



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El πάθος com a motiu tràgic en els escolis i en les manifestacions artístiques d'època imperial: dansa i novel·la

Roser Homar Pérez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El πάθος com a motiu tràgic en els escolis i en les
manifestacions artístiques d'època imperial: dansa i novel·la

Roser Homar Pérez

Tutora: Francesca Mestre

Directors: Carles Garriga i Francesca Mestre

Programa de doctorat : “Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència”

Universitat de Barcelona

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Grega

2015

A la memòria de Carles Miralles

PROEMI

L'interior de les persones —la seva vida íntima i intransferible— es construeix sempre a partir d'experiències que deixen una impressió en l'ànima molt abans que un mateix se n'adoni i sigui capaç de passar-les a conscient i de racionalitzar-les.

El teatre, l'espectacle i el text —tant literari com vivencial—, han construït des de la més tendra infantesa la meva vida i, ara que tinc davant els ulls la tesi, m'adono que és precisament la meva experiència amb el teatre l'impuls que m'ha portat a investigar, a racionalitzar i a mirar d'explicar com és possible que aquesta art hagi estat capaç de construir i de marcar el meu interior més íntim.

Recordo poques coses de la infantesa primerenca, entre els quatre i sis anys. M'ha fascinat sempre, però, que d'entre els pocs records conscients que servo, aquests estiguin precisament vinculats al teatre. Recordo l'impacte tan gran que vaig rebre en veure ballar la princesa amb el diable a *Història d'un soldat*. Això va passar un vespre de principis dels 90 al Teatre Lliure. Els dies posteriors a aquell espectacle, cada tarda demanava als pares que em posessin la peça d'Stravinski i la ballava una i altra vegada intentant reproduir els moviments de Montse Guallar.

L'altra experiència que recordo és el moment de trepitjar l'escenari, encara amb l'escenografia de Fabià Puigserver, després de veure *Un dels últims vespres de Carnaval*. Vaig sentir que posava els peus en territori sagrat: un espai en què cobrava vida l'irreal, el fictici, i es feia veritat fundant dins meu. Van passar diverses setmanes en què la meva germana i jo, a casa, assajàvem una i altra vegada de reproduir escenes i diàlegs, fent un esforç per cercar en la memòria les paraules exactes dels personatges.

De més gran, en l'adolescència, recordo moltes altres experiències teatrals i també com em costava i, encara ara em costa, trepitjar l'escenari —l'espai sagrat—, per accedir a la graderia. I també el desig que ja no se'm permet de, un cop acabada l'obra, accedir a l'espai encara no despulat de la paraula, de l'acció, de la ficció feta veritat.

La narrativa forma part també de la meva essència des de la més tendra infància i els meus progenitors sempre recorden el meu gust per la repetició d'esquemes narratius, per la reproducció exacte, paraula per paraula, de l'expressió de reaccions per part dels personatges d'un relat. També el plaer per aquelles històries que

juguen a truncar les expectatives del lector (auditiu i visual) avesat a una narrativa que compleix sempre el seu horitzó d'expectatives.

De la narrativa antiga, de la novel·la, especialment, em fascinà ja en la primera sessió de l'assignatura de màster, amb la professora Maite Clavo, el joc constant amb el món del teatre; la seva vivacitat, expressivitat i plasticitat. Com el teatre, l'espectacle, el visual es feia relat. Totes aquestes experiències tenen a veure amb el πάθος, amb l'ὄψις, amb la mimesi, amb la ficció, amb la veritat i els seus límits; amb la Paraula, la música i el cant.

Però el relat i l'espectacle no són res sense un agent, una persona. Perquè les persones són el lloc i el mitjà a través del qual les impressions, les emocions es transmeten. És per això que no puc estar-me d'esmentar el meu primer director i tutor de tesi, la persona que va iniciar-me en el món de la investigació i que va revisar i supervisar les primeres pàgines d'aquest treball. La passió amb què en Carles Miralles llegia i comentava literatura, la manera com transmetia tot el seu saber fou la fiblada que m'empenyé a endinsar-me en aquest camí molt freqüentat i, tanmateix, tortuós. Aquest és el lloc per agrair-li tota l'atenció que posà en la meva formació i desenvolupament com a investigadora.

Vull agrair també a tots els membres del Departament de Filologia Grega l'acompanyament i el suport que m'han donat al llarg de tot el procés d'elaboració de la tesi, ja que sempre han mostrat molt interès en seguir de prop la seva evolució i les seves observacions han estat sempre un estímul per continuar endavant. El meu agraïment més sincer a la meva tutora i codirectora, Francesca Mestre, i a en Carles Garriga, també codirector, per haver acceptat d'agafar el relleu d'en Carles Miralles, per la seva disponibilitat i per la seva ajuda.

I no puc acabar aquest proemi sense agrair de tot cor als amics i a la família tot el suport i l'amor que sempre i en tota circumstància em regalen. Per a la Nausica i en Sergi, que són el meu lloc de repòs i de felicitat quotidiana —la meva petita illa amagada de tota foscor—, el meu últim i més gran agraïment.

INTRODUCCIÓ	9
1. Aristòtil	24
RECAPITULACIÓ	41
2. Escolis	43
2.1. A la tragèdia	46
2.1.1. L'Àiax de Sòfocles, els seus escolis i l'Àiax d'Aristòtil.	
Un assaig interpretatiu	46
a. Els πάθη aristotèlics:	48
• L'enemistat	48
• La ira	51
• L'enveja	51
• El temor	53
b. La πράξις φθαρτική i la construcció d'escenes	55
c. Concurrències entre les arrels παθ- i τραγ-	65
d. L'emoció que desperta l'heroi	67
e. L'estat de l'heroi	70
2.1.2. Les tragèdies d'Eurípides	73
a. Definició del πάθος i condició dels afectats	73
b. νόσος = πάθος; ἔρωσ = πάθος	77
c. La construcció d'escenes	81
d. L'ús de la paraula	85
2.1.3. Les ὑποθέσεις de les tragèdies	91
2.2. A Homer	94
a. Figures d'estil que propicien el πάθος	96
b. Tradició aristotèlica	100
• Lèxic	100
• Les emocions a l'èpica. Més enllà de la <i>Retòrica</i>	103
c. El desig i l'amor	106

d. Escenes marcades pel πάθος	109
• Morts d'herois	109
• Menelau ferit	110
• Mort de Patrocle. Reacció d'Aquil·les	112
• Andròmaca i Hèctor	113
• Mort d'Hèctor. Reacció d'Andròmaca	114
• Mort d'Hèctor. Reacció de Príam i Hècuba	116
2.3. Ὑπερβολὴ τοῦ πάθους i altres expressions recurrents	117
RECAPITULACIÓ	120
3. Manifestacions artístiques d'època imperial: dansa i novel·la	123
3.1. Dansa	127
3.1.1. La dansa segons els textos d'època imperial: Llucià i Libani	127
3.1.2. L'Àiax dels escolis i l'Àiax de Llucià	152
RECAPITULACIÓ	160
3.2. Novel·la: Aquil·les Taci i Heliodor	162
3.2.1. La construcció d'escenes en <i>Leucipe i Clitofont</i> . Del πάθος a la distensió	163
3.2.2. Ὅψις, πάθος i la credibilitat de <i>Leucipe i Clitofont</i>	182
3.2.3. La raó, el desig, el πάθος	203
a. El model de Fedra:	207
• Demeneta i Cnèmon	211
• Àrsace	214
• Tersandre	215
b. Διὸς ἀπάτη:	218
• Càrmides	220
• Τίamis	223
3.2.4. Mort i θρῆνος. El plor i el dolor	225
a. La mort de Càricles: Ach. Tat. I 7-14	228
b. La mort de Quèreas: Ach. Tat. VIII 16, 4	231
c. Morts de Leucipe: Ach. Tat. III 15; V 7; VII 1-3	232
d. La falsa mort de Cariclea: Hld. I 30-31; II 3-4	235
e. Mort de la serventa Tisbe: Hld. II 5-6 i 8-11	238
f. Mort de Calasiris: Hld. VII 11, 3-4	240
g. Els θρῆνοι i la seva vinculació amb la tragèdia	241

3.2.5. Els límits entre tragèdia i comèdia	247
a. Morts	250
• Primera mort de Leucipe: Ach. Tat. III 16-23	252
• Mort de Tisbe: Hld. II 5-6 i 8-11	254
b. Morts truncades	256
• Execució de Clitofont: Ach. Tat. VII 12-13	256
• El sacrifici de Cariclea: Hld. X 7-17	259
• Calasiris i el combat entre els germans: Hld. VIII 4-8	262
RECAPITULACIÓ	271
CONCLUSIONS	276
BIBLIOGRAFIA	283

INTRODUCCIÓ

En els estudis de literatura moderna hi ha hagut la tendència d'afirmar amb orgull que la novel·la és un gènere nou, un gènere lliure de tot el pes de la tradició antiga, lliure de tota codificació aristotèlica. Si bé la novel·la grega antiga com a gènere no va ser mai sistematitzada en l'antiguitat i ni tan sols va ser digna d'un nom i d'una definició propis¹, no per aquesta raó podem considerar que ignori o que no guardi cap mena de relació amb la poètica de tradició aristotèlica, cosa que tampoc no podem afirmar de la novel·la moderna². De fet, tot i que en les fonts antigues és molt complicat trobar una certa coherència o classificació sistemàtica de totes aquelles obres de ficció escrites en prosa, els autors antics que es dedicaven a l'estudi de textos literaris en tenen alguna idea de conjunt. Fins i tot el cèlebre patriarca bizantí Foci que en la seva grandiosa obra, la *Biblioteca* (s. IX), inclou en una mateixa categoria les obres d'Antoni Diògenes, Llucià, Luci, Jàmblic, Aquil·les Taci, Heliodor i Damasci, que nosaltres considerem novel·les³.

Tot i que conservem referències a aquestes obres i fins i tot algun comentari crític antic sobre elles, pertanyent principalment a època bizantina, no disposem d'una codificació i sistematització sobre aquest *nou* gènere —nou, evidentment, respecte als tradicionals gèneres de l'antiguitat. Una de les possibles raons d'aquesta mancança, a banda de la diversitat de forma i de contingut que representen cadascuna d'elles, és molt possiblement la consideració que tenien de simple producte popular d'entreteniment, una consideració que els estudiosos moderns assumiren, malgrat que això no els suposà una barrera per endinsar-se en el món de la novel·la⁴. De fet, aquesta mateixa apreciació es feia també del gènere modern abans del segle XX i es considera un dels motius pels quals l'estudi de la novel·la nasqué a partir d'aquell segle i no abans⁵. Fou també en aquest segle quan els estudiosos del món clàssic centraren el seu interès en les obres de ficció antigues. No és estrany, doncs, constatar com l'interès creixent per la novel·la grega antiga a partir del segle XX està directament

¹ Perry (1967: 4).

² Kermode (2000: 138).

³ Phot. *Bibl. Cod.* 166. 111b 30-35. Vegeu Danek (2000) a propòsit dels comentaris de Foci en relació amb Heliodor.

⁴ Lavagnini (1921), Perry (1967: 5), García Gual (1991: 205).

⁵ Hale (2006: 4).

relacionat amb els treballs de Lukács⁶ i Bakhtin⁷. I, de fet, molts dels estudis moderns del gènere antic prenen com a base per a la seva anàlisi les obres d'aquests dos autors i totes les que se'n deriven.

D'altra banda, hereus com som de la tradició aristotèlica i de la classificació de les obres literàries en gèneres, en categories, els estudis moderns de novel·la grega antiga han intentat una classificació més acurada i detallada de tota aquesta gran producció per a la qual es distingeixen subcategories com ara biografia, novel·la d'amor i d'aventures, novel·la històrica, etc. D'entre la gran producció grega de ficció en prosa de les èpoques post-clàssiques, el grup de les novel·les d'amor i d'aventures és el més ben conservat, ja que, a banda de diversos fragments papiracis⁸, compta amb cinc obres completes conservades: *Efesíques*, *Quèreas i Cal·lírroe*, *Dafnis i Cloe*, *Leucipe i Clitofont* i *Etiòpiques*.

Pel que fa a aquest conjunt de novel·les que acabem d'esmentar, els estudiosos en destaquen la síntesi dels gèneres precedents que evidencien⁹, en la idea que és un gènere que integra en ell tots els precedents: èpica, historiografia i drama, especialment. De fet, han estat molts els estudis que s'han dedicat a cercar les fonts literàries antigues per a episodis, personatges, arguments i estructura d'aquestes novel·les. D'aquesta manera, l'interès no s'ha centrat tan sols en el referent literari sinó també en la manera com aquest referent és emprat i integrat en l'obra¹⁰. Així com pel que fa a la qüestió de la narrativitat i de l'estructura de la novel·la, el model de l'èpica ha estat el més reivindicat per part dels estudiosos, quant als models de personatges i arguments, la comèdia, principalment la nova però també l'antiga, ha estat identificada com el model bàsic de la novel·la¹¹. I, de fet, tot i que els motius tràgics que contenen aquesta mena de novel·les han estat ben definits, sovint s'ha postulat per a ells una mediació còmica. A banda d'això, a més, comptem amb estudis molts clarificants a propòsit del lèxic i dels mecanismes dramàtics que els autors, especialment Heliodor, utilitzen tot al llarg de la novel·la.

D'aquesta afirmació —que la novel·la és un gènere que integra en ell tots els precedents— i de la divisió de les novel·les en pre-sofístiques (*Efesíques* i *Quèreas* i

⁶ Lukács (1920).

⁷ Per a les relacions entre els estudis de Bakhtin sobre novel·la i els estudis de novel·la antiga vegeu Branham (2002 i 2005).

⁸ Per a un recull dels fragments de novel·la, vegeu Stephens & Winkler (1995) i Hägg & Utas (2003).

⁹ Fusillo (1989b i 1994), Ruiz Montero (1996), Van Mal Maeder (2001).

¹⁰ També les citacions literàries que hi apareixen han estat estudiades per Fusillo (1989b).

¹¹ Borgogno (1971), Crismani (1997), Morenilla (1998), Smith (2014).

Cal·líroo) i sofistices (les de Longus, Aquil·les Taci i Heliodor), sorgí l'interès per identificar en aquest darrer grup els exercicis retòrics ben definits en els diversos manuals de *progymnasmata* conservats. Així, a partir de la relació estreta que assenyalà Rohde entre novel·la i retòrica¹², en tots els treballs a propòsit de novel·la aquesta afirmació està completament assumida i han vist la llum alguns estudis a propòsit de les relacions entre retòrica i novel·la¹³. Pel que fa a la identificació i anàlisi de *progymnasmata* en les novel·les sofistices, l'interès s'ha centrat principalment, tot i que no de manera exclusiva, en el recurs a l'ècfrasi. Són precisament aquells passatges descriptius de la novel·la on el narrador crea la il·lusió d'una imatge, d'una visió en el receptor, aquells que més han cridat l'atenció dels estudiosos. Més recentment ha aparegut una tesi dedicada íntegrament a resseguir en les *Etiòpiques* la tradició d'aquests exercicis de retòrica¹⁴. Tots aquests estudis on s'evidencia i es ressegueix l'enorme influència dels exercicis de retòrica en la producció novel·lesca escrita en grec estan estretament relacionats amb l'estudi de la παιδεία grega d'època imperial. I és precisament gràcies a treballs recents com els de Cribiore¹⁵, que estudien a partir principalment dels papirs escolars l'estructura, el funcionament i les fonts literàries sobre les quals es fonamentava la formació escolar de l'imperi en la banda oriental, que la relació entre novel·la i *progymnasmata* ha donat grans resultats. De fet, en molts d'aquests treballs es reflecteix l'interès per examinar la manera com els antics, en la seva vessant de productors literaris, accedien, entenien i reelaboraven la seva literatura precedent. A aquest objectiu han contribuït també de manera significativa no només les edicions i les traduccions de manuals de retòrica antics, sinó també estudis com els de Castelli¹⁶, pel que fa al gènere tràgic en concret, on s'aprofundeix en la manera com els estudiosos de retòrica accedien als textos antics i en treien els exemples adients per aplicar-los a la producció essencialment retòrica¹⁷. L'objectiu de molts treballs que es fixen en l'aplicació de procediments i d'exercicis retòrics en la novel·la ha estat principalment explorar el grau de formació dels seus autors al mateix

¹² Rohde (1900).

¹³ Vegeu, a propòsit de la petja retòrica en Caritó, Doulamis (2000-2001). Per a les relacions entre drama i oratòria en Apuleu, May (2007). Vegeu Van Mal-Maeder (2003) per a les relacions entre retòrica i novel·la escrita en llatí. A propòsit de la petja retòrica en Aquil·les Taci vegeu Briand (2006).

¹⁴ Vegeu González Equihua (2012).

¹⁵ Morgan (1998), Cribiore (2001a), Too (2001), Wissmann (2014).

¹⁶ Castelli (2000).

¹⁷ Hi ha diversos treballs que estudien la manera com llegien i empraven els textos els estudiosos antics de retòrica i també els rètors, vegeu, per exemple, North (1952), Classen (1993), Grimaldi (2003), Panico (2003), Polaca (2003), Vix (2003).

temps que deduir també la mena de receptor que devien tenir. Justament aquestes dues qüestions han estat molt debatudes, de manera que hi ha qui es decantà per dibuixar un autor amb una formació literària relativa i un receptor amb una formació gairebé nul·la o molt bàsica, mentre hi ha qui considera que es tracta d'un gènere que gaudia de molta popularitat també entre l'elit educada, d'un gènere que ofereix diversos nivells de lectura, inclòs un que exigeix una formació més elevada. Pel que fa als seus autors, com que no tenim gairebé cap notícia d'ells, es fa més difícil fer-ne el retrat.

Una cosa molt semblant succeeix amb el gènere dramàtic de més alta popularitat a l'època imperial, la dansa (ὄρχησις), un espectacle contemporani a la novel·la que compta amb diverses monografies i un bon grapat d'articles, tots ells de finals dels segle XX i principis del XXI. Així, si les notícies externes a l'obra mateixa a propòsit dels autors de novel·la són migrades, són gairebé inexistentes pel que fa als *dramaturgs* de dansa i/o als escenògrafs, malgrat que les inscripcions i alguns passatges d'obres diverses ens donen notícia de força noms d'actors. D'altra banda, a diferència del que succeeix amb la novel·la, on les referències i les anàlisis externes són escassíssimes a l'antiguitat i ens aporten poca informació per a la construcció d'un discurs o d'una reflexió a propòsit del gènere, pel que fa a la dansa, conservem dues obres escrites en grec, breus però completes, que proposen un discurs i una anàlisi externs sobre l'espectacle. Es tracta, tanmateix, d'escrits en defensa del gènere, d'una reacció davant les acusacions d'espectacle poc escaient i pernicios per al públic en general i especialment per als joves immersos en el procés de παιδεία. Per aquesta raó, tot i que resulten utilíssimes a l'hora de resseguir la manera com s'articulava l'espectacle i la consideració i popularitat de què gaudia, cal prendre-les amb certa prevenció. Es tracta de *Sobre la Dansa* de Llucià i del *Discurs 64* en defensa dels ballarins de Libani. Casualitats o no, els autors d'aquests dos textos coincideixen en la datació amb les novel·les de què ens ocuparem, *Leucipe i Clitofont* i *Etiòpiques*. Així, Llucià és contemporani de la data que es proposa per a la novel·la d'Aquil·les Taci, el segle II dC¹⁸, mentre que Libani coincideix amb la datació acceptada per a les *Etiòpiques*, el segle IV dC¹⁹. Però les coincidències, com veurem, no es limiten tan sols a la datació. De fet, molt recentment Ruiz Montero²⁰ ha resseguit un bon nombre de paral·lelismes

¹⁸ A propòsit de les relacions entre Llucià i Aquil·les Taci vegeu Schwartz (1976).

¹⁹ Reardon (1989: 5), Swain (1996: 423-425), Bowie (2002).

²⁰ Ruiz Montero (2014).

entre la dansa i les novel·les d'amor i d'aventures, tant pel que fa a procediments i esquemes de funcionament com pel que fa a la recepció i a l'acceptació que tingueren a l'època. Més enllà d'això, comptem també amb diversos articles on s'identifiquen episodis, especialment de *Dafnis i Cloe* i de *Leucipe i Clitofont*, però també de la novel·la d'Apuleu²¹ i d'Heliodor, amb clars ressos mímics que presenten moltes semblances amb els arguments, els motius i els personatges d'espectacles de pantomima. En molts d'aquests passatges de novel·la, la dimensió espectacular, dramaturgic i mímica és innegable. I és que la dansa i la novel·la es troben inserides en un moment d'apogeu del món de l'espectacle. De fet, el període anomenat de la Segona Sofística, es caracteritza per una gran visibilitat de tot el que té a veure amb l'espectacle, amb la posada en escena. La Segona Sofística, doncs, també en la seva vessant retòrica està completament imbuïda del teatre, de la *performance* i de l'espectacle. Aquest tret tan important d'aquest període ha estat ja ben estudiat i comptem amb un gran nombre de treballs que posen de manifest la relació entre la tasca de l'orador i de l'actor²².

Paral·lelament a això, cap a finals del segle XX i principis del XXI ha revifat un creixent interès pels escolis, especialment antics, d'èpica i tragèdia, pel que fa a la tradició de crítica literària que reflecteixen²³. D'aquesta manera, els escolis han deixat d'emprar-se de manera exclusiva per reconstruir la transmissió dels textos clàssics i per a la interpretació de passatges controvertits i han pres rellevància com a font a l'hora de resseguir aquesta crítica literària antiga. És més, els escolis han suscitat interès per ells mateixos, de manera que han vist la llum estudis recents que proven de reconstruir la història dels antics comentaris, dels *marginalia* i de les *catenae*, de cercar, en definitiva, la cronologia i la procedència més acurades per a tots aquells comentaris del text literari que agrupem sota el nom d'escolis²⁴. Tot i així, les relacions directes entre la crítica literària que reflecteixen els escolis i tota la tradició d'estudis literaris antics que podem remuntar a Plató i especialment a Aristòtil és una qüestió que, més enllà del cèlebre llibre de Meijering²⁵, ha gaudit d'una discreta

²¹ Per a la presència de la pantomima en les novel·les de Longus i d'Apuleu, vegeu Robert (2012).

²² A propòsit de la importància de la dimensió teatral en aquest període, vegeu Schouler (1987), Roca (1989), Dupont (1989), Jones (1993), Connolly (2001), Whitmarsh (2005).

²³ Vegeu, per exemple, Meijering (1987), Garzya (1997), Webb (1997a), Papadopoulou (1998-1999), Nünlist (2009b i 2011).

²⁴ Per a una revisió recent de totes aquestes qüestions vegeu Dickey (2007) i, especialment, Montana (2011).

²⁵ Meijering (1987).

producció recent²⁶. Tot i això, els estudis sobre la poètica dels antics, especialment de Plató i d'Aristòtil, però també d'obres d'època imperial, gaudeixen d'una tradició i d'una producció gairebé inabastables. D'aquesta manera les interpretacions i els comentaris a propòsit de les teories sobre èpica i tragèdia han centrat bona part dels esforços dels estudiosos de tots temps. I recentment han vist la llum estudis brillants a propòsit de les emocions (πάθη) i de la teoria de la recepció i de la transmissió d'aquestes²⁷. Tant el treball de Konstan, *The Emotions of Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Greek Literature*²⁸, com el de Munteanu, *Tragic pathos: pity and fear in Greek philosophy and tragedy*²⁹, són clars exemples de l'interès no només filològic, sinó també filosòfic que suscita i ha suscitat la teoria poètica i filosòfica que es desprèn de les obres d'Aristòtil i de Plató en relació amb la poesia i la mimesi. Precisament aquest últim treball citat explora les relacions entre la teoria aristotèlica de les emocions tràgiques, la plasmació de les emocions considerades tràgiques —el temor i la compassió—, en algunes tragèdies i la seva tradició en els escolis. En tots dos estudis, com en d'altres, es posa un èmfasi especial en la llum que poden aportar els textos antics, especialment els que tracten de tragèdia, a propòsit del que avui dia anomenen la *teoria de les emocions*.

De fet, el *pathos* ha estat un concepte molt estudiat no només per la seva importància i correspondència amb els πάθη propis de la tragèdia, ἔλεος καὶ φόβος, sinó també en la seva correlació de caire retòric amb ἡθος³⁰. Però el πάθος que anomenem tràgic no consisteix només en aquestes relacions, sinó que és, segons Aristòtil, una part del μῦθος³¹ de la tragèdia on s'evidencien, es visibilitzen, unes accions o esdeveniments marcats pel dolor³². Tanmateix, el πάθος no és un element exclusiu de la tragèdia i pot aparèixer també en el gènere de l'èpica³³. D'aquesta

²⁶ Pera la crítica literària en els escolis antics d'Eurípides i la seva relació amb les teories d'Aristòtil i Aristòfanes, vegeu Lord (1908). Vegeu Richardson (1980 i 1994); més recentment Matthaïos, Montanari & Rengakos (2011). Per a la tradició retòrica d'Aristòtil vegeu Solmsen (1968).

²⁷ Generalment l'interès s'ha centrat en les anomenades emocions tràgiques. Vegeu, per exemple, Halliwell (1986 i 1992), Nussbaum (1992) i Konstan (1999). Per a una reflexió en un context contemporani a propòsit del *pathos* com a element fonamental en la reacció del lector, vegeu Johnson (1989).

²⁸ Konstan (2006).

²⁹ Munteanu (2012).

³⁰ A propòsit de la importància de les emocions en la retòrica vegeu Webb (1997b) i Fortenbaugh (2007). Per a un estudi a propòsit de la tradició d'aquests dos conceptes des d'Aristòtil fins a Ciceró, vegeu Wisse (1989).

³¹ Per a aquest terme en la *Poètica* d'Aristòtil, vegeu Jaulin (2003).

³² A propòsit de la manera com l'escena fa més efectiva i condiciona l'emoció, vegeu Shisler (1945).

³³ A propòsit de les relacions entre èpica i tragèdia a partir de les afirmacions d'Aristòtil en la *Poètica*, vegeu Fitzmyer (1945).

manera, tot i que conserva una empremta de *dramatisme*, en tots els sentits que apliquem avui dia a aquesta paraula, pot tenir lloc i el té, de fet, més enllà del gènere tràgic. És més, tant en la *Poètica* com en la *Retòrica*, el πάθος i els πάθη estan íntimament vinculats al φανερός.

És així que, conscient de tota la tradició i de l'altíssim nivell d'anàlisi dels estudis precedents a l'entorn d'uns temes tan complexos com són els que acabo de llistar, arran de la comunicació presentada el juliol del 2013 «El tràgic en els relats d'amor i d'aventures»³⁴, on resseguia el πάθος com a element argumental i el tractament eminentment tràgic que en rep en diversos passatges significatius de les *Etiòpiques* d'Heliodor, però també en les *Amatoriae narrationes* atribuïdes a Plutarc i en els Ἐρωτικά παθήματα de Parteni, vaig decidir enfocar el meu estudi dels usos del drama en la novel·la grega antiga a la llum de la tradició dramàtica i tràgica, especialment, d'aquest concepte. La idea d'aquesta cerca és mirar de provar una continuïtat entre les manifestacions teòriques del πάθος en la tradició poètica i retòrica d'Aristòtil, tenint també presents les observacions de Plató a propòsit de la poesia i de la mimesi, els escolis d'èpica i de tragèdia, i les plasmacions literàries d'aquest concepte en la novel·la grega antiga i en la dansa, donada la seva proximitat temporal i les seves similituds.

S'ha posat de manifest en diversos treballs la complexitat que representa la datació del *corpus* d'escolis considerats antics, com també la dificultat d'establir-ne les diferents etapes, procedències i finalitat de tots ells. Tanmateix, crec que no és descabellat pensar que tot aquest *corpus* de comentaris reflecteix d'alguna manera una tradició d'estudis de crítica literària que té les seves arrels en Aristòtil i en Plató i que arribà a través de les escoles i dels seus mestres a part dels educats en la παιδεία grega i que, per tant, moltes de les observacions que es fan als textos antics podem veure-les plasmades en uns gèneres titllats de populars com ho foren la novel·la del període de la Segona Sofística i l'espectacle de la dansa.

La finalitat de la visió transversal esmentada és establir

- a. fins a quin punt els autors de novel·la participen de tota una tradició poètica i retòrica basada en el comentari de textos clàssics antics, específicament tràgics i èpics, ja que el πάθος, malgrat ser un element eminentment dramàtic i tràgic, és identificat pels escoliastes en passatges de la *Ilíada* especialment

³⁴ Homar (2015b).

importants pel que fa a la tensió i al dolor que troba la seva màxima expressió en la mort.

- b. Com aquest concepte i la seva forma adjectival van esdevenint sinònim de tràgic.
- c. Fins a quin punt el visual, el visible, és una marca innegable d'aquest πάθος; una empremta, la visual, que traspasa els límits de l'espectacle dramàtic i que es manifesta de manera vívida en la narració, en la descripció, en la paraula escrita i declamada.
- d. D'altra banda, amb l'ús tant d'escolis a la tragèdia com a l'èpica on el concepte s'aplica a ambdós gèneres pretenc fer evident com l'assimilació de models èpics i tràgics en la composició de les novel·les representa, al seu torn, una continuïtat en la tradició dels estudis que des de Plató i Aristòtil i, més endavant amb l'extensió de l'escriptura, han eliminat fronteres entre ambdós gèneres.

Conscient de l'ambició d'aquesta proposta i també dels límits que imposa acabar una tesi i no estirar-la al llarg de tota una vida, el meu treball presenta un seguit de limitacions i d'acotacions. Com he dit, totes les obres de l'estagirita són un pou inesgotable d'on extreure teories, reflexions, propostes, bibliografia en definitiva; i la *Poètica* especialment. De fet, tot allò que té a veure amb la tragèdia, la seva definició, les seves parts i la catarsi de les emocions, essencialment temor i compassió, ha generat i genera encara avui dia una quantitat oceànica d'opinions, lectures i interpretacions. Resulta, per tant, impossible passar per alt les reflexions del filòsof a propòsit del πάθος, dels πάθη i dels παθήματα. És per aquesta raó que, en un context de reflexió literària, he mirat de resseguir no només en la *Poètica*, sinó també en la *Retòrica*, aquells passatges on aquests termes apareixen i de traçar relacions amb altres passatges d'aquestes i d'altres obres. Per això he provat de llegir aquests contextos sense fer extrapolacions, sistematitzacions o generalitzacions. Així, si Munteanu en el seu llibre parteix, a partir de la lectura que es fa de la cèlebre definició de tragèdia en la *Poètica* d'Aristòtil, d'una interpretació ben estesa a propòsit de què és el πάθος anomenat tràgic: *pity and fear*, —premissa que li permet fer brillants anàlisis d'aquestes dues emocions i de la seva escenificació en diverses tragèdies—, en el capítol primer de la tesi he intentat acostar-me —sense establir *a priori* la identificació entre πάθος i ἔλεος καὶ φόβος, i, per tant, sense excessius prejudicis—, a tots aquells

passatges, tant de la *Poètica* com de la *Retòrica*, on els conceptes esmentats (πάθος, πάθη i παθήματα) apareixen, no només lligats a la tragèdia. D'aquesta manera provarem de determinar les relacions que s'estableixen entre la paraula, el context on apareix i allò que defineix. Una operació semblant, en la qual es revisen certes teories d'Aristòtil no només en el *Poètica* sinó també en la *Retòrica*, la fa ja Munteanu³⁵ en el llibre citat i també en l'article de 2003 «Pity: Metaphorical Vision versus Visual Effect in Dramatic and Rhetorical Theory of Aristotle», tot i que, com hem dit, parteix sempre del que considera que és el πάθος tràgic, l'ἔλεος i el φόβος.

Pel que fa a Plató, que en obres com la *República*, el *Fedre* i l'*Ió* entre d'altres, tracta la qüestió de la tragèdia, de la mimesi i dels πάθη, he preferit situar-lo en tot moment en relació amb alguns escolis que mostren clars ressons de les opinions del filòsof i amb els discursos en defensa la dansa. És per això que, en comptes de dedicar-li un capítol concret, he preferit incloure les seves reflexions en aquells apartats on hi havia un ressò directe; són alguns apartats del capítol dedicat als escolis (2) i del capítol tres dedicat a la dansa (3.1 i 3.2).

Pel que fa al capítol 2 dedicat als escolis, l'apartat 2.1.1. *L'Àiax de Sòfocles, els seus escolis i l'Àiax d'Aristòtil. Un assaig interpretatiu* es tracta potser d'un dels més agosarats atès que intento una lectura aristotèlica de l'*Àiax* de Sòfocles, aplicant-hi, a partir de l'expressió també aristotèlica παθητική τραγωδία, les reflexions a l'entorn dels πάθη que el filòsof llista en la *Retòrica*. Assumeixo d'entrada que el passatge de la *Poètica* on s'esmenten els *Àiax* com a exemples de παθητική τραγωδία no implica una al·lusió directa a la tragèdia de Sòfocles, bé que tampoc no l'exclou. De manera que intento aplicar-hi, per veure de quina manera funciona, tot el que el filòsof diu a propòsit del πάθος i dels πάθη. D'altra banda, prenent la definició de πάθος com a πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά... que dóna l'estagirita a la *Poètica* (Arist. *Po.* 1452b 10-13), reviso els comentaris que apareixen en els escolis a propòsit de l'escena del suïcidi d'*Àiax*, com un punt on es manifesta aquest πάθος, i les relacions que s'estableixen entre la idea que es desprèn de πάθος en aquest passatge amb la que apareix a propòsit d'altres escenes d'aquesta mateixa tragèdia i de la condició de l'heroi com un personatge marcat indefectiblement per aquest πάθος. Pel que fa a l'escena del suïcidi, estableixo també relacions entre la idea de visibilitat que marca la definició del concepte que ens ocupa com a part del μῦθος de la tragèdia i els comentaris que apareixen en escolis a

³⁵ També Kraus (2005) fa un estudi relacional de la *Poètica* i la *Retòrica* d'Aristòtil.

altres tragèdies a propòsit de la visibilitat en escenes de mort. Aquest capítol no es tracta només d'un assaig interpretatiu, sinó que és important també per la qüestió del visible com una empremta del πάθος que es posa de manifest en la novel·la i per la comparació que permet establir aquesta tragèdia amb un passatge de *Sobre la dansa* de Llucià que comentem en el subapartat 3.1.2. *L'Àiax dels escolis i l'Àiax de Llucià*.

Quant a la resta de subapartats dedicats als escolis, faig un recorregut per aquells passatges de tragèdia on els escoliastes identifiquen un πάθος; els contextualitzo i miro d'establir què és el que designen amb aquest terme i quines reflexions n'extreuen. El gruix principal d'escolis l'ocupen els que comenten tragèdies d'Eurípides ja que és el tràgic més llegit en època imperial i, per tant, el principal model tràgic, bé que no de manera exclusiva, dels autors de novel·la. Aquests passatges els relaciono, a més, amb escolis a algunes tragèdies d'Èsquil i de Sòfocles que presenten paral·lelismes amb els d'Eurípides. Tots els apartats dedicats als escolis de les tragèdies d'Eurípides estan organitzats de manera que em permetin, en els apartats dedicats a la novel·la, individuar de manera ràpida els procediments i temes que els autors de novel·la empenen en les seves obres. Així, els punts *a. Definició del πάθος i condició dels afectats*, *b. νόσος = πάθος; ἔρωσ = πάθος*, *c. La construcció d'escenes*, *d. L'ús de la paraula*, mantenen una relació directa amb els passatges i motius de les novel·les que plasmen totes aquestes qüestions. En l'apartat que dedico a alguns dels resums de les tragèdies (2.1.3. *Les ὑποθέσεις de les tragèdies*) l'objectiu és cercar les reflexions que apareixen sobre allò que es considera més tràgic de les peces i a propòsit dels límits i de les seves transgressions, en forma d'elements còmics, a l'entorn del tràgic.

Pel que fa als escolis a la *Ilíada* i l'*Odissea* (2.2. *A Homer*), que presenten connexions més explícites amb les teories aristotèliques, he resseguit aquesta arrel i he mirat d'establir paral·lelismes i diferències amb el tractament que en rep als escolis de tragèdia. M'he fixat especialment també en aquells on ὄψις i πάθος queden vinculats. Així miro de trobar les diferències entre l'ús d'aquest primer terme i el que apareix en els de tragèdia, atès que en Aquil·les Taci i Heliodor la vinculació entre ambdós conceptes, l'un com a subsidiari de l'altre, són essencials. D'altra banda, donat que les escenes on s'identifica aquest πάθος són essencialment de mort, de morts d'herois, i aquells on es plasmen les reaccions que aquestes accions doloroses causen en els éssers estimats, la manera de procedir és a partir d'escenes. I és que, de fet, les escenes

de mort de les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les Taci presenten clars ressons èpics i tràgics en la manera de construir-les, de plasmar les reaccions i en les reflexions a l'entorn d'uns esdeveniments tan dramàtics. En aquests passatges l'al·lusió al visual és també importantíssima a l'hora de transmetre a l'auditori el πάθος.

També l'amor, entès com un πάθος que enterboleix la part racional de l'home i les reflexions, de caire estoic, que propicien aquestes escenes, com en el cas de les tragèdies, és essencial en passatges de la novel·la on s'explota l'ἔρωσ en aquesta vessant transgressora. Tot i que en els escolis a Homer les referències a aquesta mena d'ἔρωσ són més escasses, no són menys interessants ni s'adeqüen menys a les reflexions que trobem en Heliodor i Aquil·les Taci.

La intenció d'agrupar en un mateix capítol els escolis al gènere tràgic i els escolis al gènere èpic és evidenciar com el πάθος és en aquests comentaris un element que traspasa barreres de gènere i que, tot i això, continua servant una relació estreta amb la dimensió tràgica en el seu sentit més ampli de l'accepció actual. És així que els dos primers capítols de la tesi estan pensats per posar les bases de la interpretació a l'entorn del πάθος que faig en el capítol 3 dedicat a la novel·la i a la dansa. Així, la meua lectura i interpretació dels passatges i aspectes triats en aquest darrer capítol parteix bàsicament de la interpretació que trobem en Aristòtil i en els escolis a propòsit del πάθος i de tots els conceptes i esferes de la poesia i de la mimesi amb els quals queda relacionat.

El capítol 3 i darrer de la tesi està dividit en dos grans subapartats, un dedicat a la dansa, l'altre a les novel·les d'Aquil·les Taci i d'Heliodor. D'una banda, he restringit l'anàlisi de la dansa al diàleg de Llucià (*Sobre la dansa*) i al *Discurs 64* de Libani en defensa de la dansa per diverses raons. La primera té a veure amb la consciència de restricció i de limitacions que, per força, presenta tota tesi. De moltes i diverses fonts ens prové tota la informació de què disposem a propòsit d'aquest espectacle. No només posseïm referències esparses al llarg de la producció d'època imperial escrita en grec (Ateneu, Plutarc, Llucià, Eli Arístides, Libani...) i de la producció textual escrita en llatí, sinó que tenim també al nostre abast inscripcions, relleus i figuretes que ens aporten informació sobre aquest espectacle. En segon lloc perquè el meu interès està enfocat principalment a seguir el discurs extern que es feia d'aquest espectacle, de la mateixa manera que de l'èpica i de la tragèdia m'interessa el discurs extern i potser no anacrònic, però sí distant en el temps del text literari i de la transmissió

contemporània a ell; no tant la seva interpretació o recepció mentre era una obra declamada o escenificada, viva, en el seu temps coetani. És precisament en el seu discurs extern i de defensa, elaborat per personatges pertanyents a una elit cultural posseïdora d'uns conceptes i d'un discurs retòric, literari i filosòfic de llarga tradició, que m'interessa l'espectacle, de manera que hi pugui identificar aquelles reflexions que connecten amb tot l'univers conceptual i d'execució escènica i argumental a què remet el πάθος en els comentaris que trobem en els escolis. A més, la supremacia de l'element visual assimilat a l'oral, al discursiu, a l'expositiu, que reivindiquen tant Lluccià com Libani m'interessa especialment ja que permet establir relacions amb la identificació del visual en el relat de la novel·la.

D'altra banda, així com per a l'*Àiax* de Sòfocles he presentat un estudi interpretatiu basat en les teories aristotèliques a propòsit del πάθος i dels πάθη, he considerat pertinent aturar-me en el passatge del diàleg de Lluccià (*Salt.* 82-83) on es descriu la representació de la bogeria d'*Àiax* en la dansa. Es tracta, podríem dir, de l'altra cara de la moneda del πάθος; en aquest passatge no es fa referència a la mort de l'heroi, sinó al moment de la seva μανία, entesa com un πάθος a la manera platònica, que arrossega l'actor. Les reflexions a propòsit del trencament dels límits de la ficció, del poder alienador del πάθος i de la controvertida mimesi platònica són claus i ens permeten encarar una visió d'aquest concepte com a resposta a les crítiques que Plató formula a propòsit del πάθος essencialment tràgic, de l'escenificació i de la mimesi; i també de l'efecte de tot això en els espectadors.

Quant al subapartat dedicat a les novel·les, he restringit el meu camp d'investigació a procediments, tècniques, personatges, motius i estructura de les novel·les d'Heliodor i d'Aquilles Taci. Es tracta d'unes obres que presenten unes peculiaritats i complexitats que fan més evidents que en la resta la consciència literària de l'autor. La consciència de jugar amb tot un repertori no només de motius, d'escenes i de personatges, sinó també de construcció argumental i narrativa. D'unes obres que manifesten, al meu parer, de manera més diàfana els procediments i mecanismes narratius i argumentals, uns procediments que podem relacionar de manera més directa amb tota la tradició de crítica literària, d'anàlisi de procediments literaris, de conceptes que remunten a Aristòtil i que participen, al seu torn, de la tradició estudiada en el capítol 2 de la tesi. I, dins d'aquestes novel·les, he establert una altra restricció, ja que els elements que estudio en el capítol dedicat als escolis no són

extrapolables de manera igual i equitativa en una i altra obra. Així, els subapartats 3.2.1. *La construcció d'escenes en Leucipe i Clitofont. Del πάθος a la distensió* i 3.2.2. *Ὀψις, πάθος i la credibilitat de Leucipe i Clitofont* estan dedicats gairebé íntegrament a analitzar la novel·la d'Aquil·les Taci, per bé que són inevitables i també enriquidores les comparacions i relacions amb les *Etiòpiques*.

