch ein Screenshot aus einer Word-Datei zu sein, da es die charakteristischen roten Unterschlingelungen unbekannter Wörter (hier Eigennamen) zeigt. Es ist verwunderlich, dass ein solcher Fauxpas vor der Drucklegung niemandem aufgefallen ist.

Insgesamt bietet Roelli erstmals eine fundierte Studie zur Wissenschaftssprache Latein, der eine weite Verbreitung auch über die Fachgrenzen der Philologie hinaus zu wünschen ist.

⁸ Z. B. S. 118: Die Inhalte der beiden Lehrgedichte von Benedikt Stay sind falsch zugeordnet. S. 391: Die Aussage „in chemistry, a special body (IUPAC) defines rules for naming chemical compounds. But completely new substances, such as toluene, are still named arbitrarily“ ist missverständlich. Die Bezeichnung „toluene“ bzw. deutsch „Toluol“ stammt bereits aus dem

19. Jhd. und ist daher älter als IUPAC (gegründet 1919). Zudem ist gerade „Toluol/toluene“ keine „arbiträre“ Bezeichnung, sondern geht auf den Tolubalsam zurück, aus dem es einst gewonnen wurde. Vgl. „tolu-, comb. form“, in: Oxford English Dictionary online: <https://www.oed.com/view/Entry/203061?redirectedFrom=toluene> (abgerufen am 17. September 2022). Ebenso ist die Behauptung, das Protein *spätzle* führe zu Drosophila-Larven, die der Nudelform dieses Namens ähnelten (S. 498), nicht korrekt. Vielmehr bewirkt ein Fehlen dieses Proteins eine entsprechende Missbildung der Larven.

Inhaltsverzeichnis

Introduction

1–10

Part 1 Semantics of the term ‘science’

11–108

- 1 Modern languages: Wissenschaft, science, наука, επιστήμη
13–28
- 2 Terms for ‘science’ in Greek and Latin
29–47
- 3 The wider semantic field of ‘science’ in the classical languages
48–79
- 4 What is science and how does it relate to *Denkstil*?
80–102
- 5 The demarcation problem
103–108

Part 2 Diachronic panorama of Latin science and learning

109–386

- 6 Introductory remarks on *Denkstile*, epochs, and genres
111–122
- 7 Greek science and its language in Antiquity
123–155
- 8 Foundations of Roman science in Latin
156–196
- 9 The age of the *artes liberales*
197–245

- 10 The adoption of the Greek *Denkstil*
246–266
- 11 University science: An Aristotelian Revolution
267–289
- 12 New approaches in the Renaissance
290–308
- 13 New science in the old tongue
309–337
- 14 The demise of Latin as language of science
338–357
- 15 Niches where Latin survived longer
358–373
- 16 From Latin to vernacular science
374–386

Part 3 Changes in the language of science

387–565

- 17 Introduction to the linguistics of scientific language
389–397
- 18 Linguistic development studied in a general scientific corpus
398–438
- 19 Conclusions on the Latin used in scientific texts
439–454
- 20 Specific corpora: Arithmetic, historiography, scientific poetry
455–481
- 21 How are new scientific concepts expressed?
482–504
- 22 How was Greek science imported into other languages?
505–525

- 23 The reuse of Latin in the modern languages of science
526–538
- 24 On the relation between science, culture, and language
539–565

Summary and concluding remarks

566–574

Back matters

575–646

Appendix 1

575–581

Appendix 2

582–583

Bibliographies

584–634

General index

635–646

Dominik Berrens

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Langer Weg 11

A-6020 Innsbruck

dominik.berrens@uibk.ac.at

Suggested citation

Berrens, Dominik: Rezension von: Philipp Roelli:

Latin as the Language of Science and Learning.

In: *thersites* 16 (2023), pp. 161–167.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.231>

<https://doi.org/10.1515/9783110745832>

ANDREA AVALLI

(Scuola Superiore di Studi Storici, San Marino)

Review of Dario Barbera: *Processo al Classico. L'epurazione dell'archeologia fascista*

ETS (Pisa 2022) (= Studi di archeologia e storia del mondo antico e medievale), 264 pp. ISBN: 9788846762191, € 25

A new book on the post-war Italian epuration trials of fascist archaeologists was recently published. It was long due. Since the late 1970s much has been done to study the relationship between classical studies, antiquity, and Italian fascism – the same process has concurrently regarded German historiography on Nazi classical culture¹. Since then, scholars of different disciplines, such as

history, philology, archaeology, architecture, and art history have pointed out how ancient history, particularly Rome, was at the very heart of fascist ideology and cultural policies throughout Mussolini's rule (1922–1945)². However,

Antike (Hamburg 1977). See Paola Salvatori, Fascismo e romanità, *Studi Storici* 55, 1 (2014), 227–239.

² Among the most recent, see Joshua Arthurs, *Excavating modernity. The Roman past in Fascist Italy* (Ithaca – London 2012); Aristotle Kallis, *The Third Rome, 1922–1943. The making of the fascist capital* (Basingstoke 2014); Paola Salvatori, *Mussolini e la storia. Dal socialismo al fascismo (1900–1922)* (Roma 2016); Helen Roche, Kyriakos Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden – Boston 2018); Paola Salvatori (ed.), *Il*

¹ The first enquiries on the Italian case were published in *Quaderni di storia* since 1975 and were followed by Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista* (Bari 1979), and Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo* (Torino 1980). Meanwhile, in Germany, Volker Losemann was among the first to write on such a matter: Volker Losemann, *Nationalsozialismus und*

we are still far from reaching a satisfactory knowledge of how the fall of the dictatorship and the end of the war affected classical studies and, more generally, the post-fascist Italian relationship with antiquity. Speaking of Italian classicists, we only knew that – like all academics – antifascist epuration only regarded a part of them, a minority that by 1948 was eventually reintegrated into universities and rehabilitated. That is why a book on the history of the post-fascist cultural transition starts to fill a historiographical void from the ideologically crucial perspective of classical studies.

Dario Barbera's book traces the history of five case studies of epuration trials against fascist archaeologists: Giulio Quirino Giglioli, Roberto Paribeni, Evaristo Breccia, Carlo Anti, and Biagio Pace. Except for short biographical notes, and two works focused on Carlo Anti³, this new book is the first to directly focus on the topic of the epuration of these Italian archaeologists. And Barbera explains that in every case, within a few years, the epuration attempt ultimately failed, except for

the 1945 exclusion of Giglioli, Paribeni, Breccia, and Anti from the restored *Accademia dei Lincei*. Such a historiographical reconstruction is achieved through the punctual analysis of original judicial sources regarding epuration trials, most of which come from the archival collections of the *Archivio Centrale dello Stato* in Rome. Several original documents are even transcribed and attached as three appendixes to the final part of the book, thus providing a useful anthology of previously unpublished sources on the trials of the five archaeologists. As for the historiographical interpretation, by following five individual stories, the author argues for the existence of a general post-war tendency: the ultimate dismantling and failure of the epuration process was the final product of the competition between Christian-democratic, communist, and liberal academics to “Catholicize”, “democratize”, or “liberalize” post-fascist classical studies. Moreover, the defeat of radical interpretations of antifascist epuration, and the Christian-democratic hegemony over Italian institutions, did not imply the mere restoration of fascism in universities, but, on the contrary, the start of a new era, that of the Cold War. Even if many topics are still to be deciphered, such as the role of racism and colonial ideology in this transitional context, Barbera's interpretation is a convincing and valid scientific acquisition in a still understudied historiographical field.

fascismo e la storia (Pisa 2020); Simona Troilo, *Pietre d'oltremare. Scavare, conservare, immaginare l'impero (1899–1940)* (Roma – Bari 2021).