Pel que fa al subapartat 3.2.1., l'objectiu de l'estudi és identificar una modulació del πάθος ascendent / descendent o a l'inrevés al llarg de tots els episodis de la novel·la. Faig una revisió de la manera com l'autor construeix el relat de les peripècies dels protagonistes, com distribueix els episodis i les escenes en moments d'alta tensió que requereixen l'atenció del receptor i fins li provoquen fortes emocions, combinats amb altres moments de placidesa, de confort, on l'ἄκροατής (empro terminologia comuna als escolis d'èpica especialment) pot reposar o descansar. En aquesta distribució d'episodis tot sovint l'autor insereix moments de descans, principalment amb descripcions, mites i ἄγώνες de caire retòric, que precedeixen i/o segueixen episodis de fort contingut patètic i escenes on es produeixen i s'expliquen fets significatius per a la relació entre els protagonistes i les seves peripècies. Per a aquesta interpretació empro reflexions que apareixen en els escolis a la *Ilíada* on, davant de certes crítiques a propòsit d'episodis que retarden l'avenç dels esdeveniments, els comentaristes hi observen la consciència plena del poeta respecte la transmissió de la seva obra i la seva voluntat d'organitzar els episodis de manera que l'ἄκροατής obtingui alguna mena de repòs i incentivi al mateix temps en ell el desig de saber què i com passarà a continuació. En aquest capítol miro de donar una altra visió o explicació sobre molts dels elements que alguns estudiosos moderns han considerat prescindibles i perifèrics a les aventures dels protagonistes. Desterro, així, la idea que es tracta de descripcions prescindibles, de lluïment de les habilitats de l'autor, tot aportant escolis a la *Ilíada* on s'assenyalen passatges descriptius i se'ls dota de la utilitat de reposar l'ἄκροατής en moments de forta tensió.

Pel que fa al 3.2.2, partint també de la importància que tant els escolis d'èpica com de tragèdia donen a l'element visual, ja sigui objectiu o subjectiu, i a la capacitat d'aquest element per transmetre πάθος, reviso diversos passatges de *Leucipe i Clitofont*, tot fent referència a episodis semblants en les *Etiòpiques*, en què es produeix una connexió i, fins a vegades assimilació, entre el vist i el sentit, i n'examino les conseqüències. Així, a diferència de la dansa on aquesta assimilació està ben

explicitada i es concedeix superioritat al vist, en la novel·la hi ha una sofisticació encara més gran entre l'assimilació de la visió subjectiva que genera un relat a través de la visió objectiva de les lletres del mateix. En aquests episodis, a més, la πίστις és un concepte essencial. Pretenc, doncs, aquí revisar per a la novel·la la importància de la il·lusió visual en contextos més o menys dramàtics, amb recursos a la dansa, i també de l'auditiu.

Quant a la resta de subapartats, tots ells estan directament relacionats amb allò que els escolis identifiquen com a πάθος: l'ἔρως, la mort i el combat. En les novel·les d'Heliodor i d'Aquilles Taci tots aquests motius són el lloc on el πάθος que hem identificat en els escolis es manifesta d'una manera semblant a les observacions que trobem en els comentaris als gèneres clàssics: tragèdia i èpica; la manera com es construeixen i els seus referents evidencien la consciència de joc no només amb la tradició literària, sinó també amb els mecanismes de construcció argumental i fins escènics descrits en la *Poètica* d'Aristòtil. Pel que fa a la qüestió de l'ἔρως, la meua atenció no es dedica al tipus d'amor que mostra la parella de protagonistes, sinó a la mena d'ἔρως que manifesten les tragèdies, una força transgressora i perillosa de conseqüències fatals. De fet, és aquesta mena de desig el que en els escolis esdevé sinònim de πάθος; una mena d'amor que és l'estrella, juntament amb la bogeria, dels espectacles de dansa en un moment en què figures com les de Fedra s'havien impregnat completament de les atribucions del personatge prototípic de la dona adúltera molt explotat pel mim.

L'últim d'aquests subapartats 3.2.5. *Els límits entre tragèdia i comèdia* està dedicat a observar quins són els procediments que els novel·listes empren per convertir un episodi dramàtic, tràgic, en còmic, tot relacionant-los amb les reflexions dels escolis i dels resums de tragèdies observats en 2.1.3. a propòsit de les barreres de gènere (còmic/tràgic) i amb diversos recursos tant dramàtics com narratius que Aristòtil comenta en la *Poètica*. En aquest apartat és també molt important la tradició de les tragèdies d'Eurípides³⁶ i la valoració d'aquest tràgic com a poeta capaç de crear una intertextualitat amb el gènere èpic en les seves tragèdies i de trencar els límits entre allò que es considera canònicament tràgic per oposició al còmic.

El meu objectiu és demostrar que la novel·la no és només una barreja de gèneres clàssics més o menys reeixida, sinó que està basada en teories retòriques i literàries

³⁶ No només s'ha identificat Eurípides com el referent exclusiu, pel que fa al gènere de la tragèdia, dels novel·listes. Per exemple, Liapis (2006) estudia la influència de Sòfocles en *Leucipe i Clitofont*.

que remunten a Aristòtil i que participen de les observacions reflectides en els escolis d'èpica i de tragèdia. D'aquesta manera el concepte de πάθος i la seva estreta vinculació amb el destinatari de l'obra, ja sigui auditiu o visual, esdevé un element central per a transmetre-li emocions i commoure'l.

Donada la diversitat de textos a què faig referència, ofereixo una traducció en català de tots els passatges que cito en paràgraf a part. Sempre que m'ha estat possible he emprat una traducció dels textos ja publicada en editorials de referència, tanmateix, pel que fa als escolis, a les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les Taci, i al *Discurs 64* de Libani i a *Sobre la Dansa* de Llucià, atesa la mancança de traduccions en català, la meva versió és una proposta que faig per tal de facilitar la comprensió del passatge grec. La meva intenció, en tots els casos, ja sigui quan es tracta de traduccions d'altri com de meves, és només aquesta: facilitar la comprensió i la contextualització del passatge grec.

D'altra banda, donat que tots tres capítols i també els dos subapartats del capítol 3 —dansa i novel·la— tracten temes prou densos per ells mateixos, he considerat oportú oferir-ne una recapitulació per tal de deixar clares les idees principals que n'he extret de manera que pugui interrelacionar-les en les conclusions finals.

Com he dit, per raons de limitació temporal i d'extensió, he cenyit la meua investigació a passatges, personatges i motius concrets de les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les Taci, tanmateix, aquest estudi podria estendre's a altres passatges i motius d'aquestes dues novel·les, i també a l'altra novel·la sofística, *Dafnis i Cloe*, i fins a les del grup de les pre-sofístiques. Aquest estudi panoràmic ens aportaria interessants reflexions a propòsit de tot l'univers de crítica literària i de construcció poètica que arriba als creadors de ficció d'època imperial; de la recepció i de l'aplicació dels models tant literaris com crítics.

1. ARISTÒTIL

Tant la *Poètica* com la *Retòrica* són obres cabdals en la història de la literatura i la seva influència en les creacions literàries d'Occident és innegable. Ambdues obres han estat llegides, estudiades i interpretades al llarg dels segles i s'han considerat un manual de bones pràctiques literàries. D'aquesta manera han esdevingut uns llibres que contenen les normes i les claus de la creació literària. A això s'afegeix la fascinació que ha suscitat la *Poètica* no només pel que conté, sinó també pel que n'hem perdut, i pel significat d'aquesta pèrdua: el segon llibre dedicat possiblement al iambe i a la comèdia.

Pel que fa als hel·lenistes, ambdues obres han estat també un punt de partida en l'acostament no només a la creació literària dels antics, als orígens de l'art mateixa i de la seva posada en escena, sinó també a la crítica literària antiga. Aquest alt ineterès ha generat un gran nombre d'edicions i de comentaris tant a les obres senceres com a determinats passatges d'aquestes³⁷.

Essent així les coses, qualsevol interessat que avui dia s'apropi a la *Poètica*³⁸ i també a la *Retòrica*, ja sigui en grec o en traducció, ho fa amb tot un bagatge ben codificat i sistematitzat dels conceptes anomenats aristotèlics. D'altra banda, ho fa tenint present, especialment en la primera obra esmentada, un esquema ben ordenat i sistemàtic del contingut: definicions, parts, elements, etc. Tanmateix, aquesta sistematització i correspondència entre paraula i concepte al llarg dels nombrosos escrits no sempre és fàcil d'establir a partir del text mateix, ja que, com han assenyalat molts estudiosos, aquesta no és una característica absoluta en l'obra del filòsof i s'hi poden identificar certes incongruències o inconsistències. A més, hem de ser conscients que Aristòtil treballa amb el material de què disposa en el seu moment, en un context en què el drama ja havia patit modificacions a nivell de *performance*, especialment.

El nostre propòsit en aquest capítol no és tant sistematitzar algun terme o concepte de la *Poètica* i donar-li un sentit en el context de tota l'obra, sinó resseguir tant en l'obra esmentada com en la *Retòrica* el πάθος (παθήματα/πάθη) en els

³⁷ Per a la nostra lectura d'aquests textos hem disposat d'un nombre considerable d'edicions i traduccions, així com de comentaris. Vegeu Roemer (1914), Hardy (1932), Farran i Mayoral (1946), Ross (1959), Kassel (1965), Dufour (1967), Lucas (1968), García Yebra (1974), Lanza (1987), Halliwell (1987 i 1998), Racionero (1990).

³⁸ Entre els nombrosos exemples, vegeu l'exhaustiva descripció de la *Poètica* que fa Fuhrmann (1992: 1-66).

contextos en què apareix i els conceptes amb els quals queda relacionat. Si bé mirarem d'explicar cada passatge i les seves relacions i conceptualitzacions a partir de comentaris contemporanis, hem de deixar clar que en Aristòtil no tot queda definitivament explicat i sistematitzat; i de fet, no cal, ja que la tradició posterior —començant pels mateixos antics—, n'ha extret les seves pròpies conclusions i ha elaborat una teoria força ben codificada dels conceptes del filòsof. D'altra banda, emprem Aristòtil³⁹ com a punt de partida per al nostre estudi sobre el πάθος ja que, si bé aquesta qüestió s'havia tractat abans d'ell, l'estagirita és la primera font directa. Que d'altres anteriors a ell i també contemporanis s'ocuparen dels πάθη, ho explicita el mateix autor a l'inici de la *Retòrica*:

νῦν μὲν οὖν οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες οὐδὲν ὡς εἰπεῖν πεπορίκασιν αὐτῆς μόριον (αἱ γὰρ πίστεις ἔντεχνόν εἰσι μόνον, τὰ δ' ἄλλα προσθηκαί), οἱ δὲ περὶ μὲν ἐνθυμημάτων οὐδὲν λέγουσιν, ὅπερ ἐστὶ σῶμα τῆς πίστεως, περὶ δὲ τῶν ἔξω τοῦ πράγματος τὰ πλεῖστα πραγματεύονται· διαβολὴ γὰρ καὶ ἔλεος καὶ ὀργὴ καὶ τὰ τοιαῦτα πάθη τῆς ψυχῆς οὐ περὶ τοῦ πράγματός ἐστιν, ἀλλὰ πρὸς τὸν δικαστήν.
Arist. *Rh.* 1354a 11-18

Nogensmenys, tots aquells qui fins ara han resumit les tècniques dels discursos no han fet res més que expressar-ne una part ínfima, car solament les proves són tècniques, mentre que totes les altres coses només són accessòries. Certament, aquells qui han procedit així no diuen res dels entimemes, allò que constitueix el cos de la prova, sinó que la majoria de llurs obres es dediquen a tractar coses extrínseques a la matèria en qüestió: l'odiositat, en efecte, la misericòrdia, la ira i d'altres passions de l'ànima no tracten pas de la matèria en qüestió, sinó que es dirigeixen al jutge⁴⁰.

Malgrat que en aquesta obra el filòsof dedica llargs paràgrafs a parlar dels πάθη, sembla que en les primeres ratlles mira de desmarcar-se dels seus predecessors. Encara més interessant és el fet que considera que aquests πάθη afecten el jutge i que, per tant, el condicionen més que no pas formen part de la tècnica de l'orador. De fet, a diferència del que postula per a l'art poètica on afirma que els poetes que creen els personatges i els arguments són més convincents si es troben submergits en πάθη⁴¹, per a l'art retòrica prefereix posar l'accent en la tècnica de l'orador més que no pas en la seva capacitat per veure's afectat per sentiments i transmetre'ls⁴². Així estableix aquí, com també en altres passatges d'aquesta mateixa obra, una

³⁹ De fet, l'opinió general entre els estudiosos és considerar que la *Poètica* és una resposta als atacs de Plató a la poesia. Tanmateix, Else (1986: 69 i ss.) considera que hi ha determinats passatges de la *República* de Plató que poden interpretar-se com una resposta a les teories d'Aristòtil.

⁴⁰ Totes les traduccions de passatges de la *Retòrica* són de Joan Leita (1998). Sobre aquest passatge vegeu Spina (1995).

⁴¹ Arist. *Po.* 1455a 29-34.

⁴² Arist. *Rh.* 1403b 20-33.

diferència entre l'actor i l'orador⁴³ i polemitzava sobre la màscara de l'engany que pot cobrir un orador que interpreta un paper més que no pas basteix una argumentació amb un objectiu. No només Aristòtil participa d'aquesta controvèrsia, sinó que podem resseguir també en diverses obres d'altres autors opinions i anàlisis sobre els recursos al patètic dels oradors en els seus discursos⁴⁴. Trobem, per exemple, que Plató en diverses obres, especialment en el *Fedre*, crida l'atenció sobre la creació de discursos plens de plany per seduir l'auditori⁴⁵ i subratlla l'analogia entre l'orador polític i el poeta tràgic⁴⁶, qüestió aquesta última que serà molt controvertida a partir de llavors i que perdurarà al llarg dels segles de tal manera que la trobarem reflectida, per exemple, en la novel·la d'Aquil·les Taci, datada cap al segle II dC⁴⁷.

Tornant a Aristòtil, trobem informacions sobre el πάθος no només en les dues obres dedicades a l'activitat literària, sinó també a *Sobre l'Ànima* i en el llibre Δ de la *Metafísica*. Sembla, per tant, que qüestions com ara què són els πάθη, quins mecanismes els susciten i quina mena d'alteracions i on es produeixen eren importants, si més no per Aristòtil.

Així, en la *Metafísica*⁴⁸, segons el filòsof, el πάθος pot indicar:

- a. La qualitat segons la qual pot alterar-se. Posa com a exemple, el blanc i el negre, o el dolç i l'amarg.
- b. Les activitats i les alteracions d'aquesta qualitat, especialment aquelles doloroses i penoses.
- c. També s'anomenen πάθη les grans desgràcies i afliccions.

D'aquestes tres possibilitats, les que defineixen el πάθος en la *Poètica* i la *Retòrica* i sobre les quals pararem més atenció són les dues últimes⁴⁹. Sembla clar que en Aristòtil, com en la tradició posterior, s'associen al πάθος dolor i aflicció. Per tant, donat que la tragèdia és el gènere literari en què es posen de manifest especialment

⁴³ *Ibid.* 1404a20 ss. Sobre aquesta qüestió vegeu Sifakis (2002) i Fantham (2002).

⁴⁴ Un estudi brillant sobre les referències, especialment platòniques, a la qüestió dels πάθη en els discursos i el seu caràcter essencialment teatral es pot llegir en l'article de Gastaldi (1995).

⁴⁵ Pl. *Phdr.* 267c.

⁴⁶ *Ibid.* 257e i ss.

⁴⁷ Sobre la controvèrsia entre el paper de l'orador i el de l'actor, vegeu Connolly (2001), Fantham (2002), Lada-Richards (2002), Sifakis (2002), Webb (2006), Homar (2008-2010).

⁴⁸ Arist. *Metaph.* 1022b 15-21: Πάθος λέγεται ἕνα μὲν τρόπον ποιότης καθ' ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρὸν, καὶ βαρύτης καὶ κουφότης, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα· ἕνα δὲ αἱ τούτων ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἤδη, ἔτι τούτων μᾶλλον αἱ βλαβεραὶ ἀλλοιώσεις καὶ κινήσεις, καὶ μάλιστα αἱ λυπηραὶ βλάβαι. ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν [καὶ λυπηρῶν] πάθη λέγεται.

⁴⁹ Sobre la qüestió dels πάθη en la *Metafísica* i especialment en *Sobre l'Ànima*, vegeu Rossitto (1995).

fets dolorosos, aquest concepte, quan s'associa a formes literàries i dramàtiques, està marcat per la teatralitat i l'infortuni.

Tenint en compte aquestes definicions, que apareixen precisament en un context no literari ni retòric, ens endinsem, ara, en la *Poètica* i en les informacions referents als πάθη.

La primera vegada que apareix aquest terme fa referència a una de les tres coses que imiten els ballarins, juntament amb els ἦθη —concepte que entra en correlació, sovint, amb el πάθος, especialment en la teoria retòrica—, i les πράξεις, mot aquest últim que precisament explica l'anterior en la definició que en dóna més endavant⁵⁰:

αὐτῶ δὲ τῶ ῥυθμῶ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας αἱ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)⁵¹.
Arist. *Po.* 1447a 26-28

Pel mateix ritme imiten, sense harmonia, les dels dansaires, perquè aquests, per mitjà de ritmes gesticulats, imiten els caràcters, les passions i les accions⁵².

En aquest context el substantiu apareix en plural i pot remetre als πάθη que cataloga i defineix en la *Retòrica*, allò que en un sentit més ampli Lucas defineix com a «something experienced, the complement of a πράξις»⁵³.

En la *Poètica* el πάθος és, després de la περιπέτεια i l'ἀναγνώρισις, el tercer dels elements que conformen l'argument de la tragèdia⁵⁴; aquestes són les definicions que dóna de cadascun d'ells:

a. peripècia:

Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡςπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον.
Arist. *Po.* 1452a 22 i 23

La peripècia és el canvi de les circumstàncies en llurs contràries, de la manera que ja ha estat dit, i això, com diem, segons probabilitat o versemblança.

b. anagnòrisi:

ἀναγνώρισις δὲ, ὡςπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῶ Οἰδίποδι.
Arist. *Po.* 1452a 29-33

⁵⁰ Arist. *Po.* 1452b 11-13.

⁵¹ Else (1986: 77-78) postula que aquesta definició de la dansa és una interpolació que sembla remetre a la dansa d'època imperial. Sobre aquesta forma dramàtica vegeu el capítol 3.1.

⁵² Totes les traduccions de la *Poètica* són de Farran i Mayoral (1946).

⁵³ Lucas (1968: 134).

⁵⁴ Arist. *Po.* 1452b 9 i 10: δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. Si bé això és el que afirma en aquest passatge, abans d'introduir la definició de peripècia i anagnòrisi, explicita que aquests dos primers elements formen part de l'acció complexa (1452a 15-18).

La reconeixença, com el seu nom indica, és un canvi d'ignorància a coneixença, ja sigui per a l'amistat ja per a l'odi, entre els personatges destinats a la felicitat o a l'infortuni. La millor reconeixença és quan les peripècies es produeixen ensems que ella, com passa en l'*Èdip*.

c. *Pathos*:

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος, τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

Arist. *Po.* 1452b 10-13

Dues parts, doncs, de la *faula*⁵⁵ es refereixen a aquestes coses: la peripècia i la reconeixença. Una tercera és l'Esdeveniment Patètic. Deixant la peripècia i la reconeixença, l'esdeveniment patètic és una acció destructora o dolorosa, com les morts en escena, les dolors molt vives, les ferides i totes les coses per l'estil.

Aquest últim passatge citat en què es defineix el πάθος ha suposat un repte per als editors i estudiosos moderns i, malgrat que apareix en el mateix lloc en la majoria de les edicions, hi ha qui l'ha considerat una intrusió que caldria desplaçar més endavant. És aquest també un passatge que els editors han emprat sovint per ressaltar la manca de sistematització de l'obra, ja que fa la sensació que aquest tercer element apareix sobtadament sense una prèvia introducció, a diferència dels altres dos sobre els quals afirma en el passatge 1450a 33-35 que són aquells amb què la tragèdia més sedueix⁵⁶, de manera que semblaria que el πάθος queda exclòs d'aquest efecte. Aquest és un fet significatiu si tenim en compte que, com veurem més endavant, en la tradició posterior el πάθος es converteix en un element representatiu de l'aspecte tràgic d'una escena o d'un discurs. D'altra banda, si l'estagirita afirma que tant la peripècia com l'anagnòrisi formen part de la tragèdia complexa⁵⁷, sobre el πάθος no ens dóna cap informació al respecte.

Tornant a la definició, no menys problemàtic ha estat el sintagma ἐν τῷ φανερωῷ⁵⁸, que bona part de traductors tradueixen per “morts en escena”⁵⁹, i ho acompanyen

⁵⁵ *Plot* és el terme que empren els comentaristes i traductors en anglès per a referir-se al μῦθος.

⁵⁶ Arist. *Po.* 1450a 33-35: πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἷ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις.

⁵⁷ *Ibid.* 1452a 16-18.

⁵⁸ S'ha discutit, també, si va només amb θάνατοι o amb tots els substantius.

⁵⁹ Vegeu a continuació diverses traduccions en llengües romàniques: Hardy (1932: 45): «Il y a donc en cela deux parties constitutives de la fable, la péripétie et la connaissance; il y en a une troisième qui est l'événement pathétique. La péripétie et la connaissance ont été expliquées; l'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre». García Yebra (1974: 166): «Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes». Lanza (1987: 151-153) «Due sono dunque questi parti del racconto, il rovesciamento e il riconoscimento. Terza è

sovint d'una nota on s'evidencia certa sorpresa al respecte, ja que, com bé apunten, les morts en escena eren una excepció, si més no en les tragèdies que conservem. Tanmateix, com assenyala Lucas⁶⁰, que considera que el sintagma va amb tots els exemples de *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*, podem trobar nombrosos exemples de sofriments terribles sobre l'escena, com ara Èdip presentant-se amb els ulls arrencats.

Sobre aquest passatge, Rees en el seu article de 1972, al qual remet Lanza en la seva edició i traducció de la *Poètica*⁶¹, planteja tot un seguit de qüestions molt pertinents, especialment respecte al sintagma *ἐν τῷ φανερωῷ* del qual creu estar segur que no vol dir allò que la majoria de traductors entenen. Una reflexió interessant és la que fa a la pàgina 10 on explica que les morts no vistes però explicades formen part de l'argument de la tragèdia grega de la mateixa manera que aquelles vistes, i són igual de reals per a l'audiència⁶². D'altra banda, cal tenir en compte que hi ha morts, com ara la d'Àiax en la tragèdia homònima de Sòfocles, que, si bé no està clar que es produeixi de manera completament visible per als espectadors, és segur que era suggerida i no relatada per un missatger. Podem pensar, potser, que *ἐν τῷ φανερωῷ* s'oposa al relat del missatger.

Acceptant que molt possiblement *ἐν τῷ φανερωῷ* no ha de voler dir necessàriament "en escena", presentem a continuació la definició que Rees dóna de *πάθος* i la revisarem més tard a la llum d'una relectura dels passatges d'Aristòtil referents a les *πράξεις οἰκτρά*⁶³:

Pathos, like peripeteia and anagnorisis, is a part of plot; unlike them is not limited to complex plots. It is an action which causes destruction or pain. It may precede the action of the play or be anticipated and avoided. It arouses pity and fear because it happens between "friends"⁶⁴.

Rees pren no només la definició de *πάθος strictu senso* que Aristòtil dóna en 1452b 10-13, sinó que també recull la descripció i la catalogació de les *πράξεις οἰκτρά* i estableix, així, una assimilació entre la *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά* de la definició i

l'evento traumatico. Del rovesciamento e del riconoscimento si è detto; l'evento traumatico è un'azione che reca danno o dolore, come per esempio la manifestazione di morte, di gravi sofferenze, di ferimenti, ecc.».

⁶⁰ Lucas (1968: 134).

⁶¹ Lanza (1987: 151-153).

⁶² Rees (1972: 10).

⁶³ Arist. Po. 1453b 25-54a 5.

⁶⁴ Rees (1972: 4).

els πράγματα οἰκτρά del 1453b 25 i ss⁶⁵. Aquesta assimilació ens permet obtenir una idea més clara i aprofundida d'aquest tercer element del μῦθος de la tragèdia.

Segons la definició d'Aristòtil el πάθος és una acció. L'arrel emprada en la definició no és la de δρᾶν —molt important també en la tragèdia—, sinó la de πράττειν. Convé plantejar-nos, doncs, per esclarir una mica més a què fa referència aquest concepte, quina mena d'acció és la πράξις i de quina manera es diferencia de δρᾶν⁶⁶, malgrat que, possiblement, els grecs no necessàriament havien establert una distinció conceptual entre ambdues arrels. Alguna diferència de matís devia existir, però, quan a l'inici de la *Poètica*, en el paral·lelisme que estableix el filòsof entre l'art imitativa de Sòfocles i la d'Aristòfanes, les dues arrels entren en concurrència:

ὥστε τῆ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὀμήρω Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῆ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.
Arist. *Po.* 1448a 26-28

Així, per una banda, Sòfocles fóra un imitador igual que Homer, perquè tots dos imiten personatges importants, i per altra banda que Aristòfanes, perquè tots dos imiten persones obrants i actuant⁶⁷.

D'acord amb Snell, que dedica el primer capítol del seu llibre *Eschilo e l'azione drammatica* a establir les diferències de significat entre δρᾶν, ποιεῖν i πράττειν, i a explicar com i per què δρᾶμα acaba designant la tragèdia, el verb δρᾶν es concentra en el punt decisiu, en l'"acte" que és a l'inici del «agire, nel quale risiede la scelta fra la colpa e l'innocenza, nella "decisione", in cui si rivela la contraddizione del mondo»⁶⁸. I remarca més endavant:

In quanto δρᾶν rappresenta la piú forte attività fra tutti i verbi greci che significano il fare, esso è anche propriamente l'opposto di πάσχειν. Δρᾶν indica sempre l'intraprendere, il decididere da sé stessi il proprio destino. Di contro πάσχειν é il soffrire sotto questo destino, conseguenza e punizione del δρᾶν⁶⁹.

En canvi, el verb πράττειν, en la mesura que fa referència a l'activitat només en el punt en què és executada i conclosa, no concerneix mai el problema del bé i del mal i es contraposa a θεωρεῖν. Pel que fa al substantiu, πράξις⁷⁰, que es repeteix diverses

⁶⁵ No és l'únic estudiós que fa aquesta assimilació. Recentment Munteanu (2011) en el seu llibre basa l'anàlisi del πάθος de diverses tragèdies en aquesta assimilació que la porta a fer coincidir directament πάθος amb compassió i temor.

⁶⁶ Per a aquesta discussió no ens interessa, per tant, el debat etimològic dels passatges 1448a 28-38 sobre la pàtria originària del drama.

⁶⁷ Per a un comentari sobre el passatge, vegeu Kosman (1992: 58 i 59).

⁶⁸ Snell (1969: 16-17).

⁶⁹ *Ibid.* (17).

⁷⁰ A propòsit de πράξις i μῦθος com a elements definitoris de la tragèdia en la *Poètica* vegeu Cessi (1985).

vegades a la *Poètica*, en alguns contextos en correlació amb πάθος, Lucas la defineix de la següent manera i d'acord amb com Snell defineix la forma verbal:

πραξις refers to an action begun for a purpose and carried on until it is realized or until the activity thus initiated terminates⁷¹.

També Else la defineix de la següent manera, després de subratllar que el sufix del substantiu és d'acció i, per tant, actiu:

πραξις ("doing", verbal noun from πράττειν) has in it the connotation of *purposeful* action, striving toward a goal or a destination⁷².

Quant als πράγματα οϊκτρά, Aristòtil llista quins són els que propicien el lament i puntualitza que no són dignes de compassió en absolut aquells que un enemic infligeix a un altre igualment enemic, excepte pel que fa al πάθος mateix de l'acció⁷³. La qualitat del πάθος, doncs, es centra en l'acte destructor o aflictiu mateix. Però, les accions οϊκτρά i, per tant, ἐλεινά —els exemples de les quals són morts— es produeixen entre φίλοι i són les següents⁷⁴:

- a. Les que hom aconsegueix contra algú essent conscient de la relació de parentiu.
- b. Les que es duen a terme sense ésser conscient d'aquesta relació.
- c. Les projectades però no complides pel fet que en el precís instant d'acomplir-les es produeix l'anagnòrisi.

No són, segons el filòsof, πράγματα οϊκτρά, però sí πράξεις φθαρτικά ἢ ὀδυνηραί i, per tant, παθητικά, aquelles que s'infligeixen a un enemic, ja que el πάθος es centra en l'acte nociu mateix. D'aquesta manera, no podem estar segurs que la compassió sigui una conseqüència directa del πάθος que es tracta més aviat d'un cop, d'una sotragada que afecta tant el personatge com l'espectador. En la precisió respecte les accions que no són οϊκτρά ni ἐλεινά, Aristòtil especifica que sí existeix un πάθος que és el de l'acció lamentable o dolorosa en sí. I més endavant, en el llistat d'aquests πράγματα, on puntualitza que poden situar-se fora de l'obra, com en el cas de l'*Èdip* de Sòfocles⁷⁵, diu que la projecció d'acomplir l'acció contra un φίλος a consciència i, finalment, no fer-ho és οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ⁷⁶. L'adjectiu ἀπαθὲς fa referència al

⁷¹ Lucas (1968: 96).

⁷² Else (1986: 104).

⁷³ Arist. *Po.* 1453b 7-9: ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος·

⁷⁴ *Ibid.* 1453b 25-54a 5.

⁷⁵ *Ibid.* 1453b 31-32.

⁷⁶ *Ibid.* 1453b 37-39.

fet que no s'ha comès cap acció destructora o dolorosa⁷⁷; aquesta mena d'acció és considerada la pitjor. Millor que aquesta és la a. ja que el reconeixement produeix ἔκπληξις⁷⁸, una de les afeccions més importants per a Longí⁷⁹ i molt ben connotada en els escolis.

Segons aquests passatges, el πάθος és una acció que destrueix o causa aflicció, independentment que es produeixi entre φίλοι o entre ἐχθροί i, possiblement, pot ser múltiple en una tragèdia si tenim en compte que Aristòtil en la definició concreta no especifica si l'agent i el pacient han de ser persones diferents o poden ser les mateixes. En aquest sentit podem mantenir, d'acord, amb Rees⁸⁰, que pot precedir l'acció, però hem d'especificar que no necessàriament ha de ser entre φίλοι i que podria produir-se contra un mateix. Sembla, llavors, segons el que es diu en la *Poètica*, que el πάθος pot moure a compassió, però no necessàriament ho ha de fer i que, per tant, allò que indefectiblement mou a compassió és definit amb l'adjectiu τραγικός. És en aquest punt on la nostra lectura dels passatges d'Aristòtil sobre el πάθος presenta diferències respecte la lectura proposada per Rees i també per Post, que en el seu article «Aristotle and Menander», sentència:

Now the plot that involves a *pathos* produces pity or fear, and Aristotle prefers such a plot⁸¹.

Cal comparar, tanmateix, allò que es diu a la *Poètica* amb el que trobem a la *Retòrica*, perquè en aquesta última, s'afirma que tot allò penós o dolorós és digne de compassió:

ὅσα τε γὰρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά, καὶ ὅσα ἀναιρετικά καὶ ὅσων ἡ τύχη αἰτία κακῶν μέγεθος ἐχόντων.
Arist. *Rh.* 1386a 5-6

Totes les coses, en efecte, penoses que són destructives poden inspirar compassió, com també totes aquelles coses que poden produir l'anorreament i tots els mals de gran magnitud la causa dels quals és la sort.

⁷⁷ Lucas (1968: 154) explica de la següent manera aquest adjectiu: «there is no πάθος, disastrous occurrence, rather than no event which arouses pity or fear».

⁷⁸ Arist. *Po.* 1454a 2-4.

⁷⁹ Segons Longí (Ps. Longin. *Subl.* 15. 2), la finalitat de la φαντασία en l'art poètica és l'ἔκπληξις, mentre que en la retòrica és l'ἐνάργεια.

⁸⁰ Rees (1972: 4).

⁸¹ Post (1938: 8)

Però Aristòtil no atribueix aquest concepte tan sols a la tragèdia, sinó que també l'aplica en la forma adjectival a l'èpica. Aquest és el punt en què l'adjectiu παθητικός entra en concurrència amb l'adjectiu ἠθικός⁸².

En un altre lloc l'estagirita explica que cal que l'èpica tingui les mateixes εἶδη i μέρη que la tragèdia:

ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτ' ἀδειῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἣ γὰρ ἀπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἕξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτ'.

Arist. Po. 1459b 8-11

Per altra banda, l'eropeia ha de tenir les mateixes formes⁸³ que la tragèdia, i així podrà ésser simple o complexa, de caràcters o de passions; les seves parts⁸⁴ seran les mateixes fora de la Melopea i de l'Espectacle.

A continuació, afegeix que l'èpica necessita, també, de περιπετειῶν, ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων. Més endavant especifica que la *Ilíada* és un poema ἀπλοῦν καὶ παθητικόν (simple i d'accions destructores o aflictives), mentre que l'*Odíssea* és πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ (complex— perquè està ple d'anagnòrisis—, i de caràcters)⁸⁵. Aquest passatge complementa el que hem dit fins ara sobre el πάθος i evidencia que es tracta d'un concepte que traspasa barreres de gèneres, malgrat que, com veurem més endavant, la component dramàtica, tràgica és sempre present.

Amb aquesta distribució de les qualitats de les dues obres èpiques recupera, enumerant-les, les quatre formes de tragèdies que ha descrit en 1455b 32-56a 3:

τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἣ μὲν πεπλεγμένη, ἣς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἣ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰζίωνες, ἣ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεΐδης· τὸ δὲ τέταρτον τῆς†, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου.

Hi ha quatre espècies de tragèdia (perquè són quatre, segons que ha estat dit, les seves parts): l'una complexa, formada tota per la peripècia i la reconeixença; una altra patètica, per exemple els *Àiax* i els *Ixíons*; una altra ètica (de caràcters) com les *Ftiòtides* i el *Peleu* i la quarta τῆς†, com, per exemple, les *Fòrcides*, el *Prometeu* i la resta que tenen lloc a l'Hades⁸⁶.

⁸² Sobre la distinció entre ἠθος i πάθος en retòrica i crítica literària vegeu Gill (1984). Per a la tradició retòrica d'aquests dos conceptes vegeu Wisse (1989).

⁸³ Lucas (1968: 184) tradueix εἶδη per "types" o "categories".

⁸⁴ Les parts (μέρη) de la tragèdia —que els entesos han definit com qualitatives— són, segons Aristòtil, (Arist. Po. 1450a 8-10): μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις, μελοποιία. Les que han qualificat de quantitatives, malgrat que Aristòtil també les anomena μέρη, són: πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἕξοδος, χορικόν (*Ibid.* 1452b 14-18). En aquest passatge μέρη ens remet a les parts qualitatives.

⁸⁵ Arist. Po. 1459b 14 i 15.

⁸⁶ Pel que fa a la quarta, donat que mantenim l'edició de Lanza (1987) i Lucas (1968) en què es deixa com a *locus desperatus*, hem modificat la traducció de Farran i Mayoral que fa: «la quarta és l'espectacle (ὄψις)».

Malauradament, però, aquest últim passatge és molt debatut a nivell textual i presenta problemes d'interpretació. Sense voler simplificar la qüestió, reproduïrem allò que hi ha en el text i algunes de les opinions dels entesos. Segons Aristòtil les quatre formes de la tragèdia són:

- I. La πεπλεγμένη, en la mesura que conté περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις.
- II. L'anomenada παθητική, que és exemplificada amb οἱ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἴξιοι.

Segons Lanza⁸⁷, l'adjectiu παθητική aquí fa referència a les tragèdies el subjecte de les quals són els πάθη; és a dir, aquelles tragèdies que posen en escena *emocions*⁸⁸. Com bé diu, tenim notícies de diverses tragèdies amb el títol d'Àiax i no conservem cap tragèdia sencera dels múltiples *Ixions*. Aquest fet reclama una certa prudència en les deduccions a què es pugui arribar respecte el significat ben acotat i exacte d'aquest adjectiu. De totes maneres, en els escolis a l'Àiax de Sòfocles les paraules πάθος, περιπαθῶς i els derivats de l'arrel παθ- apareixen unes trenta vegades en els *vetera* i unes vint en els *recentiora*, cosa que podria indicar que els comentaristes consideraven aquesta tragèdia παθητική⁸⁹. A més, és una de les dues úniques tragèdies conservades en què es produeix una mort no relatada per un missatger, un esdeveniment que podem considerar una πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά que provoca en l'espectador terror i compassió⁹⁰.

- III. La ἠθική, amb els exemples de αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεΐδης.
- IV. Pel que fa a la quarta, el passatge és corrupte i no conservem l'expressió que la defineix, tan sols la frase «οἷον αἶ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾄδου⁹¹».

Malgrat que el nostre interès se centra en el πάθος, esmentarem les principals hipòtesis que s'han proposat per a aquest quart tipus de tragèdia⁹²:

- a. La simple, ἀπλή. Com hem vist en 1459b 8-11, quan recupera la qüestió de les εἶδη de la tragèdia en relació amb les de l'èpica, dóna el mateix nom per a les

⁸⁷ Lanza (1987: 180 i 181).

⁸⁸ Arist. *Po.* 1456b 1: τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα). Cf. Arist. *EN* 1105b 21 i *Rh.* 1378a 19-24. Sobre aquesta qüestió tornarem més endavant.

⁸⁹ En el capítol dedicat als escolis analitzarem amb detall els passatges a l'Àiax de Sòfocles on apareixen comentaris sobre el πάθος.

⁹⁰ A propòsit de quines escenes o esdeveniments són tràgics en la *Poètica* i quins no i a propòsit de l'assimilació posterior entre τραγικός i παθητικός en parlarem en el capítol dedicat als escolis.

⁹¹ Arist. *Po.* 1456a 2 i 3.

⁹² Lucas (1968: 187-188) recull de manera esquemàtica les diverses opcions que s'han proposat.

altres tres i introdueix l'adjectiu ἀπλή, que fàcilment podria fer referència la quarta mena de tragèdia.

- b. Altres han proposat que les tragèdies que tenen lloc a l'inframón constitueixen una categoria a part. Aquesta hipòtesi troba un recolzament, si més no pel que fa a la possible tradició del text, en *La dansa* de Llucià de Samòsata, on apareix justament una expressió semblant en el context del catàleg que Licí fa de totes aquelles històries que el ballarí ha de dominar per tal de ser-ne un dels bons.

[εἴσεται] καὶ τὴν ἐν Ἄιδου ἅπασαν τραγωδίαν καὶ τὰς κολάσεις καὶ τὰς ἐφ' ἐκάστη αἰτίας καὶ τὴν Πειρίθου καὶ Θησέως ἄχρι τοῦ Ἄιδου ἑταιρείαν.
Luc. *Salt.* 40

Se sabrà també totes aquelles tragèdies que transcorren a l'Hades i els turments i els motius per a cadascun d'ells, i l'amistat de Pirítoos i Teseu que el portà fins al mateix Hades.

- c. A banda d'aquestes dues, una de sorprenent és la que proposà Gilbert el 1947 a partir de l'anàlisi de *Prometeu encadenat* d'Èsquil; la quarta mena de tragèdia l'anomena la del *pensament*⁹³. Per defensar la seva hipòtesi, però, deixa de banda el problema que presenta el títol de l'altra tragèdia que Aristòtil esmenta i confia que el títol de *Prometeu* faci referència exclusivament a l'obra d'Èsquil que hem conservat i no a d'altres amb el mateix títol.
- d. Post⁹⁴ proposa restablir la llacuna de la següent manera: τὸ δὲ τέταρτον ὁ ἠσόχιος μῦθος καὶ ἐπεισοδιώδης, οἷον ὁ Προμηθεύς.
- e. Hi ha també qui ha proposat que sigui la tragèdia de l'ὄψις⁹⁵.

Les hipòtesis que no contemplen que la quarta mena sigui la ἀπλή, posen de manifest que els experts que les han formulades no dedueixen una correlació entre simple i patètica, d'una banda, i complexa i ètica, de l'altra. Això ens fa pensar que el πάθος és un element que es pot trobar en les tragèdies simples i en les complexes, a diferència de la peripècia i l'anagnòrisi que conformen la tragèdia complexa⁹⁶.

⁹³ Gilbert (1947: 379): «If we can trust the evidence of *Prometheus Bound*, Aristotle's fourth species of tragedy is the tragedy of thought».

⁹⁴ Post (1938: 16 i 17).

⁹⁵ És una conjectura de Bywater que Alsina (1985) accepta en la seva traducció, tot i que no inclou en el text grec.

⁹⁶ Sobre la manca de sistematicitat a propòsit del πάθος, vegeu el comentari de Lucas (1968: 187-188) pel que fa a la παθητική τραγωδία.

Tornant, però, al passatge en què estableix una comparació entre èpica i tragèdia⁹⁷, cal que examinem, a banda del que hem dit, les conseqüències que aquestes ratlles tenen en la tradició poètica i retòrica posterior pel que fa als models i exemples, no només de les obres literàries posteriors, sinó també de la retòrica i l'oratoria.

D'una banda, assignar les mateixes εἴδη i μέρη (excepte μελοποιία i ὄψις) a èpica i tragèdia comporta l'aproximació d'ambdós gèneres i la neutralització de les seves diferències no formals. D'aquesta manera, Aristòtil recull la tradició, manifestada ja en Plató⁹⁸, segons la qual Homer és mestre no només de l'èpica sinó també de la tragèdia. Aquesta tradició es perllongarà en el temps de manera que trobem, per exemple, en el tractat pseudo-hermogenià del segle II dC ca. la següent afirmació:

ὅτι μὲν γὰρ τραγωδὸς καὶ πατήρ τραγωδίας Ὅμηρος, Πλάτων μαρτυρεῖ ὅπως δ' ἔτραγώδησεν ἐν τῇ ἑαυτοῦ ποιήσει, θεωρητέον
Hermog. Meth. 33. 2 Rabe

Perquè que Homer és tràgic i pare d'aquesta ho demostra Plató; com aplicà l'estil tràgic en la seva poesia és una cosa que cal que s'examini.

Però Aristòtil no només en el passatge citat continua aquesta tradició de manera implícita, sinó que a l'inici de la *Poètica* l'explicita en afirmar que el poeta produí μιμήσεις δραματικές⁹⁹ i en establir una correlació entre tragèdia i *Ilíada* i *Odissea*, d'una banda, i entre comèdia i *Margites*, de l'altra¹⁰⁰.

La idea d'un Homer tràgic apareix, com veurem més endavant, per suposada en els escolis a la *Ilíada* sobretot¹⁰¹ i en els comentaris i manuals de retòrica. Aquesta tradició farà que en la novel·la els models de l'èpica i la tragèdia apareguin indissociables o, si més no, molt ben travats; i, així, en escenes de fort contingut dramàtic i tràgic, tant l'èpica com la tragèdia en seran els models. I és que, certament, la novel·la en els seus referents no fa una distinció per gèneres, sinó d'elements estructurals. Per tant, si els εἴδη de l'èpica i de la tragèdia són els

⁹⁷ Arist. Po. 1459b 8-15.

⁹⁸ Pl. R. 595c 1-3: [Ὅμηρος] ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι. En el mateix diàleg (598d 9) Plató anomena Homer τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς [τραγωδίας].

⁹⁹ Arist. Po. 1448b 35-37: ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὔ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποίησας. Segons Else (1986: 84 i 85), Aristòtil inventa aquesta aplicació genèrica del terme per designar la forma dramàtica, tot prenent-la dels doris que anomenaven δράματα les seves obres. I fa notar que els doris no composaven tragèdies.

¹⁰⁰ *Ibid.* 1448b 38 - 49a 2: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

¹⁰¹ Aquesta mateixa idea la trobem ja en Pl. *Thaet.* 152e.

mateixos, els autors de novel·la n'empren indistintament les concrecions de l'una i de l'altra. De quina manera ho fan, ho estudiarem en capítols posteriors.

Finalment, sobre les línies on es diu de l'èrica καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων¹⁰², trobem la forma παθήματα i no πάθη, mentre que els altres dos elements, a banda de canviar de cas i de nombre, no han variat de sufix. Aquesta mateixa forma apareix també en la definició de tragèdia:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων¹⁰³ παθημάτων κάθαρσιν.

Arist. Po. 1449b 24-28

És, doncs, la tragèdia, imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió, amb un llenguatge ben amanit¹⁰⁴ el qual tindrà formes diferents i separades, segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i per mitjà de la compassió i la temença opera la purificació de passions semblants.

En aquest passatge podem relacionar παθημάτων amb la compassió i el temor. I, donat que compassió i temor són catalogades pel filòsof com a πάθη, podem afirmar que molt possiblement les formes πάθη i πάθημα remetent al mateix.

Davant l'evidència que aquestes formes concorren en contextos semblants i que remetent a conceptes molt propers, podem dir que les formes πάθος, πάθη / παθήματα comparteixen una mateixa esfera conceptual però que sembla que representen concrecions específiques d'aquest concepte del qual participen.

I ara que ens hem aproximat especialment a la forma πάθος en la *Poètica*, vegem a continuació dues utilitzacions en plural del substantiu que ens serviran d'enllaç per introduir la qüestió dels πάθη en la *Retòrica*.

En la *Poètica* 1455a 29-34 Aristòtil afirma que els més convincents són aquells que es troben imbuïts de πάθη, ja que és més fàcil que aquell que es troba enmig d'algun d'aquests πάθη hi arrossegui algú altre:

¹⁰² Arist. Po. 1459b 8-11.

¹⁰³ L'adjectiu τοιούτων ha causat força controvèrsia. Hi ha qui ha considerat que remet a temor i compassió; d'això se'n deriva la idea que les emocions catàrtiques de la tragèdia són aquestes dues de manera exclusiva. D'altres han proposat que el seu sentit sigui més aviat "d'aquesta mena" i, per tant, que les emocions de la tragèdia no són de manera exclusiva les dues assenyalades. Per a un resum de la controvèrsia vegeu Lucas (1968: 97 i 98).

¹⁰⁴ Hem modificat en aquest punt la traducció de Farran i Mayoral per mirar de mantenir el significat literal amb què Aristòtil juga, el d'algun element que s'afegeix al menjar per donar-li més bon gust. Cf. Lucas (1968: 97).

πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν¹⁰⁵.

Perquè donada la seva mateixa natura els poetes més convincents seran els que experimentin les passions dels personatges: qui està agitat, agita i qui està colèric, irrita més verament. Per això la poesia és cosa d'esperits ben dotats, o d'esperits folls; perquè els uns són més plasmables, els altres més entusiàstics.

Hi ha hagut diferents interpretacions a propòsit del οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, ja que podria referir-se als poetes —inferència que fa, per exemple, Farran i Mayoral en la seva traducció del passatge—, als actors, o a qualsevol persona. Sigui com sigui, tal com afirma Munteanu (2012: 80):

By whichever means, the passage displays a certain unity between the way in which a tragedian envisions emotion for his plot and the emotion expressed through acting, so that the emotional state may be transmitted to the spectators.

Seguint aquesta mateixa idea sobre la credibilitat o convenciment que comporta aquest estat, en la *Retòrica* l'estagirita identifica els πάθη i els ἥθη amb les πίστεις ἔντεχνοι¹⁰⁶. Però quines són les concrecions d'aquests πάθη esmentats en el passatge anterior, ho resumeix en la *Poètica* en les següents línies, quan esmenta els elements que pertanyen al pensament (διάνοια¹⁰⁷), una de les sis parts de què consta la tragèdia:

ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα).
Arist. *Po.* 1456a 36-b 1

Al pensament pertany tot allò que ha d'ésser comunicat per mitjà del discurs. Les seves parts són la demostració, la refutació, la preparació de les emocions (com la pietat, la por, l'odi i totes les altres).

Però és en la *Retòrica* on l'estagirita s'esplaia sobre la qüestió dels πάθη¹⁰⁸, els seus contraris i la manera com es manifesten. Els introdueix de la següent manera:

ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργὴ ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία. δεῖ δὲ

¹⁰⁵ Aquest és un passatge cabdal que reprendrem més endavant, ja que condiona i fonamenta gran part de les teories posteriors sobre el πάθος, especialment les d'Horaci i les del tractat escrit en grec *De sublimitate*. Sobre aquesta qüestió vegeu Fuhrmann (1992).

¹⁰⁶ Sobre aquesta qüestió vegeu Grimaldi (1957).

¹⁰⁷ Vegeu Whitlock (1992) per a un estudi sobre la relació entre διάνοια i ἥθος a la *Retòrica*, la *Poètica* i l'*Ètica a Nicòmac*.

¹⁰⁸ Sobre la no racionalitat dels πάθη a la *Retòrica*, vegeu Nehamas (1992: 295). Per a un resum de la discussió a propòsit de si les definicions que Aristòtil fa dels diferents πάθη en aquesta obra s'han d'entendre com una definició tradicional o més aviat com una definició genuïna del filòsof vegeu Munteanu (2012: 73). Per a una interpretació detallada de l'estructura del llibre II, 2-11, on llista i naltza els diferents πάθη, vegeu Conley (1982).

δαιρεῖν περὶ ἕκαστον εἰς τρία, λέγωδ' οἷον περὶ ὀργῆς πῶς τε διακείμενοι ὀργίλοι εἰσὶ, καὶ τίσιν εἰώθασιν ὀργίζεσθαι, καὶ ἐπὶ ποίοις¹⁰⁹.

Arist. *Rh.* 1378a 19-24

Ara: les passions són aquells fenòmens pels quals es produeixen canvis pel que fa als judicis i dels quals es deriven la plena i el plaer, com ara la còlera, la misericòrdia, la por i tots els altres sentiments d'aquesta mena, com també llurs contraris. Pel que fa a cada passió, tanmateix, cal distingir tres aspectes: si em refereixo, per exemple, a la còlera, cal distingir de quina manera concreta són els individus colèrics, contra quines persones s'acostumen d'enfollonar i a propòsit de quines matèries ho fan.

El μεταβάλλειν de la definició dels πάθη en la *Retòrica* s'explica en la *Poètica* com un canvi de la dissort a la bona sort o a l'inrevés¹¹⁰ i s'especifica que, donat que la millor tragèdia ha d'imitar fets que suscitin temor i pietat, no pot presentar homes ἐπιεικεῖς que passin de la bona sort a la dissort, ni homes vils que passin de la dissort a la bona sort, ja que —aclareix— això darrer està mancat completament de caràcter tràgic (ἀτραγωδοτάτων)¹¹¹. Per tant, en la *Poètica* el caràcter tràgic d'una tragèdia es centra en la mena de persona a qui succeeix el canvi de la sort a la dissort.

Així doncs, si allò definit amb l'adjectiu τραγικός provoca compassió i temor i els πάθη són definits com una μεταβολή, Aristòtil defineix de la següent manera quina és la μεταβολή que provoca temor i compassió i que hem de suposar tràgica:

ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Arist. *Po.* 1453a 7-12

Un home de tal mena que, no distingint-se per la virtut ni per la justícia, passi a l'infortuni, no per maldat i vilesa, sinó per haver comès alguna falta; i caldrà també que sigui un d'aquells que frueixen de gran anomenada i fortuna, com Èdip i Tiestes i els homes il·lustres de tals nissagues.

A continuació d'aquest passatge Eurípides és considerat el més tràgic dels poetes justament perquè en la majoria de les seves tragèdies la μεταβολή és la descrita en el paràgraf que acabem de citar¹¹².

D'aquesta manera, es produeix la següent correlació de conceptes i, per tant, l'assimilació de l'adjectiu τραγικός amb παθητικός que trobarem reflectida en els comentaristes posteriors i també en els moderns¹¹³. Així, si la tragèdia ha de propiciar l'ἔλεος i el φόβος, catalogades com a πάθη en la *Retòrica*, en la definició de

¹⁰⁹ Arist. *Rh.* 1378a 19-24.

¹¹⁰ Arist. *Po.* 1451a 14 i 15.

¹¹¹ *Ibid.* 1452b 30-37.

¹¹² Per a una anàlisi de les diferents classificacions que Aristòtil fa en els capítols 13 i 14 de la *Poètica*, vegeu White (1992).

¹¹³ Vegeu Post (1938) i Rees (1972).

les quals apareix el concepte de μεταβολή, en la *Poètica* es considera com a tràgica aquella que fa que un home de bona reputació passi de la bona sort a la dissort, de la qual cosa podem deduir que es tracta d'una πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά. D'aquesta manera l'esdeveniment patètic i la qualitat de tràgic queden assimilats.

D'altra banda, pel que en diu en el passatge citat, no només són passions aquelles que sacsegen l'home, sinó també aquelles que el calmen¹¹⁴, els seus contraris, tot i que, d'acord com afirma en la *Metafísica* 1022b 15-21, el πάθος en la seva forma en singular té més a veure amb qüestions doloroses i penoses.

També en la *Retòrica*, enmig de la descripció de la compassió, explica que suscita aquesta emoció d'una manera especial el fet que bones persones es trobin en situacions de desgràcia ja que el πάθος és immerescut i es presenta davant els ulls¹¹⁵. De fet, en la definició de molts dels πάθη que llista en la *Retòrica* la component de visibilitat és central en la generació d'aquests¹¹⁶. En el cas de la definició de compassió, on el substantiu està en singular, es tracta no tant del sentiment, sinó de la πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά de la *Poètica*. I és justament en aquest passatge on podem comprovar com els πάθη en plural fan referència a l'emoció que provoca la πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά que experimenta una persona, però també a allò que experimenta aquell que es troba en tal situació.

La manera com s'expressen aquests πάθη és mitjançant una λέξις παθητικὴ¹¹⁷ que, igual com s'afirma en la *Poètica*¹¹⁸, atrau la πίστις mitjançant la impressió que causa en l'oient el fet de sentir parlar algú amb una determinada afecció. Aquesta és, doncs, una eina molt útil per a l'orador. Precisament, aquest estil, juntament amb l'ἠθικός, és, segons Aristòtil, el més teatral¹¹⁹ i molt útil per persuadir l'auditori. Pel que en diu el filòsof, sembla que l'un i l'altre estil no són excloents ja que caldrà que l'orador expressi els πάθη amb un estil que s'acordi al γένος i a la ἡλικία; és aquesta adequació la que caracteritza l'estil ἠθικός. Aquesta assimilació entre l'estil patètic i

¹¹⁴ Aristòtil (*Rh.* 1378a 30 - 1388b 28) enumera i descriu les següents passions: ὀργή/πράυνησις, φιλία/ἔχθρα/μῖσος, φόβος/θάρασος, αἰσχύνησις/ἀναισχύνησις, χάρις, ἔλεος/νήμεσις, φθόνος, ζήλος.

¹¹⁵ Arist. *Rh.* 1386b 4-7: καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι ἐν τοῖς τοιούτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ ταῦτα διὰ τὸ ἐγγὺς φαίνεσθαι μᾶλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον, καὶ ὡς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου τοῦ πάθους.

¹¹⁶ *Ibid.* 1378a 30- b 1, 1382a 21-25 i 1388a 32-b 1.

¹¹⁷ *Ibid.* 1408a 10 i 11; 16-25.

¹¹⁸ Arist. *Po.* 1455a 29-34.

¹¹⁹ Arist. *Rh.* 1413b 8-10: ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἡ ὑποκριτικωτάτη (τάυτης δὲ δύο εἶδη· ἡ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ).

el teatral és subratllada també en Plató i connotada negativament. En *Apologia* 35b acusa els ciutadans de presentar en els seus discursos τὰ ἐλαινὰ ταῦτα δράματα.

D'altra banda, l'estil patètic comporta que existeixi la figura lingüística i d'estil patètica, tal com sembla que podem deduir de la *Retòrica* 1417a 37-b 2, on l'estagirita aconsella a l'orador que introduïxi en el seu discurs quelcom afectat¹²⁰. En la *Poètica* es fa referència a la λέξις i es diu el següent:

ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι.

Arist. *Po.* 1460b 11 i 12

Tot això és expressat en la dicció, bé per mitjà de glosses o de metàfores o de modificacions de la dicció¹²¹.

En aquest cas πάθη és un terme que esdevindrà tècnic ja en els gramàtics i cal relacionar-lo amb el passatge de la *Metafísica* citat a l'inici d'aquest capítol.

RECAPITULACIÓ

El πάθος en tots els contextos que hem analitzat, també en aquells que no són ni retòrics ni literaris, queda relacionat en tot moment amb els adjectius βλαβερός, λυπηρός i amb el substantiu συμφορά. De l'associació d'aquest concepte amb els adjectius que acabem de descriure, es produeix una segona associació, tot i que sembla que no ha de ser exclusiva, amb l'ἔλεος, especialment, però també amb el φόβος.

En contextos ja exclusivament literaris aquest concepte queda vinculat amb ἦθος i πρᾶξις i, per la definició que en fa el filòsof a la *Poètica* (Arist. *Po.* 1452b 10-13), té una component de visibilitat (φανερός), malgrat que, com hem explicat en comentar aquest passatge, allò visible és interpretat de diverses maneres. No només en aquesta definició, sinó també en la de molts dels πάθη que cita en la *Retòrica* el φανερός apareix sovint. També en la relació que descriu a propòsit dels πράγματα οἰκτρά, l'adjectiu παθητικός queda vinculat amb el τραγικός, de manera que, tot i ser un concepte no restringit al gènere de la tragèdia, l'empremta tràgica és manifesta. De fet, la qualitat de παθητική s'aplica tant a una determinada mena d'èpica com també de tragèdia.

¹²⁰ Arist. *Rh.* 1417a 36-38: ἔτι ἐκ τῶν παθητικῶν λέγε διηγουόμενος καὶ τὰ ἐπόμενα [καὶ] ἄ ἴσασι, καὶ τὰ ἴδια ἢ σεαυτῶ ἢ ἐκείνω προσόντα.

¹²¹ Traducció lleugerament modificada per qüestions d'edició. En els escolis l'adjectiu παθητική, aplicat a formes medio-passives de verbs, s'oposa a l'ἐνεργητική, com una figura d'estil.

Com a part (μέρος) del μῦθος de la tragèdia (Arist. *Po.* 1452b 10), el πάθος queda relacionat amb la περιπέτεια i amb l'ἀναγνώρισις. No la forma en singular (πάθος), però sí la forma en plural amb el sufix -μα, és inclosa també en companyia de les altres dues parts del μῦθος de la tragèdia, quan el filòsof explica què cal que tingui l'èpica (Arist. *Po.* 1459b 8-11: καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων). Amb aquesta mateixa forma (πάθημα) són definits ἔλεος i φόβος en la definició que Aristòtil dóna de tragèdia (Arist. *Po.* 1449b 24-28). Podem dir, doncs, que el πάθος o els πάθημα formen part de l'argument tant de l'èpica com de la tragèdia.

Per tant, d'una banda, el πάθος és una acció que destrueix o causa dolor. A diferència de la peripècia i l'anagnòrisi, no està restringida a les tragèdies complexes; és més, ni tan sols al gènere de la tragèdia, ja que l'èpica també pot presentar aquest element (Arist. *Po.* 1459b 14 i 15). És tràgic quan es manifesta en una μεταβολή de l'εὐτυχία a la δυστυχία que afecta un σπουδαῖος¹²² (Arist. *Rh.* 1386b 4-7).

De l'altra, pel que fa a la forma en plural del substantiu, els πάθη són allò a causa del qual l'home fa un canvi de parer i als quals segueixen pena i plaer. La compassió, el temor, la ira i els seus contraris ho són. Afecten qui experimenta el πάθος i, de retruc, qui assisteix al πάθος de l'altre. Aquestes emocions arriben especialment a l'auditori quan qui es troba en una situació d'aquesta mena la transmet mitjançant una λέξις παθητική ja que és capaç de generar πίστις. Juntament amb la λέξις ἠθική és l'estil més teatral. I sembla que la μεταβολή que generen aquests πάθη, segons ho descriu en la *Poètica*, és τραγική.

¹²² A propòsit del σπουδαῖος aristotèlic vegeu Gastaldi (1987).

2. ESCOLIS

Hem vist en l'apartat dedicat a Aristòtil com el filòsof feia de l'*Àiax* —juntament amb els *Ixions*— l'exemple de παθητική τραγωδία¹²³. Com ja hem comentat també, no tenim cap seguretat que el títol donat per Aristòtil faci referència de manera inequívoca i exclouent tan sols a la tragèdia de Sofòcles que ha perdurat fins als nostres dies.

En aquest capítol començarem, per seguir el fil argumental, amb aquest mateix drama. D'aquesta manera, provarem de traçar una continuïtat entre les teories aristotèliques i els conceptes que els escoliastes en destaquen. El gruix més important d'escolis, però, l'ocuparan les tragèdies d'Eurípides, que emprarem com a punt de referència per introduir conceptes que apareixen també en els escolis als altres dos tràgics. Però, donat que πάθος i tràgic semblen confondre's a vegades, examinaré també aquells escolis en què el terme tràgic o tragèdia respon a les característiques i als contextos del πάθος. D'aquesta manera veurem com l'assimilació entre ambdós conceptes es va forjant ja en aquests comentaris. Aquesta tria respon bàsicament a l'objectiu de traçar una visió transversal a propòsit de la importància i del tractament del πάθος en la tradició de la teoria literària que arriba a la novel·la i als espectacles d'època imperial.

Així, doncs, utilitzarem l'*Àiax* per estudiar en quina mesura els escolis mantenen la idea de πάθος que hem resseguit en Aristòtil i per examinar, en capítols posteriors, com la figura de l'heroi i la seva qualitat de personatge marcat pel πάθος continua vigent en els espectacles d'època imperial on s'explota, sobretot, l'episodi de la bogeria. D'Eurípides, examinarem els escolis que han perdurat fins als nostres dies —tan sols a nou de les divuit tragèdies conservades¹²⁴—, ja que era el tràgic més llegit a l'època imperial¹²⁵ i els temes tractats en les seves tragèdies els més reelaborats en diferents gèneres, així com també l'explotació que fa del que podríem anomenar en sentit molt genèric i anacrònic *tragicòmic*. Donat que el terme que examinem és un concepte transversal que abraça també l'èpica en moments forts i tensos, revisarem els escolis a alguns passatges triats d'aquest gènere els motius dels

¹²³ Arist. *Po.* 1455b 32-56a 3.

¹²⁴ *Orestes, Hècuba, Fenícies, Medea, Hipòlit, Alcestit, Andròmaca, Resos i Troianes.*

¹²⁵ Sobre la importància d'Eurípides a les escoles d'època imperial vegeu Cribiore (2001a i b). A propòsit de l'ús pedagògic de les tragèdies d'Eurípides vegeu també Gangloff (2004). Per a un estudi de la crítica literària d'Eurípides vegeu Lord (1908). Per als escolis escènics d'Eurípides, pe'ro també dels altres dos tràgics i d'Aristòfanes, vegeu Weissmann (1896).

quals retrobarem en la novel·la. Perquè, si bé s'atribueix sovint al πάθος la qualitat de tràgic, aquest adjectiu no és exclusiu del gènere dramàtic. Tanmateix, com veurem, el patètic i el tràgic conserven sempre una empremta dramàtica, espectacular, visual. A més, tampoc no hem d'oblidar que la narrativitat de la novel·la és principalment la de l'èpica, sense deixar de banda que la influència de l'anomenada historiografia dramàtica¹²⁶ és també important.

La meua anàlisi es basa de manera gairebé exclusiva en els escolis antics¹²⁷ —tot i que, com sabem, en alguns casos és difícil traçar-ne una separació clara— ja que m'interessen en la mesura que poden reflectir conceptes i idees vigents encara entre els segles I aC i IV dC i identificables en les formes literàries i dramàtiques més novedoses d'època imperial: novel·les i dansa.

Malgrat que a l'inici de cada apartat faré una breu presentació de la informació que posseïm a propòsit dels escolis antics, considero convenient fer un rapidíssim i esquemàtic cop d'ull a la història de la transmissió dels comentaris des d'Alexandria fins als escolis medievals; la meua guia bàsica¹²⁸ per a aquest resum és l'utilíssim llibre de Dickey, *Ancient Greek Scholarship*¹²⁹ i l'article de Wilson, «Scholiasts and Commentators»¹³⁰.

La més antiga i productiva etapa de comentaris als textos clàssics —èpica, lírica i drama— la representen l'escola alexandrina, primer, i la de Pèrgam, posteriorment. Els savis i grandíssims bibliotecaris que ambdues tingueren, van contribuir a la producció d'una quantitat enorme de comentaris, separats del text literari, d'altíssima qualitat¹³¹. Després de l'etapa d'esplendor de què gaudiren el Museu i la biblioteca d'Alexandria, la crisi que suposà el govern de Ptolomeu VIII (segona meitat del s. II aC), portà els estudiosos a fugir cap a ciutats que no es trobessin sota poder egipci. Així, es disseminaren cap a diversos indrets del món grec i, finalment, anaren a raure a Roma.

¹²⁶ Per a les relacions entre la tragèdia i la historiografia dramàtica, vegeu García Gual (2006); i especialment, pel que fa a la importància del *pathos*, vegeu Canfora (1995).

¹²⁷ Per a una revisió actualitzada a propòsit de la producció escoliàstica a l'antiguitat, dels seus orígens i de la seva forma última vegeu Montana (2011).

¹²⁸ Per a un repàs actualitzat de la història de l'anomenada "Ancient Scholarship" vegeu Montanari (2011).

¹²⁹ Dickey (2007).

¹³⁰ Wilson (2007).

¹³¹ Per a un estudi exhaustiu i aprofundit dels estudis filològics a Alexandria i Pèrgam, vegeu Pfeiffer (1968: 87-251).

Donat que l'escola d'Alexandria i també la de Pèrgam van generar un material vastíssim, acurat i profitós per als textos clàssics, al segle I aC, malgrat que alguns estudiosos continuaren treballant en aquestes obres, produïren majoritàriament o bé síntesis o bé refaccions dels comentaris més antics. D'altres, en canvi, van elaborar comentaris sobre l'erudita poesia hel·lenística, com ara la d'Apolloni de Rodes. Durant el període romà els comentaris es dirigeixen a una audiència adulta menys sofisticada que en el cas del període alexandrí i trobem, per exemple, resums dels diferents llibres de què consten la *Ilíada* i l'*Odissea*, i també resums de les tragèdies d'Eurípides, el que els anglosaxons han anomenat *Tales from Euripides*¹³². En aquesta època els comentaris encara estaven lligats a l'obra principal però, en comptes de contenir informació històrica o textual, contenien paràfrasis llargues en prosa per ajudar els lectors a entendre el sentit bàsic d'una llengua ja poc familiar o a incrementar la discussió sobre el rerefons mític de l'obra. Precisament, una bona part dels escolis que analitzem presenten aquestes paràfrasis plenes de sinònims i d'explicacions en què es resumeixen els versos potser poc clars de la tragèdia. També veurem nombrosos escolis als *Set contra Tebes* en què es llisten els diferents motius proposats pels quals Làios va desobeir l'oracle.

El segle II dC torna a ser un període d'una activitat d'altíssima qualitat i és també el primer del qual hem conservat una part substancial d'aquesta producció de comentaris¹³³. D'aquest segle daten també els comentaris més antics conservats a propòsit d'Aristòtil. Potser no és casualitat que aquest sigui el segle daurat de la segona sofística i que la novel·la d'Aquil·les Taci pertanyi també a aquest període. El segle següent és també molt productiu, amb comentaris i treballs exegetics sobre Homer i Aristòtil, entre molts altres¹³⁴.

I és precisament en els escolis medievals on conservem tot aquest material. Aquests escolis no són, però, simples transcripcions mutilades o abreviades dels antics *hypomnemata*, sinó col·leccions denses i sistemàtiques d'extractes de diferents fonts. Estan sovint basats en material alexandrí barrejat amb els treballs de caire més popular de l'època romana. La data precisa i la manera com es va produir el canvi del comentari separat a l'escoli és discutit i va des del segle IV fins al X dC. Tanmateix, el

¹³² A propòsit d'aquestes *hypotheses*, vegeu Zunz (1955) que considera que foren un substitut de les tragèdies d'Eurípides i Bing que sosté l'opinió contrària (2011).

¹³³ A propòsit de les preferències literàries (escrites en grec) en aquest segle, vegeu Van Groningen (1965).

¹³⁴ A partir d'aquest segle els comentaris que ens han pervingut són sobre textos filosòfics, matemàtics i mèdics.

que és segur és que el canvi estava totalment completat en el període dels manuscrits més antics que presenten escolis i que es daten entre els segles IX i X.

2.1. A LA TRAGÈDIA

Tot i que els escolis de tragèdia s'han emprat sempre per a l'estudi de la tragèdia i per a la seva edició, no ha estat fins fa pocs anys, a inicis del tercer mil·lenni, que aquests comentaris han tornat a suscitar molt d'interès principalment entre estudiosos preocupats per la crítica literària i per la tradició poètica i retòrica¹³⁵. En aquests treballs el πάθος sempre apareix per alguna banda, ja que, com bé diu Garzya, els escoliastes hi reconeixen una qualitat primordial en la seva capacitat de desvetllar una gran emoció¹³⁶.

2.1.1. L'Àiax de Sòfocles, els seus escolis i l'Àiax d'Aristòtil. Un assaig interpretatiu

Els escolis a les tragèdies de Sòfocles contenen informació molt antiga¹³⁷ i, malgrat que estan dividits en antics i bizantins (*recentiora*), la distinció no sempre és fàcil. Provenen d'un comentari de Dídim¹³⁸ que conté fonts alexandrines, barrejat amb material de l'època imperial¹³⁹. L'edició que fem és la de Christodoulou¹⁴⁰.

Pel que fa a la referència que Aristòtil dóna de l'Àiax, tenim notícia i conservem escassos versos de tres tragèdies d'Èsquil que tenen com a tema Àiax, per la qual cosa s'ha conjecturat que formarien part d'una mateixa trilogia: són la Ὀπλων κρίσις, les Θρηῖσσαι i les Σαλαμίνιαi.

Pel que en sabem, en la primera tragèdia esmentada –el *Judici de les armes*– s'escenifica el certamen entre Àiax i Odisseu per obtenir les armes d'Aquilles; en conservem sis fragments¹⁴¹, el més llarg dels quals de dos versos. En les *Tràcies* ocorre la mort voluntària d'Àiax¹⁴², que és explicada a l'espectador a través d'un

¹³⁵ Garzya (1997), Jouanna (2001), Falkner (2002), Easterling (2006).

¹³⁶ Garzya (1997: 97).

¹³⁷ Per als escolis no antics de l'Àiax que fan referència al πάθος i al problema de la tragicitat en aquesta obra, vegeu Jouanna (2001).

¹³⁸ Dídim (s. IaC). La seva contribució més important és la compilació del treball de crítica i d'exegesi dels estudiosos més antics que d'altra manera s'hauria perdut. Vegeu *Oxford Classical Dictionary* (340 i 341), Pfeiffer (1968: 274-279), *Der Neue Pauly* (1997-1999 vol 3: 550-552).

¹³⁹ Vegeu Dickey (2007: 34 i 35).

¹⁴⁰ Christodoulou (1977).

¹⁴¹ Radt (1985: III. ff. 174-178).

¹⁴² Apareix citada en schol. S. Aj. 134.

missatger¹⁴³; en conservem quatre fragments¹⁴⁴. Sembla, a més, que en aquesta tragèdia el poeta seguia una tradició segons la qual l'heroi era invulnerable i fou una divinitat qui li assenyala el seu punt feble. Aquesta tradició la trobem recollida a l'escoli del vers 833 de l'*Àiax* de Sòfocles en què s'explica el motiu pel qual Àiax era vulnerable tan sols en un punt del seu cos, l'aixel·la¹⁴⁵. L'última, les *Salamínies*, posa en escena el retorn de Teucro a Salamina sense el seu germà. En conservem cinc fragments, quatre dels quals són una sola paraula, i l'altre consta d'un vers.

Pel que fa als *Ixíons* que l'estagirita cita, les coses no estan millor. Conservem tan sols cinc fragments, el més llarg dels quals de tres versos, d'un *Ixíon* d'Eurípides¹⁴⁶.

Essent així les coses, se'ns fa molt difícil determinar d'una banda si Aristòtil es referia a totes les tragèdies que tenien com a tema Àiax i Ixíon, o bé a alguna en particular, i de l'altra, esbrinar en quin sentit les considerava l'exemple de παθητική τραγωδία i poder resseguir, així, com aquesta apreciació arriba fins als escolis i s'hi expressa. Tanmateix, traurem profit del material de què disposem i examinarem per a l'*Àiax* de Sòfocles quina importància donen els escolis al πάθος¹⁴⁷. Abans, però, ens fixarem en la tragèdia per plantejar en quin sentit podria haver aplicat l'estagirita aquest adjectiu¹⁴⁸.

L'*Àiax* de Sòfocles ha estat inclòs en l'elenc de drames anomenats díptic¹⁴⁹, format per dues parts molt marcades: la primera, des de l'inici fins a la mort d'Àiax, i la segona, des de la mort fins a l'enterrament del seu cos. S'han fet diverses lectures d'aquesta tragèdia¹⁵⁰: se l'ha considerada, per exemple, la tragèdia de la ὕβρις i de l'ἄτη, en la idea que ha estat la insolència de l'heroi el que ha suscitat la ira d'Atenea i, per tant, l'ofuscació que envia a Àiax com a venjança. Tanmateix, com afirma Evans¹⁵¹, que en fa un lectura històrica, la insolència sembla perifèrica en la obra.

¹⁴³ Aquesta informació la trobem en schol. S. Aj. 815. Vegeu-ne la traducció més endavant en aquest mateix capítol.

¹⁴⁴ Radt (1985: III. ff. 83-85).

¹⁴⁵ Schol. S. Aj. 833a. <τόξον ὡς τις ἐντείνων> (frg. 83 N2), πρὶν δὴ τις, φησὶν, παροῦσα δαίμων ἔδειξεν αὐτῷ κατὰ ποῖον μέρος δεῖ χρῆσασθαι τῆ σφαγῆ. ὁ δὲ Σοφοκλῆς, ἐριθεῦσαι μὲν τι ὡς πρεσβυτέρω μὴ βουλευθεῖς οὐ μὴν παραλιπεῖν αὐτὸ δοκιμάζων, ψιλῶς φησι.

¹⁴⁶ Kannicht (2004: ff. 424-427).

¹⁴⁷ Vegeu-hi a propòsit Meijering (1987: 210-213).

¹⁴⁸ Per a un estudi del *pathos* en aquesta tragèdia, entès com allò que produeix compassió i temor, vegeu Munteanu (2012: 181-207).

¹⁴⁹ Per a un estudi aprofundit de l'estructura de l'obra, vegeu Lucas (1974).

¹⁵⁰ Vegeu, per exemple, Johns (1962), Lucas (1974), Segal (1989-1990), Cranes (1990), Hesk (2003), Munteanu (2012: 181-206).

¹⁵¹ Evans (1991: 72).

Sigui com sigui, el cas és que fins Libani al s. IV dC recorda que aquesta tragèdia suscità molts laments entre el públic:

τὸ δὲ ἔτι μείζον, ἄλωσις μὲν πόλεως ἐν δράματι θρηνοῦντα τὸν δῆμον ἔδειξεν. Αἴας δὲ ἀποστερούμενος παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ ταφῆς ταῦτά ποιεῖ.
Lib. Or. 14 1. 22. 9-12

I encara més, la presa d'una ciutat en una obra va provocar els laments del poble. I el mateix provocà Àiax privat de sepultura en la de Sòfocles.

Malgrat aquesta afirmació de Libani, els estudiosos moderns han debatut fins a quin punt aquesta tragèdia provoca compassió en l'espectador. De fet, l'estratègia dramàtica i la introducció de personatges-espectador en escena ha estat una qüestió molt estudiada¹⁵².

Per tot això, doncs, val la pena perfilar i proposar per a aquest drama algunes lectures que podrien ser aristotèliques i resseguir-ne la tradició en els escolis a propòsit del o dels πάθη que hi podem trobar reflectits. És per això que no ens interessem tant per la manera com funcionava i s'entenia aquesta tragèdia en el moment de la seva representació¹⁵³, sinó a aplicar-hi els conceptes aristotèlics que hem revisat en l'apartat anterior.

a. Els πάθη aristotèlics

Trobem representats en aquest drama un bon grapat dels πάθη¹⁵⁴ que Aristòtil llista en la *Retòrica*¹⁵⁵. Vegem com s'articulen aquestes emocions.

- L'ENEMISTAT

Aristòtil defineix l'enemistat i l'odi pel seu contrari¹⁵⁶, la φιλία, que consisteix a voler per a aquell que es considera amic i s'estima allò que es creu que és bo, i posar-ho en pràctica¹⁵⁷; i defineix les causes de l'enemistat: σὺν ὀργῇ, ἐπηρεασμός, διαβολή¹⁵⁸. És aquest un concepte molt repetit en aquesta tragèdia (apareix dinou vegades repartides al llarg de tota l'obra¹⁵⁹) i la vertebrada. S'insereix en un context de guerra en què els herois que participen d'aquesta emoció són tots del mateix bàndol; de fet,

¹⁵² Vegeu Erradonea (1958), Falkner (1999), Goldhill (2009: 30-31 i 2012), Munteanu (2012).

¹⁵³ Sobre l'escenificació de la mort vegeu Sicherl (1977), Gardiner (1979), Mills (1980-1981), Pollaco (1990).

¹⁵⁴ ὀργή, φιλία, ἔχθρα, μῖσος, φόβος, θάρσος, αἰσχύνησις, φθόνος, ζῆλος.

¹⁵⁵ Arist. Rh. 1378a 30 - 1388b 28: ὀργή / πράυνησις, φιλία / ἔχθρα / μῖσος, φόβος / θάρσος, αἰσχύνησις / ἀναισχύνησις, χάρις, ἔλεος / νήμεσις, φθόνος, ζῆλος.

¹⁵⁶ Arist. Rh. 1382a 1-2: περὶ δ' ἔχθρας καὶ τοῦ μισεῖν φανερόν ὡς ἐκ τῶν ἐναντίων ἔστι θεωρεῖν.

¹⁵⁷ Ibid. 1380b 36-1381a 2: ἔστω δὴ τὸ φιλεῖν τὸ βούλεσθαί τινα ἃ οἶται ἀγαθὰ, ἐκείνου ἕνεκα ἀλλὰ μὴ αὐτοῦ, καὶ τὸ κατὰ δύναμιν πρακτικὸν εἶναι τούτων. φίλος δὲ ἐστὶν ὁ φιλῶν καὶ ἀντιφιλούμενος.

¹⁵⁸ Ibid. 1382a 2 i 3.

¹⁵⁹ S. Aj. 2, 78, 79, 196, 389, 495, 557, 653, 665, 679, 772, 829, 924, 1022, 1042, 1355, 1356, 1357, 1377.

apareix en boca dels homes enfrontats entre ells —Odisseu, Agamèmnon i Menelau, en un bàndol, i Àiax, en l'altre—, i també de la mateixa deessa Atenea tan bon punt comença l'obra, quan parla a Odisseu —que cerca Àiax—, a qui defineix de la següent manera¹⁶⁰:

Ἄεϊ μὲν, ὦ παῖ Λαρτίου, δέδορκά σε
πεῖράν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον
S. Aj. 1-2

Sempre de caça, fill de Laertes, sempre cercant l'ocasió de posar a prova els teus enemics!¹⁶¹

L'espectador, però, no participa d'aquest sentiment respecte l'heroi, sinó que assisteix a aquesta enemistat mediatitzat per les emocions que Odisseu transmet en dos moments cabdals de l'obra: a l'inici, quan Atenea li mostra Àiax, i al final, quan fa de mitjancer entre Teucres i els atrides, en la discussió per la sepultura del cos de l'heroi.

De bon principi, malgrat que Atenea insisteix en l'enemistat d'Odisseu i d'Àiax, i en el plaer que provoca riure's de la desgràcia de l'enemic¹⁶², Odisseu, malgrat que abans de veure amb els seus ulls en què s'ha convertit Àiax, el defineix com el seu ἐχθρός¹⁶³, es distancia d'aquesta emoció i declara que lamenta la sort del cabdill:

ἐποικτίρω δέ νιν
δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ,
ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῇ
S. Aj. 121-123

Em fa pena, tanmateix, encara que sigui el meu enemic, quan el veig junyit a una fatalitat tan cruel.

En aquest passatge Odisseu no fa servir la mateixa paraula que Atenea (ἐχθρός) per referir-se a Àiax, sinó que emprava l'adjectiu δυσμενής, potser per desmarcar-se ja del sentiment que la dea li atribueix i expressa que, en comptes de ser-li odiós, l'heroi per a ell és οἰκτρός. Precisament, l'arrel d'ἐποικτίρω és la mateixa que fa servir Aristòtil en l'expressió πράγματα οἰκτρά de la *Poètica*¹⁶⁴ quan defineix aquelles accions que propicien compassió¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Ben poques vegades s'aplica aquest qualificatiu als troians; una d'aquestes excepcions té lloc al v. 772, quan el missatger explica les causes de la ira d'Atenea contra Àiax, l'altra al vers 1022, en boca de Teucres.

¹⁶¹ Totes les traduccions de les tragèdies són de Carles Riba.

¹⁶² S. Aj. 79.

¹⁶³ *Ibid.* 78.

¹⁶⁴ Arist. *Po.* 1453b 1425-54a 5. Vegeu en aquest mateix capítol, en l'apartat dedicat a Aristòtil.

¹⁶⁵ Sobre la compassió en termes de lament (οἰκτρ-), Munteanu (2012: 181 i ss.) ressegueix al llarg de l'obra com Odisseu sent compassió per Àiax, com Tecmessa mira de suscitar-la en Àiax i, com ell es compadeix de si mateix.

L'espectador presencia una situació en què el personatge a través del qual veu l'estat en què es troba Àiax no està encès per l'odi que provoca l'enemistat. De fet, els estudiosos moderns troben que aquest pròleg reflecteix les relacions entre l'audiència interna i l'externa¹⁶⁶. Així, Munteanu analitza el personatge d'Odisseu com espectador intern que comparteix, tanmateix, el privilegi de l'extern: veure sense ser vist¹⁶⁷. Aquesta posició de privilegi fa que sigui capaç de sentir llàstima pel seu enemic i que consideri l'enemistat quelcom relatiu. És precisament aquesta posició la que li permet persuadir els atrides perquè deixin que Teucres enterrí el seu germà. Odisseu afirma: «Ὅδ' ἐχθρὸς ἀνὴρ, ἀλλὰ γενναῖός ποτ' ἦν»¹⁶⁸. I, just abans, declara que odiava Àiax, quan era noble fer-ho¹⁶⁹. Sembla que en les paraules d'Odisseu i en els adjectius que utilitza hi hagi algun rerefons teòric a propòsit de la situació en què pot considerar-se algú un enemic, en aquest cas quan Àiax estava en plenitud de forces i no es veia afectat per ἄτη. Quan aquestes condicions no es compleixen i no hi ha, per tant, una igualtat de forces, aquest sentiment sembla que ha de ser suprimit.

Són, doncs, aquests dos passatges els que millor defineixen de quina manera aquesta emoció, que comporta l'odi (μῖσος), vertebrava les accions dels herois i els seus efectes i com, només quan l'emoció és aplacada, es trenca la cadena de venjança. I és que, certament, enemistat i odi són dos conceptes molt relacionats entre ells. Com ja hem dit, el mateix Aristòtil els situa, ambdós, com a contraris de φιλία i φιλέω¹⁷⁰. Curiosament, però, l'odi apareix una sola vegada en boca d'Àiax i referit exclusivament a Hèctor, el més gran dels seus enemics¹⁷¹, mentre que ell és l'objecte d'odi tant dels déus¹⁷² com dels atrides i d'Odisseu¹⁷³.

¹⁶⁶ Falkner (1999).

¹⁶⁷ Munteanu (2012: 184-189).

¹⁶⁸ S. Aj. 1355.

¹⁶⁹ *Ibid.* 1347: {ΟΔ.} Ἐγὼ γὰρ ἐμίσησα δὲ, ἠνίκ' ἦν μισεῖν καλόν.

¹⁷⁰ Arist. Rh. 1382a 1-2.

¹⁷¹ S. Aj. 815-818.

¹⁷² *Ibid.* 457-459: ὅστις ἐμφανῶς θεοῖς / ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός, / ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε.

¹⁷³ *Ibid.* 1134; 1332-1335; 1344-1347.

- LA IRA

La ira (ὄργη), una de les causes de l'odi i de l'enemistat segons Aristòtil, apareix una sola vegada aplicada en el seu aspecte negatiu¹⁷⁴: s'atribueix a Atenea, la dea a qui l'heroi ha insolentat amb les seves paraules superbes¹⁷⁵. Aristòtil defineix aquest πάθος de la següent manera:

Ἔστω δὴ ὄργη ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης¹⁷⁶] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. εἰ δὴ τοῦτ' ἐστὶν ἡ ὄργη, ἀνάγκη τὸν ὀργιζόμενον ὀργίζεσθαι ἀεὶ τῶν καθ' ἕκαστόν τινα, [...] καὶ ὅτι αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τί πεποίηκεν ἢ ἤμελλεν, καὶ πάσῃ ὄργῃ ἔπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι.

Arist. *Rh.* 1378a 30-78b 1

Sigui admès, doncs, que la còlera és la tendència amb aflicció a la venjança palesa a causa d'un menyspreu palès de l'individu o de les persones íntimament relacionades amb aquest individu, sense que el menyspreu sigui merescut. Per tant, si la còlera és això, és necessari que hom s'enfelleixi sempre contra un individu determinat [...]. És necessari també que s'hagi fet o s'hagi volgut fer quelcom de determinat contra l'individu. Alhora és necessari que a tota còlera s'afegixi cert plaer degut a l'esperança de venjar-se.

Precisament, tal com ho explica el missatger en l'obra de Sòfocles, és la supèrbia de l'heroi la que propicia la ira d'Atenea i, en conseqüència, que aquest caigui en desgràcia. D'aquesta manera, la dea, conscient que el menyspreu d'Àiax envers ella és del tot immerescut, executa la seva venjança i s'hi complau.

- L'ENVEJA

Per al cor, però, és l'enveja envers el seu cabdill la causa dels seus mals. Ho expressa així el corifeu en l'entrada en escena del cor:

κατὰ δ' ἄν τις ἔμοῦ
τοιαῦτα λέγων οὐκ ἄν πείθοι·
πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει·
καίτοι μικροὶ μεγάλων χωρὶς
σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται
S. *Aj.* 155-159

Si es deien contra mi semblants coses, no hi daria fe ningú: és cap al poderós que serpeja l'Enveja. I tanmateix, sense els grans, els petits són una defensa caduca de la torre.