³ Elena Ghedini, Federico Biondani, *Carlo Anti* (Villafranca di Verona 1990); Centro per la storia dell'Università di Padova (ed.), *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita* (Trieste 1992).

However, this book needs to be discussed beyond its valid scientific contribution and contextualized within a larger historiographical tendency. Whereas studies on the fascist uses of antiquity have traditionally been characterized, since the 1970s, by Marxist or broadly antifascist approaches, this work on such a controversial theme is inspired by a different philosophy. In the preface of the book, Barbera sees the postwar epuration trials as “part of the more general, metaphorical, trial held by modernity against classical studies and their claim to be, among all forms of knowledge, the foundation of Western primacy as authority of tradition and art of memory”⁴. According to this perspective, judicial antifascism against fascist classicists is considered as a form of “suicide of the West”: modernity, “technocracy”⁵, and postmodernism, along with an allegedly moralistic and intolerant antifascism, are individuated by the author as the main responsible for the post-war, and current, decline of the traditional interpretation of classical studies. It won’t, therefore, come as a surprise that Barbera considers the epuration trials as a mere form of ideological vengeance exerted by judicial means by the political beneficiaries of

the Allied victory against the losing faction⁶. More precisely, the author considers such a moralistic vengeance close to the customs of “certain Amazonian tribes of cannibals in perennial reciprocal dispute”⁷, thus implicitly unworthy of modern and properly civilized European élites – among which his preference explicitly goes to the Western German case, rather simplistically identified in Jaspers’ *Schuldfrage*, and considered as a more equilibrated and human way to deal with a totalitarian past⁸. Lastly, the critique of antifascist intransigence goes along with that of the Resistance, and with anti-communist tropes: the Resistance is considered as the “savage” and violent version of judicial epuration⁹, and even the 1970s first historiographical enquiries on the professional continuity of former fascists in post-war institutions appear to him as a form of antifascist ideological bigotry, not far from the contemporary attempt at physically eliminating ex- and neo-fascists by left-wing terrorists¹⁰.

Such quotes show how much the theme of the post-fascist transition can still be divisive in Italian classical studies. During the epuration years

4 Dario Barbera, *Processo al Classico. L’epurazione dell’archeologia fascista* (Pisa 2022), 12. All quotes are translated from Italian by me.

5 Barbera (2022), 13.

6 Barbera (2022), 37.

7 Barbera (2022), 39.

8 Barbera (2022), 27–28.

9 Barbera (2022), 35–39.

10 Barbera (2022), 26.

(1943–1948), the critique of trials was originally a typical stance of “anti-antifascist” supporters of the *Uomo Qualunque* movement, sympathizers of conservative parties, and of course neo-fascists. Already in that period, such discontent for any radical defascistization of Italian society was at the base of the gradual political dismantling, since 1945 and ultimately in 1948, of the whole epuration process, also with the contribution of left-wing parties in search for electoral consensus and a political pacification of the country. Something similar, of course, occurred in those same years in West Germany as well, and it must be historically explained also by recurring to the new Cold War context, in which an effective purge of former fascists was regarded as counterproductive from an anti-communist perspective. As for Republican Italy, the negative memory of the epuration trials, as well as of the Resistance and any radical antifascist institutional project, has since been a typical feature of post-war right-wing identity, along with an “anti-antifascist” and revisionist, when not overtly neo-fascist, inclination. In 2022 – the hundredth anniversary of Mussolini’s rise to power, and months before the election of the most right-wing oriented Italian post-war government – a long-due book on the attempted epuration of fascist archaeologists is finally published, in a scientific series of a renowned publishing house, but it has precisely that “anti-

antifascist” and revisionist aim. How come? My suggestion is that Barbera’s interpretation currently intercepts the widespread conservative fears of a new “*processo al Classico*”, which is allegedly threatened by the so-called “cancel culture” against traditional, Western classical studies, in the name of antiracism, democratization, and decolonization of the disciplines. The accusation of ideological bigotry and intolerance, moved by the author to 20th-century antifascist intellectuals and judges, is the same that in Italy is growingly directed against the current international claims for a more inclusive renovation of Classics. How much such a conservative historiographical tendency represents a significant and hegemonical trend, or instead just a rearguard battle against the call for a change of scientific and political approaches, is of course an open question. But it could be useful to keep that in mind while reading Barbera’s book.

Table of contents

Prefazione (p. 11)

Capitolo 1

I conti con il passato classico (p. 15); Antichisti italiani e ideologie del Novecento (p. 15); L’eredità dell’archeologia fascista (p. 20); Mito di Roma, tecnocrazia, continuità dello Stato (p. 22); *Schuldfrage*, intellettuali ed epurazione (p. 26); Processi identitari (p. 36).

Capitolo 2

Un bianco fiore nella palude (p. 41);
Giulio Quirino Giglioli (p. 41); *Pax romana*: la vittoria democristiana (p. 55);
Cattolicizzare il Classico (p. 62).

Capitolo 3

Fischia il vento fra le aule (p. 69);
Roberto Paribeni (p. 69); Evaristo Breccia (p. 74); Carlo Anti (p. 78); *Libido adsentandi*: la sconfitta comunista (p. 83);
Democratizzare il Classico (p. 93).

Capitolo 4

Battaglia nella torre d'avorio (p. 99);
La questione lincea (p. 99); Biagio Pace (p. 106); *Excellens in arte*: la mediazione liberale (p. 113); Liberalizzare il Classico (p. 116).

Capitolo 5

All'ombra di Giano (p. 127); Archeologia dell'identità: neo-, anti-, post- (p. 127); La ricostruzione del Classico (p. 129); Dall'epurazione alla guerra fredda (p. 132).

Appendice I

Il processo Giglioli (p. 137)

Appendice II

I processi Paribeni, Breccia e Anti (p. 163)

Appendice III

Il processo Pace e la questione lincea (p. 209)

Abbreviazioni e archivi (p. 233)

Bibliografia (p. 235)

Indice dei nomi (p. 257)

Preview URL: <http://www.edizioniets.com/scheda.asp?n=-9788846762191&from=homepage>

Andrea Avalli

Scuola Superiore di Studi Storici

Università degli Studi della Repubblica
di San Marino

a.avalli@studio.unirsm.sm

Suggested citation

Avalli, Andrea: Review of Dario Barbera: Processo al Classico. L'epurazione dell'archeologia fascista. In: *thersites* 16 (2023), pp. 168–172.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.233>

ALEXANDER VANDEWALLE

(University of Antwerp, Ghent University)

Review of Ross Clare: *Ancient Greece and Rome in Videogames. Representation, Play, Transmedia*

**Bloomsbury Academic (London, New York 2021)
(= IMAGINES – Classical Receptions in the Visual and Performing Arts), x + 230 pages, 25 illustrations. ISBN: 9781350157194 (hardback), \$ 115.00, £ 85.00 hardback, also available as e-book (PDF, Epub, Mobi)**

Increasingly, the study of antiquity and video games is growing into its own separate subdiscipline within classical reception studies. Ross Clare's *Ancient Greece and Rome in Videogames. Representation, Play, Transmedia* (2021) marks an important step in the evolution of this field, as it is the first monograph in English on the topic of Classics and video games. Therefore, Clare's book may already be considered a milestone in this growing body of research simply because of its very existence.

As Clare explains (p. 3), his book is intended for a wide audience (perhaps primarily, however, of classical antiquity scholars), regardless of their familiarity with video games or game studies. As such, one part of the book's introduction, as well as the entirety of Chapter 1, is devoted to an exposition of several concepts crucial to understanding games, including player agency, immersion, cutscenes (and the criticisms thereof) or game genre. Clare does so by drawing upon

the work of several pioneering game scholars (e.g. Aarseth, Murray, Ryan, Juul, Eskelinen). He also surveys the existing body of work on Classics and games, yet while his overview certainly presents a practical summary that will prove useful for those eager to study games, it remains primarily restricted to the Anglophone tradition, meaning that authors not writing in English are often not mentioned. Most notably absent is the French work by Laury-Nuria André, whose 2016 book *Game of Rome. L'Antiquité vidéoludique* is the first monograph in this field altogether, and whose insights into, for example, the spectacularizing forces at work in games such as *God of War* (2005) may have proven valuable to the analysis presented in Chapter 2. Clare also provides an introduction to historical game studies, the research field that specifically concerns itself with the study of history in games and that has grown in size considerably over the past decade.

Clare's primary focus lies with how 'classical antiquity' is imagined and experienced in contemporary popular culture, specifically during – and because of – the consumption of popular media texts. In that respect, video games present a more than intriguing case study, since the medium empowers its audience with agency over how the texts unfold. Yet, at the same time, Clare's analyses aim to uncover broader, what he aptly calls "informal" (p. 8) modalities of antiquity in the twenty-first century.

These, Clare argues, ultimately form their own "transmedial world" (p. 28) of concepts, which he explains as "a shared mental warehouse of impressions of antiquity" (p. 31). This conceptualization will undoubtedly prove valuable for many future academic endeavors involving popular classical receptions.

At its core, the book revolves around three separate case studies, each of which highlights an important and representative aspect of video games and antiquity. The first (Chapter 2) is called 'Finding a New Epic in Action-Adventure Videogames' and investigates the proliferation of cinematic notions of 'epic' or 'epicness' in modern action games. The first part of the chapter focuses on the *God of War* trilogy (2005–2010). Clare successfully points to the adaptation and transformation of visual strategies that entered into the aforementioned "transmedial world" (p. 28) via previous cinematic (and televisual) receptions, including the game's almost "balletic" (p. 45) action, its blood and violence, its reliance on the typically male and muscular iconography of classical heroes, and more. The analysis additionally includes vital discussions of, for example, the protagonist Kratos (tracing his backstory to Euripides' *Hercules Furens*), the game's monster and 'boss' design, its architecture (and the player's destruction of it), its gender representations and more, making it one of the most complete studies of the *God of War* series so far. Particularly

interesting are the brief discussions of the games' control schemes (e.g. p. 48; 55), an aspect that is often overlooked in game research. The *God of War* analysis finally brings Clare to the conceptualization of an epic game tradition, "wherein central tenets of the epic film tradition are borrowed and altered to fit the interactive process" (p. 57).

Yet, Clare also clarifies that this epic game tradition is not confined to highly commercial, corporate, so-called 'triple-A' titles that revolve around Greek mythology. The remainder of the first case study traces similar visions and attestations of 'epicness' in other game contexts, such as the independent game sector (Clare studies *Apotheon* (2015) and *Okhlos: Omega* (2016)) or games that do not deal with epic Greek, but with epic Roman content (specifically, *Gladiator: Sword of Vengeance* (2003) and *I, Gladiator* (2015)). Clare provides convincing arguments to consider these games as similar exponents of the same epic game tradition.

The second case study (Chapter 3) is concerned with 'Ideas of "Rome" in Ancient Strategy Games'. Clare identifies a distinct 'Roman language' that permeates through ancient strategy games, one that emphasizes popular perceptions of 'Rome' as, for example, "organizational and managerial in nature" (p. 81). The chapter studies *Caesar III* (1998) and *CivCity: Rome* (2006), yet the bulk is devoted to *Imperium Romanum* (2008). Clare

draws attention to how this Roman language is infused with contemporary elements, by for example calling out the implementation of modern capitalist economics in these strategy games, and investigates the extent to which players are allowed or even required to engage in acts of colonialism. He concludes that these games oftentimes construct "an ahistorical Rome, a "Rome" firmly of post-antique origins" (p. 115) because of their reliance on the ideas found in the aforementioned "trans-medial world" of popular antiquity. As in Chapter 1, these insights are then applied to different contexts that challenge them, such as *Hegemony III: Clash of the Ancients* (2015), which shows traces of the same language in its depiction of a pre-imperial 'Rome', as well as *Age of Gladiators* (2016) which applies the strategy paradigm to the context of Roman gladiator arenas (and therefore differs from the more action-oriented gladiator games discussed in Chapter 2). Finally, Clare moves on to an analysis of *Age of Mythology* (2002), which transforms the genre structure or 'language' described in the previous analyses due to its more positively intercultural and mythological narrative format.

The third and final study (Chapter 4), entitled 'First-Person Antiquity: Contemporaneity and Experimentality', is concerned with games that have the player look at the in-game events through the 'eyes' of their avatar. While

the notion of identification between the player and a first-person avatar/character is perhaps accepted a little hastily (p. 117), it is Clare's thesis that these games are "bound [...] by their unique treatment of classical materials" (*ibid.*) and that they, through the first-person perspective, additionally possess a particular capacity to convey powerful messages to their player. The chapter comprises three excellent case studies: one discusses the "weird antiquity" (p. 124) of *Salammbô: Battle for Carthage* (2002) and how this 'weirdness', for example, avoids practices of Othering that were noted in Chapter 3; one analyzes how the horror game *Eleusis* (2013), set in modern times, reconfigures the Eleusinian Mysteries into, among others, a contemporary narrative of environmentalism; and, finally, one revolves around how the visual novels *Melos* (2015) and *Helena's Flowers* (2015) transform the classical characters of Sappho and Helen into responses to modern issues of gender and the lack of positive female representation in both games and the game industry. Clare thus concludes that "the first-person framework provides a template for perhaps the most experimental, varied, and immersive virtual ancient worlds" (p. 156), and shows that these admittedly less commercial games fare very differently as far as their reliance on popular or recognizable transmedial tropes is concerned.