Però el ζῆλος, present també en aquesta tragèdia, és una enveja de tota una altra mena, tal com el defineix Aristòtil, en els termes citats a continuació:

¹⁷⁴ Apareix unes dues vegades més, però el seu significat s'acosta més a una disposició moral enèrgica més que no pas a una fúria desaforada: S. *Aj.* 636-640 i 1152-1155.

¹⁷⁵ S. *Aj.* 636-640.

¹⁷⁶ A propòsit d'una revisió sobre el significat de φαινομένος en aquesta definició d'ira i, per extensió, en totes aquelles definicions de πάθη on apareix aquest terme en la *Retòrica* vegeu Harris (1997).

εἰ γὰρ ἐστὶν ζῆλος λύπη τις ἐπὶ φαινομένη παρουσίᾳ ἀγαθῶν ἐντίμων καὶ ἐνδεχομένων αὐτῷ λαβεῖν περὶ τοὺς ὁμοίους τῆ φύσει, [...] ἀνάγκη δὴ ζηλωτικούς μὲν εἶναι τοὺς ἀξιοῦντας αὐτοὺς ἀγαθῶν ὧν μὴ ἔχουσιν, <ἐνδεχομένων αὐτοῖς λαβεῖν>.

Arist. *Rh.* 1388a 32-b 1

Si l'emulació, en efecte, és certa pena causada per la presència palesa de béns apreciats i susceptibles de ser aconseguits per part de l'individu en qüestió, una pena sentida envers aquells qui són consemblants per naturalesa, [...] és necessari que aquell qui té l'actitud d'emular es consideri digne dels béns que no posseeix [encara que té la possibilitat d'obtenir-los].

Aquest πάθος el trobem en dos moments: en el primer, Tecmessa es considera ella mateixa l'objecte d'aquest sentiment en la mesura que és la dona d'Àiax. Pronuncia les següents paraules per mirar de persuadir l'heroi que no es llevi la vida:

Καί τις πικρὸν πρόσφθεγμα δεσποτῶν ἐρεῖ
λόγοις ἰάπτων· «Ἴδετε τὴν ὀμεινέτιν
Αἴαντος, ὃς μέγιστον ἴσχυσε στρατοῦ,
οἷας λατρείας ἀνθ' ὅσου ζήλου τρέφει»
S. *Aj.* 500-503

I tal dels meus amos bé em dispararà, ferint-me, aquesta endreça: "Mireu la que ha dormit amb Àiax, amb l'home més fort de l'exèrcit, quina servitud pateix, després d'una sort tan envejada!".

A propòsit d'aquestes paraules, Munteanu observa que presenten moltes semblances amb l'explicació que Aristòtil dóna en la *Retòrica* sobre la manera de generar compassió, ja que Tecmessa demana a l'heroi que s'imagini en quina situació es trobarà ella quan estigui mort. Amb aquest «Ἴδετε», està posant davant els ulls d'Àiax la situació amb què preveu trobar-se¹⁷⁷. Possiblement aquest ζῆλος, diferent del φθόνος, contribueix a despertar tal sentiment però més aviat en el cor¹⁷⁸ que no pas en Àiax.

En el segon, Àiax manifesta, quan té el seu fill entre els braços, que li enveja la inconsciència, el fet de no haver après encara què és la joia i què la pena:

Καίτοι σε καὶ νῦν τοῦτό γε ζηλοῦν ἔχω,
ὀθοῦνεκ' οὐδὲν τῶνδ' ἐπαισθάνη κακῶν·
ἐν τῷ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἥδιστος βίος,
ἕως τὸ χαίρειν καὶ τὸ λυπεῖσθαι μάθης
S. *Aj.* 552-555

En aquest moment, però, hi ha una cosa que t'envejo, i és que no tinguis sentiment d'aquests mals. La inconsciència... ve't aquí el temps més dolç de la vida —sí, no pensar és un mal que no fa mal—; fins que hauràs après què són la joia i la pena.

¹⁷⁷ Munteanu (2012: 196).

¹⁷⁸ S. *Aj.* (525-6).

• EL TEMOR

Pel que fa al φόβος, de les sis vegades que apareix, tres són posades en boca del cor; totes elles fan referència a una emoció que experimenta en pròpia carn.

La primera vegada, just en l'entrada mateixa del cor, expressa el temor pels rumors que ha sentit sobre l'acció que ha dut a terme Àiax¹⁷⁹; més endavant¹⁸⁰ mostra la temença per la mort de l'heroi —a mans dels atrides, creu el cor— en haver estat descobert i, a continuació¹⁸¹, el temor per la mort que es projecta sobre ell mateix, ja que creu que compartirà la sort del seu cabdill.

Quant a les altres tres, el trobem una vegada en boca de Tecmessa¹⁸², que confessa a Àiax que ha apartat el seu fill d'allà per temor que l'heroi li fes mal; l'altra, en boca de Menelau en la seva discussió amb Teucre sobre el cos d'Àiax; aquesta última és una reflexió de tipus general sobre el govern tant de la ciutat com de l'exèrcit:

Οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἄν ἐν πόλει νόμοι καλῶς
φέρουσιντ' ἄν, ἔνθα μὴ καθεστήκη δέος,
οὐτ' ἄν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι
μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων
S. Aj. 1073-76

Mai en un Estat polític les lleis no tindrien un curs pròsper, si no estava allí present el temor; ni ja un exèrcit seria manat com és de seny, si no tingués un baluard de por i de respecte.

En aquests dos últims casos el temor està considerat quelcom positiu, quelcom que implica la prevenció envers un perill amenaçant, possible d'acomplir-se, i respon a la situació que Aristòtil defineix així:

ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτα ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν.
Arist. Rh. 1382a 21-25

Sigui admès, doncs, que la por constitueix certa pena o cert torbament que prové de la representació imaginativa d'un mal futur que pot causar destrucció o pena, car no es temen pas tots els mals, com ara el fet de ser injust o el fet de ser toixarrut, sinó solament aquells que poden produir grans penes o destruccions, alhora cal que aquests mals no semblin llunyans, sinó propers, en el sentit que s'esdevindran aviat.

En la definició del filòsof, retrobem termes claus que ens remetien al πάθος de la *Poètica* definit com una «πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ» i als πράγματα οἰκτρά; són les formes φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ. Importants són també les consideracions a propòsit de

¹⁷⁹ *Ibid.* 134-139.

¹⁸⁰ *Ibid.* 227-229.

¹⁸¹ *Ibid.* 245-253.

¹⁸² *Ibid.* 531.

la imaginació (φαντασία) que aquests mals són imminents, ja que podem relacionar-los també amb la immediatesa i actualització que la tragèdia, com a gènere dramàtic, explota.

Finalment, l'única vegada que pronuncia aquesta paraula Àiax està justament negada amb l'ἀ-privativa; l'heroi es declara coratjós en el combat i és precisament aquesta actitud la que, segons el missatger¹⁸³, ha fet que la ira d'Atenea caigui sobre ell; tanmateix, si ell és coratjós —el contrari de temorós en el catàleg del filòsof—, les bèsties que persegueix són ἄφοβοι.

Ὅρᾳς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,
τὸν ἐν δαίτοις ἄτρεστον μάχαις,
ἐν ἀφόβοις μεθηροῖ δεινὸν χέρας;
S. Aj. 364-366

¿Veus el valent, el generós, l'heroi que no ha tremolat mai al combat, de cara l'enemic, quin braç tan terrible tinc contra animals que no fugen?

Precisament Aristòtil, quan defineix la condició d'aquelles persones que no senten por, dóna com a motius el fet de creure que es troben en una situació de gran fortuna (εὐτυχία) o bé de pensar que ja han sofert tota mena de desgràcies. Pel que fa al primer cas, exposa que aquesta situació els implica una determinada actitud:

διὸ ὑβρισταὶ καὶ ὀλίγωροι καὶ θρασεῖς, ποιεῖ δὲ τοιούτους πλοῦτος ἰσχὺς πολυφιλία
δύναμις.
Arist. Rh. 1383a 2-3

Per això són *superbs i menyspreadors i agosarats*¹⁸⁴ (resultats, d'altra banda, que produeixen la riquesa, la força, les amistats nombroses, el poder).

En els versos de la tragèdia que acabem d'esmentar, el poeta crea un contrast i una aproximació alhora entre ambdós éssers (Àiax i el ramat) amb l'ús d'ἀφόβοις aplicat a les bèsties i de θρασύν aplicat al mateix heroi que parla. L'aproximació no és només conceptual, en el sentit que cap dels dos té por, sinó també sonora, ja que el θρασύν del vers 364 —que correspon a Àiax—, ressona en el μεθηροῖ del vers 366. El contrast es dóna, llavors, amb l'ús de dues arrels totalment diferents per expressar aquesta manca de temor i en assignar el coratge a l'ésser dotat de consciència. Poeta i filòsof coincideixen a reservar el coratge a l'esfera humana, ja que, així com el contrari d'αἰσχύνησις és ἀναισχύνησις en la *Retòrica*, el contrari de φόβος és θάρσος.

¹⁸³ S. Aj. 762-777.

¹⁸⁴ Traducció lleugerament modificada. En la versió de Leita (1998: 167) es tradueix: *són inclinats a l'ultratge, al menyspreu i al desvergonyiment*.

Pel que hem vist d'aquesta tragèdia, sempre des d'una perspectiva aristotèlica, en relació a aquestes emocions, trobem que en la majoria de casos Àiax és l'objecte, el punt on van a parar i se situen els πάθη de la resta de personatges, incloent-hi Atenea. L'accent no es posa tant en l'atac de bogeria de l'heroi i en el dolor que el condueix cap a la mort, sinó en les emocions que ell desperta en els altres: principalment φόβος entre els amics (Tecmessa i cor) i enemistat i odi (ἔχθρος, μισέω) entre els atrides i Atenea.

Odisseu¹⁸⁵, però, queda al marge d'aquestes emocions i esdevé el mitjancer per aplacar l'odi dels enemics d'Àiax. La seva actitud a l'inici, quan assisteix com a espectador a la follia de l'heroi, condiciona l'espectador extern ja que introdueix, al contrari d'Atenea, una mirada compassiva, lamentosa. Possiblement és l'actitud d'Odisseu a l'inici i al final de l'obra el mitjà per infondre compassió (ἔλεος) en el públic.

b. La πράξις φθαρτική i la construcció d'escenes

No hem d'oblidar que el famós suïcidi i tota la controvèrsia a l'entorn de la seva escenificació és el moll de l'os a propòsit del πάθος entès com a πράξις φθαρτική en l'explicació que Aristòtil en fa a la *Poètica*. Introduïm ara una traducció de la definició de l'estagirita, tenint en compte que per al sintagma οἱ τε ἐν τῷ φανερωῖ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαὶ καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα seguim la interpretació de Rees¹⁸⁶:

Aquestes són dues parts de l'argument: la peripècia i l'anagnòrisi. La tercera, el *pathos*. Ja ha quedat dit allò referent a la peripècia i l'anagnòrisi. El *pathos* és una acció que causa destrucció o aflicció, de la mena de manifestacions de morts, de grans dolors, de ferides i altres coses semblants.

Arist. *Po.* 1452b 10-13

Retenint aquesta definició, presentem a continuació un escoli que Jouanna¹⁸⁷ aportà en el seu article dedicat a alguns escolis antics de l'Àiax on apareix la paraula πράξιν per referir-se al suïcidi. Aquí no s'especula sobre la manera com es duia a terme el suïcidi, però és prou important pel que fa a la terminologia. Segons la lectura de Jouanna, l'escoliasta no fa distinció entre el *theologeion* i el *logeion*, ni entre aquest i

¹⁸⁵ Sobre el paper d'Odisseu com a espectador en aquesta tragèdia vegeu Guthrie (1947), Seale (1982), Goldhill (2009 i 2012: 41-42). Per al paper no només d'Odisseu, sinó també d'Atenea com a espectadors del drama i la seva correspondència amb l'espectador extern i per a una anàlisi exhaustiva de la construcció metateatral en aquesta tragèdia i de la relació entre poeta, actor i espectador vegeu Falkner (1993 i 1999).

¹⁸⁶ Sobre la definició de πάθος i la discussió a l'entorn d'aquest concepte vegeu el capítol 1.

¹⁸⁷ Vegeu Jouanna (2001: 24 i 25).

l'orquestra. Citem l'escoli a continuació i proposem una traducció que segueix de prop la de Jouanna:

<ἄνδρες φίλοι:> ἄγγελος ἦκει ἀπὸ τοῦ στρατοῦ ἀγγέλλων τὴν παρουσίαν τοῦ Τεύκρου. θαυμαστή δὲ ἡ εἴσοδος τούτου τοῦ ἀγγέλου· τοῦ Αἴαντος <γὰρ> ἔξω ἑαυτὸν διαχρωμένον οὐκ εἶχον οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ οὔτε ἡ Τέκμησσα γνῶναι τὸ πραχθέν· πιθανῶς οὖν ὁ ἄγγελος ἀπαγγείλας παρασκευάζει αὐτοὺς ἐξιέναι κατὰ ζήτησιν καὶ οὕτως ἐπιτεύξονται τῷ πτώματι. [...] καλῶς δὲ καὶ τὰ τῆς σκηνῆς ἐσκεύασται· Αἴαντος γὰρ καταλιπόντος <τὴν σκηνὴν> προῆλθεν ὁ ἄγγελος, εἶτα τοῦ χοροῦ τὴν σκηνὴν ἔασαντος διὰ τὴν ζήτησιν, ἔξεισιν ὁ Αἴας ἐπὶ τὴν πρᾶξιν. τῷ δὲ θεατῇ οὐδὲν ἄργον παραλείπεται, πεποικιλμένης διαφόρως τῆς ἐν τῇ σκηνῇ προσωποποιίας. Schol. S. Aj. 719

Un missatger arriba del campament anunciant la presència de Teucre. L'entrada d'aquest missatger és admirable. Perquè, essent ja fora Àiax amb la intenció de matar-se, ni el cor ni Tecmessa podien saber el que ha passat. Així, doncs, és versemblant que el missatger, amb el seu anunci, els faci marxar a la seva cerca i d'aquesta manera, toparan amb el seu cos. De bella manera també ha estat escenificada tota l'acció. Perquè, havent abandonat Àiax l'escena, arriba el missatger; després, quan el cor abandona l'escena per cercar-lo, Àiax torna a escena per dur a terme l'acte. Res queda en la inacció per a l'espectador, molt variada i diversa és la *prosopopeia* de l'acció.

Pel que fa a la traducció del text i a la seva interpretació, sembla que σκηνή fa referència al lloc on succeeix l'acció que els espectadors presenciïn. Així, a diferència de Jouanna, que tradueix sistemàticament la paraula per escena, no mantinc arreu la mateixa traducció. Allà on es parla d'entrades i sortides tradueixo escena en el sentit del lloc on es produeix l'acció dramàtica. En la resta, tradueixo per acció en el sentit d'acció dramàtica escenificada. D'aquesta manera miro d'aproximar el text, sense trair-lo. Finalment, malgrat que Jouanna tradueix l'expressió τῆς ἐν τῇ σκηνῇ προσωποποιίας —que sembla ser un *unicum*—, per la *mise en scène des personnages*¹⁸⁸, he preferit mantenir la paraula tècnica antiga en la idea del conjunt d'intervencions de personatges amb un discurs en estil directe. El terme tècnic *prosopopeia* serveix per explicitar que el poeta ha preferit mostrar tots els esdeveniments i accions mitjançant la presència i les paraules dels personatges implicats, evitant, així, l'ἐπαγγελία. Correspon, doncs, a la definició que, per exemple, Teó dóna del terme¹⁸⁹:

Προσωποποιία ἐστὶ προσώπου παρεισαγωγὴ διατιθεμένου λόγου οἰκείους ἑαυτῷ τε καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀναμφισβητήτως. [...] τοῦτο δὲ τὸ γύμνασμα μάλιστα ἠθῶν καὶ παθῶν ἐπιδεκτικόν ἐστιν. Theon Prog. 115.11 i 117, 34

¹⁸⁸ Jouanna (2001: 24).

¹⁸⁹ Altres autors de *Progymnasmata*, en comptes de parlar de *prosopopeia*, parlen d'*etopeia*. Vegeu Ps. Hermògenes 20-22 Rabe i Aftoni 34-36 Rabe.

La prosopopeia és la introducció d'un personatge que s'expressa amb paraules adients a ell mateix i a la situació en què es troba, sense cap mena d'ambigüitat. [...] Aquest exercici és capaç d'admetre, de manera especial, ἦθη i πάθη.

Si prenem aquesta definició com a referència, podem entendre que el comentarista de l'escoli que ens ocupa lloa especialment la capacitat del poeta per servir-se de les paraules directes dels personatges mateixos per posar en escena tant els esdeveniments com la situació en què es troben els personatges que els experimenten: Tecmessa, el missatger i el mateix Àiax.

Pel que fa al terme *πρᾶξις*, evidentment remet a la tradició aristotèlica de la *πρᾶξις φθαρτική*, malgrat que no sembla estar connotat. Citem ara l'escoli que es refereix a l'escena del suïcidi:

<ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν:> μετακινεῖται ἢ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου, ἔνθα ὁ Αἴας εὐτρεπίσας τὸ ξίφος ῥῆσιν τινα πρὸ τοῦ θανάτου προφέρεται· ἐπεὶ γελοῖον ἦν κωφὸν εἰσελθόντα περιπεσεῖν τῷ ξίφει. ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια· εἰώθασιν γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν. τί οὖν τὸ αἴτιον; φθάνει Αἰσχύλος ἐν <Θρήσσαις> τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας. ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἐτέρου <ἴχνεσιν>, ὑπ' ὅσιν ἔθηκε τὸ δρώμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξαι βουλόμενος.

Schol. S. Aj. 815

L'escena canvia de lloc, en algun indret solitari; allà Àiax, abans de morir, armat amb l'espasa, entona una *rhexis*, perquè faria riure que, anant-hi desarmat, caigués sobre l'espasa. Coses d'aquesta mena eren poc freqüents per als antics. Perquè era costum que aquestes accions fossin referides a través de missatgers. ¿Quin, doncs, és el motiu? Èsquil en les *Dones de Tràcia*, anuncia primer la mort d'Àiax a través d'un missatger. Així, Sòfocles va posar davant els ulls l'acte, potser perquè volia innovar i no seguir les passes d'altri, o més aviat perquè volia traspalsar.

Encara, a propòsit de la mort de Polixena a l'*Hècuba* d'Eurípides, trobem que el següent comentari repeteix la mateixa idea:

κατὰ τὸ σιωπώμενον ἐσφάγη ἢ Πολυξένη. ἔθος γὰρ τοῖς τραγικοῖς τὸ μὴ ἐπ' ὄψει τῶν θεατῶν ἀναιρεῖν· ἠνιάθησαν γὰρ ἂν ὀρώντες τοιαύτην θέαν.

Schol. E. Hec. 484

El sacrifici de Polixena és silenciàt. Perquè no és costum entre els poetes tràgics presentar les morts davant la mirada dels espectadors. Perquè quedarien angoixats de veure una escena com aquesta.

En aquest cas el comentarista utilitza la metàfora del silenci per assenyalar que, a diferència de la mort presentada en termes de *prosopopeia*, com en el cas de l'Àiax de Sòfocles, on el personatge en qüestió s'expressa verbalment en el moment de l'acció mateixa, Eurípides evita posar en escena la realització de la mort i empra l'ἐπαγγελία.

Tornant a la tragèdia de Sòfocles, més endavant, en el vers 864, quan Àiax fa el seu discurs abans de morir, trobem un altre escoli on s'especula sobre l'escenificació del suïcidi¹⁹⁰:

<τοῦθ' ὑμῖν Αἴας> περιπαθῶς καὶ τὸ ὄνομα ἀνακαλεῖται. δεῖ δὲ ὑπονοῆσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει. καὶ δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτὴν, ὡς ἄξαι τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν· ὅποια περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασὶν ὅτι ἦγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγῶγει τῇ ὑποκρίσει, ὡς σφαγέα¹⁹¹ αὐτὸν κληθῆναι.
Schol. S. Aj. 864

De manera molt patètica crida el seu nom. Cal suposar que cau sobre l'espasa i que era necessari que l'actor fos robust, de manera que induís en els espectadors la imatge d'Àiax. El que precisament es diu de Timòteu de Zacint, que captivà els espectadors i els meravellà amb la seva actuació, de manera que l'anomenaren l'immolador.

D'acord amb la interpretació que Meijering fa d'aquest escoli¹⁹², φαντασία i πάθος són dos conceptes interrelacionats que, al seu torn, participen del πρὸ ὀμμάτων τιθεῖν de l'estagirita. Certament, l'escoliasta crida l'atenció sobre el fet que l'aspecte físic de l'actor i la manera com queia sobre l'espasa induïen l'espectador a creure que veien el mateix Àiax suïcidant-se. L'espectador, doncs, presenciava una ὄψις en què es produïa la φαντασία del suïcidi d'Àiax¹⁹³.

Segons els escolis a l'Àiax, sembla que el suïcidi havia d'escenificar-se d'alguna manera; l'espectador havia de presenciar en algun sentit aquesta acció, tot i que no queda clar que sigui una visualització física i materialitzada. Tanmateix, la introducció del comentarista del terme προσωποποιία en l'escoli al vers 719 posada en relació amb el σιωπώμενον de l'escoli al vers 484 de l'*Hècuba* a propòsit de la mort de Polixena ens dóna pistes sobre la mena de visualització que, si més no, els comentaristes imaginaven: el mateix personatge s'expressa verbalment en escena en les seves intencions, davant la situació en què es troba, i és ell mateix qui es troba en escena en el mateix moment de l'acció. El personatge i la seva acció, per tant, no s'amaguen al públic, romanen en escena sense la mediació d'una ἐπαγγελία.

El sintagma ὑπ' ὄψιν de l'escoli al vers 815 el retrobem en la descripció de la fantasia en el tractat *Sobre el sublim*¹⁹⁴ on s'assimila també la visió amb l'acte

¹⁹⁰ Per a una anàlisi d'aquest escoli des del punt de vista de la interpretació de l'actor, vegeu Lada-Richards (2002).

¹⁹¹ Aquest adjectiu fa referència a l'expressió que empra Àiax a l'inici del seu monòleg abans de suïcidar-se: ὁ μὲν σγαφεὺς ἔστηκεν (S. Aj. 815).

¹⁹² Meijering (1987: 19-21).

¹⁹³ Per a una revisió de les relacions entre tots aquests conceptes que acabem d'esmentar, pel que fa a la visió interna i externa en Aristòtil, vegeu Munteanu (2012: 85-89).

¹⁹⁴ Ps. Longin. *Subl.* 15. 3-5: καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὅπως οὖν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον· ἤδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοῦνομα ὅταν ἅ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν.

d'escoltar, com en el cas de l'escoli al vers 484 de l'*Hècuba*. Aquí el sintagma es refereix a una visió mental, no física. A més, l'expressió ὑπ' ὄψιν ἔθηκε pot contenir ressons de l'expressió aristotèlica ἐν τῷ φανερωῷ més àmplia, però l'hem de posar en concurrència amb el πρὸ ὀμμάτων que l'estagirita explica de la següent manera:

λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει, οἷον τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα φάναι εἶναι τετράγωνον μεταφορά, (ἄμφω γὰρ τέλεια), ἀλλ' οὐ σημαίνει ἐνέργειαν.
Arist. *Rh.* 1411b 25-27

Dic, doncs, que es produeixen aquestes imatges clares als ulls quan els mots signifiquen totes aquelles coses que estan en acció: per exemple, el fet de dir que un home bo és un quadrat constitueix una metàfora, car ambdós són coses acabades, però no significa pas una acció.

També en la *Poètica* apareix una expressió d'aquesta mena en relació a la manera com el poeta ha d'arranjar els arguments:

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὡσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία¹⁹⁵.
Arist. *Po.* 1455a 22-26

Cal compondre les faules i treballar ensembla l'estil, posant-se els fets, tant com sigui possible, davant els ulls; perquè així, representant-se'ls claríssimament, com si passessin davant d'ell, trobarà el poeta allò que convindrà i no se li escaparan les coses contradictòries.

L'expressió πρὸ ὀμμάτων, doncs, implica evocar vívidament en els ulls mentals de l'espectador una acció mitjançant la paraula.

El sintagma ἐπ' ὄψει del comentari al vers 484 de l'*Hècuba* podem relacionar-lo també amb tot el camp semàntic dels ὄμματα, l'ἐνάργεια i el ὑπ' ὄψιν, tot i que potser hem d'atribuir-li un sentit més físic, de posada en escena, d'escenificació. Tanmateix, aquesta és una qüestió molt complexa ja que l'ὄψις¹⁹⁶ aristotèlica presenta ja problemes de restricció conceptual¹⁹⁷: en la *Poètica* l'estagirita planteja una controvèrsia a propòsit d'aquesta part, de la qual diu que ho domina tot en la tragèdia i que, tot i ser la que més sedueix, és la menys pròpia de l'art poètica¹⁹⁸. A

¹⁹⁵ Sobre aquest passatge vegeu Sifakis (2013: 59-60; 2009).

¹⁹⁶ Halliwell (1998: 337-343) discuteix quin és el significat d'aquesta paraula en Aristòtil; sembla que fa més aviat referència al vestuari dels actors. Nosaltres l'entendem com la *posada en escena*, terme aquest que inclou també l'*atrezzo*, és a dir tots aquells elements visuals tant dels actors com de l'escena. Sifakis (2013: 52) considera que l'ús en singular i en plural que Aristòtil fa d'aquest terme suposa unes concrecions diferents. Així, en singular fa referència a l'espectacle en general.

¹⁹⁷ Vegeu la relació d'aquest terme amb l'aristotèlic i la seva possible relació amb la φαντασία en 2.2. a.

¹⁹⁸ Arist. *Po.* 1450a 13-15 i b 16. S'ha escrit molt sobre la crítica a l'ὄψις en la *Poètica*, vegeu Halliwell (1998: 337-343), Lanza (1987: introd.), Lucas (1968), Di Marco (1988), Taplin (1995). Billault (2001) ha revisat la qüestió de manera molt convincent; més recentment Sifakis (2013) i Konstan (2013: 63-65). A propòsit del recurs d'Èsquil a aquest element vegeu Podlecki (2013).

més, adverteix que la millor manera d'assolir la compassió i el temor no és mitjançant l'ὄψις, sinó a partir dels propis esdeveniments¹⁹⁹.

Tenint en compte aquestes diferències semàntiques i conceptuals, segons l'escoli del vers 815, sembla que el suïcidi d'Àiax s'escenificava d'alguna manera, amb el personatge de cos present. Si més no, el comentarista sembla tenir molt clar que Àiax cau sobre l'espasa en escena. Per als estudiosos moderns, però, l'escenificació de la mort no és gens clara de manera que han proposat diverses teories a propòsit de com es podria haver escenificat o visualitzat la mort de l'heroi. S'han plantejat diferents hipòtesis que, simplifcades, podem resumir-les en dues. En la primera no es proposa l'ús de l'ecciclema²⁰⁰ i es plantegen dues alternatives: o bé l'actor se situava gairebé dins les portes centrals de l'escenari i es produïa un joc visual en què feia veure que es deixava caure sobre l'espasa mentre les portes es tancaven, de manera que el públic, intuït-ho, ho presenciava; o bé, davant mateix de les portes, pronunciava la *rhexis*, mentre immediatament després desapareixia rere elles.

En l'altra, s'empraria l'ecciclema²⁰¹ i l'actor seria substituït per un ninot. L'ús del ninot es proposa donada la limitació en el nombre d'actors que impedia que qui feia d'Àiax ja mort estigués de cos present tota la segona part de l'obra.

Més enllà de les dificultats tècniques que aquesta escena planteja, el que és clar és que el suïcidi escenificat després d'una llarga *rhexis* de l'heroi mateix és considerat una innovació per trasbalsar els espectadors. A propòsit de l'efecte d'aquesta escena, l'escoli empra significativament el concepte d'ἔκπληξις, un efecte que, segons el filòsof, garanteix en la tragèdia que l'anagnòrisi sigui la millor de totes²⁰²; els exemples d'aquesta mena d'anagnòrisi que produeix aquest efecte en l'espectador són l'*Èdip rei* i la *Ifigenia a Tàurida*. No oblidem, però, que entre Aristòtil i els escolis no necessàriament ha d'existir una unanimitat ideològica a propòsit de la tragèdia, però sí possiblement una comunió en els conceptes i en la manera d'encarar el text fruit d'una tradició comuna. És així que l'ἔκπληξις en els comentaris és un terme usual i connotat positivament²⁰³. De fet, en els escolis a l'Àiax apareix dues vegades, totes referides a un esdeveniment que succeeix ὕπ' ὄψιν —el del suïcidi, que acabem

¹⁹⁹ Per a una relació entre el passatge de la *Poètica* citat (1455a 22-25) i la qüestió de l'ὄψις en Aristòtil i de l'escenografia verbal vegeu Bonanno (1997).

²⁰⁰ Arnott (1962) i Gardiner (1979). Mills (1980-1981) segueix la hipòtesi de Gardiner, però aporta altres dades i problemes a resoldre.

²⁰¹ Webster (1956: 17 i 18).

²⁰² Arist. *Po.* 1455a 16-18.

²⁰³ Sobre aquesta qüestió, vegeu Nünlist (2009: 144-145).

d'esmentar—, o bé ἐν τῇ ὄψει en l'escena en què Tecmessa obre la tenda d'Àiax i se'l veu tot cobert de sang i envoltat de bestiar²⁰⁴. En aquest últim escoli, a més, l'astorament queda relacionat amb el πάθος: «εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα». A continuació incloem l'escoli sencer per evidenciar com funciona el comentari al vers de Tecmessa²⁰⁵:

<ἰδοὺ διοίγω· προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι> ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῆ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις, εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα. δείκνυται δὲ ξιφήρης, ἡματωμένος, μεταξὺ τῶν ποιμνίων καθήμενος.

Schol. S. Aj. 346a

"Guaita, obro; pots mirar-hi...": llavors apareix un eccicléma, perquè aparegui Àiax enmig del ramat. Trasmalsen l'espectador coses d'aquesta mena, tan patètiques, en escena. Se'l mostra amb una espasa, ple de sang, assegut enmig del ramat.

El comentarista intueix, ja sigui perquè havia vist l'obra representada o perquè ho dedueix del context de lectura, que els espectadors contemplaven Àiax ple de sang i enmig de bestiar mort²⁰⁶. Imagina, doncs, una ὄψις —una posada en escena— carregada d'ἔκπληξις. I assenyala, en relació a la tria del poeta, que aquesta visió implica un gran cop d'efecte. Segons el comentarista, no es tracta d'una visió mitjançant les paraules, sinó de la posada en escena que, segons Aristòtil, és la menys pròpia de la tragèdia, però alhora la que més sedueix²⁰⁷. El comentarista dedueix que les paraules de Tecmessa responen a una presència física de l'heroi tacat de sang i envoltat de bestiar mort. Per al nostre estudi, no ens interessa determinar si això era així o en quin moment fou així, sinó resseguir les lectures i les interpretacions dels comentaristes per identificar aquells motius i escenes considerats patètics.

Per les paraules que empra l'escoliasta, queda força clar que concep el passatge en termes de posada en escena. La forma verbal φανῆ, la referència a l'espectador com a visionador, τὸν θεατὴν, el sintagma ἐν τῇ ὄψει i el verb δείκνυται semblen suggerir que es tracta d'una escenificació que persegueix, mitjançant la visió, crear τὸ φοβερὸν καὶ ἔλκεινόν²⁰⁸ aristotèlic, que, com ja hem vist, no és ben rebut pel filòsof en considerar-ho una innovació. Tanmateix, tenint en compte que es tracta d'una tragèdia de Sofòcles, a qui podem considerar un antic, caldria situar

²⁰⁴ Schol. S. Aj. 346a.

²⁰⁵ Sobre aquest escoli vegeu Nünlist (2009: 145, 355, 357 n. 78).

²⁰⁶ Sobre tot el lèxic relacionat amb la mirada i la visió en aquesta tragèdia vegeu Seale (1982).

²⁰⁷ Arist. Po. 1450b 16: ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς.

²⁰⁸ Reprenc el text ja citat Arist. Po. 1453b 1-3.

cronològicament l'expressió "ὄπερ ἔστι πρότερον" de l'estagirita. Si podem considerar Sòfocles un poeta més o menys recent, l'antiguitat d'Èsquil és innegable i, malgrat les paraules d'Aristòtil sobre la innovació que suposa provocar aquestes emocions a través de la posada en escena, trobem el següent escoli al vers 64b de les *Eumènides*²⁰⁹:

ἐπιφανεῖς Ἀπόλλων συμβουλεύει Ὀρέστη καταλιπεῖν μὲν τὸ μαντεῖον, φυγεῖν δὲ εἰς Ἀθήνας, καὶ δευτέρα δὲ γίνεται φαντασία· στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει. καὶ γίνεται ὄψις τραγική· τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κύκλω φρουροῦσαι αὐτόν. Schol. A. Eu. 64b
Apareix Apol·ló i aconsella Orestes que abandoni el recinte oracular i fugi a Atenes. I es produeix una segona imatge. Perquè, girant les màquines, se'ns fa visible el recinte oracular. I es presenta una posada en escena tràgica. Orestes encara sosté l'espasa tacada de sang i [les Erínies], envoltant-lo, el vetllen.

En aquest escoli trobem φαντασία i ὄψις emprats en el context d'una escenificació física i tangible per als espectadors²¹⁰. Aquesta ὄψις τραγική defineix l'escena que es presenta davant els ulls dels espectadors: Orestes subjectant l'espasa tacada de sang amb què ha matat la mare i envoltat del cor, les Erínies, unes figures esfereïdores que devien transmetre aquesta emoció a través del vestuari, la caracterització i el seu posat respecte l'heroi. És ben coneguda l'anècdota transmesa en la *Vida d'Èsquil*²¹¹ que explica la impressió que va causar en el públic l'entrada del cor. Ja fos pel nombre, pels seus moviments o perquè els espectadors atenesos del segle V mai no havien vist representades unes Erínies, la qüestió és que la visió d'aquestes criatures causà un gran impacte²¹².

Per tant, si la posada en escena i l'astorament estan relacionats en tots dos escolis, és molt possible que el πάθος hi sigui sempre present. D'aquesta manera, podem deduir que segurament l'escena del suïcidi contenia també πάθος. Si això és així, l'Àiax de Sòfocles devia representar algun tipus de problema per a Aristòtil ja que l'ὄψις és importantíssima en dos moments de fortíssimes emocions: en la primera aparició d'Àiax quan entra el cor i en el seu suïcidi. Precisament Aristòtil sentència el següent a propòsit d'aquest element:

²⁰⁹ Al llarg d'aquest capítol citarem més escolis a les *Eumènides*, ja que presenten un bon nombre de comentaris a propòsit del seu caràcter tràgic, molt proper en sentit al patètic.

²¹⁰ Sobre les primeres ratlles d'aquest escoli i el significat de φαντασία com a quelcom proper a l'escenografia o decorat, vegeu Meijering (1987: 21).

²¹¹ Vit. A. (Radt) T1 30-32. τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπληξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκφῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

²¹² A propòsit d'aquests personatges i de com el poeta les va introduint en aquesta tragèdia, vegeu Frontisi-Ducroux (2007). Per a una revisió de la proposta de Frontisi-Ducroux vegeu Easterling (2008).

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλπεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου.
Arist. Po. 1453b 18-19

Pot ser que el terrible i el llastimós resultin del mateix espectacle; pot ésser també que resultin de la construcció mateixa de l'acció, cosa preferible i pròpia d'un millor poeta.

Si això és així, ¿hem de considerar que la importància que Sòfocles confereix a la posada en escena en dos punts forts d'emocions representa una innovació en la tragèdia? Possiblement no, ja que en un altre passatge de la *Vida d'Èsquil* s'afirma el següent:

Πρῶτος Αἰσχύλος πάθει γεννικωτάτοις τὴν τραγωδίαν ἠΐξησεν τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότετι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βῶμοις τε καὶ τάφοις, σάλπιγγιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι, τοὺς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας μείζουσι τε τοῖς κοθόροισι μετεωρίσας.

Vit. A. (Radt) T1 53-57

Èsquil fou el primer que va engrandir la tragèdia amb πάθει de la més gran dignitat i va ornar l'escena i va meravellar els ulls dels espectadors amb brillantor, pintures, màquines, altars, sepultures, trompetes, aparicions, Erínies, cobrint els actors amb mànigues amples, amb vestits de cua i fent-los guanyar alçada amb els coturns.

Sembla que la tradició atribuïa a Èsquil totes les innovacions relacionades amb el que podem anomenar escenografia i vestuari i, per tant, amb tot allò que té a veure amb aquella ὄψις que Aristòtil, en molts passatges de la *Poètica*, sembla menystenir i censurar.

Per comprendre més profundament l'actitud del filòsof cal tenir en compte que reivindica en el seu moment una representació de la tragèdia, quan els seus autors principals ja no són vius, que respecti el text al màxim, ja que la posada en escena, l'*atrezzo* i l'actuació queden en mans d'altres agents desvinculats de l'autor²¹³. En aquest mateix sentit va la reflexió final de la *Poètica*:

ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἢ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.

Arist. Po. 1462a 10-14

Més: la tragèdia, àdhuc sense moviment, fa el seu fet, com l'epopeia; perquè només llegint-la ja es pot comprendre la seva qualitat.

I encara abans fa la següent afirmació:

²¹³ Possiblement a l'època d'Aristòtil els elements visuals de les tragèdies anaven agafant força i s'estava produint el procés que trobem ja implantat en època alexandrina en què es representaven escenes triades de la tragèdia. L'evolució del protagonisme del visual per damunt del text, de la paraula, el trobem en la dansa d'època imperial on la tragèdia i els seus textos eren emprats com a punt de partida per a una reelaboració dramàtica en què la música i el visual eren els protagonistes.

γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.
Arist. Po. 1450b 18-20

Perquè la força de la tragèdia pot existir sense la representació escènica i sense actors i és més important per a la preparació dels espectacles l'art del maquinista que el dels poetes.

Així, segons el filòsof, les paraules a través de les quals es construeix la tragèdia són suficients per assolir el seu propòsit, mostrar el seu esplendor i fer visible allò que descriu²¹⁴. Però, malgrat això, com segles més endavant ens mostrarà la novel·la, l'element espectacular és tan potent a l'hora de mostrar el πάθος, que els autors elaboraran descripcions minucioses de certes escenes per crear en el receptor la il·lusió que està presenciant un espectacle; d'aquesta manera, li suscitaran determinades emocions més eficaçment. Aquesta tècnica devia ser quelcom usual quan, en el mateix moment d'auge de la novel·la, Dió Crisòstom²¹⁵ exposa que, mentre llegeix tragèdia, té la sensació de traslladar-se al segle V i de participar de l'espectacle com a espectador.

Però no només l'escena del suïcidi és molt comentada en els escolis, pel que fa a la manera com l'autor la construeix, sinó que també s'assenyalen altres moments de l'obra en què la intervenció de l'autor com a poeta creador d'escenes és destacada.

La primera referència a aquest concepte s'aplica a la construcció de les escenes i a la seva seqüenciació²¹⁶. En el vers 57 Atenea refereix a Odisseu que Àiax ha matat dues bèsties pensant que eren els Atrides²¹⁷, però no li diu res sobre què creu el mateix Àiax que ha fet d'Odisseu. L'escoliasta considera que la decisió del poeta d'estalviar a Atenea la pronunciació del nom d'Odisseu en la primera trobada de la dea amb el fill de Laertes i reservar-la per a l'aparició primera d'Àiax contribueix a augmentar el πάθος, el cop d'efecte, potser, ja que el posa en boca de la dea quan parla amb l'heroi encara embogit, en presència d'Odisseu²¹⁸:

τὸ δὲ τοῦ Ὀδυσσέως ἐταμιεύσατο τῷ Αἴαντι, ἵνα καὶ μείζον εἴη τὸ πάθος, αὐτοῦ φανερώς παραπαίοντος, Schol. S. Aj. 57^a

²¹⁴ A propòsit de les paradoxes que es deriva de les diferents afirmacions que Aristòtil fa a l'entorn de l'ὄψις i de per què el filòsof insisteix en el poder de la lectura, vegeu Else (1986:135-138). Sobre la visualització del tràgic, vegeu Kraus (2007).

²¹⁵ Dio. Chrys. Or. 52. 4.

²¹⁶ Sobre aquesta qüestió i el concepte de ταμιεύω, *reservar*, en els escolis vegeu Nünlist (2009: 49-51).

²¹⁷ S. Aj. 52: δισσοὺς Ἀτρείδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων.

²¹⁸ *Ibid.* 104.

[El poeta] ha preservat el nom Odisseu per a l'aparició d'Àiax completament embogit, per tal que el *pathos* sigui més gran.

Un altre escoli que fa referència a la construcció d'escenes i, per tant, a la tria de l'autor pel que fa a la seqüència dels fets és el del vers 312. Aquí Àiax, un cop ha recobrat el seny, demana a Tecmessa que li refereixi tot el que ha fet mentre era boig²¹⁹. L'escoli diu el següent:

πάνυ δὲ περιπαθὲς τὸν ἔμφρονέστατον Αἴαντα παρὰ τῆς γυναικὸς πυνθάνεσθαι τίνα ἔστιν ἃ ἔπραξεν αὐτὸς ἑαυτῷ.
Schol. S. Aj. 312

Conté molt *pathos* que Àiax, un cop recobrat el seny, s'assabenti per la dona d'allò que ell mateix ha fet.

En tots dos casos el comentarista lloa la manera com el poeta dosifica la informació i la persona a qui atribueix la responsabilitat de donar-la. Es tracta, doncs, de comentaris a propòsit de la construcció argumental de l'obra i de la identificació de tècniques compositives que contribueixen a crear un estat tant per als personatges com per al públic.

c. Concurrències entre les arrels παθ- i τραγ-

Com en altres tragèdies, en aquesta podem identificar un bon grapat d'escolis on l'arrel παθ- és present. D'entrada, trobem tres escolis en què concorre aquesta arrel amb la de τραγ-.

En el primer, l'escoliasta comenta, a l'inici de l'obra, el moment en què Atenea, just abans de cridar Àiax perquè surti de la tenda, es dirigeix a Odisseu i li diu que li mostrarà la malaltia de l'heroi: «Δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον²²⁰». L'escoliasta comenta el següent:

πιθανὴ ἢ παρείσοδος τοῦ Αἴαντος· οὕτω γὰρ μεῖζον γίνεται τὸ πάθος τῆς τραγωδίας, τῶν θεατῶν νῦν μὲν παραφρονοῦντα ὀλίγῳ δ' ὕστερον ἔμφρονα θεωμένων.
Schol. S. Aj. 66a

És convincent l'aparició d'Àiax, ja que, d'aquesta manera, augmenta el *pathos* de la tragèdia, en contemplar-lo els espectadors ara dement i immediatament després havent recobrat el seny.

Tal com afirma Meijering²²¹, aquest escoli, com d'altres, és un exemple del fet que els patiments visibles, posats damunt l'escena, apelen directament l'espectador. Aquest "visible" de les paraules de Meijering reflecteix el περιφανῆ del vers de Sòfocles.