After the analyses and a general conclusion follows a brief but welcome

epilogue named 'Next Steps (Or, The Inevitable Sequel)' where Clare takes up a reflective position and imagines future ventures for this work. He proposes the application of his concepts to different games (e.g. the *Assassin's Creed* series (2007–)) or different genres (e.g. gambling or virtual reality games) that did not fit in this monograph. He also suggests the application of his trans-medial framework to games that less overtly deal with the ancient past, such as the *Halo* series (2001–), which consists of first-person shooter games with a science-fiction setting that contain several classical references (for instance, the protagonist Master Chief is part of a group of supersoldiers known as 'Spartans'). The epilogue exemplifies the wide applicability of Clare's work, and it will undoubtedly be interesting to observe where future scholarship takes Clare's insights.

It is clear that Clare's analyses discuss a laudably wide and representative array of games (not all the games discussed by Clare are named in this review). From a practical standpoint, his analyses must additionally be credited for their attention to previously understudied (or, even further, currently unstudied) games and/or genres: in the case of the visual novels, for example, Clare's is the only academic analysis so far. Clare thus notably expands the scope of the field, and offers essential foundations upon which future analyses can be built.

The terms that Clare uses to describe these games that are set in classical antiquity, i.e. “ancient games” (or “ancient gameplay”) do remain somewhat vague and open to discussion. These terms could, for instance, be equally applicable to games *that are ancient*, such as the ancient Egyptian game *Senet*. Authors in the field have so far employed various names to describe ‘the video game set in or engaging with classical antiquity’, with no standard nomenclature currently in use (the situation is different in historical game studies, where ‘historical video game’ has become a relatively standardized term). Clare’s “ancient game” does not provide a concluding solution, although his “antiquity-based game” (p. 4) or “ancient-world games” (p. 8 and *passim*), which are sometimes (but less frequently) used as synonyms, already seem steps in a better direction.

In Chapter 1, Clare expresses his “sincere hope [...] that this book will measure up to and complement” (p. 16) the collected volume *Classical Antiquity in Video Games* (also featuring a chapter by Clare), edited by Christian Rollinger and published in 2020. At the book’s close, the reader can only consider Clare’s enterprise as successful. The field’s first monograph in English is a timely, thorough and captivating product of research that offers a useful gateway into the world of gaming for the uninitiated, and pushes the topic into innovative and crucial new directions for those with prior playtime.

Clare’s focus lies less with how these games incorporate historical processes or recreate the classical past; instead, he is concerned with the role they offer to the player audience, as well as with the wider cultural meanings the games help construe. His analyses are not simply interested in identifying ancient equivalents of the games’ subject materials or in assessing their historical or literary referentiality, but equally in highlighting their existence across a broader cultural spectrum. In doing so, the book is more than a collection of game-text analyses: through the connections it draws between these games and wider transmedial phenomena, as well as with classical antiquity itself, it becomes an important reference point for anyone interested in the *Nachleben* of the ancient world in today’s cultural imagination.

Alexander Vandewalle

University of Antwerp, Ghent University
Department of Communication Studies,
Department of Literary Studies
alexander.vandewalle@uantwerpen.be

Suggested citation

Vandewalle, Alexander: Review of Ross Clare: Ancient Greece and Rome in Videogames. Representation, Play, Transmedia. In: *thersites* 16 (2023), pp. 173–177.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.220>

PASQUALE FERRARA

(Universität Potsdam)

Recensione di Mario Baumann/ Vasileios Liotsakis (eds.): *Reading History in the Roman Empire*

de Gruyter (Berlin/Boston 2022) (= Millennium 98),
X + 266 p. ISBN: 9783110764062, Open Access.

Negli ultimi decenni si sono indagati vari e numerosi aspetti della storiografia romana, dalla veridicità degli eventi narrati al valore letterario dell'opera storica, dallo studio degli intenti politici degli autori ai confronti con la storiografia greca. Come dichiarato nell'introduzione (pp. 1–12) dai curatori Baumann e Liotsakis, il volume "Reading history in the Roman empire" mira ad approfondire tali aspetti, ma da una nuova prospettiva, ovvero tramite una serie di studi che pongono l'accento non sugli autori, ma sui lettori di storiografia in epoca romana. Nelle prime due parti dell'introduzione è evidenziata la peculiarità di tale indagine, con la quale

si affronta non solo la consapevolezza degli storiografi nel rivolgersi a un determinato gruppo di lettori, ma anche il destinatario inteso, da un lato, come controparte critica e, dall'altro, come agente attivo capace – potenzialmente e concretamente – di influenzare il processo di creazione di un'opera storiografica. A ciò si aggiunge una riflessione sulla concezione che i vari intellettuali romani, da Cicerone a Sallustio, avevano della storiografia (cfr. p. 2) e uno studio di alcuni generi letterari connessi – direttamente o meno – alla storiografia romana, sempre con il fine di ampliare il dibattito sulla ricezione e percezione di un testo storico nella Roma antica. Il

campo di indagine è limitato a un preciso arco temporale – ovvero dalla tarda Repubblica alla prima età imperiale – sulla base del fatto che proprio in tali decenni si assiste a un accrescimento tanto delle opere storiografiche, quanto dei loro lettori. Senza dubbio, tale scelta parte da valide motivazioni ed è auspicabile che questa serie di casi studio sia da stimolo per un maggiore approfondimento, attraverso la lente dei lettori, anche di altre epoche. Nella terza parte dell'introduzione, gli editori presentano i dieci contributi, dapprima raggruppandoli secondo i vari temi e infine in ordine cronologico.

Ognuno dei contributi (presentati nella conferenza “Reading History in Antiquity: Audience-Oriented Perspectives on Classical Historiography” tenutasi presso l'Istituto di Studi Classici dell'Università Justus Liebig di Giessen nell'aprile 2017) muove da un analogo, oltre che rigoroso, approccio metodologico. La struttura dell'opera risulta pertanto coerente e omogenea, dal momento che ogni saggio, pur avendo argomenti specifici, pone al centro il pubblico antico di storiografia in ogni sua sfaccettatura. Gli apparati bibliografici includono anche studi recenti (fino al 2017), ma va detto che in nessuno di questi è citato alcuno dei cinque volumi de “Lo spazio letterario di Roma antica” (direttori: Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, Roma, 1989–1991).

Senza alcuna pretesa di esaustività, è doveroso offrire almeno un quadro dei

singoli contributi, seguendo l'ordine di pubblicazione.

Il contributo di Shaw (pp. 13–33) indaga la concezione che Sallustio ha della storiografia partendo dal rapporto che egli ha con il proprio pubblico. Dopo una contestualizzazione storica che pone Sallustio in rapporto ai suoi contemporanei e un dettagliato confronto con l'idea che Cicerone ha della storia, Shaw procede con un'accurata disamina delle prefazioni del *Bellum Catilinae* e del *Bellum Iugurthinum*. In tali prefazioni Sallustio avanza chiare critiche ai lettori di storiografia e con ciò evidenzia che, nella sua ottica, il pubblico deve essere non soltanto consapevole, ma anche in grado di comprendere la trama filosofica che permea le sue opere. Gli strumenti che Sallustio adotta per restringere il proprio bacino di lettori – stile spezzato e complesso, ispirazione a Tucidide e Catone – sono ben noti, tuttavia Shaw dimostra che con tali scelte l'autore non mira tanto a distinguersi dalla tradizione annalistica, ma ricerca un dialogo attivo con i propri lettori al fine di trasmettere la sua concezione di storia: non solo ciceroniana maestra di vita, ma soprattutto virtuoso *negotium* capace di sostituire una vita politica attiva.

Segue il saggio di Miquel (pp. 35–57). Dopo una breve ma esauriente introduzione che sintetizza le considerazioni tradizionali sulle descrizioni geografiche nei testi di storiografia, l'autrice espone l'intento del suo studio, ossia rileggere le informazioni geografiche nelle opere

di Cesare, Sallustio e Livio partendo però dall'interesse e dalle conoscenze dei lettori antichi e non degli storiografi. In tal modo, Miquel giunge alla conclusione – confutando le considerazioni di Horsfall su Livio in particolare (cfr. p. 35, p. 55)¹ – che le nozioni geografiche ed etnografiche sono, a seconda dei casi, corrette o inesatte perché gli storiografi 'dialogano' con i propri destinatari e si adeguano alla natura, al grado di conoscenza e alle aspettative del loro pubblico, senza tralasciare il valore didattico della storiografia.

La narrazione liviana delle vicende di Annibale (*Liv.* 21–30) è al centro del contributo di Pausch (pp. 59–78), il quale mira a una maggiore comprensione del rapporto tra Livio e il suo pubblico. Tale rapporto è già stato affrontato da Pausch in un volume monografico,² ma in questo caso egli si concentra sulle strategie narrative adottate da Livio per enfatizzare le emozioni provate dal pubblico nella lettura e le tecniche utilizzate dallo storiografo per alternare, di volta in volta, il punto di vista dei cartaginesi e dei romani (cfr. in particolare p. 73). Dal lavoro di Pausch si desume che l'operazione storico-letteraria di Livio non si limita, dunque, alla glorificazione di Roma o a uno scopo meramente didattico, ma

dà peso soprattutto alle aspettative che i lettori contemporanei riponevano nella storiografia, ovvero il piacere della lettura e il coinvolgimento emotivo.

Il contributo di Pulice (pp. 79–113), basato sull'analisi del frammento *P.Oxy.* 853, indaga, da un lato, la ricezione di Tucidide nella prima età imperiale; dall'altro, quale tipologia di pubblico fosse interessata allo storiografo greco nonché le ragioni di tale interesse. Il saggio è diviso in tre parti: la prima (pp. 80–84) è un'introduzione accurata al papiro, alla sua cronologia e alle sue peculiarità; la seconda entra, invece, nel vivo della discussione (pp. 85–105), analizzando l'ingresso di Tucidide quale *exemplum* nei discorsi storiografici e retorici della Roma tardo-repubblicana e la sua ricezione rispetto anche agli interessi del pubblico romano; la terza (pp. 105–112) conclude con la tesi che il testo in *P.Oxy.* 853 – un commentario a Tucidide di prima età imperiale – era diretto a lettori che prediligevano l'aspetto oratorio nelle opere storiografiche.

Duchêne (pp. 115–129) propone un nuovo approccio, al fine di meglio comprendere quale fosse il pubblico di storiografia a Roma, indagando vari generi letterari e in particolare l'*Apocolocyntosis* di Seneca. Secondo l'autrice, la satira senecana, così come il genere imitativo della parodia, sono uno specchio della ricezione, da parte del pubblico, della storiografia e sono in grado di rivelare quali fossero la tipologia e le aspettative dei

¹ Nicholas Horsfall, *The Caudine Forks: Topography and Illusion*. *PBSR* 50 (1982) 45–52.

² Dennis Pausch, *Livius und der Leser* (München 2011).

lettori dei testi storici. L'opera di Seneca, in particolare, attacca dunque quei lettori acritici che assorbono – senza porsi domande – qualsiasi informazione contenuta nell'opera storiografica.

Il contributo di Zatlin (pp. 131–148), suddiviso in tre parti, intende analizzare le intersezioni tra storiografia ed epistolografia. L'autore affronta, nella prima parte, tanto le peculiarità del genere letterario dell'epistolografia, quanto i motivi (temporale e/o spaziale) che portano alla scrittura di una lettera, presentando inoltre un'acuta e convincente tesi sulle diverse caratteristiche (qui definite *affordances*, cfr. p. 134) di un'epistola, ossia “sincerity, distance, and generic inclusivity” (p. 135). Muovendo da tali considerazioni, Zatlin incentra le due sezioni successive su Plinio il Giovane e in particolare sulle affermazioni contenute in Ep. 1,1,1, al fine di evidenziare ciò che avvicina e ciò che distingue storiografia ed epistolografia: mentre il dialogo tra autore e lettori è punto in comune a entrambi i generi letterari, i contenuti delle epistole non potranno mai essere ‘storia’ a causa della natura stessa dei loro contenuti.

Baroud (pp. 149–173) presenta uno studio sulle relazioni tra storiografia e retorica, ponendo l'accento sul rapporto che intercorre tra autore e pubblico. Il discorso è incentrato sulla narrazione tacitiana dell'ascesa al potere di Tiberio, messa inoltre a confronto con quella di Nerone. Secondo quanto evidenziato da Baroud (cfr. pp. 149–150), mentre la

narrazione riguardante Nerone ha un linguaggio chiaro ed esplicito, quella su Tiberio si distingue per lo stile complesso e una preponderante distorsione cronologica. Al fine di comprendere i motivi che hanno portato a una tale, profonda differenza compositiva, Baroud allarga il campo d'indagine alle affermazioni di Quintiliano e Plinio il Giovane (pp. 167–168) riguardo alla forza emotiva che una lettura a voce alta può suscitare nel pubblico. Su tali basi, l'autore offre la chiave per interpretare lo stile in Ann. 1, 7: Tacito adotta volutamente l'*enargeia* nel testo col fine di restituire l'atmosfera oscura e concitata dell'ascesa di Tiberio e coinvolgere emotivamente, con forza maggiore, il pubblico.