²¹⁹ Munteanu (2012: 195) compara la reacció d'Àiax, en sentir les paraules de Tecmessa, amb la d'Odisseu quan sent de Demòdoc la presa de Troia.

²²⁰ S. Aj. 66.

²²¹ Meijering (1987: 210).

D'altra banda, la πιθανότης en aquest passatge respon també a una altra qüestió. És habitual trobar en els escolis comentaris que fan referència a la preparació de la credibilitat de l'espectador; és a dir, a la tècnica d'anticipació gradual que empra el poeta per preparar el terreny per a una escena que pot generar incredulitat. Així, el comentarista assenyala que les paraules d'Atenea contribueixen a fer creïble per als espectadors l'aparició en escena d'Àiax embogit. Es tracta, doncs, de la preparació que el poeta fa en els versos que precedeixen aquesta entrada en escena a propòsit de la credibilitat²²².

En un altre escoli les dues arrels fan referència a la part final de l'obra. En el primer cas l'escoliasta considera que refreda el caràcter tràgic del πάθος no acabar l'obra amb la mort d'Àiax i allargar-la amb la disputa entre Teucre i els atrides per l'enterrament del cos de l'heroi. Afegeix també que les discussions sobre aquesta mena de coses no són pròpies de la tragèdia²²³.

Aquest no és l'únic cas on trobem consideracions a propòsit del caràcter tràgic o no de certs personatges o escenes. En l'escoli al vers 76, per exemple, l'escoliasta fa notar que, a diferència del que succeeix en comèdia, el poeta ha evitat presentar Odisseu²²⁴ com un covard, ja que això defaria el caràcter tràgic de l'obra. De fet, en la conversa entre Atenea i el fill de Laertes, just abans que la dea cridi Àiax, ella li pregunta si és que té por del seu enemic. Odisseu, desmarcant-se d'aquest sentiment i, per tant, evitant quedar com un covard, afirma que si Àiax no estigués embogit, no li tindria por. Atenea empra el substantiu δειλία²²⁵ i el verb ὀκνέω²²⁶, tots dos en una formulació interrogativa. Odisseu evita la primera forma i reprèn amb la negació el verb. Per al comentarista, doncs, la introducció d'aquesta possibilitat de manera explícita i la negació d'Odisseu amb les seves raons evita precisament una presentació còmica de l'heroi:

<μὴ πρὸς θεῶν> παραιτεῖται Ὀδυσσεὺς οὐχ ὡς κωμωδοῦντος τοῦ ποιητοῦ δειλίαν τοῦ ἥρωος (οὕτω γὰρ ἀφαιρεθεῖη τῆς τραγωδίας τὸ ἀξίωμα) ἀλλὰ τὸ εὐλαβὲς ἐνδείκνυται· ἔμφρονος γὰρ ἦν τὸ τῷ μεμνηότι παραχωρεῖν. Schol. S. Aj. 76

²²² *Ibid.* (1987: 201-208).

²²³ Schol. S. Aj. 1123: τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεῖα τραγωδίας· μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος.

²²⁴ Els estudiosos moderns han assenyalat un contrast entre la mena d'heroi que representa Àiax, més tradicional i proper a l'èpica, i la que personifica Odisseu, més flexible i conforme a la societat atenesa (Munteanu 2012: 183). Si bé això és exactament així, creiem que no és únic de Sòfocles, ja que en l'èpica mateixa Odisseu representa una mena d'heroi molt particular, com també en els testimonis que conservem de comèdia i drama satíric.

²²⁵ S. Aj. 75: Οὐ σῖγ' ἀνέξῃ μηδὲ δειλίαν ἀρῆ;

²²⁶ *Ibid.* 81: Μεμνηότ' ἄνδρα περιφανῶς ὀκνεῖς ἰδεῖν;

Odisseu es desmarca [de la covardia], ja que el poeta no fa comèdia de la pusil·lanimitat de l'heroi (perquè això hauria destruït la dignitat tràgica), sinó que demostra prudència. Perquè era sensat allunyar-se del foll.

Tanmateix, si la manera de presentar Odisseu no és còmica, a propòsit de la discussió entre Teucre i els Atrides, s'observa que la burla que Teucre fa de les paraules de Menelau és més pròpia de la comèdia que no pas de la tragèdia²²⁷. Posem a continuació l'escena en què Menelau afirma que no es compadirà d'Àiax quan aquest, de fet, l'ha matat; és a dir, quan Àiax ha matat una bèstia pensant-se que era ell:

{ME.} Δίκαια γὰρ τόνδ' εὐτυχεῖν κτείναντά με;
{TEY.} Κτείναντα; δεινόν γ' εἶπας, εἰ καὶ ζῆς θανών
S. Aj. 1126-1127

Menelau: ¿El dret vol que Àiax triomfi, després que m'ha matat?

Teucre: ¿Matat? Estranya nova: ¿vius essent mort?

Però, si en algun punt de l'obra s'assenyala un cert refredament de l'element tràgic, en canvi, just al final de la tragèdia²²⁸, quan Teucre es dirigeix al fill d'Àiax per demanar-li que l'ajudi a aixecar el cos de l'heroi, l'escoliasta comenta el següent: τραγικὰ καὶ ταῦτα καὶ πάθους ἐχόμενα²²⁹. El comentarista aprecia d'aquesta escena que sigui el fill de l'heroi, encara petit, qui dugui el cos del pare i li atribueix la capacitat de generar un fort cop en les emocions de l'espectador.

Respecte a aquesta mateixa escena, no hem d'oblidar, a més, que els estudiosos moderns han vist en aquesta tragèdia la construcció d'Àiax com la imatge reflectida en un mirall d'Hèctor, el major dels seus enemics. I, de fet, Evans²³⁰ estudia les paraules de l'heroi envers Tecmessa, l'escena amb el seu fill en braços i la disputa pel seu cos mort com la imatge *a contrario* que es projecta d'Hèctor a la *Ilíada*.

d. L'emoció que desperta l'heroi

Hi ha també altres escolis, pocs, que ens donen una idea de l'efecte que produeix Àiax en els termes en què el presenta i el defineix el poeta a través de les paraules. En el primer d'aquests es comenten les paraules que Àiax pronuncia, en declarar que, abans de matar Odisseu, vol torturar-lo:

ὑπεροπτικὸν δὲ τὸ ἦθος αὐτοῦ ἐντεῦθεν ἐνδείκνυται ὁ ποιητής, ἐπεὶ πάνυ πρόσκειται ὁ ἀκροατῆς τῷ Αἴαντι διὰ τὴν συμφορὰν καὶ μονονουχὶ χαλεπαίνει τῷ ποιητῇ, ἵνα δόξη ἀξιοπαθεῖν ὁ Αἴας μὴ ὑποτεταγμένος τῇ δαίμονι. Schol. S. Aj. 112

²²⁷ Schol. S. Aj. 1127: ὁ μὲν εἶπεν ὅσον ἐφ' ἑαυτῷ ὁ δὲ τῆς φωνῆς ἀντιλαμβάνεται τὸ δὲ τοιοῦτο κωμωδίας μᾶλλον οὐ τραγωδίας.

²²⁸ S. Aj. 1409: Παῖ, σὺ δὲ πατρός γ', ὅσον ἰσχύεις.

²²⁹ Schol. S. Aj. 1409.

²³⁰ Evans (1991).

Com que l'auditori ja està pràcticament de part d'Àiax a causa del que li passa i podria disgustar-se amb el poeta, aquest mostra aquí que Àiax és menyspreador de mena, per tal que sigui considerat digne del que pateix en no supeditar-se a la divinitat.

En aquesta reflexió podem resseguir una idea que apareix ja en la *Poètica*. Segons el filòsof, els personatges que es troben enmig de grans πάθη són capaços d'arrossegar l'auditori cap a la mateixa emoció que ell experimenta i, en conseqüència, generen πίστις en l'oient²³¹. El comentarista, doncs, assenyala implícitament la capacitat del poeta per presentar el personatge d'Àiax enmig d'un gran πάθος i per expressar-se de manera que arrosegui l'auditori cap aquell mateix πάθος. En aquesta habilitat, identifica, tanmateix, un perill: que en l'audiroti es generi un sentiment d'identificació plena amb l'heroi i que, per tant, l'únic que senti per ell sigui ἔλεος, de manera que trobi injusta la desgràcia que pateix. Per aquest motiu el poeta, de manera molt hàbil, a través de les paraules del mateix heroi i del seu comportament, aconseguix neutralitzar l'efecte de πίστις absoluta per trencar el vincle tan estret entre les emocions de l'heroi i les de l'audiència.

En aquest mateix sentit s'expressa l'escolí al vers 421 en què Àiax es declara un home com no n'hi ha hagut cap²³². Explica que el fet que quedi anihilat un heroi d'aquesta mena representa el punt àlgid d'aquest cop, més quan és ell mateix qui s'ho diu:

Καὶ γίνεται ἐπίτασις τοῦ πάθους, ὁπότεν ὁ τοιοῦτος διαφθείρηται. ἔτι δὲ αὐξεται τὸ πάθος οὐχ ὑπὸ ἄλλου τοῦ λόγου λεγομένου ἐπ'αὐτῷ ἀλλ' ὑπὸ αὐτοῦ.
Schol. S. Aj. 421

I es produeix el punt àlgid del *pathos*, quan és un home d'aquesta mena que es perd. I encara augmenta més el *pathos* que no cap altre, sinó ell mateix digui això de si mateix.

En ambdós escolis queda evidenciada tant la supèrbia de l'heroi com també la seva naturalesa extraordinària. Sembla, doncs, que el caràcter, la condició de l'heroi (ἥθος) determina el πάθος de la tragèdia, en la mesura que, com diu Aristòtil en la *Poètica*²³³, els personatges que produeixen temor i compassió en l'espectador són aquells que, sense diferenciar-se ni en virtut ni en justícia de les persones que gaudeixen de bona fama i de benaurança, cauen en dissort per un error. Així, els escolis, en assenyalar la responsabilitat de l'heroi en la seva desgràcia, identificant-

²³¹ Arist. *Po.* 1455a 29-34. Sobre aquest passatge vegeu el Capítol 1.

²³² S. Aj. 421: οὐκέτ' ἄνδρα μὴ/ τόνδ' ἴδητ' ἔπος/ἐξερῶ μέγ', οἷον οὐ τινα Τροία/στρατοῦ δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ/ Ἑλλανίδος.

²³³ Arist. *Po.* 1453a 7-10: ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι'ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία.

ne el caràcter altiu i alhora extraordinari, semblen recollir la idea aristotèlica sobre la responsabilitat de l'heroi tràgic i l'error.

És important veure també com en l'escoli 112 es fa notar que el poeta, mostrant el caràcter de l'heroi, ha volgut evidenciar la responsabilitat d'aquest en la desgràcia. Precisament els escolis a l'*Èdip rei* i a l'*Hipòlit* ressalten que, donat que a l'inici els personatges són presentats en una circumstància feliç, amb una bona reputació, el fet de patir les desgràcies de després contribueix a aguditzar el πάθος de la tragèdia²³⁴. L'escoli del vers 93 de l'*Èdip* diu:

αὔξει δὲ ὁ ποιητῆς τὸ εὐνοϊκὸν ἦθος τοῦ Οἰδίποδος ὅπως αὔξειτο τὰ τῆς τραγωδίας ὕστερον αἰτίου αὐτοῦ τῶν κακῶν ἀναφαινομένου.
Schol. S. OT. 93

El poeta engrandeix la benvolença d'Èdip per tal d'augmentar l'efecte de la tragèdia, quan, després, es mostrarà ell mateix responsable de les seves desgràcies.

En l'expressió αὔξειτο τὰ τῆς τραγωδίας ressona sense cap dubte l'expressió de l'escoli a l'*Àiax* que acabem de citar ἔτι δὲ αὔξεται τὸ πάθος.

Més amunt, encara a l'*Èdip*, sobre els versos 33-34, comenta:

ἐκ τούτου δὲ παθητικωτέραν τὴν τραγωδίαν ποιεῖ, ὅταν ὁ τοιοῦτος εἶναι νομιζόμενος φανῆ καινοῖς μύσεσιν ἔνοχος.
Schol. S. OT. 33-34

D'aquesta manera Sòfocles fa la tragèdia més patètica, si l'home que té aquesta reputació resulta ser afectat per unes aversions sense precedents.

Amb aquests escolis veiem, una vegada més, com les teories exposades en la *Poètica* tenen un llarg recorregut en la teoria literària antiga i veiem també com, a partir de les idees literàries expressades per Aristòtil, els comentaristes, amb expressions d'aquesta mena, van consolidant l'assimilació entre els adjectius τραγικός i παθητικός.

Però no només el contrast en la sort dels herois commou l'espectador, sinó que també ho fan les paraules amb què s'expressen quan han pres consciència de la desgràcia que els ha ocorregut. Així, quan Àiax compara l'oprobri en què ha caigut amb els premis a l'honor que obtingué el seu pare en aquesta mateixa guerra, l'escoliasta comenta: περιπαθῶς τὰ τοῦ πατρὸς κατορθώματα παραλαμβάνει²³⁵.

²³⁴ Per una exposició més detallada dels comentaris respecte a aquestes obres i els mecanismes que se'n descriuen per augmentar el *pathos*, vegeu Meijering (1987: 211 i 212).

²³⁵ Schol. S. Aj. 434a.

En aquest mateix sentit s'expressa l'escoliasta en el vers 566, quan l'heroi, que ha pres ja la determinació de llevar-se la vida, demana al cor que trameti a Teucre l'encàrrec de dur el seu fill als avis²³⁶.

e. L'estat de l'heroi

Finalment, hi ha un bon grapat d'escolis que fan referència a l'estat en què es troba Àiax; un estat que l'heroi no abandona malgrat haver recobrat el seny. Així, en trobem uns que empren el terme πάθος en el context de la bogeria, que en la tragèdia és identificada com un νόσος²³⁷ o una ἄτη, i d'altres que fan referència al dolor o a l'emoció que experimenta l'heroi un cop s'ha adonat de la desgràcia en què ha caigut. En tots aquests escolis, a més, subjau la idea, d'una manera subtil però persistent, que Àiax és un personatge dominat en tot moment pel πάθος.

En l'entrada en escena del cor, aquest es dirigeix al seu cabdill²³⁸; l'escoliasta parafraseja de la següent manera els versos 192-195:

<ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων> ἀλλ' ἀνάστα ἐκ τῶν θρόνων, ὅπου πολὺν χρόνον σεαυτὸν ἐπεστήριζας τὴν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ πεμφθεῖσαν ἄτην αὔξων καὶ οἷον ἐμπυρούμενος ὑπὸ τοῦ πάθους καὶ ἐν ἀγωνίᾳ πολλῇ ὢν.

Schol. S. Aj. 194

Aixeca't del seient, d'on durant molt temps t'hi has qudat clavat fent créixer l'ofuscació enviada del cel, dominat pel pathos i molt angoixat, com si et cremessis.

Aquí el πάθος apareix en l'esfera de l' ἄτη i de l' ἀγωνία i sembla indicar el dolor que ha experimentat l'heroi ultratjat pels atrides. L'escoliasta interpreta que el cor demana al seu cabdill que abandoni aquest estat d'ofuscació que és al mateix temps la bogeria enviada per Atenea.

Si bé Àiax recobra el seny, l'escoliasta fa notar que és incapaç de deixar l'estat de πάθος permanent, ja sigui perquè, en recobrar el seny, es dol per l'error en què ha incorregut, ja sigui per la perspectiva de la mort com a únic remei. Així, en la *rhesis* en què parla al seu fill, l'escoliasta²³⁹ comenta com l'heroi, endut pel πάθος, es mostra segur que, quan ell no hi sigui, cap dels atrides farà mal a l'infant. En aquest

²³⁶ *Ibid.* 566. <ὄμῖν τε κοινήν τήν<δ'> προθυμότερους αὐτοὺς καθίστησιν· κοινήν γὰρ καὶ ἴσην φησὶ χάριν ὁμολογεῖν ἐκείνῳ τε τῆς ὑπουργίας καὶ τούτοις τῆς ἀπαγγελίας. περιπαθῶς δὲ εἰς ἔσχατον περιεστῶσης τῆς ἐλπίδος ἐμφρόνως τὰ σπουδαιότατα τοῖς ἐταίροις ἐπισκίπτει, οὐ τῆ γυναικὶ δέ.

²³⁷ Tornarem més endavant sobre la qüestió del πάθος com un νόσος de caire eròtic. Sobre aquest concepte en el pensament mèdic, vegeu Vegetti (1995).

²³⁸ S. Aj. 193-195: Ἄλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων ὅπου μακραίωνι/στηρίζῃ ποτὲ τᾶδ' ἀγωνίῳ σχολᾶ/ ἄταν οὐρανίαν φλέγων.

²³⁹ Schol. S. Aj. 560.

cas, fa la impressió que aquesta emoció la fa traspuar el poeta a través de la col·locació dels mots οὔτοι σ' Ἀχαιῶν a inici de vers.

Una emoció d'aquesta mena sembla que és la que s'atribueix també a Teucre en la discussió pel cos del seu germà, en què se'n disculpen els insults d'aquest envers els atrides pel tràngol en què es troba:

οὐκ ἄτοπον δὲ τὸν Τεῦκρον λοιδορεῖν Ἀγαμέμνονι ὑπὸ τοῦ πάθους προαγόμενον· καὶ γὰρ Ἀχιλλεὺς οὐκ ἀπέσχετο λοιδορίας καὶ οὐκ ὦν ἐν τοιούτῳ πάθει.
Schol. S. Aj. 1285

No està fora de lloc que Teucre insulti Agamèmnon, dominat com està pel *pathos*. Ja que també Aquil·les no estalvià insults i no es trobava en un *pathos* com aquest.

Però on trobem més insistència sobre l'estat de πάθος permanent de l'heroi és en la famosa *rhesis*²⁴⁰ en què amb termes ambigus, que fan que el cor i Tecmessa no en captin la intenció, el cabdill declara la seva intenció de llevar-se la vida. Així, a l'inici mateix d'aquesta *rhesis*, l'escoliasta declara el següent:

παρίστησι δὲ ὁ λόγος, ὅτι καὶ οἱ ἔμφρονες καὶ παρακολουθοῦντες τῇ φύσει τῶν πραγμάτων ὄμως ὑπὸ τῶν τοιούτων παθῶν ἐπὶ τὸ χεῖρον ἀπολισθάνουσιν.
Schol. S. Aj. 646a

Aquest discurs mostra que fins i tot els assenyats i els que cedeixen a la naturalesa dels fets, de totes maneres, a causa d'uns patiments tals es deixen perdre en el pitjor.

Per comprendre millor aquest passatge serà bo, potser, recordar la definició de πάθη que Aristòtil dóna en la *Retòrica*:

ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.
Arist. Rh. 1378a 19-22

En el cas d'Àiax, aquests πάθη fan que el seu pensament o la seva determinació canviï radicalment i trobi la mort com a conseqüència d'això. L'heroi, malgrat recobrar el seny, és abocat a una gir en la seva κρίσις que l'impedeix refer-se.

Més endavant aquest estat es reflecteix en la manera de parlar de l'heroi. Segons l'anàlisi del comentarista, l'expressions del cabdill el delaten, tot i que vol mostrar que ha recobrat el seny. D'aquesta manera, l'escoliasta fa notar que en el vers 667 Àiax aplica el verb σέβειν als atrides, quan és un verb que s'aplica sempre als déus, mentre que en el mateix vers atribueix un verb de respecte entre homes als déus: εἴκειν. Els versos funcionen de la següent manera:

Τοιγὰρ τὸ λοιπὸν εἰσόμμεσθα μὲν θεοῖς
εἴκειν, μαθησόμεσθα δ' Ἀτρείδας σέβειν S. Aj. 666-667

²⁴⁰ S. Aj. 646-692.

I l'escolista sentència: μιμείται τὸν σὼφρονα, κεκίνηται δὲ ὑπὸ τοῦ πάθους²⁴¹. Finalment, en el moment en què declara que tot anirà bé²⁴², l'escoli exclama: ὄρα πόσον ἐπικρατεῖται ὑπὸ τοῦ πάθους ὁ λογισμὸς²⁴³.

En els escolis, doncs, s'insisteix que, tot i que Àiax surt de l'ofuscació a causa de la qual ha embogit, és incapaç d'abandonar un estat de dolor permanent que afecta, com l'altra mena d'ofuscació, el seu enteniment. Però, encara més, en les perífrasis que fan dels epítets detecten per a l'heroi un πάθος que penetra l'essència del personatge. Així, pel que fa als versos 205-207²⁴⁴, s'afirma a propòsit de l'epítet ὁ μέγας ὠμοκρατής: ὁ δυσπέπαντον καὶ ἐπώνυμον ἔχων πάθος²⁴⁵. I, a propòsit del δυστράπελος del vers 913, l'escolista llista tots aquests sinònims: ὁ δυσκίνητος, ὁ ἀμετάτρεπτος, <ὁ> δυσμετάθετος. Al final aclareix: ὃς οὐχ εὔρεν ἐκφυγεῖν τὸ πάθος²⁴⁶. Aquí el cor s'assabenta que Tecmessa ha trobat el cadàver d'Àiax i anomena així l'heroi. En aquesta explicació fa la sensació que el πάθος que s'atribueix al cabdill no només l'afecta a ell, sinó que no deixa d'afectar mai els que l'envolten. D'aquesta manera, Àiax, incapaç com és de deslliurar-se d'això, al seu torn, causa el mateix efecte en aquells que comparteixen la seva sort. Aquesta situació de l'heroi, dirà Tecmessa, provoca que fins i tot els enemics el planyïn²⁴⁷, afirmació que l'escolista considera que augmenta el πάθος²⁴⁸. És aquesta una de les poques vegades en què πάθος i ἔλεος queden explícitament vinculats en els escolis d'aquesta tragèdia.

A través d'aquests comentaris veiem com el concepte que ens ocupa envaeix tota la tragèdia, en les seves múltiples vehiculacions. Així, s'identifica l'heroi com un personatge marcat indefectiblement per aquesta *emoció* que condiciona el seu pensament i la seva actuació. A més, en assenyalar el caràcter patètic de l'heroi, els escolis inicien o palesen l'aproximació i progressiva assimilació dels adjectius tràgic i patètic. D'aquesta manera, l'heroi, instal·lat permanentment en un estat de πάθος,

²⁴¹ Schol. S. Aj. 667.

²⁴² S. Aj. 684.

²⁴³ Schol. S. Aj. 684.

²⁴⁴ S. Aj. 205-207: νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατής / Αἴας θολερῶ / κεῖται χειμῶνι νοσήσας.

²⁴⁵ Schol. S. Aj. 205.

²⁴⁶ *Ibid.* 913.

²⁴⁷ S. Aj. 924: ὡς καὶ παρ' ἐχθροῖς ἄξιος θρήνων τυχεῖν.

²⁴⁸ Schol. S. Aj. 924: <ὡς καὶ παρ' ἐχθροῖς> αὐξησις περὶ τὸ πάθος, ὡς καὶ τοὺς δυσμενεῖς ἐλεεῖν. Sobre una interpretació en termes d'audiència d'aquest escoli, vegeu Munteanu (2012: 202) que considera que aquesta tragèdia suscita en l'espectador una compassió que trascendeix els conceptes d'amistat i d'enemistat en la idea que tothom pot caure en desgràcia. Nosaltres ens inclinem més aviat per la idea que exposa Meijering (1987: 12-14), més aristotèlica, segons la qual és precisament la mena d'home que representa l'heroi (un ésser extraordinari que per un error cau en desgràcia) la que provoca compassió i temor.

esdevé tràgic. D'altra banda, la tria del poeta en la construcció d'escenes i la preferència per la posada en escena de discursos en què els mateixos personatges s'expressen en moments cabdals de l'obra, alhora que innovadora en certs moments, condueix el públic cap a aquest πάθος.

2.1.2. Les tragèdies d'Eurípides

De les dinou tragèdies que han perdurat completes, només conservem escolis de nou d'aquestes. Sabem que els escolis antics²⁴⁹ remetent al treball d'Aristòfanes de Bizanci, de Dídim i de Dionís. Així, en un dels escolis que comentarem en aquest apartat, trobem aquesta nota en què avisa de la procedència del comentari: ἐγκαλεῖ Δίδυμος²⁵⁰.

Aquests escolis contenen informació important dels estudiosos alexandrins sobre les produccions, les posades en escena, les fonts del poeta i les variants textuais, barrejada amb referències de caire lexicogràfic i mitològic del període romà²⁵¹.

Seguint l'opinió de Dickey, que considera l'edició de Schwartz²⁵² la millor, malgrat que es basa en un nombre reduït de manuscrits, hem emprat aquesta per al nostre comentari, ja que, a més, és la més accessible per a la consulta. Tanmateix, hem accedit a la de Dindorf²⁵³ en passatges que presenten complicacions textuais.

a. Definició del πάθος i condició dels afectats

És principalment en els escolis a l'*Orestes* on trobem més quantitat de reflexions sobre la condició humana i la seva inclinació a endurar sofrències, així com sobre l'origen d'aquestes. Ja a l'inici mateix de la tragèdia, l'escoliasta es veu impel·lit a explicar el significat de la sentència amb què Electra obre el drama:

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος,
ἦς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις
E. Or. 1-3

No es pot concebre res que espanti tant de dir,
no, cap sofrència ni desastre enviat pel Cel,
que la natura humana no en suporti el pes²⁵⁴.

²⁴⁹ En el cas del *Resos* i les *Troianes* és difícil distingir els escolis antics dels bizantins.

²⁵⁰ Schol. E. *Andr.* 1077.

²⁵¹ Vegeu Dickey (2007: 31-33).

²⁵² Schwartz (1887-1891).

²⁵³ Dindorf (1863).

²⁵⁴ Les traduccions de les tragèdies d'Eurípides són de Carles Riba.

Així explica tot el que conté el terme πάθος i també la sentència, potser obscura per a un lector erudit d'època imperial²⁵⁵:

καὶ πάθος μὲν λέγεται τὰ νοσήματα, συμφορὰ δὲ αἰ τοῦ βίου δυστυχία καὶ περιπέτεια. οὔτε ἀκοῆ οὔτε θέα ἔστιν οὕτω δεινὸν ὅπερ οὐχ ὑφίσταται τῶν ἀνθρώπων ἢ φύσις. Schol. E. Or. 1

pathos significa les malalties; *symphora*, les desgràcies de la vida i les peripècies. Ni a l'òida ni a la vista res és tan terrible que no ho pugui suportar la condició humana.

Precisament aquests versos són considerats per Munteanu una innovació en el sentit que és en el pròleg i no al final de l'obra on apareix una γνώμη que és considerada optimista²⁵⁶.

També en els escolis als *Set contra Tebes*, en la paràfrasi del vers 5, s'explica συμφορὰ d'una manera molt semblant emprant els mateixos termes que els de l'escolí que acabem de citar²⁵⁷:

εἰ δ' αὖτε καὶ πάλιν συμφορὰ καὶ δυστυχία τύχοι, ἤγουν ἐὰν δυστυχήσωμεν καὶ κακῶς πάθωμεν. Schol. A. Th. 5

Si succeís algun contratemps o desgràcia, és a dir si som dissortats i patim mals.

En tots dos escolis concorren els mateixos termes πάθος, δυστυχία, συμφορὰ. Veiem, així com aquests tres termes participen d'una mateixa esfera semàntica. A més, en el primer comentari citat, la peripècia, que en la *Poètica* d'Aristòtil és un dels tres elements que conformen l'argument de la tragèdia, es relaciona amb πάθος en la idea que es tracta de canvis de la bona sort a la dissort²⁵⁸. En aquest comentari sembla que el "canvi cap a contrari" ha quedat establert com un gir de la fortuna a la desgràcia, ja que s'ha operat una assimilació entre περιπέτεια i μεταβολή tràgica del filòsof. Encara més, aquesta desgràcia, és entesa en l'*Alcestis* com la mort prematura d'un ésser estimat que és ofert com a víctima de bescanvi, i és considerada quelcom tan dolorós que ni tan sols el temps pot assuaujar-lo²⁵⁹. D'aquesta manera, mort i dolor queden associades al lament, que no és altra cosa que l'exhibició pública del

²⁵⁵ De fet, aquesta mena d'explicacions i paràfrasis en prosa dels versos, com hem indicat més amunt, semblen provenir de comentaris de principis de l'època imperial dirigits a un públic adult amb una formació no tan exquisida com la dels comentaristes de l'etapa alexandrina.

²⁵⁶ Munteanu (2012: 213-215).

²⁵⁷ Per a una definició del concepte en els mateixos termes, vegeu schol. S. OC. 7: <στέργειν γὰρ αἰ πάθει> ταῦτά μὲ στέργειν τὰ δυστυχήματα ὁ πολὺς πεποίηκε χρόνος καὶ τὸ τῶν συμφορῶν πλῆθος καὶ τὸ τῆς ἀνδρείας πλεονέκτημα· πάθει γὰρ αἰ συμφοραί· ἀπὸ κοινοῦ δὲ τὸ διδάσκουσιν ἀντὶ τοῦ εἶθις μαι τῷ πολλῷ χρόνῳ καὶ μεμελέτηκα τῆς τύχης τὰ δύσκολα.

²⁵⁸ Arist. *Po.* 1452a 22-23: Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή.

²⁵⁹ Schol. E. *Alc.* 55: ἢ καθὸ μέγας ὁ θρῆνος καὶ πολλὰ τὰ δάκρυα καὶ ἀξιοπενθὲς τὸ πάθος καὶ μῆκιστος ὁ χρόνος, μὴ μαλάσσωσιν τὴν συμφορὰν. B¹ 139: τὸ μὲν πενθεῖν καὶ πρὸ τοῦ πάθους συγγνώμης ἄξιον· λυπεῖται γάρ.

dolor. Una reflexió interessant a propòsit d'aquesta qüestió la trobem en la paràfrasi dels versos 522-23 del cant XXIV de la *Ilíada* en les paraules que Aquil·les dirigeix al vell Príam. Aquil·les respon així:

ἀλλ' ἄγε δὴ κατ' ἄρ' ἔζευ ἐπὶ θρόνου, ἄλγεα δ' ἔμπησ
ἐν θυμῷ κατακεῖσθαι ἑάσομεν ἀχνύμενοί περ.

Apa, pren un seient i deixem del tot que s'adormin
dintre l'ànim, malgrat la tristor, les nostres sofrances²⁶⁰.

I l'escoli comenta: δεῖ δὲ μὴ ῥιπίζειν τοῖς κλαυθοῖς τὸ πάθος²⁶¹. El comentari mira d'aclarir el significat dels versos en què Aquil·les declara que han d'aturar el lament, un cop Príam i ell han quedat plorant, l'un per Hèctor, l'altre per Patrocle, després del discurs de súplica de Príam. En els versos immediatament anteriors a aquestes paraules de l'heroi se'ns explica que tots dos s'han entregat al plor. És Aquil·les qui els atura amb els versos que acabem de citar. El comentarista, prafrassejant les paraules d'Aquil·les, sembla explicar la raó per la qual l'heroi demana que el plor s'aturi, segons ell, perquè no s'ha de sacsejar o d'airejar el πάθος amb plors. De fet, aquest comentari sembla compartir les idees que Plató expressa en la *República*, segons les quals no escau a l'home com cal entregar-se al πάθος amb crits i plors, cosa típica de la tragèdia, per la qual cosa és censurada²⁶². La vinculació entre πάθος i plor queda també ben clara en un escoli als *Set* que defineix l'adjectiu de la tragèdia μελεοπαθῆς²⁶³ amb l'expressió ἐλεεινὰ παθῶν, assimilant el πάθος tràgic amb la compassió²⁶⁴.

Tornant, però, a les reflexions en l'*Orestes*, el comentarista, establint una relació entre συμφορά i πάθος assenyala que en les paraules d'Electra s'amaga el pensament propi del poeta:

κατασκευὴν ποιούμενος ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας προτάσεως τῆς ὅτι πάντα φέρει τὰ δεινὰ ἢ ἀνθρωπότης, ἐπιφέρει ὅτι καὶ αὐτοὶ οἱ μακάριοι καὶ ὄλβιοι δόξαντες ἀνθρωποὶ οὐκ ἄμοιροι συμφορῶν καὶ παθῶν γεγόνασιν.

Schol. E. Or. 2

El poeta, preparant la pròpia premissa que la condició humana suporta totes les coses terribles, insisteix que fins els que semblen benaurats i feliços tenen assignat com a lot desgràcies i patiments.

²⁶⁰ Traducció de Peix (1978).

²⁶¹ Schol. bT *Il.* XXIV 522-23.

²⁶² Pl. *R.* 604b 1-2

²⁶³ Schol. A. *Th.* 963d. La mateixa idea apareix en l'escoli al vers 963e: ἄθλια παθῶν παρ' αὐτοῦ.

²⁶⁴ Com veurem més endavant, en textos no teatrals, aquesta exhibició que representa el θρῆνος és connotada dramàticament, de manera que es crea la il·lusió en el receptor, mitjançant un estil tràgic i patètic, d'assistir a una representació teatral.

Tenint en compte que Electra en aquests versos que obren la tragèdia ressegueix la genealogia del seu casal, marcada per les desgràcies a causa de crims successius, potser la reflexió de l'escoli a propòsit dels que semblen feliços recull la idea aristotèlica de l'error i de la culpa en l'heroi tràgic²⁶⁵.

Pel que fa a la relació entre el destí i el patiment o les desgràcies que s'estableix en l'escoli citat, en l'escoli als *Set* es parafraseja així el vers 975²⁶⁶: ὦ μοῖρα, βαρέα πάθη παρέχουσα (schol. A. Th. 975). Veiem així, d'una banda, com, en associar πάθος, δυστυχία i συμφορά, el πάθος és sinònim de patiment, de sofrència²⁶⁷; i, d'altra banda, com, en relació a aquests termes, es fa sovint la reflexió que l'ésser humà no pot escapar a les desgràcies i que la benaurança no és eterna.

En el mateix sentit de sofrència s'aplica el terme πάθος en el següent escoli a l'*Hipòlit* que reprèn la cèlebre màxima πάθει μάθος:

παρὰ γὰρ τὰς συμφορὰς γνωμικώτεροι γινόμεθα, τῆς φύσεως ἡμᾶς διὰ τοῦ πάθους ἐκπαιδεύουσης.

Schol. E. *Hipp.* 374

Per les desgràcies esdevenim més savis, ja que la naturalesa ens ensenya a través del *pathos*.

Hi ha també altres escolis en què el πάθος és entès com una afectació de l'ànima més forta que la racionalitat, com una força que arrossega i de la qual és difícil sortir. Així, pel que fa a les paraules finals que Medea dedica a Jasó, l'escoliasta comenta que la dona té l'ànima afectada pel πάθος i que, tot i que vol venjar-se de Jasó, encara no s'ha decidit a matar els seus fills²⁶⁸. Aquesta idea del πάθος com una afectació que anul·la la part racional de l'home i l'arrossega cap al patiment és manifestada ja en Plató en la seva crítica contra la mimesi²⁶⁹ i s'adiu amb les reflexions a propòsit de l'estat en què es troba Àiax al llarg de tota la tragèdia homònima de Sòfocles.

També en els escolis als *Set*, on en nombrosos comentaris es plantegen les causes de l'error de Làios, identifiquem la mateixa idea. Així es planteja:

εὔτε Λάιος κρατηθεὶς ὑπὸ τῶν αὐτῶ φίλων ἡδονῶν ἢ ἀντὶ τῆς γυναικός· κρείσσω γὰρ τὰ πάθη τῶν λογισμῶν. Schol. A. Th. 745-750a²⁷⁰

²⁶⁵ Arist. *Po.* 14523a 7-11.

²⁶⁶ A. Th. 975: ἰὼ μοῖρα βαρυδότειρα μογερά.

²⁶⁷ Aquesta mateixa idea apareix a schol. E. *Or.* 4.

²⁶⁸ Schol. E. *Med.* 899: ἀπὸ δὲ τούτου φαίνεται τὸ μὴ κατὰ προαίρεσιν αὐτὴν ὀρμᾶν ἐπὶ τὸν φόνον, ὅπου γε περιαλγεῖ τὴν ψυχὴν τῷ πάθει, ἀλλὰ διὰ τὸ προτεθυμῆσθαι ἀμύνασθαι τὸν Ἰάσονα.

²⁶⁹ Pl. *R.* 604a 9-10: Οὐκοῦν τὸ μὲν ἀντιτείνειν διακελευόμενον λόγος καὶ νόμος ἐστίν, τὸ δὲ ἔλκον ἐπὶ τὰς λύπας αὐτὸ τὸ πάθος;

²⁷⁰ Vegeu la mateixa explicació a schol. A. Th. 745-750c: αὐτὸς δὲ ὁ Λάιος παρωσάμενος τὰς τοῦ θεοῦ ἐντολὰς ὑπὸ τῶν αὐτῶ φίλων ἡδονῶν κρατηθεὶς, ἢ τῆς γυναικός –κρείσσω γὰρ τὰ πάθη τῶν

Λάιος, o bé vençut pel que era plaent a ell o bé, vençut per la dona. Perquè els *pathe* són més forts que els raonaments.

Els πάθη semblen considerar-se, com ho expressa aquest escoli, afectacions pròpies de la part no racional de l'ànima —si emprem terminologia platònica— que, anul·len la part racional. Aquestes afirmacions, de fet, recullen reflexions platòniques, malgrat que no s'hi explicita el rebuig a plasmar aquesta mena d'emocions, cosa que sí que afirma Plató. D'altra banda, les reflexions que apareixen en aquest escoli estan molt a prop de les teories estoiques a propòsit el πάθος²⁷¹, definit essencialment de la següent manera: πάθος ἐστὶν ἄλογος ψυχῆς κίνησις καὶ παρὰ φύσιν²⁷².

b. νόσος = πάθος; ἔρωσ = πάθος; ἔρωσ = νόσος.

En aquest apartat identifiquem, d'una banda, escolis on el πάθος que pateix algun dels personatges és considerat una malaltia. Així, d'acord amb els tractats mèdics en què —segons Vegetti²⁷³— resulta molt difícil diferenciar de manera sistemàtica una i altra paraules, en els comentaris a la nostra disposició un concepte pot remetre a l'altre en qualitat de sinònims, en un context específic. En d'altres, el desig amorós, en tant que πάθος entès a la manera estoica²⁷⁴, afecta fins a tal punt el personatge, que el porta a un estat de malaltia que el pot conduir fins a la bogeria. Així, per exemple, trobem la següent definició de πάθος, que s'inclou, entre els fragments estoics:

τὸ γάρ τοι πάθος, οἷον ὁ ἔρωσ, ἦτοι κρίσις τίς ἐστὶν ἢ κρίσεσιν ἐπιγιγνόμενον ἢ κίνησις ἔκφορος τῆς ἐπιθυμητικῆς δυνάμεως.
Gal. de Hipp. et Plat. plac. IV 1, 16, 2-4 (S.V.F. III 461)

Perquè el *pathos*, com per exemple l'*eros*, certament és un judici, o bé quelcom sobrevingut als judicis, o un moviment extraviat per causa de la força concupiscent.

En efecte, no és estrany que trobem molts comentaris a propòsit d'aquests sentiments en les tragèdies d'Eurípides, ja que, segons queda recollit en el tractat de Longí, era el tràgic que més es dedicava a posar en escena aquests sentiments: ἔστι

λογισμῶν- ἢ τῶν συγγενῶν οἷς ἀνεκοινώσατο τὸν χρησμόν, ἐγέννησε μὲν τὸν πατροκτόνον Οἰδίποδα, θάνατον ἑαυτῷ; 745-750d, 6: <Ἀπόλλωνος εὔτε Λάιος>- ὀπηνίκα εἰπόντος πρὸς αὐτὸν ἐν τοῖς Πυθικοῖς μαντείοις σφάζειν τὴν πόλιν θνήσκοντα γέννας ἄτερ, ἦγουν χωρὶς παιδοποιίας, μὴ τεκνοποιήσαντα, ἐγεινάτο ἐν βίᾳ ἑαυτῷ θάνατον, ἦγουν τὸν Οἰδίποδα, δι' οὗ τεθανάτωται κρατηθεὶς ταῖς ἀβουλαῖαι ταῖς ἐκ τῶν φίλων αὐτῷ ἠδονῶν, ἢ ὑπὸ τοῦ φίλτρου τῆς γυναικός -κρείσσω γὰρ τὰ πάθη τοῦ λογισμοῦ- ἢ τὸ <ἐκ τῶν φίλων> νοητέον ἀντὶ τῶν συγγενῶν οἷς συνεκοινώσατο τὸν χρησμόν. Per a tots aquests escolis que repeteixen una mateixa idea amb variants vegeu Ramelli (2009: 1252-1253).

²⁷¹ Per a les teories estoiques a propòsit del *pathos* vegeu Donini (1995), Ioppolo (1995).

²⁷² SVF III 391, 14-15.

²⁷³ Vegetti (1995: 219.)

²⁷⁴ Schol. AR. I 498.

μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας ἐκτραγωδήσῃσι²⁷⁵.

Vegem tot seguit aquests escolis on es dóna una assimilació d'aquesta mena en diferents graus de proximitat.

En diversos escolis a l'*Hipòlit* l'enamorament de Fedra pel seu fillastre és definit com un πάθος; d'aquesta manera, l'ἔρωσ il·lícit és considerat una calamitat que porta desgràcies a tot el casal. En el vers 329 l'escoliasta explica ὀλῆ²⁷⁶, aclarint que, si la serventa arriba a saber el πάθος que afecta Fedra, quedarà destruïda²⁷⁷. A banda de dur desgràcies, aquesta passió il·lícita turmenta la dona de tal manera que fa que el seu discurs quedi marcat pel πάθος²⁷⁸, com succeïa en el cas d'Àiax, ja que Fedra ha intentat durant tota l'estona evitar dir que està afectada per aquesta dolència²⁷⁹.

Pel que fa a l'ambigüitat i obscuritat del discurs, cal tenir en compte que s'assenyala de cara a la resta dels personatges del drama, ja que, per a l'espectador, en situació d'avantatge a propòsit dels esdeveniments, són més aviat una anticipació²⁸⁰ del que ha d'esdevenir-se. De fet, segons Nünlist²⁸¹, sembla que darrere aquestes indicacions dels escolis en què es fa notar la volguda ambigüitat del personatge en les seves paraules, hi ha la referència a la ironia dramàtica —o tràgica—, amb la qual el poeta, a través de les paraules del personatge, fa saber a l'auditori allò que està amagant a la resta de personatges.

D'altra banda, aquest desig de Fedra, que intenta inútilment amagar, la porta a embogir i a donar signes físics d'una malaltia quan, en saber-se lluny d'Hipòlit, demana que la duguin a la muntanya on el noi caça. Així, davant les paraules de Fedra πέμπετέ μ' εἰς ὄρος, el comentarista explica:

ἐπαναβέβηκεν ὁ λόγος ἐπὶ τὸ μανικώτερον ἅμα τῷ πάθει, ὡς λοιπὸν σαφέστερον δηλοῦσθαι τὸν ἔρωτα. Schol. E. *Hipp.* 215

²⁷⁵ Ps. Longin. *Subl.* 15.3. Sobre aquest passatge vegeu Castelli (2000: 73 i 74).

²⁷⁶ E. *Hipp.* 329: {Φα.} ὀλῆ. τὸ μέντοι πρᾶγμ' ἔμοι τιμὴν φέρει.

²⁷⁷ Schol. E. *Hipp.* 329: <ὀλῆ> ἀπολῆ ἀκούσασα τὸ πάθος.

²⁷⁸ *Ibid.* 213: <οὐ μὴ παρ' ὄχλω> οὐ μὴ φθέγγῃ ταῦτα μεταξὺ πλήθους μανιώδεις λόγους ρίπτουσα. ἔδοξε γὰρ αὐτῇ τὰ ῥηθέντα ἀσχήμονα εἶναι καὶ οὐκ αὐτῆς ἄξια;. 215: <πέμπετέ μ' εἰς ὄρος> ἐπαναβέβηκεν ὁ λόγος ἐπὶ τὸ μανικώτερον ἅμα τῷ πάθει, ὡς λοιπὸν σαφέστερον δηλοῦσθαι τὸν ἔρωτα.

²⁷⁹ *Ibid.* 345: ἐπεὶ γὰρ πολυμερῶς ἀνιξαμένης <αὐτῆς> τὸ παχύτερον τοῦ λογισμοῦ τῆς γραδὸς οὐκ ἐδυνήθη συμβαλεῖν, ἐρυθριῶσα τὸ πάθος ἐξείπειν εἰς τοῦτο ἀπορίας ἦλθεν, ὥστε ἐρωτᾶν ἅπερ αὐτὴν ἔδει λέγειν.

²⁸⁰ Sobre l'opinió dels escoliastes respecte l'anticipació d'esdeveniments en Eurípides, vegeu Meijering (1987: 206-209).

²⁸¹ Nünlist (2009: 234 i 235).

El discurs augmenta en bogeria i alhora en el *pathos* que més endavant s'evidenciarà que és l'enamorament.

Així, l'escoli assimila el desig amb la bogeria, una bogeria que en el cas d'Orestes es manifesta físicament²⁸².

A banda de la bogeria, el desig, en la parafrasi dels versos 405-409²⁸³ de l'*Hipòlit*, és també una malaltia hereditària, que es transmet per vincles de sang²⁸⁴ o de condició:

<ἐγίγνωσκον>: καὶ τοῦτο οὐχ ἀπλῆ γνώσει ἔξωθεν ἠπιστάμην, ἀλλὰ καὶ γυνὴ πεφυκυῖα ἀκριβῶς εἶχον τοῦ μίσους τούτου τὴν γνῶσιν, ὥστε καὶ μέχρι τοῦ νῦν, καίτοι νοσοῦσα καὶ νικωμένη τῷ πάθει, ἠδέως ἂν καταρασαίμην τῇ πρώτῃ πορνευσάσῃ.

Schol. E. *Hipp.* 405

I això no ho he après per un simple coneixement extern, sinó que, havent nascut dona, sóc perfectament coneixedora d'aquest odi, de manera que fins ara, tot i que malalta i vençuda pel *pathos*, de bon grat maleiria la primera que va sotjar el seu llit.

També en els versos 337-41 Fedra es lamenta per la funesta herència que ha rebut:

FEDRA: Oh pobra mare, quin amor et va inflamar!

LA DIDA: Vols dir l'amor del toro, filla, o no t'entenc.

FEDRA: I tu, infeliç germana, muller de Dionís...

LA DIDA: Què et passa, filla, ultratges els que et són parents?

FEDRA: I la tercera trista jo, com vaig avall!

L'escoli interpreta aquests versos de la següent manera:

πιθανώτατα δὲ ἅμα τῷ αἰνιγμῷ καὶ τὴν συγγνώμην ἠτήσατο ὡς προγονικὸν κερκτημένη τὸ πάθος καὶ οὐκ ἰδίας φύσεως ἀμάρτημα.

Schol. E. *Hipp.* 337

De manera molt versemblant, alhora que amb enigmes, ha demanat perdó perquè ha heretat de la mare un *pathos* i no ha comès un error connatural a ella mateixa.

Sembla, doncs, que el desig de Fedra és percebut en termes de maledicció i que no es tracta d'un error causat per la seva manera de ser. Aquesta observació és important, ja que en els escolis a les *Argonàutiques* el comentarista parafraseja de la següent manera els versos que tenen a veure amb Medea:

αὐτὴ νῦν ἐμοὶ εἰπέ, ὦ Μοῦσα, τόν τε μόχθον καὶ τὰς βουλὰς Μηδείας, ἀποροῦντός μου, ὥστε μὴ δύνασθαι εἰπεῖν, πότερον ἐρωτικῷ πάθει ἢ κακώσεως φυγὴν ποιουμένη κατέλιπε τὴν πατρίδα. Schol. A. R. IV 1-5

²⁸² Schol. E. *Or.* 253: <ῥμμα σόν> φυσικῶς· καθόλου γὰρ τῶν τῆς ψυχῆς παθῶν εἰκόνες οἱ ὀφθαλμοί.

²⁸³ E. *Hipp.* 405-409: τὸ δ' ἔργον ἡίδι τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ,/ γυνὴ τε πρὸς τοῖσδ' οὔσ' ἐγίγνωσκον καλῶς,/μίσσημα πᾶσιν· ὡς ὄλοιτο παγκάκως/ ἦτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχύνειν λέχη/ πρώτη θυραίους.

²⁸⁴ Aquesta mateixa idea la trobem als *Set*: el crim d'Èdip deixa en herència als seus fills desgràcies que no s'aturaran. Schol. A. *Th.* 902 i 905a: <κτέανα> δὲ εἶπεν ὡς ἐπὶ οὐσίας, οἴονεῖ κληρονόμοι τῶν παθῶν ἐκείνων καὶ τῶν ὄνειδῶν οἱ παῖδες γενήσονται, ὄνειδιζόμενοι τὴν τῶν προγόνων ἀπώλειαν.

Ara explica'm, Musa, les penes i decisions de Medea, perquè em trobo en un atzucac, de manera que no puc explicar si empenyé la fugida abandonant la pàtria per una passió amorosa o per maldat.

En aquesta disjuntiva que introdueix el comentarista sembla que retrobem la idea estoica que el πάθος és un judici erroni. Es tracta d'una reflexió més aviat filosòfica en què aquesta decisió errònia és plantejada en termes essencials i constitutius del personatge: o bé és aquesta força destructora, entesa com una maledicció, externa a ella, el que l'ha duta a cometre l'error, o bé Medea és malvada per naturalesa, de manera que actua amb coneixement i determinació.

Aquesta disjuntiva que es planteja en els comentaris a les *Argonàutiques*, però no a l'*Hipòlit* —malgrat que la tradició que reflecteix la comèdia fa de Fedra un personatge proper a la Medea—, entronca amb les nocions aristotèliques de culpa i error que fan tràgic el personatge. Així, en el cas de la Medea d'Apol·loni, si la dona no comet un error, sinó que reflecteix en l'acte el seu tarannà vil, no funciona com a heroïna tràgica, qualitat de la qual sí gaudeix Fedra segons l'opinió de l'escoliasta ja que no es tracta d'una maldat intrínseca²⁸⁵.

Però el desig no és només una malaltia sinó un πάθος del qual ningú no s'escapa, tal com ho demostra la dida en posar nombrosos exemples de déus víctimes de la força perillosa d'Eros²⁸⁶. El comentarista es mostra d'acord amb aquesta concepció i afirma: κοινὸν γὰρ κατὰ πάντων συμβαίνει τὸ τοῦ ἔρωτος πάθος²⁸⁷.

D'una banda, aquesta asseveració es connecta amb les paraules de la *rhexis* inicial d'Electra en l'*Orestes*, en què el comentarista explica la idea que el poeta vol transmetre: fins i tot aquells que semblen benaurats pateixen tard o d'hora desgràcies i patiments. De l'altra, enllaça directament amb les primeres ratlles de la novel·la d'Aquil·les Taci en què es diu:

Ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν ἐπήνουν τῆς γραφῆς, ἄτε δὲ ὦν ἐρωτικὸς περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἴρωτα· καί, «Οἶον», εἶπον, «ἄρχει βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης».

Achil. Tat. I 2, 1-3

Jo admirava el conjunt del quadre, però, donat que sóc força procliu a qüestions amoroses, em fixava especialment en qui conduïa el brau, Eros. I vaig dir: «Quina cosa, un nadó governa cel, terra i mar!».

En el cas de la tragèdia aquesta força és caòtica i destructora, i lligada a un àmbit extramarital; en la novel·la, en canvi, tot i que Eros sempre comporta un perill inicial

²⁸⁵ Arist. Po. 1453a 7-11.

²⁸⁶ E. Hipp. 433-458.

²⁸⁷ Schol. E. Hipp. 457.

i un trasbals que, com en el cas de Fedra, implica signes físics de malaltia, sembla una potència més amable i fàcil de controlar si hom sap manejar-s'hi i conduir-la cap a una finalitat ordenada: el matrimoni. Tanmateix, en els casos en què es tracta d'una passió il·lícita que no persegueix una finalitat ordenada, els efectes són igual de devastadors que en l'*Hipòlit*²⁸⁸.

Tot i que no fa referència exactament a l'Eros, en l'*Andròmaca*, trobem Hermíone moguda per la gelosia envers la protagonista que comparteix llit amb el seu espòs. Aquesta gelosia la porta a ordir la mort d'Andròmaca i la del seu fill. Dos escolis, que parafrasegen les paraules de la protagonista, insisteixen en aquest sentiment com un πάθος destructor, proper a Eros²⁸⁹ i definit per Andròmaca com un νόσος²⁹⁰.

c. La construcció d'escenes

Igual com en el cas de l'*Àiax* de Sòfocles, també en els escolis a les tragèdies d'Eurípides trobem observacions sobre la construcció d'escenes, no només a propòsit de l'estructuració argumental que el poeta fa del mite, sinó també de la presentació de determinades escenes.

Així, quan Hècuba en la tragèdia homònima, desvetllada per un presagi de mort, el de la seva filla, confia que el seu fill Polidor és viu, l'escolista comenta el següent:

οἴεται ζῆν αὐτὸν, μετ' οὐ πολὺ δὲ γινώσκει ὅτι τέθνηκε, καὶ γίνεται διπλοῦν τὸ πάθος τῆς τραγωδίας πῆ μὲν Πολυξένην ὀδυρομένης τῆς Ἑκάβης, πῆ δὲ Πολύδωρον.
Schol. E. *Hec.* 80

Creu que [Polidor] encara viu, però d'aquí poc sabrà que és mort i el *pathos* de la tragèdia es duplica, ja que Hècuba plorarà la mort de Polixena i la de Polidor.

El comentarista destaca com, en la tria de la seqüenciació dels esdeveniments, el poeta és capaç d'augmentar el πάθος de la tragèdia concretat en el dolor de la mare a causa de les morts dels fills. Però aquest πάθος que identifica el comentarista fa referència també al moment en què Hècuba expressa l'esperança respecte la vida del fill. Eurípides avança el πάθος de la tragèdia en una mena d'ironia tràgica, ja que Polidor, vingut del casal d'Hades és el primer a parlar en l'obra i en exposar la seva condició de mort. Immediatament després, el poeta fa parlar Hècuba que manté l'esperança de trobar el seu fill viu, malgrat que és conscient que la seva filla morirà.

²⁸⁸ Sobre l'eros entès com una malaltia i el tractament que en rep en la novel·la, vegeu l'apartat 3.2.3.

²⁸⁹ Schol. E. *Andr.* 220: βούλεται δὲ λέγειν ὅτι οὐκ ὀφείλει γυνὴ ἀνδρὸς ἐτέρα γυναικὶ συνομιλοῦντος οὕτως φανερώς ἀγανακτεῖν ὡς καὶ εἰς μέσον φέρειν αὐτῆς τὸ πάθος, ἀλλὰ μάλλον ἰδίᾳ τῷ ἀνδρὶ ἐπιτιμᾶν πειθοῖ τε καὶ κολακείᾳ ἀφιστᾶν αὐτὸν τῆς πρὸς τὰς ἄλλας πτοήσεως.

²⁹⁰ E. *Andr.* 220-221: αἰσχρὸν γε· καίτοι χεῖρον' ἀρσένων νόσον/ταύτην νοσοῦμεν, ἀλλὰ προύστημεν καλῶς.

Així, doncs, la connexió entre πάθος i anticipació pot trobar la seva concreció en la ironia tràgica i el temor, ja que l'espectador coneix el que Hècuba descobrirà en la tragèdia. Per tant, que la mare expressi aquesta esperança immediatament després que el seu fill mort hagi parlat als espectadors indueix alguna mena de πάθος en aquells que l'observen. Podem pensar, així, que el comentarista aplica el terme πάθος no només a Hècuba, sinó també al que pot experimentar l'espectador.

La tècnica de l'anticipació que, en l'exemple que hem vist, manifesta un πάθος és considerada en els escolis típica d'Eurípides²⁹¹. Però aquest desconeixement dels personatges —que implica sempre un coneixement dels espectadors—, fa augmentar també el πάθος en les de Sòfocles. Així, la ignorància d'Èdip fa que les paraules en què demana el càstig per al criminal i per a ell mateix en cas que hagi compartit, sense saber-ho, sostre amb ell, esdevinguin encara més patètiques: ἀγνοῶν ἐπαρᾶται ἑαυτῷ εἰ σύνοιδε τὸν φονέα διὸ καὶ περιπαθέστερος γίνεται ὁ λόγος²⁹².

Que el desconeixement dels personatges amb què juga el poeta implica un patetisme en l'escena, s'assenyala també en els escolis a l'*Hipòlit*. La manera com Eurípides presenta l'escena en què Fedra sent la conversa entre Hipòlit i la dida, mentre el cor assisteix, sense saber de què parlen, al lament de Fedra per la reacció d'Hipòlit, és considerada altament patètica:

<τί δ' ἔστι, Φαίδρα>: περὶ τὴν τῆς Φαίδρας ἀγωνίαν καταγινόμενος ὁ χορὸς οὐκ ἐπαισθάνεται τῶν τοῦ Ἴππολύτου λόγων, καὶ τοῦτο εἰκότως φυλάξαντος τοῦ τραγικοῦ περιπαθέστερον γάρ ἔστι ὑπὸ Φαίδρας λεγόμενον.
Schol. E. *Hipp.* 566

El cor, descobrint l'angoixa de Fedra, no s'ha assabentat de les paraules d'Hipòlit, ja que el poeta tràgic, com és natural, ho reservava, perquè dit per Fedra és més patètic.

Tant en el comentari a les paraules d'Èdip com en aquest que acabem de citar, el discurs, les paraules són qualificades amb l'adjectiu περιπαθέστερος, una forma en grau comparatiu —sense segon terme i, per tant, intensificat— completada amb el preverbi περι- que remarca encara més l'element intensiu. En el cas d'aquest segon comentari, l'escoli conté una reflexió important a propòsit de l'efecte tràgic en relació amb el patètic. D'una banda, el tràgic defineix la situació d'ignorància respecte a la reacció d'Hipòlit, alhora que l'astorament, la sorpresa i el dolor experimentats pel cor davant la reacció patètica o afectada de Fedra quan els mana callar, ja que és amb aquest vers que s'inicia una de les escenes més lloades d'aquesta

²⁹¹ Sobre aquesta qüestió vegeu Meijering (1987: 200-209).

²⁹² Schol. S. *OT.* 251.

tragèdia: sense sentir les paraules de boca d'Hipòlit, el cor i el públic s'assabenten de la reacció del jove a través de les reaccions cada vegada més desgarradores i doloroses de Fedra. El comentarista considera que amb les paraules de Fedra, on declara que vol escoltar sense ser vista, s'inicia aquesta escena. Per tant, el περιπαθέστερον γάρ ἐστὶ ὑπὸ Φαίδρας λεγόμενον, es refereix també als versos que segueixen en què hi ha un diàleg entre el cor i Fedra on aquesta només aconsegueix expressar la seva desesperació en sentir els crits d'Hipòlit. Es tracta d'una escena construïda a la manera que proposa Èsquil en la mort d'Agamèmnon, on Cassandra veu el que succeeix dins de palau i mira de transmetre-ho al cor sense èxit. Precisament l'escena de què parlem és comentada de la següent manera:

<ἐτύχομεν δίκας>: μετάγεται πάλιν ἡ σκηνὴ εἰς θάτερον μέρος, τουτέστιν ἐπὶ τὴν τῆς Φαίδρας ἀγωνίαν καὶ τοῦ χοροῦ συμπάθειαν, τραγικώτατα εἰς ἄλλον οἶκτον μετιόντος πάλιν τοῦ ποιητοῦ.

Schol. E. *Hipp.* 672

De nou l'escena canvia de bàndol, és a dir, al de l'angoixa de Fedra i la compassió del cor; el poeta canvia de nou, de la manera més tràgica, cap a una altra escena de laments.

Amb aquests dos escolis a l'*Hipòlit* veiem com el caràcter patètic i el tràgic sovint s'assoleixen de la mateixa manera i són, per tant, sinònims en molts casos, ja que les paraules que introdueixen una escena tan tràgica, marcada pels laments, són plenes de πάθος. També en Èsquil es lloa la construcció de l'argument i dels esdeveniments, de manera que certes aparicions es consideren apropiades al seu gènere. Per exemple, és tràgic i escaient que posi en escena Apol·lo en el judici que s'inicia²⁹³.

Però no només trobem comentaris en què s'elogia l'encert del poeta en l'arranjament d'escenes, sinó que s'hi assenyalen també defectes en la potenciació del πάθος. Així, es considera que refreda aquest cop d'efecte el fet que el poeta hagi decidit que Andròmaca i el cos del seu fill mort no hagin coincidit en escena:

κομψῶς δὲ ταῦτα πάντα πεποίηκε, παρήρηται δὲ τὸ τραγικὸν κατασκευάσμα. εἰ γὰρ παρῆν ἡ Ἀνδρομάχη, οἰκτρότερον ἂν ἐγένετο τὸ πάθος θρηνοῦσης αὐτῆς τὸν ἴδιον παῖδα. ἀντικατήλλακται δὲ τοῦ τοιοῦτου πάθους τὴν τῆς ἀσπίδος εἰσαγωγὴν.

Schol. E. *Tr.* 1129

Hàbilment ha fet tot això, però ha desfet el muntatge tràgic. Perquè, si Andròmaca hi hagués estat present, hauria estat més digne de lament el *pathos*, ja que hagués fet un lament fúnebre amb el fill present. Però ha proposat l'entrada de l'escut en comptes d'un *pathos* d'aquella mena.

²⁹³ Schol. A. *Eu.* 609: ἐπεὶ γὰρ ἦλθεν εἰς τὴν διακρίσιν τοῦ δικαίως ἢ μὴ ἀνηρηκέναι τὴν μητέρα, ἐπὶ τὸν συμβουλευσαντα θεὸν καταφεύγει. τραγικὸν οὖν καὶ πρέπον.

La mateixa crítica sobre l'elecció del poeta per determinades situacions i l'atenuació del πάθος que això comporta la trobem en relació a les paraules de Posidó en el pròleg quan introdueix Hècuba²⁹⁴:

<τὴν δ' ἀθλίαν>: ἄμεινον ἦν ἀπὸ τῶν πραγμάτων παρειαγάγεσθαι, ὀδυρομένην τὰ παρόντα. οὕτως γὰρ <ἄν> ἢ τραγωδία τὸ πάθος εἶχε, νῦν δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιαλέγεται.

Schol. E. Tr. 36

Hauria estat millor que [Hècuba] hagués estat introduïda pels esdeveniments mateixos, lamentant el que li succeeix. D'aquesta manera la tragèdia hauria tingut *pathos*, però ara [és Posidó] qui parla deixant fred l'espectador.

No resulta fàcil comprendre amb exactitud l'adjectiu ψυχρῶς. Pel que fa al substantiu, la ψυχρότης és un defecte estilístic en què se sobrepassa la mesura en la paraula que s'atribueix a alguna cosa o persona²⁹⁵ i, per tant, queda anul·lat alguna mena d'efecte. Si ho hem d'entendre així, sembla que el fet que Posidó introdueixi en escena Hècuba, que no parlarà fins una llarga tirada de versos més enllà, amb l'expressió τὴν δ' ἀθλίαν rebaixa el πάθος de la tragèdia. No es tracta, potser, només de l'expressió, sinó de la manera com el personatge és introduït en escena.

De fet, en aquest comentari podem resseguir la tradició de la terminologia aristotèlica. L'ἀπὸ τῶν πραγμάτων ens remet al ἔξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων²⁹⁶ del passatge en què determina com el temor i la compassió és millor que es suscitin a partir dels esdeveniments mateixos més que no pas de la posada en escena. Així, el comentarista considera que introduir Hècuba a través de Posidó provoca un refredament del πάθος²⁹⁷, del cop d'efecte. Aquesta mateixa crítica és la que hem trobat en els escolis a l'Àiax a propòsit de la introducció de la disputa pel cos de l'heroi²⁹⁸.

No és, però, aquest rebaixament del πάθος el que s'assenyala com a típic d'Eurípides, sinó la seva atenció envers l'espectador a qui contínuament forneix de molta informació, com hem vist en parlar de l'anticipació de certs esdeveniments

²⁹⁴ Sobre l'ús de paraules no apropiades a la tragèdia vegeu schol. E. Or. 1512: <ἐνδίκως> ἀνάξια καὶ τραγωδίας καὶ τῆς Ὁρέστου συμφορᾶς τὰ λεγόμενα.

²⁹⁵ Sobre aquest concepte vegeu Castelli (2000: 46 i 47).

²⁹⁶ Arist. Po. 1453b 2-4.

²⁹⁷ No sempre, però, aquest refredament del πάθος és considerat contrari a la tragèdia. Vegeu, per exemple, schol. E. Tr. 1129: κομψῶς δὲ ταῦτα πάντα πεποίηκε, παρήρηται δὲ τὸ τραγικὸν κατασκεύασμα.

²⁹⁸ Schol. S. Aj. 1123.

que els personatges desconeixen. És així que sovint s'assenyala en els escolis com el poeta situa l'espectador en una posició d'avantatge respecte dels personatges²⁹⁹.

Però no només la seqüenciació dels esdeveniments triada pel poeta és objecte de consideració respecte l'efecte patètic, sinó que també ho és la manera com es presenta una escena, la visualització que se'n suscita. En les *Troïanes*, per exemple, l'escoliasta comenta sobre la posició en què es troba Hècuba: ἡ δὲ πεδόθεν κεφαλὴ ἔμπαθεστέρα ἔστι³⁰⁰. La deducció que el personatge es troba en aquesta posició prové de les paraules de la dona i de la introducció que en fa Posidó uns versos més amunt, quan l'assenyala dient que es troba ajaguda³⁰¹. La seva presentació física, la seva imatge, doncs, incrementa el patetisme de les seves paraules plenes de dolor:

ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλὴν
ἐπάειρε δέριην <τ'> οὐκέτι Τροία
τάδε καὶ βασιλῆς ἔσμεν Τροίας
E. *Tro.* 98-100

Aixeca, mísera, el cap de terra,
redreça el coll: ja no és Troia
això, ni som els reis de Troia!

Així, si en l'escoli al vers 36, on el comentarista observava que la millor manera d'introduir Hècuba hauria estat «ἀπὸ τῶν πραγμάτων παρεισάγεσθαι, ὀδυρομένην τὰ παρόντα³⁰²», precisament en aquests versos que acabem de citar el comentarista lloa la realització patètica, tràgica de què estaven mancats els anteriors.

d. L'ús de la paraula

Com en el cas de l'*Àiax*, també en alguns escolis a Eurípides l'ús de les paraules i de la seva col·locació són considerats un element important a l'hora de reflectir l'estat d'emoció dels personatges i de transmetre'l a l'audiència. En aquests escolis el concepte que estudiem és molt a prop de l'exhibició d'un dolor que causa en l'espectador certa commoció. I són precisament les paraules les que posen davant els ulls de l'espectador (πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι), la imatge del πάθος, ja que la vivacitat de les paraules generen en l'espectador unes emocions de manera molt eficaç³⁰³.

²⁹⁹ Sobre aquesta qüestió vegeu Meijering (1987: 194-195).

³⁰⁰ Schol. E. *Tro.* 98.

³⁰¹ E. *Tro.* 37: παρέστιν Ἐκάβη κειμένη πυλῶν πάρος.

³⁰² Schol. E. *Tr.* 36. Per a aquest escoli, vegeu una mica més amunt.

³⁰³ Per a la relació entre πάθος i φαντασία, vegeu Meijering (1987: 18-20).

Pel que fa a l'*Hècuba*, el πάθος ve marcat essencialment per la mort dels fills de la reina troiana i pel dolor que ella expressa. Per exemple, l'escoliasta³⁰⁴ assegura que el fet que la reina s'atribueixi els cinquanta fills de Príam com a seus propis i que es lamenti per la seva mort³⁰⁵ augmenta el πάθος, ja que tots cinquanta no els engendrà Príam només d'ella, sinó d'altres dones. També Espriu va notar en *Les roques i el mar, el blau*³⁰⁶ que, mentre Hècuba assegurava això en la tragèdia homònima, en la *Ilíada* XXIV 495 quedava clar que no tots cinquanta fills eren nascuts d'ella. El passatge d'Espriu fa així:

A la *Ilíada*, en el vers 495 de la rapsòdia XXIV i última, Príam declara haver tingut cinquanta fills, dinou dels quals nascuts d'un mateix ventre: el d'Hècuba. A l'obra d'Eurípides que porta el nom de la fecunda dona —una admirable creació que els antics consideraven com el drama tràgic per excel·lència—, l'ex-reina de Troia, en el vers 421, s'exclama: «I jo, privada dels nostres cinquanta fills!». L'amor conjugal i maternal d'Hècuba era, doncs, immens, en sentir com a propis els infantats per les concubines del marit.

No tenim cap prova que Espriu hagués llegit aquest escoli que hem citat; tanmateix, tenint en compte que l'observació del poeta és idèntica a la del comentarista antic — tot i que Espriu amaneix l'apreciació amb el seu característic to irònic— la cosa sembla força evident. El comentari del poeta, però, no té en compte el context on és inserida l'afirmació d'Hècuba —i de fet, no cal, ja que no està produint un comentari textual—, cosa que és essencial per a nosaltres a l'hora de comprendre bé el comentari antic. Ens trobem en el diàleg entre mare i filla, davant d'Odisseu, just abans de la mort de la noia. Aquest αὔξουσα τὸ πάθος del comentari fa referència a l'efecte que el vers genera o pretén generar tant en el públic com en Odisseu. Es tracta, doncs, d'una “apropiació” que persegueix la finalitat de commoure.

Més endavant, un cop Polixena és morta, respecte el vers on Hècuba exclama ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι³⁰⁷, quan veu mort el seu fill, l'escoliasta fa el comentari que segueix respecte a la repetició³⁰⁸ de paraules:

τὸ ἐπαναλαμβάνειν τοὺς αὐτοὺς λόγους ἐν τῷ θρηνεῖν σφόδρα σχετλιαστικὸν καὶ πάθος ἐγεῖρον ἐν τῇ τραγωδίᾳ. Schol. E. *Hec.* 689

³⁰⁴ Schol. E. *Hec.* 421: αὔξουσα τὸ πάθος φησί: <ιθ> γὰρ μόνους παῖδας ἐγέννησεν. Ὅμηρος [Ω 496]: ἔννεακαίδεκα μὲν μοι ἰῆς ἐκ νηδύος ἦσαν'. ἢ ὅτι συμπεριλαμβάνει τοὺς νόθους διὰ τὴν διάθεσιν τοῦ ἀνδρός. σύλληψις δὲ λέγεται ὁ τρόπος: οὐδὲ γὰρ αὐτὴ ἐγέννησεν, ὁ δὲ Πρίαμος ἐξ ἄλλων γυναικῶν.

³⁰⁵ E. *Hec.* 421: ἡμεῖς δὲ πεντήκοντ' ἄμοιροι τέκνων.

³⁰⁶ Jori & Miralles (1996: 76, 1-8).

³⁰⁷ E. *Hec.* 689.

³⁰⁸ També és destacada com a molt patètica la repetició d'οἴμοι en el vers 1399-1400 de l'*Èdip a Colonos*. Schol. S. OC. 1399: καὶ αὕτη δευτέρα ἐστὶν ὥσπερ δέησις καὶ παθητικωτάτη ἐν τῷ ἀπολοφύρεσθαι αὐτὸν τεχναζομένη πάνυ πιθανῶς.

El fet de repetir les mateixes paraules desvetlla amb força en el lament una expressió de dolor i el *pathos* en la tragèdia.

Les paraules, en una situació de dolor, en una *πρᾶξις φθαρτική* infligida contra uns φίλοι, contribueixen a generar aquests sentiments en un context de lament.

Un altre escoli que va en aquest mateix sentit el trobem en l'*Andròmaca*, quan Hermíone, després d'haver ordit la mort de la dona i del fill d'aquesta, diu: ὦ κατάρατος ἐγὼ κατάρατος ἀνθρώποις³⁰⁹. En el comentari es torna a insistir que la repetició de les mateixes paraules augmenta el *pathos* del dolor (τὸ πάθος τοῦ πένθους)³¹⁰. Amb aquesta expressió podem entendre que parla de l'emoció del dolor, de l'exteriorització del dolor i, per tant, de la transmissió d'aquest dolor a l'espectador³¹¹.

També en els comentaris a les *Eumènides* d'Èsquil s'assenyala diverses vegades com les paraules del poeta, les figures que empra i les imatges responen a l'efecte tràgic³¹². Citem com a exemple l'escoli que remet a la descripció de les *Erínies*³¹³:

γραῖαι παλαιαί] πολιαὶ γάρ· παῖδες <δὲ> διὰ τὸ ἴνεον†, ἢ ἐπειδὴ ἄγαμοὶ καὶ παρθένοι εἰσὶν· τὸ ἀλλόκοτον δὲ τῆς φύσεως διὰ τῶν ἐναντίων τραγικώτερον διασύρει.
Schol. A. *Eu.* 69a

γραῖαι παλαιαὶ perquè tenen els cabells blancs. παῖδες per ἴjove†, o perquè són fadrines i verges. L'extraordinari d'aquesta seva natura assoleix un to més tràgic a través dels contraris.

D'altra banda, alguns comentaristes perceben que, en determinats casos, el discurs dominat pel dolor i, per tant, afectat o patètic, pot implicar una alteració en el llenguatge que el pot fer obscur i poc entenedor. És per això que en alguns passatges prenen la decisió de parafrasejar-los i d'assenyalar-ne la dificultat del llenguatge³¹⁴.

³⁰⁹ E. *Andr.* 839.

³¹⁰ Schol. E. *Andr.* 839: <ὦ κατάρατος ἐγὼ κατάρατος ἀνθρώποις> ἡ ἐπανάληψις τὸ πάθος αὔξει τοῦ πένθους.

³¹¹ En els escolis a Homer aquesta figura propicia la compassió en l'auditori. Vegeu, per exemple, Schol. b *Il.* II 703: τῆ δὲ ἐπαναλήψει οἰκτρότερον τὸ πάθος ἐποίησεν.

³¹² També en certs passatges de Sòfocles es destaca el caràcter patètic del llenguatge emprat. Vegeu, per exemple, schol. S. *OC.* 1333: <τῶδ' ἀνδρὶ (1329)> δεικτικῶς καὶ ἔστι πυκνὸς ἐν τῷ τοιοῦτῳ Σοφοκλῆς. παθητικόν ἐστὶ τὸ πρὸς τῶν πατρῶων κρηνῶν ὄρκοῦν ὡς εἰ ἔφη πρὸς τῶν ἐκθρεψάντων σε ὑδάτων.

³¹³ Vegeu també schol. A. *Eu.* 103 M: <πληγὰς>] τραγικώτερον [δὲ] τὸ εἶδωλον Κλυταιμῆστρας σώζει τὴν σφαγὴν; 264b: <τετραυματισμέ(νον)> τὸ μὲν ἀπορρεῖν τὸ αἷμα παραδοξολογίας ἐστὶ τραγικῆς. schol. S. *El.* 87: τραγικώτερον δὲ πως ἀπήγγελλται ὥστε τὴν διάλυσιν αὐτῶν μὴ πάνυ πολιτικὴν εἶναι μετῆκται δὲ ἀπὸ τῶν ἐρεσσόντων οἷον πληγὰς κατὰ τὸ ἐναντίον τῶν στέρνων ἐλαυνομένας.

³¹⁴ En aquest sentit potser ens trobem davant d'uns comentaris que remunten a principis d'època imperial, ja que, d'acord amb Dickey (2007), és en aquest període on els comentaristes es dediquen més aviat clarificar el llenguatge menys entenedor de la tragèdia.

Sense criticar-ne la dificultat del llenguatge, però fent-se una paràfrasi, l'escoli al vers 343 de *Trioanes*³¹⁵ assenyala que Hècuba parla περιπαθῶς³¹⁶.

Altres vegades, en comptes de trobar aquesta arrel, trobem que els parlaments dels personatges són introduïts amb el verb τραγωδέω³¹⁷. I es defineix amb el mateix verb l'exposició de desgràcies en el sentit de lament³¹⁸. S'assenyalen d'aquesta manera les exclamacions d'Hipòlit davant les paraules de la dida que l'espectador no ha sentit:

ἦδη δὲ προτραγωδήσας ἰκανῶς, [ἐπι] τὴν ὀργὴν Ἰππολύτου καὶ τὴν ἰκεσίαν τῆς γραῶς ἐπεξέρχεται, πρότερον ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ τραγικοῦ, δηλαδὴ τῆς ὀργῆς Ἰππολύτου, τὴν δὲ ἐξ ἀρχῆς ἀδολεσχίαν τῆς γραῶς καὶ τὸν ὄρκον ἀποκρυσάμενος.
Schol. E. *Hipp.* 601

Ara comença a declamar prou tràgicament i continua amb la còlera d'Hipòlit i la súplica de la vella, començant primer pel tràgic, és a dir per la còlera d'Hipòlit, i descobrint la indiscreció des del començament de la vella i el jurament.

Pel que fa a la introducció de certs passatges amb el verb τραγωδέω o amb algun dels seus compostos, existeix un escoli a l'*Andròmaca* on apareix aquest verb contraposat a ἄδειν. És el següent:

<Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις>: μονῶδία ἐστὶν ᾠδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος· ὥστ' οὔτε τὸ [1] <Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα> μονῶδία ἐστὶ· τραγωδεῖ γὰρ καὶ οὐκ ἄδειν οὔτε τὰ ἐν Θεοφορουμένη ἁδόμενα· οὐ θρηνεῖ γάρ.
Schol. E. *Andr.* 103

La monòdia és el cant d'un personatge que entona un plany; per tant, el passatge que comença amb <Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα> (vers 1) no és una monòdia, ja que recita tragèdia i no canta. Ni tampoc és monòdia allò que es canta en Θεοφορουμένη, perquè no és un plany.

Fins al vers 102 està recitant, sense cantar, en trímetres iàmbics, que són els típics del diàleg, i és en els versos 103-116 on trobem díctics elegíacs. Són els versos immediatament anteriors a l'entrada del cor, de manera que aquest escoli deu fer referència a la polèmica antiga que sembla respondre a la que continua avui dia sobre si havia existit o no una elegia trenòdica³¹⁹. Els díctics elegíacs, en els seus contextos habituals fora del drama, sembla que eren més aviat recitats en època

³¹⁵ E. *Tr.* 343: Ἥφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν.

³¹⁶ Schol. E. *Tr.* 343: περιπαθῶς διαλέγεται· εἰ καὶ ἐν γάμοις δαδουχεῖς, ἀλλ' οὐ νῦν ἐν εὐπραγίᾳ φαίνη.

³¹⁷ Vegeu per exemple schol. E. *Or.* 1505.

³¹⁸ Schol. E. *Or.* 810: εὐτυχίαν δὲ φησι τὴν κατὰ τὸ Ἴλιον καὶ δυστυχίαν τὴν νῦν τραγωδομένην.

³¹⁹ Per a una història de l'elegia, dels seus orígens, tipus i definicions vegeu West (1974: 1-21). Per als "elegiac laments" específicament vegeu p. 7. Segons Page (1936: 206-230), els versos 103- 116 de l'*Andròmaca* són l'exemple més antic de *threnos elegiac*.

clàssica, però en el tractat *La Música*³²⁰ atribuït a Plutarc es parla d'elegies cantades o melòdiques en els temps més antics.

Sembla, pel context, que el verb τραγωδέω indica una recitació que exclou la cançó. Però en els escolis no només hi ha reflexions a l'entorn de la vinculació entre una forma mètrica i un tipus de discurs, com és el cas del θρῆνος. En les observacions sobre mètrica apareixen també reflexions sobre com aquesta pot transmetre un estat determinat. Així, l'entrada del cor a l'*Orestes*, en què Electra demana que no despertin el seu germà que delira i es debat entre el son i la vigília, l'elecció de la mètrica és comentada com segueix: πρόσφορος τῷ πάθει ἢ τοῦ ῥυθμοῦ ἀγωγή δοχμιάζουσα³²¹. I encara, en els *Set*, els docmis es consideren versos adients per al lament i el gemec³²². Així els docmis, que són un ritme sincopat, transmeten per les seves característiques *pathos*³²³. Precisament Gentili³²⁴ tria com a exemple de docmis que transmeten patetisme i pànic del cor els versos 78-150 del *Set*.

Ara, si els docmis reflecteixen un estat de lament, de dolor, el diàleg en esticomítia, segons els escolis, reflecteix agitació, un πάθος d'una altra mena³²⁵. Així, el parlar que escau a les persones afectades per una agitació o emoció és el tràgic, tal com ho assenyala el següent escoli que comenta la diatriba d'Hipòlit contra les dones:

ἢ τάχα προτραγωδεῖ τὸ πάθος, <τὸν> τοιοῦτον μικρὸν ὕστερον ἐπὶ καταγνώσει μοιχείας ποιῶν κατηγορούμενον.
Schol. E. *Hipp.* 656

Immediatament comença a declamar el *pathos* tràgicament, fent una diatriba de tal cosa, poc després d'assabentar-se de la intenció d'adulteri.

En els escolis a la *Medea*, però, aquesta declamació patètica és assenyalada en dos nivells, en el de la representació teatral en què els actors parlen d'una manera afectada, com escau, i en el nivell de la ficció dins la representació dramàtica, quan Medea fingeix en les seves paraules. A propòsit del primer nivell trobem el següent escoli en què es jutja el text des de la lectura i des de la interpretació:

διαστῆσαι δὲ δεῖ κατὰ ἀνάγνωσιν τὸ <τί>, ἐκ δὲ τῆς ὑποκρίσεως ἐμφαίνειν τὸ οὐδὲν [τι]. παθητικὴν δὲ ὑπόκρισιν δηλοῖ τὸ τί. Schol. E. *Med.* 500

³²⁰ Ps. Plut. *Mus.* 1134A 2-5.

³²¹ Schol. E. *Or.* 140.

³²² Schol. A. *Th.*: ὁ μέντοι ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολὺς ἐστιν ἐν τραγωδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνων καὶ στεναγμούς· ἔστι δὲ δοχμιακά.

³²³ Per a aquest tipus de vers, vegeu Gentili & Lomiento (2003: 235-245).

³²⁴ *Ibid.* (2003: 241-244).

³²⁵ Schol. S. *OC.* 1725: κατὰ κῶλον ἀλλήλαις διαλέγονται πάνυ παθητικῶς.

Situem-nos ara en el context per examinar amb detall aquest escoli. Ens trobem en la segona part de la *rhexis* de Medea on respon al discurs primer de Jasó en l'obra. Després de retreure-li que l'abandoni quan ella ha fet tot el que ha fet per ell, inicia la segona part amb els següents versos:

ἄγ', ὡς φίλῳ γὰρ ὄντι σοι κοινώσομαι
(δοκοῦσα μὲν τί πρὸς γε σοῦ πράξειν καλῶς;
ὅμως δ', ἐρωτηθεὶς γὰρ αἰσχίων φανῆ)
E. *Med.* 499-501

Bé: com a un que estima, et vaig a consultar.
¿No pas que pensi treure res de bo de tu?
Amb tot, interrogant-te, et mostraràs més vil.

El comentarista considera que el τί del vers 500 evidencia una actuació, una representació de l'actor patètica, afectada. Així, l'escoli reflecteix molt possiblement algun comentari antic en què, si bé la lectura de tragèdies ja estava normalitzada, encara perdurava en el record la representació d'aquestes. Així com en el comentari citat s'estableixen diferències entre el text escrit i el discurs pronunciat pel que fa a la transmissió d'un estil afectat, aquestes diferències s'han descrit també en un context modern. Així, Connors³²⁶ analitza les diferències i els riscos en l'escriptura i en la recepció del text escrit a propòsit de l'*ethos* i del *pathos*.

D'una altra mena, però, és el sentit de ὑπόκρισιν en el següent escoli: ὑποκρίνεται δὲ νῦν καὶ μετὰ εἰρωνείας ταῦτα λέγει³²⁷. En aquest passatge Medea, que ja ha decidit la venjança contra Jàson, parla amb ell i fa veure que s'ha penedit del que li ha dit abans; li demana que la perdoni i que accepti que els seus fills duguin un present que ella ha preparat per a la reina. Aquí el comentarista es refereix a l'actuació fictícia i enganyosa de Medea.

De la mateixa mena és el següent escoli on es comenta la reacció de Clitemnestra en assabentar-se de la notícia de la mort d'Orestes:

ὡς μὲν γυνὴ κεκίνηται ἐπὶ τῷ πάθει πρὸς δὲ τὸν κίνδυνον ἀποβλέπουσα ἴδεται. διὰ δὲ τὸν χορὸν ἀλγεῖν ὑποκρίνεται.
Schol. S. *El.* 766 i 769.

I, així, la dona està sacsejada pel *pathos* i, prenent en consideració el perill, se'n plau. Davant el cor fa veure que es dol.

L'escoli fa referència a la consciència que té Clitemnestra del perill que corre si el seu fill viu, ja que, assabentat del que la dona ha fet, venjarà el seu pare. Així, segons

³²⁶ Connors (1979).

³²⁷ Schol. E. *Med.* 872.

l'escoli, Clitemnestra, conscient que és una anomalia que la mare s'alegri de la mort del fill, amaga aquest sentiment i fingeix el dolor.

2.1.3. Les ὑποθέσεις de les tragèdies

Tot i que conservem un bon nombre d'arguments (ὑποθέσεις) de tragèdies, especialment de les d'Eurípides i Sòfocles, només uns pocs transmeten alguna opinió crítica sobre l'obra. Ens han pervingut els arguments a les següents tragèdies d'Èsquil: *Perses*, *Set contra Tebes*, *Prometeu desencadenat* i *Agamèmnon*. D'aquesta última conservem un passatge en què es diu que l'escena en què Cassandra, un cop Clitemnestra i Agamèmnon han entrat a palau, pronostica la mort del cabdill, la seva mateixa i la venjança d'Orestes és la que més admiració causa ja que conté molt astorament i prou lament³²⁸. Es tracta d'una mort manifestada i relatada, pas a pas, per Cassandra que, per desgràcia seva i de l'atrída, és incompresa pel cor, però no pel públic. És aquest aspecte el que fa que es defineixi d'aquesta manera l'escena: τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἰκανόν. Com ja hem comentat més amunt, també en l'escoli a l'*Hipòlit* es destaca la mateixa construcció quan és Fedra qui fa d'intermediària entre el que succeeix dins el palau i el públic³²⁹. El dolor marca les paraules de Fedra i les fa incomprendibles per al cor, però no per al públic, situat en una posició d'avantatge.