Nuove considerazioni sulla topografia e sulla geografia nei testi storiografici romani sono avanzate da Leidl (pp. 175–192) – studioso prematuramente scomparso cui il volume è dedicato – il quale articola il discorso sulle informazioni geografiche e il loro valore nelle *Historiae* di Tacito, ponendo l'accento – secondo un approccio analogo a quello di Miquel – sulle conoscenze geografiche dei lettori antichi. Nelle pagine introduttive, Leidl puntualizza la profonda differenza tra i mezzi conoscitivi (ad esempio mappe, itinerari, strumenti) di cui dispongono i lettori antichi e moderni per conoscere i luoghi della storia; di conseguenza, ben diverse sono le aspettative di un pubblico antico e di uno moderno. Ciò va tenuto

in conto – ribadisce Leidl – nell’analisi delle nozioni geografiche e topografiche in un’opera antica di storiografia. Partendo da tale premessa, l’autore evidenzia come le rappresentazioni spaziali in Tacito abbiano un ruolo strategico dal punto di vista narrativo e sottolinea la consapevolezza dello storiografo della presenza, nella mente dei lettori, di un immaginario geografico preesistente. Tali strategie, come ad esempio la tensione narrativa tra luoghi ‘interni’ ed ‘esterni’ e il rapporto tra il fulcro – non solo topografico – di Roma e le periferie, sono elementi che Tacito adotta per modulare narrazione storica e per porre al lettore sempre diverse prospettive di osservazione.

Liotsakis (pp. 193–221) presenta uno studio sugli elementi discordanti nell’Anabasi di Alessandro di Arriano, tramite un’analisi articolata in quattro parti: elementi epici di ascendenza omerica (pp. 194–201); approccio critico alle gesta di Alessandro (pp. 201–205); nozioni geografiche (pp. 205–212); narrazione di miti religiosi (pp. 212–218). La varietà di tali elementi e le molteplici personae autoriali nel testo non sono – secondo la convincente analisi di Liotsakis – incongruenze compositive, ma rispecchiano un ben preciso intento di Arriano: quello di soddisfare gli interessi e le aspettative – di varia natura – di un ampio bacino di lettori che va dagli intellettuali greci al pubblico romano.

Il volume si chiude con il contributo di Kemezis (pp. 223–249) sui lettori

antichi della *Historia Augusta*. Dopo una trattazione del dibattito – ancora oggi vivace – sulla natura (multi)autorale dell’opera e una presentazione dell’approccio metodologico, Kemezis si domanda in che modo i lettori tardo-antichi abbiano recepito e interpretato l’*Historia Augusta*. L’autore propone un possibile processo di lettura – distinto in due fasi – dell’*Historia Augusta* da parte dei destinatari tardo-antichi (p. 227). Secondo tale modello, in un primo momento il lettore – non conoscendo ancora i contenuti dell’opera – utilizza i dati paratestuali per una rapida consultazione; in un secondo tempo, invece – anche in base anche al proprio grado di interesse – procede in una lettura più approfondita volta a conoscere i dettagli delle storie e il pensiero e le peculiarità dei vari *scriptores*.

Infine, alcune note di carattere editoriale. Il volume ha rarissimi refusi e rivela una precisa cura editoriale. La scelta di far seguire a ogni contributo la rispettiva bibliografia – oltre alla presenza di traduzioni in lingua dal greco e dal latino – agevola una rapida consultazione da parte di lettori con un diverso background. L’*index locorum* e l’*index nominum et rerum* sono dettagliati e includono anche le note.

Table of Contents

Frontmatter

Preface

Contents

Introduction (Mario Baumann and Vasileios Liotsakis)

Sallust, the *lector eruditus* and the Purposes of History (Edwin Shaw)

The Audience of Latin Historical Works in the First Century BCE in Light of Geographical Descriptions (Marine Miquel)

Livy, the Reader Involved, and the Audience of Roman Historiography (Dennis Pausch)

From ἐξήγησις to μίμησις: Thucydides' Readership in the ὑπομνήματα from the Roman Period (Aurélien Pulice)

Historiography in the Margins and the Reader as a Touchstone (Pauline Duchêne)

A History in Letters? The Intersection of Epistolarity and Historiography in Pliny (Ari Zatlin)

Readership and Reading Practices of Ancient History in the Early Roman Empire: Tacitus' Accessions of Tiberius and Nero as a Case Study in Affective Historiography (George Baroud)

Reading Spaces, Observing Spectators in Tacitus' *Histories* (Christoph G. Leidl)

How to Satisfy Everyone: Diverse Readerly Expectations and Multiple Authorial Personae in Arrian's *Anabasis* (Vasileios Liotsakis)

Multiple Authors and Puzzled Readers in the *Historia Augusta* (Adam M. Kemezis)

Index locorum

Index nominum et rerum

Pasquale Ferrara

Universität Potsdam

pasquale.ferrara@uni-potsdam.de

Suggested citation

Ferrara, Pasquale: Recensione di Mario Baumann/Vasileios Liotsakis (eds.): Reading History in the Roman Empire. In: *thersites* 16 (2023), pp. 178–183. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.236>

PATRIK POHL

(Universität Potsdam)

Rezension von Gianna Zipp: *Gewalt in Laktanz'* *De mortibus persecutorum*

De Gruyter (Berlin/Boston 2021) (= Millennium. Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. 95), 298 S. ISBN: 978-3-11-074066-0, 113,95 €.

In ihrer Dissertation, die im Sommersemester 2020 an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen wurde, befasst sich Gianna Zipp (im Folgenden Z.) mit dem Topos der Gewalt in Laktanz' Werk *De mortibus persecutorum* – über die Todesarten der Verfolger (im Folgenden *de mort. pers.*). L. Caelius (oder Caecilius) Firmianus Lactantius, kurz Laktanz war lateinischer Rhetoriklehrer und ein Apologet des Christentums, der zunächst am Hof Kaiser Diocletians in Nikomedia, später in Trier als Erzieher von Konstantins Sohn Crispus tätig war. Bei *de mort. pers.* handelt es sich um eine historisch-apo-

logetische Darstellung der Christenverfolgungen von Nero bis zur Tetrarchie zu Beginn des 4. Jahrhunderts n. Chr. Während die vergangenen Verfolgungen nur kurz angesprochen werden, ist die letzte große Christenverfolgung, die der Autor selbst miterlebte, sehr ausführlich beschrieben.

Ihre Dissertation gliedert Z. zwischen der Einleitung (S. 1–40) und dem Fazit (S. 257–268) im Hauptteil in vier große Kapitel und einen knappen Exkurs zur *Collective Memory Theory* (S. 254–256).

Der Arbeit stellt Z. ihre Definition von Gewalt voran: „Als Gewalt wird nicht nur rein physische Gewalt verstanden, sondern alle Handlungen, die

das Ziel haben, dem Objekt der Gewalt physischen, psychischen oder sozialen Schaden zuzufügen“ (S. 2). Diese, wie Z. selbst sagt „einem breiten Gewaltverständnis“ folgende Definition (S. 2 f.), bietet eine gute Basis, auf der Laktanz' Werk nach dem Thema ‚Gewalt‘ untersucht werden kann. Für das Verständnis der Arbeit ist jedoch klarzustellen, dass auch Strafen von Z. mit zur Gewalt gezählt werden (S. 3). Unter diesem Gesichtspunkt wird ‚Gewalt an Tyrannen‘ und speziell die Todesarten der Kaiser Diocletian, Maximianus Herculeus, Galerius und Maximinus Daia von ihr in Kapitel 4 analysiert. Dabei werden sowohl politisch-gesellschaftliche Strafen wie bspw. die *damnatio memoriae* (S. 187 f.) als auch göttliche Bestrafung als Formen der Gewalt verstanden (S. 217).

Als Methode wurde das aus dem *New Criticism* entstandene *Close Reading*, eine kleinschrittige Textanalyse gewählt (S. 5–7). Nach Wolfgang Iser geht es nicht darum, den Text nach etwas außerhalb Gelegenen zu konsultieren, sondern ihn selbst zu Wort kommen zu lassen. Im Fokus stehen dabei die Elemente des Textes und deren Zusammenspiel.¹

Zunächst geht Z. auf die Person des Laktanz und dessen *Œuvre* ein (S. 7–13). Es folgt ein Überblick über die For-

schung zu seinem Werk *de mort. pers.* (S. 14–22), wobei sie sich auf jene Studien beschränkt, „die sich mit *De mortibus persecutorum* ausschließlich als Quellenbeleg beschäftigen“ (S. 14). Auf Untersuchungen, die sich primär mit der Geschichte der Tetrarchie und/oder Konstantin dem Großen befassen und damit auf Laktanz' Werk Bezug nehmen, geht Z. nicht explizit ein. Der Grund dafür ist, dass *de mort. pers.* eine der wichtigsten Quellen zu dieser Epoche ist und die Zitation dieses Werkes daher kaum noch zu überblicken ist. Wichtig und gelungen ist die Einordnung von *de mort. pers.* in die antike Textgattung (S. 22–40). Richtig wird von Z. angemerkt, dass „die Zuordnung zu einer Gattung ausschlaggebend für das Verständnis des Inhalts sein [kann]“ (S. 22). Zunächst diskutiert Z. die Einordnung von *de mort. pers.* in die literarischen Genres Brief, *historia*, Garantie-/Gewährschrift und Apologie. Das Fazit eines „Genremix aus Brief und Geschichtswerk“ (S. 38; ähnlich S. 39) mag erst etwas unbefriedigend sein, doch zeigt Z. hier präzise die Raffinesse Laktanz'. Der antike Autor verfasste zwar im Kern ein Historienwerk, das die hierfür wesentlichen Kriterien umfasst, wie den Anspruch die Wahrheit für die Nachwelt festzuhalten (Lact. *mort. pers.* 52; Z. S. 30), aber er gab dem Werk den Anschein eines Briefes.

In Kapitel 2 befasst sich Z. mit dem Tyrannenbild in *de mort. pers.* (S. 41–122). Dabei unterteilt sie die Untersuchung nach den einzelnen Kaisern in

¹ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Paderborn² 1984), 31.

der von Laktanz verwendeten chronologischen Reihenfolge: Diocletian, Maximianus Herculius, Galerius und Maximinus Daia. Maxentius wurde nicht mit eigenem Kapitel bedacht, da Laktanz ihn nur kurz nennt und die Stellen nach Z. nicht genügend Ansatzfläche für die Analyse bieten (S. 4). Gemäß der von ihr gewählten Methode des *Close Reading* geht Z. vor und analysiert in narrativer Reihenfolge die verschiedenen Tyrannentopoi der vier genannten Kaiser. Besonders in der kurzen Zusammenfassung (S. 120–122) zeigt sich dabei, dass alle vier Ungerechtigkeit gegenüber der Bevölkerung, Gier und starke Ichbezogenheit widerspiegeln. Im übrigen Kapitel ist ein direkter Vergleich der vier Kaiser nur kurz gegeben, in der Regel dann, wenn Laktanz Szenen schildert, in denen die Akteure gemeinsam vorkommen. Auch die anderen Kaiser dieser Zeit, die von Laktanz als gut angesehenen Imperatoren Constantius Chlorus, sein Sohn Konstantin der Große und dessen Mitkaiser, Schwager und spätere Rivale Licinius, werden nur in Gegenüberstellung zu den vier ‚Tyrannten‘ genannt. Im Unterschied zu den ‚Tyrannten‘ werden diese auch nicht einzeln analysiert, was sowohl dem geringeren Umfang, den diese in Laktanz' Werk einnehmen, als auch dem Schwerpunkt und der Fragestellung von Z.s Arbeit geschuldet ist (daher fehlt auch eine Einbettung in die althistorische Forschungsdiskussion um sogenannte gute und schlechte Kaiser). Insgesamt über-

zeugt die Analyse der Topoi, die Laktanz nutzt, um besagte vier Kaiser als Tyrannen darzustellen. Die Analyse des Tyrannenbildes bleibt, wie es der Fokus der Arbeit ist, auf *de mort. pers.* beschränkt.²

In Kapitel 3 „Gewalt ausgeübt von Tyrannen“ (S. 123–181) behält Z. die Reihenfolge der Kaiser sowie die Untersuchung der Gewalttaten in narrativer Reihenfolge bei. Die von den vier Kaisern ausgeübten Gewaltformen werden in psychisch-soziale, körperliche Gewalt und Hinrichtungen unterteilt, wobei Feuer als Gewaltmittel eine elaborierte Stellung, sowohl bei der Folter als auch bei Exekutionen einnimmt. Da Laktanz Galerius als den Hauptverantwortlichen und -schuldigen an der Christenverfolgung darstellt, werden ihm in *de mort. pers.* die meisten Grausamkeiten zugeschrieben. Bedingt durch

2 Für weiterführende Studien sollte die Analyse des Tyrannentopos in *de mort. pers.* in den Diskurs dieses Terminus in der Spätantike eingeordnet werden. So wie es bspw. von Timothy Barnes für das 4. Jh. oder von Joachim Szidat für die Zeit nach Laktanz' Werk und Konstantins Regierung erfolgte: Timothy D. Barnes, *Oppressor, Persecutor. Usurper: The Meaning of Tyrannus in the Fourth Century*, in: Giorgio Bonamente, Marc Mayer (ed.), *Historiae Augustae Colloquium Barcinonense*. (Bari 1996) (= *Historiae Augustae Colloquia Nova Series 4*), 55–65; Joachim Szidat, *Usurpator tanti nominis. Kaiser und Usurpator in der Spätantike (337–476 n. Chr.)*, (Stuttgart 2010) (= *Historia Einzelschriften 210*), 27–32.

dieses Augenmerk Laktanz' nimmt Galerius bei der Analyse den größten Raum ein. Hervorzuheben ist, dass sich Z. nicht allein auf *de mort. pers.* stützt, sondern, wo es angebracht ist, auch Verweise zu Laktanz' Vorstellungen in dessen anderen großen Werken *De Ira Dei* (bspw. S. 153) und *Divinae Institutiones* (bspw. S. 134) vornimmt.