Dels arguments d'Eurípides podem destacar alguns passatges on es posa de manifest la controvèrsia a propòsit del final feliç d'algunes de les obres. Així en l'argument d'Aristòfanes a l'*Alcestitis* es diu el següent:

τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικότερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἀλκέστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾗ> ἔστι μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα³³⁰.

Arg. E. Al. 7-10

L'obra és més aviat satírica, perquè, a partir d'un inici tràgic, acaba en alegria i complaença. S'han suprimit del gènere de la tragèdia perquè són inusuals tant l'*Orestes* com l'*Alcestitis*, perquè tenen més de comèdia, atès que comencen en desgràcia i canvien cap a la benaurança i l'alegria.

³²⁸ Arg. A. Ag. 9-16: αὐτὸς μὲν οὖν προσέρχεται εἰς τὸν οἶκον σὺν τῇ Κλυταιμῆστρᾳ, Κασσάνδρᾳ δὲ προμαντεύεται, πρὶν εἰς τὰ βασίλεια εἰσελθεῖν, τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος θάνατον καὶ τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν, καὶ εἰσπηδᾷ ὡς θανουμένη, ρίψασα τὰ στέμματα. Τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἰκανόν.

³²⁹ Schol. E. Hipp. 672. Sobre aquest escoli vegeu l'apartat c. del 2.1.2.

³³⁰ Per a una discussió del sentit d'aquestes ratlles vegeu Meijering (1987: 215).

I a propòsit de l'*Orestes* es diu el següent:

τὸ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν. [...] τὸ δρᾶμα τῶν ἐπισκενῆς εὐδοκιμούντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. Πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.
Arg. E. Or. 10; 21 i 22

L'obra té un final més aviat còmic. [...] L'obra posa en escena coses plaents, però és força dolenta pel que fa als caràcters. Excepte Pílates, tots són baixos³³¹.

I en l'escoli a *Orestes* 1691 s'inclou la següent afirmació que, després, és corregida:

<ὧ μέγα σεμνή>: τοῦτο παρὰ τοῦ χοροῦ ἐστὶ λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ. ἢ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἢ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς. ὅθεν ὁρᾶται τόδε τὸ δρᾶμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον· διαλλαγαὶ γὰρ πρὸς Μενέλαον καὶ Ὀρέστην. ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ Ἀλκήστιδι ἐκ συμφορῶν εἰς εὐφροσύνην καὶ ἀναβιοτήν. ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τοιαῦτα ἐν τῇ τραγωδίᾳ εὐρίσκεται.
Schol. E. Or. 1691

Això és dit pel cor com des de la màscara del poeta. El desenllaç de la tragèdia acaba en lament o en *pathos*; el de la comèdia, però, en reconciliació i pau. D'aquí que es vegi que aquesta obra es serveix d'un final de comèdia, ja que *Orestes* i *Menelau* es reconcilien. Però passa el mateix a l'*Alcestis* que comença amb desgràcies i acaba en joia i resurrecció. De la mateixa manera en els *Tiris* de Sòfocles el reconeixement esdevé al final i en general es podria dir que moltes coses d'aquesta mena passen en la tragèdia.

Segons aquesta definició la tragèdia acaba en θρῆνος sobre el πάθος o en el πάθος mateix. Però a continuació exposa que no és inusual que les tragèdies presentin finals més aviat propis de la comèdia. D'altra banda, en aquest escoli queda clara la vinculació establerta entre aquests dos conceptes i la noció de teatralitat que se'n deriva. De fet, l'*Orestes* en conjunt i el final, en particular, ha estat objecte de discussió i d'estudi per part també dels estudiosos moderns³³².

En tots els comentaris que acabem de citar hi ha present tota la tradició aristotèlica a propòsit del desenllaç típic de la tragèdia i també de l'anagnòrisi. De fet, els comentaris no fan altra cosa que mantenir les opinions ja oposades i gairebé contradictòries que trobem en la *Poètica*. Així, el filòsof considera que els finals feliços estan relacionats amb el desig del poeta de complaure el públic, un públic marcat per l'ἀσθένεια³³³. Però, si en aquest passatge considera que els finals feliços són propis de la comèdia, unes ratlles més enllà considera com a millor aquell reconeixement que impedeix que una πρᾶξις φθαρτικὴ es dugui a terme³³⁴. No és estrany, doncs, que si ja en Aristòtil les coses no estan massa clares a propòsit de la

³³¹ φαῦλοι és el mateix terme que Aristòtil (*Po.* 1448b 24-27) emprà per definir quins són els personatges típics de la comèdia per oposició als σπουδαῖοι de la tragèdia.

³³² Vegeu, per exemple, Barnes (1964), Dunn (1989 i 1996) i Hall (1993).

³³³ Arist. *Po.* 1453a 31-35.

³³⁴ *Ibid.* 1453b 34 i 35; 1454a 4-9.

idoneïtat de finals feliços en les tragèdies, tot al llarg de la tradició literària aquesta controvèrsia s'hagi mantingut.

Però també és interessant destacar aquesta controvèrsia a propòsit d'algunes de les tragèdies d'Eurípides, ja que és aquest tractament tragicòmic el que trobem molt explotat en la novel·la. Precisament la discussió sobre el caràcter tràgic i la puresa tràgica de les obres d'Eurípides la trobem reflectida en el següent escoli on es defensa el caràcter tràgic de l'*Andròmaca* i dels seus elements, la mort del fill i el lament fúnebre de Peleu:

<κεκρυμμένοι>: οἱ φαύλως ὑπομνηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμωδίαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι. ἀγνοοῦσιν ὅσα γὰρ εἰς τραγωδίαν συντελεῖ, ταῦτα περιέχει ἐν τέλει, τὸν θάνατον τοῦ Νεοπτολέμου καὶ θρῆνον Πηλέως, ἅπερ ἐστὶ τραγικά.
Schol. E. *Andr.* 32

Els comentaristes mediocres blasmen Eurípides dient que ha traslladat a personatges tràgics una comèdia. No en saben. Perquè allò que s'acompleix en la tragèdia, això mateix es manté en el final: la mort de Neoptòlem i el lament de Peleu, coses que són tràgiques.

Aquesta mateixa controvèrsia la trobem ja en temps d'Aristòtil; ell mateix declara que s'equivoquen aquells que critiquen el poeta i el considera el més tràgic, ja que posa en escena arguments simples, més que no pas complexos, la majoria de les seves tragèdies acaben en δυστυχία i tracten sobre poques famílies, els membres de les quals han fet o han patit coses terribles³³⁵.

Però, si certs comentaristes i escoliastes consideren que algunes obres d'Eurípides no han de ser posades de la banda de les tragèdies perquè contenen poc πάθος i acaben bé, pel que fa a d'altres en destaquen el seu caràcter altament tràgic i patètic. Per exemple, l'argument de les *Fenícies* diu el que segueix:

Περιπαθεῖς ἄγαν αἰ Φονίσσαι τῇ τραγωδίᾳ. ἀπώλετο γὰρ ὁ Κρέοντος υἱὸς ἀπὸ τοῦ τείχους ὑπὲρ τῆς πόλεως ἀποθανών...
Arg. E. *Ph.* 18-22

A la tragèdia les fenícies són plenes de *pathos*, perquè mor el fill de Creont, que es llança de la muralla, morint per la seva ciutat, ...

I continua esmentant tots els πράγματα οἰκτρά que ocorren a l'obra: la mort d'Etèocles i Polinices, l'un a mans de l'altre, el suïcidi de Jocasta, la mort dels argius i el cadàver sense sepultura de Polinices mentre Èdip és desterrat de la seva terra amb Antígona. És així que, realment, la tragèdia conté molt de πάθος i de tràgic, ja que les accions doloroses i destructores que s'acompleixen són totes entre φίλοι. De la

³³⁵ *Ibid.* 1453a 24-30.

Medea, en canvi, es lloa el caràcter tràgic del principi³³⁶. Aquest alt contingut de πάθος de les *Fenícies* pot estar relacionat, de fet, amb la gran fama que tingué en època imperial i amb la seva utilització en alguna escena de les *Etiòpiques*, tal com veurem en 3.2.5. b en l'episodi de Calasiris i el combat fratricida entre els seus dos fills.

2.2. A HOMER

La tradició de comentaris a les obres d'Homer es pot remuntar fins al segle VI aC i foren els millors estudiosos antics els qui es dedicaren a l'estudi d'aquestes obres. Tot i que els escolis³³⁷ A —extrets principalment del manuscrit *Venetus A*, del qual han pres el nom, i que daten del segle X—, es consideren els més importants ja que aporten més i millor informació³³⁸, el grup d'escolis que ens ofereix més informació sobre el concepte que mirem de resseguir és l'anomenat bT, extret del manuscrit T (s. XI) i dels descendents del manuscrit perdut b³³⁹. Tot i que el seu origen no és gens clar, sembla que provenen d'un comentari de l'antiguitat tardana, malgrat que també contenen material alexandrí. Aquest grup de manuscrits ha estat considerat recentment molt important pels estudiosos de la crítica literària antiga³⁴⁰.

Que la *Iliada* és un poema ἀπλοῦν καὶ παθητικόν (simple i d'accions destructores o afflictives), mentre que l'*Odissea* és πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική (complex —perquè està ple d'anagnòrissis—, i de caràcters), és una afirmació d'Aristòtil³⁴¹ que sembla haver arrelat en la tradició posterior. No és casualitat que en els escolis antics a Homer l'arrel παθ- aparegui moltíssimes vegades més en la *Iliada* que en l'*Odissea*, com tampoc ho és que trobem el següent comentari en l'escoli a la primera paraula de la *Iliada*:

<Μῆνιν ἄειδε:> ζητοῦσι, διὰ τί ἀπὸ τῆς μήνιδος ἤρξατο, οὕτω δυσφήμου ὀνόματος, διὰ δύο ταῦτα, πρῶτον μὲν, ἵν' ἐκ τοῦ πάθους ἀποκαταρρεύσῃ τὸ τοιοῦτο μόριον τῆς ψυχῆς καὶ προσεκτικωτέρους τοὺς ἀκροατὰς ἐπὶ τοῦ μεγέθους ποιήσῃ καὶ προεθίσι φέρειν γενναίως ἡμᾶς τὰ πάθη, μέλλων πολέμους ἀπαγγέλλειν· δεύτερον δέ, ἵνα τὰ ἐγκώμια τῶν Ἑλλήνων πιθανώτερα ποιήσῃ. [...] ἤρξατο μὲν ἀπὸ μήνιδος, ἐπεὶ περ αὕτη

³³⁶ Arg. 1 E. *Med.*: ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ περιπαθῶς ἄγαν ἔχειν καὶ τὰ ἐξῆς.

³³⁷ Emprem l'edició d'Erbse (1969-1988) dels escolis a la *Iliada*. Pel que fa als de l'*Odissea*, emprem l'edició de Dindorf (1855).

³³⁸ A diferència de la resta d'escolis, els seus orígens són els més clars ja que pràcticament al final de cada llibre hi ha una subscripció que remet als treballs d'Aristònic, Aristarc, Dídim i Nicànor.

³³⁹ Richardson (1980: 65) assenyala la importància d'aquest segon grup d'escolis pel que fa als aspectes poètics i retòrics, molt relacionats amb els principis aristotèlics de la *Poètica*.

³⁴⁰ Schmidt (2011) intenta definir la mena d'escolista que es troba darrere els escolis bT.

³⁴¹ Arist. *Po.* 1459b 14 i 15.

τοῖς πρακτικοῖς ὑπόθεσις γέγονεν· ἄλλως³⁴² τε καὶ τραγωδίαις τραγικὸν ἐξεῦρε προοίμιον· καὶ γὰρ προσεκτικὸς ἡμᾶς ἡ τῶν ἀτυχημάτων διήγησις ἐργάζεται, καὶ ὡς ἄριστος ἰατρὸς πρῶτον ἀναστέλλων τὰ νοσήματα τῆς ψυχῆς ὕστερον τὴν ἴασιν ἐπάγει. Schol. AT II. I. 1a

Es demanen per què començà per la còlera, essent com és una paraula tan mal connotada. Per aquests dos motius: primer, per tal que, començant pel *pathos*, tal part de l'ànima posés l'auditori més atent a la grandesa i ens preparés a endurar noblement els *pathe*, ja que es disposa a relatar guerres. Segon, per fer l'encomi dels grecs més creïble. [...] Començà amb la còlera perquè esdevingués l'argument de les gestes. D'altra banda, va inventar per a les tragèdies el proemi tràgic. Perquè l'exposició de desgràcies ens posa més atents i fa com el millor dels metges, que, traient primer fora els mals de l'ànima, després, hi introdueix la guarició.

En aquest comentari³⁴³ veiem reflectits els dos sentits aristotèlics del terme πάθος: el de l'emoció o passió i el de les accions destructores de les quals deriva la idea de patiment. En aquest cas, a diferència del πάθος tràgic, la relació de φίλοι no queda contemplada; tanmateix, el sentit de l'acció destructora persisteix. D'altra banda, la còlera (μῆνις), considerada un més dels πάθη de la mena que Aristòtil llista en la *Retòrica*, és una emoció que activa en l'oient l'atenció i el prepara per endurar tot el que el poema relata. Així, μῆνιν ressona en l'auditori i el fa posar en alerta, el mou, en capta l'atenció. El πάθος que conté aquesta paraula esdevé el motor de les guerres i les desgràcies.

I, si per a Aristòtil parlar en estat d'emoció arrossega l'espectador i fa convincent el discurs, per al comentarista el sol fet de pronunciar una emoció ja posa en alerta l'auditori. Però encara més, en l'escoli trobem ressons de la catarsi tràgica i la vinculació de l'art poètica amb la mèdica i, sobretot, Homer com a inventor del proemi tràgic³⁴⁴. D'aquesta manera, la dissolució de les fronteres entre ambdós gèneres³⁴⁵, que trobàvem ja suggerida en Aristòtil, esdevé aquí realitat i Homer es converteix en el mestre a l'hora de despertar l'auditori i de provocar reaccions i guariment. La manera de fer-ho és posant a l'inici del poema un πάθος i traient a la llum desgràcies per tal de cridar l'atenció de l'audiència i posar-la en alerta. De fet, com veurem en els capítols dedicats a la novel·la, els seus autors semblen força conscients de l'efecte que pot generar una escena marcada pel πάθος i, per tant, n'utilitzen la seva força per agullonar el receptor.

³⁴² Zunzt (1965: 273) i Wilson (1967) identificaren l'adverbi com la marca per separar diferents interpretacions d'un mateix passatge. Sobre aquesta qüestió vegeu també Montana (2011).

³⁴³ A propòsit d'aquest escoli vegeu Griffin (1976: 171-172).

³⁴⁴ Richardson (2001: 270-271) recull un seguit d'escolis on la tradició de l'Homer tràgic queda evidenciada.

³⁴⁵ Per a les referències a la tragèdia en els escolis homèrics vegeu Adam (1889).

a. Figures d'estil que propicien el πάθος

Malgrat que entre els escriptors de *Prolegomena* existeixi una veu discordant —molt ben estudiada per Kennedy³⁴⁶— en el conjunt de la tradició de comentaristes, escoliastes i retòrics que troben en les obres d'Homer els exemples per a les teories retòriques i que, per tant, converteixen el poeta en mestre de retòrica, en els escolis que resseguim, naturalment, les diverses generacions de comentaristes hi han assenyalat nombroses figures retòriques, perpetuant així l'esmentada tradició.

D'entre els nombrosos escolis que les identifiquen, nosaltres prenem només aquells en què es destaca com una determinada figura d'estil contribueix a crear πάθος. Ja Duckworth³⁴⁷ als anys trenta publicà un article en què analitzava, a partir de les diverses paraules emprades en els escolis per referir-se a l'**anticipació**, com els comentaristes identificaven passatges que anticipaven esdeveniments amb la idea que el poeta mirava de provocar certes emocions en l'auditori. Amb aquesta mateixa idea, és a dir, que els escolis consideren els poemes una composició on s'estableix una relació activa i actualitzable entre poeta i auditori, Nannini³⁴⁸, anys més tard, estudià les tècniques compositives que els escoliastes identifiquen en els poemes d'Homer. Aquí ens ocupem, però, tan sols d'aquells en què l'**anticipació d'esdeveniments** es vincula directament amb el concepte que estudiem. D'aquesta mena és, per exemple, el jurament d'Hèctor en el cant VII, on proposa resoldre el conflicte amb un combat cos a cos i on demana que, en cas de ser vençut, el seu cos retorni als familiars. Aquesta demanda és vista pel comentarista com una anticipació del tipus d'ironia tràgica, ja que l'auditori es troba en una posició d'avantatge respecte els personatges:

«σῶμα δὲ οἴκαδ' ἔμόν» περιπαθῶς δὲ προπαρασκευάζει ὁ ποιητής, πρὸς ὃ μάλιστα ἀπέυχεται, εἰς τοῦτο δυστυχίσαντα.
Schol. bT *Il.* VII 79a

Molt patèticament ho anticipa el poeta, perquè en allò que més desitja allunyar, en això mateix més desgràcia obté.

El comentarista té evidentment al cap el tractament que el cos mort d'Hèctor rebrà per part d'Aquil·les al final de la *Iliada* i considera que també tota l'audiència de l'obra èpica percebia en aquest vers aquesta anticipació, com una ironia tràgica, del destí de l'heroi. Per aquesta raó, podem posar de costat aquest comentari amb aquell escoli al vers de l'*Èdip Rei* en què demana que també se'l castigui a ell, si mai hagués

³⁴⁶ Kennedy (1957).

³⁴⁷ Duckworth (1931).

³⁴⁸ Nannini (1986).

acollit el culpable a casa seva. L'escolista assenyala que és precisament el desconeixement de l'heroi en pronunciar aquestes paraules allò que les fa més patètiques³⁴⁹. En tots dos casos és el desconeixement del personatge davant del coneixement de l'auditori allò que fa augmentar el πάθος.

Si en els dos casos que acabem de citar es tracta d'anticipacions que el poeta fa dins una mateixa obra, altres vegades, les anticipacions transcendeixen els límits del poema i s'allarguen vers els esdeveniments posteriors. És el cas de la mort d'Aquil·les anticipada per Tetis que plora el seu fill quan ha matat Hèctor. Citem a continuació l'escoli ja que conté reflexions interessants a propòsit del context de transmissió que el comentarista identifica:

<κλαῖε μόρον οὗ παιδός>: ἐπειδὴ μέλλει καταστρέφειν τὸν λόγον εἰς τὰς Ἑκτορος ταφάς (sc. Ω 804), προλαβεῖν τι ἐπιχειρεῖ τῶν ἐξῆς καὶ τὸ κέντρον ἐγκαταλιπεῖν, ὡς ὁ κωμικός φησι (sc. Eur. fr. 94,7 [I p. 281] K. = 102,7 [V p. 354] K. – A.), τοῖς ἀκροωμένοις ὥστε ποθῆσαί τι καὶ περὶ τῆς Ἀχιλλέως ἀναιρέσεως ἀκοῦσαι καὶ ἐννοεῖν παρ' ἑαυτοῖς, οἷος ἂν ἐγένετο ὁ ποιητῆς διατιθέμενος ταῦτα. καὶ ἔστι περιπαθὲς τὸ κλαίειν τὸν ζῶντα.

Schol. bT *Il.* XXIV 85a

Com que es disposa a acabar la narració amb els funerals d'Hèctor, mira d'anticipar els esdeveniments posteriors i posar l'agulló en els oients, tal com el còmic diu, perquè desitgen sentir alguna cosa sobre la mort d'Aquil·les i imaginar-se com el poeta els hauria arranjat. I és molt patètic que el plori encara viu.

Aquest escoli mostra la percepció que es tenia de l'auditori. Es considerava que tenia una implicació activa en el procés de transmissió de l'obra i que el poeta n'era conscient, de manera que compon el poema tenint en compte els desitjos del públic.

Una altra mena d'anticipació és aquella que indentifica el comentarista en el cant IV de l'*Odissea*, quan Menelau, sense saber que té davant Telèmac, explica que no saben res d'Odisseu i se'n lamenta³⁵⁰. En l'escoli l'adjectiu περιπαθὲς defineix tant l'emoció de Telèmac com la de l'auditori que coneix, a diferència de Menelau, les intencions del fill d'Odisseu i la seva veritable identitat.

Aquesta relació activa entre poeta i auditori es dedueix també d'altres observacions que fan els comentaristes pel que fa a l'**epanalepsi** i a l'**anàfora**. Per exemple, l'epanalepsi de l'arrel ἀρχ- en el vers 703³⁵¹, que es refereix a la mort de

³⁴⁹ Schol. S. *OT.* 251: ἀγνοῶν ἐπαράται ἑαυτῷ εἰ σύνοιδε τὸν φονέα διὸ καὶ περιπαθέστερος γίνεται ὁ λόγος.

³⁵⁰ Schol. Q *Od.* IV 110: ἄπερ ἔμελλεν ἐρωτήσιν ὁ Τηλέμαχος, ταῦτα φράσας ὁ Μενέλαος ἐκφέρει, καὶ γίνεται τὸ πᾶν νοούμενον περιπαθὲς.

³⁵¹ Hom. *Il.* II 703: οὐδὲ μὲν οὐδ' οἱ ἀναρχοὶ ἔσαν, πόθεόν γε μὲν ἀρχόν.

Protesilau tan bon punt posà peu en terra ferma, fa el πάθος més lamentable³⁵². També sobre la mort d'un altre heroi, d'Ifidamant, es destaca que la represa del motiu de la dona acabada de casar³⁵³ i privada del seu home commou³⁵⁴.

Fins i tot, les **comparacions** plàstiques contribueixen a aquest efecte³⁵⁵. I també l'ordre en què el poeta situa els elements contribueix a generar πάθος. Així, pel que fa a l'*Odissea*, l'ordre que segueix en esmentar el plor que suscitaran les paraules de dolor de Menelau per la sort d'Odisseu genera aquesta emoció. El comentarista, a més, lloa que el primer personatge esmentat sigui Helena ja que és connatural a les dones la propensió a les llàgrimes³⁵⁶.

També les contraposicions marcades afavoreixen el πάθος i alhora el reflecteixen. Per exemple, quan Nèstor a l'*Odissea* declara que, tot i que coneixen la sort de la resta de cabdills en la tornada a les seves pàtries després de partir de Troia, no han sentit ni una sola paraula sobre Odisseu³⁵⁷.

Però els comentaristes no només lloen la capacitat del poeta de suscitar aquesta qualitat, sinó també, en contextos que ho requereixen i d'acord amb el caràcter d'Odisseu, de potenciar-la, jugant amb el llenguatge. Així, assenyala positivament que Odisseu, referint-se al dia en què deixa l'illa d'Ogígia, eviti dir a Nausica que porta dos dies navegant, ja que això hauria causat menys impacte³⁵⁸.

D'altra banda, hi ha tot un conjunt d'escolis que assenyalen com diverses figures d'estil que consisteixen en l'**actualització dels esdeveniments** propicien alguna mena de πάθος. Els escoliastes identifiquen figures de dicció que, en determinats contextos, ajuden a l'actualització dels esdeveniments i susciten emocions. Aquí la vinculació entre expressivitat plàstica i πάθος és persistent. Per exemple, l'ús de l'**onomatopeia βαμβαίνων**³⁵⁹, en el moment en què Doló és presa

³⁵² Schol. b *Il.* II 703: τῆ δὲ ἐπαναλήψει (sc. B 709) οἰκτρότερον τὸ πάθος ἐποίησεν.

³⁵³ Hom. *Il.* XI 227 i 242.

³⁵⁴ Schol. bT *Il.* XI 242: ἐπεὶ περὶ θαλάμου ἔμπροσθεν (sc. Λ 227) διελέγετο καὶ κοίτης τῆς παρὰ γυναικί, περιπαθῶς ἄγαν τῆ ἐπιφωνήσει ἐχρήσατο.

³⁵⁵ Schol. b *Il.* V 560: περιπαθῶς τὸ <ἐλάττησιν ὑψηλῆσι> διὰ τε τὸ κάλλος καὶ τὴν ἥβην. Cf. Griffin (1976: 163).

³⁵⁶ Schol. HQR *Od.* IV 184: δαιμονίως τῆ τάξει κέχρηται, πρῶτα μὲν κλαίειν τὴν Ἑλένην· φύσει γὰρ πολὺδακρυ τοῦτο τὸ γένος· εἶτα τὸν παραγενόμενον πρωτοστατοῦντα τοῦ πάθους· ὁ δὲ Μενέλαος τρίτος δεόντως μετὰ τὴν θήλειαν καὶ αὐτὸν τὸν πεπονθότα· τέταρτος δὲ Πεισίστρατος, οὐ μὰ Δία Ὀδυσσεά, οὐ γὰρ οἶδε τὸν ἄνδρα.

³⁵⁷ Schol. BMQ *Od.* III. 87: καὶ ταῦτα δηλοῖ τὴν σπουδὴν τὴν περὶ τὸν πατέρα. τὸ δὲ τὰ περὶ τῶν ἄλλων ἀκούσαντα ἀγνοεῖν τὰ περὶ τοῦ πατρὸς ἄγαν περιπαθές.

³⁵⁸ Schol. HPQ *Od.* VI 170: τὸ μὲν γὰρ τὰς δύο ἡμέρας τοῦ ναυαγίου εἰπεῖν ἦττον περιπαθές, συλλαβῶν δὲ τῶν ἡμερῶν τὸν ἀριθμὸν ἐν αἷς ἐτέλεσε τὴν συμφορὰν ἐδεινοποίησεν.

³⁵⁹ Schol. T *Il.* X 375: ἄκρως ἐδήλωσε πάθος δυσερμήνευτον.

de Diomedes, transmet molt efectivament a l'auditori el terror del guerrer. En els escolis a l'*Odissea* el terror i l'astorament que han envaït Euríol, en veure com Circe ha transformat els companys en porcs, i la pèrdua momentània de la parla són definits amb el terme πάθος. Molt possiblement el comentarista té al cap l'ἔκπληξις que caracteritza aquestes reaccions³⁶⁰. També l'ús de l'**apòstrofe**, per exemple, quan el poeta descriu com fereixen Menelau³⁶¹, contribueix a generar emoció, ja que és una altra manera d'actualitzar els esdeveniments, de presentar-los no com quelcom passat, sinó com una acció que s'està produint en el moment precís del cant. Una altra manera semblant d'assolir això i, per tant, de suscitar una emoció és invocant el nom de l'heroi juxtaposant-hi les desgràcies³⁶² o bé dirigir-se a un déu, invocant-lo³⁶³.

Finalment trobem dos escolis en què es plasma una controvèrsia a propòsit de l'**ἐνέργεια**³⁶⁴, una figura —propera a la fantasia i confosa ja en els manuscrits medievals amb l'ἐνάργεια³⁶⁵— que consisteix a descriure coses d'una manera que sembli que estan vives. Segons alguns escolis ἐνέργεια i πάθος no estan relacionats entre ells³⁶⁶, relació que sí manté amb ὄψις que, com ja hem vist, en alguns casos és molt propera a la φαντασία aristotèlica. Tanmateix, en la majoria, l'ἐνάργεια està lligada sovint a l'efectivitat a l'hora de produir emocions³⁶⁷.

³⁶⁰ Schol. T *Od.* X 246: διὰ τῆς ἀφωνίας τοῦ ἀγγέλου καὶ τῶν δακρύων μείζον φαίνεται τὸ πάθος. Aquesta mateixa reacció la trobem en AT III, quan Clitofont presencia el sacrifici de la seva estimada. Tant un com altre esdeveniment transgredeixen les fronteres del possible i el creïble en dos contextos de ficció diferents.

³⁶¹ Schol. bT *Il.* IV 146a: περιπαθῶς δὲ ἐπιμένει τῇ ἀποστροφῇ ὁ ποιητής.

³⁶² Schol. T *Il.* X 88-89a¹: ἄμα τῇ ἀνακλήσει τοῦ ὀνόματος καὶ τῇ παραθέσει τῶν συμφορῶν τὸ πάθος ἐκίνησεν.

³⁶³ Schol. bT *Il.* XV 365b: ἔστι δὲ περιπαθῆς ἡ ἀναφώνησις καὶ ἐμφαντικὴ τῆς δυνάμεως τοῦ θεοῦ. Cf. Griffin (1976: 178).

³⁶⁴ Sobre aquest concepte vegeu Meijering (1987: 21-24).

³⁶⁵ Pel que fa a aquesta confusió possiblement ja en els escolis vegeu Nünlist (2009: 196-197). Sobre ἐνάργεια en la tradició de comentaris vegeu Zanker (1981).

³⁶⁶ Schol. bT *Il.* I 477b: <ἠριγένεια> ἢ ἐκ τοῦ ἤρι γεννωμένη: “ἤρι μάλ' Ἑλλήσποντον” (I 360), b(BCE3E4)T ὡς “λυκηγενής” (cf. Δ 101), “τριτογενής” (cf. h. Hom. 28, 4): ὅλα γὰρ ταῦτα εἰς πάθος ἀναλύεται, οὐκ εἰς ἐνέργειαν; schol. A *Il.* II 755b Hrd.: καὶ ἡ σύνθεσις δὲ τοῦτο ἀπαιτεῖ, ὅ τι ἂν σημαίνει, εἴτε πάθος εἴτε ἐνέργειαν.

³⁶⁷ Richardson (1980: 275), Meijering (1987: 21-25; 30-33; 49-52), Falkner (2002: 355). Per a les relacions entre φαντασία i ἐνάργεια, vegeu Rippoli (1984).

b. Tradició aristotèlica

Malgrat que ja a l'inici mateix del capítol dedicat als escolis d'Homer hem assenyalat ja ressos aristotèlics, creiem convenient dedicar un apartat on de manera més sistemàtica puguem assenyalar en els comentaris la tradició del filòsof, ja que, a diferència dels escolis de tragèdia, on les referències a les teories literàries d'Aristòtil són menys explícites, en els d'Homer trobem que sovint s'esmenten preceptes del filòsof. Dedicarem un espai a comentar aquells comentaris que contenen lèxic específic i un altre a estudiar aquelles emocions que s'assenyalen i que, tot i depassar el catàleg que l'estagirita en fa a la *Retòrica*, segueixen aquesta mateixa tradició.

- LÈXIC

A propòsit de les paraules que Odisseu dirigeix a l'exèrcit per arengar-los, s'exposa explícitament la teoria retòrica segons la qual aquells que es troben immersos en una determinada emoció la transmeten de manera molt eficaç a l'auditori.

τοῦτο καὶ τὴν Ὀδυσσέως καὶ Πηνελόπης προανακρούεται στοργήν· ἅμα δὲ ὅτι καὶ αὐτῶ τὸ γύναιον ὑπολέλειπται, οὐ μόνον δέ, ἀλλὰ καὶ νήπιος ἔτι παῖς τῇ ἡλικίᾳ. τότε δὲ πιθανοὶ οἱ λέγοντες, ὅταν τοῖς ἀκούουσιν ὁμοιοπαθεῖς καὶ αὐτοὶ τυγχάνωσιν.
Schol. b *Il.* II 292

Això remet a l'amor d'Odisseu i Penèlope. Perquè també ell va deixar la jove dona i, no només a ella, sinó també un fill encara molt petit. És així que els que parlen, quan pateixen i es troben en la mateixa situació que els que escolten, esdevenen més convincts.

En altres ocasions recuperen la terminologia que l'estagirita emprà per definir la mimesi dels ballarins³⁶⁸ així com també l'oposició entre fer i patir dels verbs δράω i πάσχω³⁶⁹.

D'altra banda, en alguns escolis s'assenyala que Homer fa ús de l'ὄψις per propiciar el πάθος. Per explicar en què consisteix aquest concepte i com s'aplica en els escolis que ens ocupen i establir, així, les diferències que presenta respecte l'ús de la paraula que fan els escolis de tragèdia, citem a continuació els passatges en el seu context i acompanyats de traducció.

En el llibre V de la *Ilíada* es descriu la mort d'Eurípilos a la batalla amb els següents versos:

³⁶⁸ Arist. *Po.* 1445a 26-28. Sobre aquest passatge vegeu el capítol 1.

³⁶⁹ Schol. b *Il.* II 488a: χρή οὖν νομίζειν ὅτι οὐ χαλεπὸν τὸ εἰπεῖν τὸν ἀριθμὸν, ἀλλὰ τὸ περὶ ἐκάστου διελεῖν οὕτως ἀκριβῶς ὡς περὶ τῶν ἡγεμόνων, τίς καὶ πόθεν καὶ τίνων πατέρων καὶ προγόνων, καὶ τὰς πράξεις καὶ τὰ πάθη, ἃ καὶ ὑπὲρ διήγησιν; schol. bT *Il.* IV 450b: <οἰμωγή τε καὶ εὐχολή> ἀκριβῶς ἔχει.

αἱματόεσσα δὲ χεὶρ πεδίῳ πέσσε· τὸν δὲ κατ' ὄσσε
ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.
Hom. *Il.* V 82-83

Tot sangonós caigué el braç sobre el pla i de la vista de l'home
la vermellenca mort i el dur destí s'empararen³⁷⁰.

A propòsit del vers 82 en què es descriu com el braç li queda separat del cos, el comentarista exposa: οἴκτον ἔχει ἢ χεὶρ δίχα παντὸς τοῦ σώματος κειμένη· ὑπ' ὄψιν γούν ἤγαγε τὸ πάθος³⁷¹. Segons el comentarista, el poeta ha propiciat el πάθος —el cop d'efecte—, en l'auditori servint-se d'una imatge, d'una visió. En aquest cas la paraula és molt propera en el sentit al concepte retòric de φαντασία que consisteix a crear, mitjançant les paraules, una imatge vívida, potent, en la ment de l'auditori. La clau per entendre l'aproximació entre ambdós conceptes en els escolis a Homer cal resseguir-la en Aristòtil. El filòsof anomena φάντασμα / φαντασία la imatge mental que es produeix en la ment d'algú que pensa en triangles³⁷². En tractat *Sobre l'ànima* l'ὄψις designa el sentit de la vista, la facultat de veure-hi³⁷³. I en el *De Insomniis* s'estableix una connexió directa entre φαντασία, πάθος i ὄψις. Segons exposa en aquest tractat, els més propensos a tenir visions i, per tant, els més afectats per les visions de la seva imaginació són aquells que es troben sotmesos a emocions tals com l'enamorament, la ira, la por, etc³⁷⁴. I la realització visual d'aquesta imaginació és anomenada ὄψις en un sentit genèric de visió. La φαντασία, doncs, és la projecció visual, a través d'un mecanisme mental, de quelcom en què intervé alguna mena d'emoció. L'ὄψις, d'altra banda, és la imatge que projecta el poeta, a través de les paraules, en l'auditori.

Seguint aquesta tradició de pensament, els escolis identifiquen en Homer una fantasia que genera, per l'emoció que transmet, una visió. En l'escoli que citem a continuació l'ὄψις cau primer de la banda dels personatges —en aquest cas dels aqueus que es veuen atacats pels troians—, mentre que el πάθος afecta l'auditori. En la segona part de l'escoli, on hi ha una reflexió general amb ressons aristotèlics en la seva teoria sobre la manera de presentar els esdeveniments temibles per commoure l'auditori, l'ὄψις envaiex també l'esfera de l'auditori en la mesura que participa de la condició humana. D'aquesta manera, a través de la qualitat aristotèlica de la

³⁷⁰ Totes les traduccions de passatges de la *Iliada* són de Peix (1978).

³⁷¹ Schol. bT *Il.* V 82.

³⁷² Arist. *Mem.* 449b 30- 450a 5.

³⁷³ Arist. *de An.* 418a 15 i ss.

³⁷⁴ Arist. *Insomn.* 460b 1-11.

φιλανθρωπία o de la συμπάθεια dels escolis, l'auditori queda commogut per l'escena que descriu Homer. L'escoli fa així:

<δερκομένοισι / Τρώας, <τοὶ μέγα τεῖχος ὑπερκατέβησαν ὀμίλῳ>:> περιπαθῶς πάνυ, ὅτι ὀρώντες ἐν ὄψει τὸ κακὸν ἐπαμῦναι ἦσαν ἀδύνατοι· ὅθεν καὶ ἐπαναλαμβάνει τὸ “τοὺς οἷ γ' εἰσορόωντες” (N 88)· τὰ γὰρ σχετλιώτατα τῶν δεινῶν τὰ ἐν ὄψει ἐστὶν ὀρώμενα.

Schol. bT *Il.* XIII 86-87

De manera molt patètica, perquè veient directament el mal eren incapaces³⁷⁵ de defensar-se. D'aquí que reprengui "en contemplar-los". Perquè les desgràcies més cruels són les que es veuen en directe.

El poeta descriu amb δερκομένοισι i εἰσορόωντες com els aqueus veuen amb els seus propis ulls, impotents, que els ataquen. I és precisament referint al lèxic del visual³⁷⁶ com el poeta posa davant els ulls de l'auditori la desgràcia i, d'aquesta manera, transmet el πάθος. En l'escoli s'interpreta que en aquesta descripció es produeix una transferència del pla de la ficció al pla de l'auditori. Un mecanisme complex mitjançant el qual els aqueus i la seva visió del que succeeix s'assimila i s'actualitza en l'auditori. En aquest cas, l'ὄψις remet altra vegada al πρὸ ὄμμάτων τιθεῖν de l'estagirita.

En el darrer passatge en què es vinculen aquests dos conceptes, els dos cauen de la banda del personatge, en aquest cas d'Andròmaca quan veu des de la torre com el cos d'Hèctor és arrossegat per cavalls. S'hi diu el que segueix:

<τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν <ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψεν>:> τῆς μὲν τὸ πάθος ἐμάρανεν ἢ κατ' ὀλίγον θέα, τὴν δὲ ἢ αἰφνίδιος ὄψις ἐπάταξεν.

Schol. bT *Il.* XXII 466

El que acaba de veure la sumeix en el *pathos*, la inesperada visió l'ha fulminada.

Aquí la paraula s'usa en el mateix sentit que en el de l'escoli anterior i que en el tractat *Sobre l'ànima*. Com si es tractés d'una espectadora de tragèdia sense capacitat per intervenir en l'escena que li planta davant els ulls el poeta, Andròmaca contempla com el cadàver d'Hèctor és arrossegat per cavalls; el cop que li produeix és tan fort que es desmaia. Així, l'espectador veu a través de la descripció del poeta, al mateix temps, Hèctor arrossegat pels cavalls i Andròmaca contemplant-ho.

³⁷⁵ La impotència que experimenta un personatge per evitar un mal genera per ella mateixa πάθος. Així s'evidencia en Schol. B *Od.* IV 92: περιπαθῶς πάνυ εἰς τὸ μὴ δυνηθῆναι ὀτιοῦν χρῆσασθαι τὸν ἥρωα.

³⁷⁶ Per a la *Ilíada* com un poema de "shocking visions", vegeu Slatkin (2007).

En aquests escolis, igual com en els de tragèdia, el concepte que analitzem sovint remet a les passions o emocions que Aristòtil llista en la *Retòrica* i que ja hem comentat³⁷⁷. És així que la còlera d'Aquil·les (μῆνις) és identificada en certs llocs amb l'ὄργη del filòsof i amb la definició que en dóna quan la relaciona amb l'aflicció causada per un greuge o menyspreu d'altri sobre un mateix³⁷⁸. Així es desprèn del següent escoli al passatge d'Homer en què es descriu la reacció d'Aquil·les quan demana a Odisseu que trameti a Agamèmnon que no els ajudarà:

<γέρας δέ μοι, ὡσπερ ἔδωκεν:> πάλιν τὸ κυμάζον πάθος εἴλκυσεν αὐτοῦ τὴν μνήμην ἐπὶ τὸν Ἀγαμέμνονα. δεινοποιῶν δὲ τὴν ὕβριν Ἀγαμέμνονός φησιν <ὡσπερ ἔδωκεν>³⁷⁹. Schol. bT *Il.* IX 367d

De nou el sentiment inflat li ha portat el record contra Agamèmnon. Amplificant la insolència d'Agamèmnon diu: "ὡσπερ ἔδωκεν".

Els versos que comenta són aquells en què Aquil·les declara la seva determinació de tornar a la seva pàtria i on treu a col·lació el motiu del seu enuig: Agamèmnon li ha pres el seu trofeu de guerra, aquell que ell mateix li entregà. Igual com Aristòtil afirma que l'ὄργη neix a causa de la insolència (ὑβρις)³⁸⁰ que hom creu que ha patit per part d'un altre, en l'escoli s'ha operat l'assimilació entre μῆνις i ὄργη. També en l'escoli on s'assignen dos πάθη per a Aquil·les —θυμός i λύπη—³⁸¹ es produeix l'assimilació d'ὄργη amb θυμός, ja establerta pel mateix filòsof en la *Retòrica*³⁸².

Quant a la λύπη entesa com una emoció específica, sembla que els escolis prenen la definició aristotèlica en què es considera l'emoció contrària a ἡδονή³⁸³, tot i que en la *Retòrica* té un ús força complex, ja que aquesta paraula defineix l'ὄργη, el φόβος, l'αἰσχύνη, l'ἔλεος, el φθόνος i el ζῆλος³⁸⁴ i el que experimenta hom quan l'amat no és present³⁸⁵.

³⁷⁷ Vegeu en aquest mateix capítol l'apartat 2.1.1. a.

³⁷⁸ Sobre la definició que apareix en Arist. *Rh.* 1378a 30-78b 1, vegeu l'apartat 2.1.1. a. el passatge dedicat a la ira.

³⁷⁹ Vegeu també schol. bT *Il.* XVIII 113a: <θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλον <δαμάσαντες ἀνάγκη> δύο κατεχόντων παθῶν τὸν Ἀχιλλέα, θυμοῦ καὶ λύπης, μείζον τὸ κατὰ τὴν λύπην πάθος ἐπιγενόμενον ἐκράτησε τῆς ὄργης.

³⁸⁰ Arist. *Rh.* 1379a 30-34.

³⁸¹ Schol. bT *Il.* XVIII 112-113: οὐκοῦν δυοῖν ὄντων παθῶν περὶ τὴν ψυχὴν Ἀχιλλέως, ὄργης καὶ λύπης, θάτερον κεκράτηκε. καὶ τὸ ἐπιφερόμενον (sc. 113) τοιοῦτόν τι ὑποβάλλει ὅτι ὑπὸ μείζονος ἀνάγκης κρατηθῆναι δεῖ τὴν ὄργην.

³⁸² Vegeu Arist. *Rh.* 1368b 20, 1370b 11, 1373b 36, entre d'altres.

³⁸³ *Ibid.* 1369b 35.

³⁸⁴ *Ibid.* 1378a 30, 1382a 21, 1383b 12, 1385b 13, 1386b 18, 1388a 32.