In Kapitel 4 (S. 182–234), das Z. mit „Gewalt an Tyrannen“ betitelt, widmet sie sich primär der Darstellung der verschiedenen ‚Todesarten der Verfolger‘. Der Begriff der Gewalt ist hier sehr weit gefasst und beschreibt in erster Linie die göttliche Strafe in Form eines grausamen Todes der Kaiser für deren Vorgehen gegen die Christen. Impliziert wird darauf verwiesen, dass besonders Diocletian nach seiner Abdankung psychischer Gewalt ausgesetzt wird, indem er miterleben muss, wie sein Andenken, zusammen mit dem seines einstigen Partners Maximianus Herculius, noch zu Lebzeiten getilgt wird (S. 188; 194). In diesem Kapitel legt Z. auch dar, wie gut sich Laktanz in der antiken Literatur auskannte. Sie zeigt, wie er bei den Todesarten verschiedene Vorbilder aus Werken anderer antiker Autoren, besonders Vergil, aufgriff, um die Tetrarchen mit den dort beschriebenen mythologischen Figuren zu parallelisieren. So werden bspw. Galerius mit Laokoon (S. 211) und Maximianus Herculius mit Amata (S. 196 f.) verglichen. Besonders unterstreicht Z. bei jeder Todesart das Mitwirken Gottes.

Diesem widmet sie sich auch explizit in Kapitel 5 (S. 235–253). Dabei unterteilt sie das von Laktanz beschriebene Wirken Gottes in ein direktes Eingreifen und Strafen und ein indirektes Wirken mittels Stellvertreter. Nach Z. ist die Intention des Autors von *de mort. pers.* wie folgt: „Sowohl christliche als auch pagane Rezipienten können nun nicht mehr umhin, das Handeln Gottes in der Welt zu begreifen und die Konsequenzen für Christenverfolgungen in der Geschichte manifestiert zu erkennen“ (S. 253).

Mit ihrem kurzen, als „Collective Memory Theory“ betitelten Exkurs nach Maurice Halbwachs zeigt Z. in Kapitel 6 (S. 254–256) knapp auf, wie Laktanz mit seinem Werk dazu beitrug, die kollektive Erinnerung an die tetrarchische Christenverfolgung zu konstruieren. Erst unter dem Gesichtspunkt der Narrativkonstruktion ist *de mort. pers.* ihrer Meinung nach als historische Quelle zu verwenden. Die Behauptung: „Wenn man versteht, wie *De mortibus persecutorum* versucht, eine kollektive Erinnerung zu konstruieren, muss man davon Abstand nehmen, das Werk als Steinbruch für Faktenwissen zur Christenverfolgung oder der sogenannten Konstantinischen Wende zu benutzen“ (S. 256) ist besonders vor dem Hintergrund der wenigen anderen literarischen Quellen dieser Epoche schwierig. Neben der *Historia Ecclesiastica* und der *Vita Constantini* des Bischofs Eusebius von Caesarea ist *de mort. pers.* das einzige umfangreichere literarische Primär-

zeugnis zur tetrarchischen Christenverfolgung und der sogenannten Konstantinischen Wende. Die historische Forschung zu Konstantin und der Tetrarchie ist daher auf das Werk Laktanz' angewiesen – Z. schreibt selbst in ihrem Forschungsüberblick (S. 14) „dass keine Studie zu Diokletian, Galerius, Tetrarchie, Konstantin oder der sogenannten Konstantinischen Wende umhinkommt, sich *De mortibus persecutorum* zu bedienen“. Dieser Exkurs versteht sich mehr als Ausblick und Anregung zu weiteren Forschungen, die *de mort. pers.* vor der Theorie Maurice Halbwachs' sowie dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses nach Jan und Aleida Assmann untersuchen.

Insgesamt war es das Ziel Z.s in ihrer Dissertation zu zeigen, dass die Gewaltdarstellungen in *De mortibus persecutorum* dem literarischen Ziel des Werkes dienen, die *Exempla* und das Handeln Gottes an den Christenverfolgern darzustellen“ (S. 268). Als eine *historia* verpackt in ein Briefformat soll das Werk der Nachwelt in erster Linie Gottes Handeln überliefern. Im Zentrum der Handlungen, sowohl der Tyrannen als auch Gottes, steht dabei die Gewalt, wobei von Z. hierbei explizit die ‚göttlichen Strafen‘ in Form von grausamen Toden mit eingeschlossen sind. Unter dieser Prämisse zeigt sie in ihrem Buch präzise die Konzeption sowie die Intention Laktanz' auf. Die starke Fokussierung auf Beweggründe des antiken Verfassers hat allerdings zum Nachteil, dass

dessen Aussagen nicht in ihrer historischen Richtigkeit hinterfragt, sondern als gegeben hingenommen werden. Als Beispiel sei hier das (angebliche) Bündnis des Maximinus Daia mit Maxentius (Lact. mort. pers. 43,2 f.; Z. S. 115 f.) genannt. Über dieses Bündnis und die Richtigkeit von Laktanz' Überlieferung wird in der althistorischen Forschung stark diskutiert und dieses auch hinterfragt.³ Z.s Dissertation ist folglich nicht als historische Quellenkritik zu verstehen; ihre Intention ist mittels *Close Reading* die Konzeption von Laktanz' Werk unter dem verbindenden Element der Gewalt zu untersuchen. Detailliert erörtert sie dabei beispielsweise bei der Analyse des Todes von Maximianus Herculius (S. 194–200), wie Laktanz hier mittels Verweise auf die Dichter Vergil und Ovid die Bestrafung und damit die implizierte Gewaltausübung auf diesen Tyrannen konzipiert. Hierbei zeigt sich die Stärke der von Z. gewählten Methode des *Close Reading*, bei der sie die Worte Laktanz' ebenso präzise analysiert wie die Anlehnungen an die *Aeneis* und die *Metamorphosen*. Ihre Dissertation bietet somit besonders aus philologischer Perspektive einen

³ Ein guter Überblick über die Rezeption dieses Bündnisses in der althistorischen Forschung sowie zur Historizität der Aussage Laktanz' findet sich bei Kay Ehling, Zu dem angeblichen Bündnis zwischen Maximinus Daia und Maxentius. *JNG* 63 (2013), 173–185.

gelungenen Einblick in Laktanz' Konzeption seines Werkes, verbunden durch das zentrale Element der Gewalt.

Open access unter: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110747003/pdf>

Suggested citation

Pohl, Patrik: Review of Gianna Zipp: Gewalt in Laktanz' De mortibus persecutorum. In: *thersites* 16 (2023), pp. 184–189.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.235>

Patrik Pohl
Universität Potsdam
Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10
14469 Potsdam
patrik.pohl@uni-potsdam.de