³⁸⁵ *Ibid.* 1370b 24.

A banda del lèxic comú, els escolis extreuen ensenyaments morals del que es diu en la *Íliada* sobre aquestes emocions. En dos escolis es destaca, pel que fa a θυμός, que les emocions envaeixen l'home per molt assenyat que sigui³⁸⁶. També sobre la següent sentència referida al desig amorós:

ἐνθ' ἔνι μὲν φιλότις, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς
πάρφασις, ἢ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων
Hom. *Il.* XIV 216-217

S'hi reuniren l'amor, el desig, seductores paraules,
que àdhuc el cor dels més assenyats enganyar aconseguïen.

L'escoliasta destaca que apareix una altra sentència semblant sobre la ira en el llibre IX on s'evidencia que, encara que hom sigui assenyat, el seu enteniment és presa de les passions, si no sap autocrontolar-se³⁸⁷. De fet, aquesta mena de reflexions morals a propòsit de les passions i l'enteboliment que generen en el seny de les persones afectades és present, com ja hem vist³⁸⁸, també en els escolis de tragèdia.

Amb el procediment de citar Homer com a exemple de màximes morals segueixen la tradició aristotèlica, ja que l'estagirita en la *Retòrica* també fa ús de versos d'Homer per exemplificar les seves reflexions a propòsit dels πάθη. I és precisament a propòsit del θυμός que el filòsof cita una màxima del poeta³⁸⁹ i estableix la sinonímia amb l'ὀργή.

També en l'*Odissea* trobem relexions d'aquesta mena a propòsit del lament:

δαιμονίως οὗτος γνωμολογεῖ περὶ πάντων ὅτι οὐ χρὴ κλαίειν, ἀλλὰ τὸ ἴδιον πάθος ἐξήνεγκε. τὸ μὲν γὰρ ὡς μαλακιζόμενοις ἐπιτιμᾶν οὐ πρόπον νέω, τὸ δὲ διὰ τὴν ἑαυτοῦ ἀηδίαν παραιτεῖσθαι δάκρυα ἀνθρώπινον.
Schol. Q *Od.* IV 199

Molt adequadament sentència en general que no cal plorar, sinó que ha endurat el propi sofriment. Perquè no escau al jove blasmar els altres com si fossin uns fluixos, en canvi, és humà refusar les llàgrimes mitjançant la seva reticència.

Aquí es lloa l'actitud del fill de Nèstor que, en contra de la reacció de Menelau, Helena i Telèmac que hem comentat més amunt³⁹⁰, refusa el lament.

Però el llistat d'aquestes màximes no es cenyeix estrictament a l'elenc que l'estagirita estableix, sinó que se n'identifiquen altres que hi estan relacionades. Per

³⁸⁶ Schol. bT *Il.* XVIII 108: ἀπολογία αὕτη Ἀχιλλέως ὅτι καὶ περὶ τοὺς ἄγαν φρονίμους τὸ πάθος συμβαίνει.

³⁸⁷ Schol. bT *Il.* XIV 216b-217: καὶ ἐπὶ θυμοῦ δέ φησιν “οἰδάνει ἐν στήθεσσι νόον πύκα περ φρονεόντων” (I 554), διδάσκων ὡς, εἰ καὶ συνετὸς εἴη τις, ἀλίσκεται τοῖς πάθεσι τοῦ νοῦ, εἰ μὴ ἑαυτῷ προσέχοι.

³⁸⁸ Vegeu 2.1.2. b.

³⁸⁹ Arist. *Rh.* 1370b 11: διὸ καὶ τὸ ὀργίζεσθαι ἡδύ, ὥσπερ καὶ Ὅμηρος ἐποίησε περὶ τοῦ θυμοῦ: ὅς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο.

³⁹⁰ Schol. HQ *Od.* IV 184.

exemple, en el cant IV on apareixen les emocions Δεῖμος καὶ Φόβος καὶ Ἔρις —que Ares i Atenea inciten en l'ànim dels combatents—, es diu que totes tres són πάθη emparentades per semblança³⁹¹. En el XV δέος és identificat també com un πάθος proper al φόβος aristotèlic³⁹². També l'ἔκπληξις, força important en els escolis de tragèdia, apareix citada com una emoció al costat de l'odi³⁹³, per expressar la reacció dels aqueus en veure el cadàver d'Hèctor.

També, així com en alguns escolis de tragèdia el πάθος³⁹⁴ era sinònim de dolor, d'aquesta manera es podria interpretar l'escoli que comenta els versos en què Príam, abans d'anar a suplicar pel cos del seu fill, s'obre pas amb el bastó i reprèn el seus fills. El comentista sentència que és propi del πάθος enfadar-se amb tothom³⁹⁵. Lloa, d'aquesta manera, la bona adequació del poeta al caràcter i situació en què es troba el personatge. En altres escolis de l'*Odissea* el πάθος entès com a dolor en general es vincula també al plor³⁹⁶, com ja hem vist per alguns altres de tragèdia³⁹⁷.

Finalment, l'escoli al vers 601 del cant XXIV ens ofereix una reflexió de caràcter general a propòsit del que genera participar de l'emoció de l'altre i sobre el caràcter de la narració. L'escoli comenta les paraules d'Aquil·les, on, en resposta a les paraules de dolor de Príam, insereix l'exemple mític de les desgràcies de Níobe.

παραμυθητικὸν δὲ τὸ τῆς διηγήσεως μῆκος (sc. Ω 602 – 17): ἐπικουφίζεται γὰρ τὰ πάθη πρὸς ἀλλοτρίας συμφορὰς συγκρινόμενα.
Schol. bT *Il.* XXIV 601

La prolixitat de la narració és consoladora. Ja que els *pathe* acompanyables a les desgràcies d'altri alleugen.

Com veiem en aquest escoli, Homer és percebut com un hàbil orador i metge que coneix els mecanismes de consolació i els posa a disposició dels seus personatges. Així, l'exemple mític dels dolors de Níobe esdevé paradigmàtic en boca d'Aquil·les. De fet, en la novel·la d'Aquil·les Taci, aquest mateix exemple és citat per Clitofont a

³⁹¹ Schol. b *Il.* IV 441: ἀπὸ τῆς ὁμοιότητος τῶν παθῶν πλάττει καὶ τὰς συγγενείας, ὡς Δεῖμος καὶ Φόβος καὶ Ἔρις. ἔστιν οὖν ἀδελφὴ οὐ τῆς συγγενείας, ἀλλὰ τοῖς τρόποις.

³⁹² Schol. T *Il.* XV 137a: <μάρψει δ' ἐξείης, ὅς τ' αἴτιος ὅς τε καὶ οὐκί> καὶ πῶς τοιοῦτος “πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε” (A 544 al.); ἐπιτείνει οὖν εἰς δέος Ἄρεος ἢ τὸ περὶ τοὺς ἄρχοντας μιμεῖται πάθος.

³⁹³ Schol. b *Il.* XXII 371a²: δημῶδους πλήθους τὸ ἔργον· συνεχόνται γὰρ δύο πάθεσιν, ἐκπλήξει τε καὶ μίσει.

³⁹⁴ Vegeu també schol. E *Od.* I. 353: ἐπιτολμάτω] ὑπομενέτω. διὰ τῆς τόλμης ὑποφαίνει τὸ τοῦ πάθους μέγεθος.

³⁹⁵ Schol. bT *Il.* XXIV 249-251: <νικεῖων Ἐλενόν τε / δῖον Ἀγαυόν> οἰκεῖον μὲν τῷ πάθει τὸ δυσκολαίνειν πρὸς πάντας.

³⁹⁶ Vegeu, per exemple, schol. M *Od.* IV 181: ἀλλὰ τὰ μὲν που] περιπαθῶς ὀλοφύρεται ὡς αὐτὸς δεινὰ πεπονθῶς.

³⁹⁷ Sobre aquesta qüestió vegeu 2.1.2. a.

l'hora d'explicar la reacció que va produir-se en el seu cos quan va contemplar com sacrificaven la seva estimada en un ritual macabre de sacrifici caníbal³⁹⁸.

c. El desig i l'amor.

Si, com s'ha vist³⁹⁹, en els escolis de tragèdia el concepte que ens ocupa serveix per definir l'estat en què es troba algú presa d'un enamorament que transgredeix les normes socials i de convivència, en els escolis a la *Ilíada*, malgrat que aquesta idea no s'emfatitza, el desig i l'enamorament continuen essent unes emocions que, com la resta, capturen les persones i de les quals és molt difícil escapar. Quant a l'*Odissea*, sempre que es fa referència al desig amorós s'empra el sintagma ἐρωτικὸν πάθος, en el context dels amors entre Calipso i Odisseu⁴⁰⁰ i entre Ares i Afrodita. En el primer cas no hi ha cap reflexió moral a propòsit d'això, mentre que en el segon l'escoliasta introdueix diferents versions que expliquen l'epítet de Cítèrea⁴⁰¹.

Donat que les reflexions més interessants a propòsit del desig s'expressen en la *Ilíada*, concretament en l'episodi la seducció de Zeus per part d'Hera, ens centrarem en les diverses valoracions que els comentaristes en fan. Precisament, segons l'escoliasta, aquest episodi és inserit pel poeta per recordar als joves com n'és de difícil escapar d'aquest desig.

ἄλλως τε διδάξαι βούλεται τοὺς νέους ὁ ποιητής, ὅσον ἐστὶ χαλεπὸν μὴ κρατεῖν τῶν παθῶν, ὅπου καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς πάθει νικηθεὶς ἐζημιώθη τὴν ὄνησιν, ἣν ἀπὸ τῆς ἀγρυπνίας περιεποιήσατο.

Schol. bT *Il.* XIV 315b

A més, el poeta vol ensenyar als joves com de difícil és vèncer les passions, tal com també Zeus omnipotent, vençut per la passió, va perdre l'avantatge que havia guanyat gràcies al fet que estava sempre despert.

El comentarista d'aquest escoli comparteix la tradició segons la qual les obres literàries són didàctiques i instrueixen els joves, més quan es tracta de qüestions

³⁹⁸ Ach. Tat. III XV.

³⁹⁹ Vegeu 2.1.2. b.

⁴⁰⁰ Schol. E *Od.* V 118: δηλοῖ δὲ καὶ τὸ φράσαι, αὐτὰρ οἱ πρόφρων ὑποθήσομαι, τὸ πρόθυμον αὐτῆς εἰς τὸ σῶζεσθαι τὸν Ὀδυσσεύα, καὶ οὐδαμῶς διὰ τὸ ἐρωτικὸν πάθος σχετλιάζειν. Schol. HPQT *Od.* V 118: οὐ πάθους ἐρωτικοῦ κατηγοροῦσιν οἱ λόγοι τῆς Καλυψοῦς· οὐ γὰρ ἀσχάλλει τῷ ἔρωτι· δέδιδε δὲ μὴ κατακληθεὶς ἀνὴρ αὐτῆς Ὀδυσσεὺς ἀναιρεθεῖη. Vegeu també la interpretació al·legòrica del Schol. ET *Od.* V 121: τὸν γὰρ Ἡμέρας καὶ Ὀρίωνος ἔρωτα, πάθος οὐδ' ἀνθρώποις εὔσχημον, ἠλληγόρησεν ὥς μὲν ὅτ' Ὀρίων' ἔλετο ῥοδοδάκτυλος Ἥως.

⁴⁰¹ Schol. HQ *Od.* VIII 288: Κυθέρεια λέγεται οὐχ ὅτι “προσέκυρσε Κυθήροις” ἀλλὰ Κυθέρεια, τουτέστιν ἡ κευθόμενον ἔχουσα ἐν ἑαυτῇ τὸν πάσης ἐρωτικῆς φιλίας ἐξηρητημένον ἱμάντα, οἶον τὸν ἔρωτα, ὃν πᾶσι τοῖς νέοις ἐφίησι. διὰ γὰρ τοῦ κεστοῦ ταῦτα παρέπεται, “ἐνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς, ἦτ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων” (*Il.* ξ 216.). καὶ διὰ τί τὰ ἐρωτικά ἐν ἱμάντι φησὶ κατεστήχθαι; Σάτυρος μὲν οὖν φησιν, ἐπεὶ πληγῶν ἄξια δρῶσιν οἱ ἐρώντες. Ἀπίων δὲ, ἐπεὶ δεσμοῖς εἰκόσκει καὶ βρόχοις οἱ ἔρωτες καὶ τὰ τῶν ἐρώντων πάθη. Ἀρίσταρχος δὲ, ὅτι ἄχρι τοῦ δέρματος δεικνύεται τὰ ἐρωτικά πάθη τήκοντα τοὺς ἐρώντας καὶ ἀποξύνοντα διὰ τῆς στύψεως τὰ μέλη.

amoroses. Aquesta idea, que arrenca ja amb Plató, és del tot vigent també en època imperial i envaïex tant la lectura crítica de les obres literàries com la producció literària contemporània. De fet, aquest mateix tarannà envaïex les novel·les d'època imperial on l'enamorament n'és el protagonista i on es presenten, amb els personatges, diversos models de conducta: d'una banda, aquells que, malgrat veure's a l'inici preses d'un desig desmesurat, són capaços de reconduir la passió dins els límits de l'acceptat socialment; i de l'altra, aquells personatges —com ara la Fedra de la tragèdia— que es veuen sotmesos a una passió desaforada que els fa transgredir les normes morals i socials. En aquests casos l'enamorament moltes vegades és assimilat a la bogeria, paral·lelisme que estableixen també els escolis pel que fa a l'enamorament d'Antea⁴⁰².

Relacionats amb aquest escoli que hem citat, pel que fa als episodis de caire eròtic, trobem uns altres comentaris on es reflecteix una discussió de crítica textual a propòsit de la conveniència de suprimir o no tres versos de la resposta d'Hera. Són els següents:

τοὺς εἴμ' ὀψομένη, καί σφ' ἄκριτα νείκεα λύσω·
ἤδη γὰρ δηρὸν χρόνον ἀλλήλων ἀπέχονται
εὐνῆς καὶ φιλότητος, ἐπεὶ χόλος ἔμπεσε θυμῷ
Hom. *Il.* XIV 304-306

Marxo a fer-los visita i resoldre raons obstinades,
car ja fa temps que es priven del llit i d'amor l'un i l'altre,
des que dintre el seu cor se'ls va introduir la quimera.

Els escolis indiquen que Zenòdot i Aristònic⁴⁰³ van refusar aquests tres versos. Pel que fa al comentari d'Aristònic, afirma que aquests, com que són idèntics als de la resposta d'Hera a Afrodita en aquest mateix cant, una mica abans (205-207), s'haurien d'eliminar. Es tracta, doncs, d'un motiu que no té res a veure amb una qüestió filosòfico-moral. Hi ha, però, un altre comentari sobre aquests versos que acabem de citar on apareix una reflexió que té en compte les teories platòniques a propòsit dels efectes que provoca parlar de qüestions amoroses. L'escoli fa com segueix:

ἀθετοῦνται οἱ στίχοι ὡς ἀμβλύνοντες τὴν ἐπιθυμίαν Διός, κακῶς οὐ γὰρ ἠμβλύνθη·
περὶ ἀφροδισίων γὰρ λέγουσα ἐπιτείνει τὸ πάθος καὶ τὸν πόθον πλεόν ἐξάπτει.
Schol. b *Il.* XIV 304-306c

⁴⁰² Schol. bT *Il.* VI 160c Hrd.: <ἐπεμήνατο <δὲ> Ἄντεια> πρὸς ἀποτροπὴν μανίαν ὀνομάζει τὸ πάθος, ὃ καὶ <δῖα> οὕσα ἐπεμήνατο. τινὲς δὲ ὑφ' ἔν “Διάντεια”, κακῶς.

⁴⁰³ Vegeu schol. A i A^{im} T^{il} *Il.* XIV 304-306.

Els versos han estat refusats erròniament com si afeblissin el desig de Zeus; perquè Zeus no va quedar afeblit. [Hera], parlant dels plaers sexuals, incita a la passió i inflama encara més el desig.

Segons el comentarista hi ha qui ha considerat, erròniament, que aquests versos s'han de suprimir perquè, en comptes d'encendre el desig de Zeus, l'atenuen. D'aquesta idea se'n dedueix, sembla, una incongruència entre el que diu Hera i l'efecte que pretén aconseguir. El cert, però, es que en la resta d'escolis a aquests versos no trobem cap comentari a propòsit de la idoneïtat d'eliminar aquests versos pels motius que esgrimeix l'escoli que acabem de citar. Tanmateix, sembla, pel que en diu, que, a banda del motiu d'Aristònic, existia també el que cita l'escoli b i el qual rebutja. Per tant, en contra de l'opinió d'altres, el comentarista considera que els versos on Hera explica el motiu pel qual s'ha engalanat i parteix no fan altra cosa que augmentar el desig de Zeus envers la seva esposa. Que parlar de temes relacionats amb el desig i la passió suscita aquestes mateixes passions en qui ho escolta és present ja en Plató i té una llarga tradició. Per exemple, en *Leucipe i Clitofont*, Clínia afirma, en els primers consells que dóna al seu cosí Clitofont, que plau a les dones i les encèn sentir parlar explícitament d'assumptes eròtics⁴⁰⁴, mentre que això no és tolerat per les noies joves ni els noiets. També en el pròleg de *Dafnis i Cloe*, el relat és presentat amb l'objectiu de τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει⁴⁰⁵. Tanmateix, en contra d'aquesta opinió del comentrista i a favor, per tant, de la idea que rebutja, Lluccià en *La dansa* exposa que aquell que entra enamorat al teatre, en veure les conseqüències que el desig comporta, en surt amb la idea de refrenar-se⁴⁰⁶. Com veiem pels exemples que acabem de citar, sembla que la controvèrsia que es plasma en l'escoli s'insereix de ple en les diverses teories a propòsit de la posada en escena o de la plasmació en literatura de motius eròtics.

De fet, l'episodi de la Διὸς ἀπάτη forma part en la *República*⁴⁰⁷ del llistat de mites que haurien de ser suprimits per la seva falsedat i impropietat i és motiu de reflexió a propòsit precisament del desig sexual al qual Zeus sucumbeix. Però si Zeus és el paradigma de la conducta d'aquells que sucumbeixen al desig, l'enrabiada d'Aquil·les quan ha d'entregar Briseida a Agamèmnon en contra de la seva voluntat és una mescla d'enuig i d'amor definida en termes molt propers als del filòsof en la *Retòrica*:

⁴⁰⁴ Ach. Tat. I 10, 3 i 4.

⁴⁰⁵ Longus P. 3.

⁴⁰⁶ Luc. Salt. 79. Sobre aquest passatge vegeu 3.1.1.

⁴⁰⁷ Pl. R. 390b 6-c 6.

<δακρύσας ἐτάρων> ἔτοιμον τὸ ἥρωϊκὸν πρὸς δάκρυα. [...] ἄλλως τε καὶ φιλότιμος ὦν ἀνιάται τῇ ὕβρει παλαιᾶς τε συνηθείας στέρεται, ἴσως δὲ καὶ τὸ γύναιον ἀκουσίως ἀπαλλαττόμενον ἐλεεῖ. ἄκρως δὲ ἐρώντα χαρακτηρίζει· οὔτοι γὰρ ταῖς ἐρημίαις ἦδονται, ἴν' οὔτω τῷ πάθει σχολάζωσιν ὑπὸ μηδενὸς ὀχλούμενοι.
Schol. bT Il. I 349b

L'heroi està a punt de plorar. [...] A més, essent com és ambiciós, és afligit per la supèrbia i es veu privat d'allò a què estava acostumat des de feia temps; de la mateixa manera, però, causa compassió la partida a contracor de la noia. Això és característic de qui està enamorat. Perquè a aquests els plau la soledat, per tal de, d'aquesta manera, recrear-se en el dolor, sense que ningú els molesti.

Molt important és el tòpic que el comentarista discerneix a propòsit de la reacció d'Aquilles, ja que en la novel·la els monòlegs de plany dels enamorats en estances solitàries són un *Leitmotiv* persistent en totes elles. És precisament en aquests moments on el novel·lista es recrea en el dramatismes i en les elaboracions tragicitzants⁴⁰⁸. Un cop més, doncs, en aquest escoli retrobem Homer considerat un prototràgic. D'altra banda, podem relacionar aquesta afirmació amb un passatge de la *República* de Plató⁴⁰⁹ en què s'afirma que un home, quan és afectat per un gran dolor (λύπη), tal com la mort d'un fill, es desferma i s'hi entrega quan es troba sol (ἐν ἐρημίᾳ) mentre que, si està acompanyat de gent, es refrenarà.

d. Escenes marcades pel πάθος

- MORTS D'HEROIS

Les nombroses escenes de morts d'herois detallades al llarg de la *Ilíada* responen perfectament a la idea que es plasma en l'escoli al vers 1 del primer cant: es tracta de moments en què les desgràcies de la guerra prenen una dimensió encara més patètica i susciten la compassió i la llàstima en l'auditori⁴¹⁰. És precisament, també, en aquestes escenes on el πάθος és considerat un element clau d'aquest poema.

Ja Griffin a finals dels 70 i principis dels 80 dedicà un article i un capítol de llibre⁴¹¹ a analitzar els escolis, tant antics com recents, que es refereixen a aquestes morts d'herois com a suscitadores de πάθος; Esmentarem tan sols un escoli⁴¹² en què és

⁴⁰⁸ Sobre els monòlegs de plany vegeu 3.2.4. g.

⁴⁰⁹ Pl. R. 604a.

⁴¹⁰ A propòsit d'una discussió a l'entorn del punt concret en què, segons els paràmetres socials d'una audiència d'Homer, es podria centrar el πάθος de l'auditori, vegeu Scott (1979) que intenta demostrar que l'accent sobre el πάθος d'un auditori que comparteix el mateix sistema de valors que el que reflecteixen els poemes no respon als esquemes contemporanis. Tanmateix, cal tenir en compte que no hi ha una sola audiència, sinó múltiples al llarg de la tradició grega mateixa; la mateixa existència i conegut dels escolis n'és la prova evident.

⁴¹¹ Griffin (1976 i 1980).

⁴¹² Ja hem comentat, en analitzar els escolis que refereixen a les figures d'estil, passatges on es destaca l'habilitat d'Homer en descriure la mort d'algun heroi. Vegeu 2.2. a.

precisament la narració de la mort de joves herois el que suscita πάθος, sinònim en aquests contextos de llàstima o d'aflicció⁴¹³. El comentari fa referència al que experimenten els troians en assabentar-se que un dels fills de Daret ha fugit i l'altre ha mort al costat del carro. En aquest cas l'escoli restringeix el sentiment als troians, de manera que ens queda el dubte si aquesta emoció és traspassada a l'auditori que l'escoliasta tenia al cap⁴¹⁴. El fet que especifiqui el subjecte de l'emoció ens pot fer pensar que el comentarista imaginava una audiència pro aquea. A diferència del comentari que acabem de citar, la captura per part d'Eneas dels bessons Cretó i Orsíloc augmenta el πάθος de manera genèrica, és a dir, de l'auditori, en la mesura que el poeta explicita que eren joves i bells⁴¹⁵.

- MENELAU FERIT

En el cant IV, el poeta descriu al llarg d'uns cent versos⁴¹⁶ com Menelau és ferit pel fill de Licàon. En aquesta descripció insereix les paraules d'Agamèmnon, que el creu a punt de morir, i les de Menelau reconfortant-lo per la poca profunditat de la ferida. Aquesta escena s'identifica en els escolis⁴¹⁷ com a especialment marcada pel πάθος i la seva pateticitat va lligada a l'actualització dels esdeveniments que aconseguix el poeta. Aquesta actualització en la vivacitat de la descripció és definida en els escolis mitjançant l'ένάργεια, concepte que ja hem esmentat més amunt⁴¹⁸.

Segons Aristòtil⁴¹⁹, els esdeveniments es narren normalment com a passats i acompanyats, excepte aquells que es descriuen com si passessin en aquell moment, són aquests darrers els que porten cap al lament o al temor. D'altra banda, posar davant els ulls de l'auditori allò que s'està narrant comporta una efectivitat a l'hora d'arrossegar l'espectador cap a unes determinades emocions. En la *Ilíada* la manera d'actualitzar tals esdeveniments i de suscitar emocions en l'auditori s'assoleix per diversos mecanismes i un d'aquests, com hem vist més amunt, és l'apòstrofe⁴²⁰. Així, quan el poeta es dirigeix a Menelau (v. 127), mentre descriu com el feriren, posa

⁴¹³ Griffin (1976 i 1980).

⁴¹⁴ Schol. bT *Il.* V 28b: <παρ' ὄχρεσφι> καὶ μὴν ἀπήλαστο τὸ ἄρμα. ἢ τῷ τόπῳ τῶν ἀρμάτων φησὶν· διότινες ἔλεγον <παρ' ὄχρεσφι> / “πᾶσιν ὀρίνθη θυμός” (E 29), ἴν' ἢ τοῖς ἀρματηλάταις ὁ θυμός ὠρίνθη προσδοκῶσι τὸ δεινὸν καὶ ἐφ' ἑαυτοὺς ἤξιεν. τὰ δὲ ἐπείγοντα πρῶτον εἰπὼν ἐπιφέρει καὶ τὸ τῶν Τρώων πάθος.

⁴¹⁵ Schol. b *Il.* V 550a: <ἠβήσαντε> ἠύξησε τὸ πάθος καὶ ὅτι ἠβῶντες καὶ ὅτι δίδυμοι ἦσαν δηλώσας, καὶ εἰς οἶκτον κινεῖ τὸν ἀκροατήν.

⁴¹⁶ Hom. *Il.* IV 116-219.

⁴¹⁷ Schol. bT *Il.* IV 154.

⁴¹⁸ A propòsit d'aquest concepte vegeu 2.1.1. b. i 2.2. a.

⁴¹⁹ Arist. *Rh.* 1417a 12-14.

⁴²⁰ Schol. bT *Il.* IV 146a. Vegeu 2.2. a.

davant els ulls, actualitza, l'acció per al públic que assisteix a la recitació; i és precisament aquesta tècnica la que fa molt patètica la descripció.

L'escena conmovi l'auditori, malgrat que hem de suposar que ja sap que no morirà d'aquesta ferida. Però la situació d'avantatge del públic no la comparteix Agamèmnon que, quan ho veu, parla a Menelau creient que és ferit de mort. Per aquest motiu la reacció del germà, en contrast amb la situació d'avantatge de què gaudeix l'audiència, és considerada περιπαθῶς, pròpia d'aquells que estimen molt algú:

<φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὄρκι' ἔταμνον>: περιπαθῶς αὐτῷ διαλέγεται, καὶ τὸν θάνατον οἰκτιοῦται τοῦ ἀδελφοῦ, ὅπερ ἔστι τῶν μᾶλλον στεργόντων τινάς.
Schol. b Il. IV 155a

Li parla molt patèticament i es fa responsable de la mort del germà cosa que és pròpia d'aquells que estimen molt algú.

En aquestes paraules Agamèmnon es fa responsable de la sort del germà, i, per això es qualifiquen les seves paraules de περιπαθῶς. L'adverbi fa referència a l'afectació que transmet Agamèmnon en les paraules i que és transmesa al públic, seguint la teoria aristotèlica segons la qual, si el que parla comparteix els mateixos patiments que els qui l'escolten, el convenciment i la persuasió són més efectius: «τότε δὲ πιθανοὶ οἱ λέγοντες, ὅταν τοῖς ἀκούουσιν ὁμοιοπαθεῖς καὶ αὐτοὶ τυγχάνωσιν⁴²¹». I el patiment i el temor envers un ésser estimat que es troba en situació de perill podria considerar-se un sentiment universal. Aquesta idea continua funcionant aquí malgrat que la situació és a la inversa: el públic sap el que és, com diu l'escoli, estimar molt algú i, per tant, és capaç de compartir els temors i la llàstima d'Agamèmnon i sentir-s'hi interpel·lat. D'aquesta manera, les paraules d'Agamèmnon al seu germà contenen una gran càrrega de πάθος que es contagia a l'oient, fins i tot quan es lamenta, mentre Menelau és encara viu, preveient que els troians ballaran sobre la seva tomba⁴²². I, si l'escoliasta interpreta bé les paraules σὺν κεινῆσι νηυσὶ⁴²³, la imatge fa l'escena encara més patètica⁴²⁴. Aquesta escena, doncs, és, segons els comentaristes antics, un passatge on es concentra un alt grau de πάθος. I, si fins llavors aquest concepte ha estat de la banda del ferit, amb la

⁴²¹ Schol. b Il. II 292c. Sobre aquest passatge i les relacions amb les teories aristotèliques vegeu 2.2. b. Lèxic.

⁴²² Schol. bT Il. IV 177: <τύμβω ἐπιθρόσκων> ὅσον ἐφ' ἑαυτῷ βαρεῖαν τ'αὐτὴν τῷ νεκρῷ ποιῶν, εἶγε ἡμεῖς κούφην αὐτὴν ἑαυτοῖς εὐχόμεθα εἶναι. παρατέταται δὲ τὸ πάθος ἐπὶ ζῶντι καὶ παρόντι λεγόμενον.

⁴²³ Hom. Il. IV 181b.

⁴²⁴ Schol. bT Il. IV 181b: κενᾶς τῶν συστρατευομένων ἢ τῶν λαφύρων ἢ τῶν ἥρπασμένων ἢ περιπαθῶς κενὰς αὐτὰς καλεῖ, ἐν αἷς ὁ Μενέλαος οὐ πλεῖ.

descripció de com li arrenquen la fletxa del costat i com aquesta surt, es produeix un canvi amb què el πάθος passa a la banda del causant del mal⁴²⁵. Aquest joc poètic de transferència contribueix, ara, a augmentar el cop d'efecte de l'escena i a commoure l'auditori. El poeta, per tant, aconseguix generar una emoció que arriba l'auditori no només introduint aquesta escena, sinó també elaborant-la poèticament d'una determinada manera.

- MORT DE PATROCLE I REACCIÓ D'AQUIL·LES

Hem vist més amunt com la mort dels herois que combaten a Troia és un punt en què el πάθος es manifesta amb força, sempre de la banda de la llàstima, atès que es tracta d'herois que moren en plena joventut.

L'anunci a Aquil·les de la mort del seu estimat amic i el discurs que fa sobre el seu cadàver són assenyalats pel seu alt contingut d'emocions. I és més, en els comentaris s'estableix un paral·lelisme entre la construcció d'aquesta escena i la de Menelau ferit. Si en la primera escena és el mateix Agamèmnon qui presencia en el camp de batalla com fereixen el germà, en la segona, Aquil·les se n'assabenta per un missatger. I, mentre Agamèmnon parla al seu germà com si ja estigués mort, quan encara viu, Aquil·les fa exactament el contrari amb Patrocle. Vegem, doncs, com s'articulen per aquestes escenes les idees sobre el πάθος.

L'escoliasta reflecteix amb el mateix verb —στέργω— l'amor que sent Agamèmnon pel seu germà i el que sent Aquil·les pel seu amic. I, si és propi dels que estimen molt algú compartir el seu dolor⁴²⁶, també ho és imaginar-se el pitjor. És així com s'expressa el neguit que manifesta Aquil·les en veure el missatger:

<ἢ μάλα δὴ τέθνηκε Μενoitίου ἄλκιμος υἱός>:> μάλιστα τῇ διανοίᾳ κατείληφεν ὅτι τέθνηκεν. ἐκ τοῦ βίου δὲ τὸ πάθος εἴλκυσε· δεινοὶ γὰρ αἰεὶ τὸ χεῖρον εἰκάζειν οἱ στέργοντες.

Schol. A *Il.* XVIII 12a

Va ser capturat completament per la idea que [Patrocle] era mort. El *pathos* l'arrossegà lluny de la vida. Perquè aquells que estimen són els que sempre s'imaginen el pitjor.

També la manera com és introduïda la notícia de la mort és considerada també patètica, ja que mou al lament i, al mateix temps, reflecteix el dolor del missatger. I l'escoliasta destaca com les paraules d'aflicció del missatger contenen una alta dosi de πάθος (περιπαθῶς καὶ ἀξίως τῆς φιλίας ἀναφθέγγεται) ja que no es dirigeixen al mort ni vers Aquil·les, sinó cap a ell mateix, a qui correspon transmetre i endurar la

⁴²⁵ Schol. bT *Il.* IV 217: <πικρὸς οἰστός> τὸ τοῦ πληγέντος πάθος ἐπὶ τὸ τῆς ὀδύνης αἴτιον μετήγαγεν.

⁴²⁶ Schol. b *Il.* IV 155a.

desgràcia⁴²⁷. Però el πάθος s'allarga més enllà d'aquesta escena i assoleix un punt àlgid en la conversa entre mare i fill, quan Tetis, en saber per Aquil·les que Patrocle⁴²⁸ ha traspassat, plora la mort del seu fill encara viu⁴²⁹. Com hem vist en assenyalar els mecanismes que creen πάθος, aquesta anticipació de la mort d'Aquil·les en boca de Tetis expressa el dolor de la mare i marca un punt fort de tensió en l'audiència, ja que en l'anunci de la mort de Patrocle que Aquil·les fa a Tetis es conté també l'anticipació de la mort de l'heroi.

L'altre punt àlgid s'assenyala en les paraules d'Aquil·les sobre el cadàver de l'amic i en la manera com l'heroi expressa, igual com en el cas d'Agamèmnon, la seva responsabilitat⁴³⁰ i, també, en el trencament de la promesa feta al pare d'aquest. Finalment, si era molt patètic que Agamèmnon parlés al seu germà viu com si fos mort, que Aquil·les es dirigeixi amb un apòstrofe a Patrocle és també περιπαθές, ja que fa la impressió que parli a un mort com si encara fos viu: περιπαθές καὶ ἠθικὸν τὸ πρὸς τοὺς τεθνεῶτας διαλέγεσθαι ὡς πρὸς ζῶντας (Schol. bT *Il.* XVIII 333).

Amb tot el que acabem d'assenyalar, veiem com l'anunci de la mort de Patrocle, a banda de ser un esdeveniment marcat tot ell pel πάθος, és, en la reacció d'Aquil·les i en les paraules que adreça al seu amic mort, entesa pels comentaristes com la imatge reflectida en un mirall de l'escena entre Menelau i Agamèmnon que hem comentat just abans.

- ANDRÒMACA I HÈCTOR

La famosa conversa entre Hèctor i Andròmaca abans que l'heroi vagi a la batalla és també representativa pel seu πάθος i es reflecteix en la manera com el poeta disposa les paraules i les emocions. Especialment ben construïdes són les intervencions de l'esposa. Els comentaristes destaquen la manera com el poeta fa parlar Andròmaca, una manera que reflecteix el caràcter de la dona i el πάθος⁴³¹ del moment. Un

⁴²⁷ Schol. bT *Il.* XVIII 18a: περιπαθῶς καὶ ἀξίως τῆς φιλίας ἀναφθέγγεται, οὐκ ἐπὶ τὸν τεθνεῶτα οὐδ' ἐπὶ τὸν ἀκούοντα, ἀλλ' ἐφ' ἑαυτὸν ἀνενεγκῶν τὴν ἀτυχίαν διὰ γὰρ τοῦ ὧ <μοι> οἰκείουται τὴν συμφορὰν, τοῦ δὲ <Πηλέως> τοιοῦτου πατρός, ἡμετριάζει τὰς συμφοραῖς.

⁴²⁸ Les paraules amb què Aquil·les conclou la notícia de la mort de l'amic a la mare també contenen molt *pathos* segons schol. bT *Il.* XVIII 82c: <τὸν ἀπώλεσα> περιπαθῶς πάνυ ὡς ἐπὶ κτήματος μεγάλου τοῦ φίλου.

⁴²⁹ Schol. bT *Il.* XVIII 95: <ὠκύμορος δὴ μοι, <τέκος, ἔσσειαι> περιπαθῶς ἀνεβόησεν, ἀποτρέπουσα τῆς ἐξόδου τὸν Ἀχιλλέα; 96: περιπαθές καὶ τοῦτο, τὴν αὐτὴν εἶναι προθεσμίαν Ἀχιλλεῖ τῆς τε τοῦ ἐχθροῦ τιμωρίας καὶ τῆς αὐτοῦ μεταλλαγῆς.

⁴³⁰ Schol. A *Il.* XVIII 324-5: ἐκτείνει τὸ πάθος ὁ τοιοῦτος λόγος οὐ γὰρ ἐφ' οἷς αὐτὸς ἠπατήθη λυπεῖσθαι φησιν, ἀλλ' ἐφ' οἷς αὐτὸς ἠπάτησε τὸν Μενότιον. Schol. bT *Il.* XVIII 324 i 325.

⁴³¹ Schol. bT *Il.* VI 429: <Ἐκτορ, ἀτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ> τὸ σχῆμα καλεῖται σχέσις. ἐμφαίνει δὲ εὐνοίαν καὶ πάθος ψυχῆς.

exemple de la bona adequació del discurs de la dona⁴³² amb el seu tarannà i les circumstàncies en què es troba és l'ús del pronom σεῦ, sovint omès, que, segons l'escolí, combina a la perfecció el πάθος i l'ἦθος de la dona: «ἡ δὲ ἀντωνυμία πολλακίς παραληφθεῖσα πάθος καὶ ἦθος κινεῖ»⁴³³.

També, la manera com ella expressa el seu temor per la mort de l'espòs i reflecteix l'amor que sent per ell és considerada περιπαθῶς⁴³⁴.

Molt rellevant per a la tradició del πάθος que retrobarem en la novel·la és l'escolí que citem a continuació:

<δακρῦον γελάσσα:> δυνατῶς ῥηθὲν ἀνερμήνευτόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀπλοῦν τὸ πάθος, ἀλλὰ σύνθετον ἐξ ἐναντίων παθῶν, ἡδονῆς καὶ λύπης· εἰς γέλωτα μὲν γὰρ αὐτὴν προήγαγε τὸ βρέφος, εἰς δάκρυον δὲ ἡ περὶ τοῦ Ἑκτορος.
Schol. A bT Il. VI 484

El que es diu és possiblement inexplicable. Perquè no hi ha una única emoció, sinó una coincidència d'emocions encontrades, plaer i pena. El nadó la porta a riure, però l'angoixa per Hèctor, a les llàgrimes.

Aquesta combinació d'emocions —ἡδονή καὶ λύπη— la retrobarem en escenes de la novel·la molt marcades per la sorpresa i pel seu tractament teatral. Si els comentaristes es fixen per a les obres literàries antigues en escenes on es produeixen emocions encontrades i la novel·la explota literàriament aquest recurs, podem pensar aquesta tradició literària és comuna tant per als estudiosos com per als productors de textos. I no és estrany que aquest sigui un dels passatges més comentats i cèlebres de la *Ilíada*, tant per la càrrega emotiva en el prelude de la mort d'Hèctor com per l'escena familiar inserida en un context de guerra i mort. Precisament, tal com afirma Richardson⁴³⁵, escenes com aquestes, capaces de produir emocions i evocar sentiments són, també per als escoliastes, el lligam més important entre Homer i la tragèdia.

- MORT D'HÈCTOR I REACCIÓ D'ANDRÒMACA

Des dels versos 438 fins al 515 del cant XXII, que corresponen al moment en què Andròmaca veu per ella mateixa la sort del marit, els escolis assenyalen una gradació en el πάθος fins arribar al clímax. L'escolista identifica un augment gradual del

⁴³² A propòsit dels comentaris a l'entorn del caràcter femení en els escolis a Homer veheu de Jong (1991a).

⁴³³ Schol. b Il. VI 411 a².

⁴³⁴ Schol. b Il. VI 411-12 a²: <οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλη / ἔσται θαλπωρή> περιπαθῶς φησιν ὅτι ἅμα σοὶ πάντα τὰ ἐμοὶ ἀπολοῦνται καλὰ, ἀλλὰ καὶ τὸ κοινότατον πάντων ἀνθρώπων ἀφαιρεθήσεται, ἡ ἔλπις.

⁴³⁵ Richardson (1980: 274).

πάθος en els versos 442-445 on el poeta descriu com Andròmaca, ignorant-ho tot, ha fet preparar per al seu espòs un bany per quan torni de la batalla⁴³⁶.

Més, endavant, quan sent els crits, el πάθος es desferma i la nova que encara està per arribar l'afligeix: «τὸ γὰρ προακουόμενον πάθος ἐκλύεται, τὸ δὲ παράδοξον ἀνιᾶ»⁴³⁷. En el 448, on es descriu la reacció física a la por que envaeix la dona per les veus que sent, el πάθος arriba al seu punt àlgid; el clímax que respresenta aquest vers es descriu de la següent manera:

<τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα <χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς>:- ἀνυπέμβλητον τὸ πάθος· ἐννοεῖν γὰρ χρή, ποδαπή ἔσται ἐπιγνοῦσα τὴν συμφορὰν, ὅποτε ἐν ἀμφιβόλῳ τῇ ὑπονοίᾳ κατείληπται μὲν τρόμῳ, ὅπερ σημαίνει διὰ τοῦ τῆς δ' <ἐλελίχθη γυῖα,> ἀκρατῆς δὲ γέγονε τῶν ἐν χερσίν.

Schol. bT *Il.* XXII 448

El *pathos* arriba al seu clímax. Perquè cal tenir en compte de quina manera esdevindrà coneixedora de la desgràcia, quan és presa d'una tremolor que l'envaeix a causa de la sospita, que és el que significa "els membres li tremolaren", i es queda sense força a les mans.

En aquest comentari el terme que ens ocupa té tant a veure amb l'expectació que genera la manera com està construïda l'escena en l'auditori com amb l'emoció que mou Andròmaca. L'escoliasta identifica en la tècnica emprada per Homer, on es juga amb la posició d'avantatge de l'espectador i s'insisteix en la ignorància sobre l'ocurrut per part de l'esposa, un πάθος. En aquests versos el poeta sembla que atura l'alè de l'auditori, en capta l'atenció a l'hora de descriure la situació en què es troba l'esposa i com, poc a poc, comença la seva sospita. El punt àlgid del πάθος no és la descoberta de la desgràcia, sinó la reacció física davant la sospita. Aquesta reacció és la que genera un cop en l'espectador molt més potent que el coneixement de la desgràcia⁴³⁸.

També en les paraules d'Andròmaca, un cop coneix la nova, aquest terme passa a ser sinònim de dolor expressat en un lament en què l'esposa plora no només la sort del marit, en tant que pare, sinó també la del seu fill que queda orfe⁴³⁹. Segons l'escoliasta, el lament d'Andròmaca està molt ben construït i és adequat al seu caràcter ja que és propi de les dones plorar i veure's especialment afectades pel

⁴³⁶ Schol. A bT *Il.* XXII 442-445: <κέκλετο δ' ἀμφιπόλοισιν...νηπίη, οὐδ' ἐνόησεν; αὔξει τὸ πάθος τοσοῦτον γὰρ ἀπέχει τοῦ ἐννοεῖν τι τῶν συμβεβηκότων ὡς καὶ λουτρὰ τῷ ἀνδρὶ παρασκευάζειν, μονονουχὶ ὀρώσα τὸν Ἐκτορα.

⁴³⁷ Schol. T *Il.* XXII 447-48.

⁴³⁸ Per a la relació entre aquest escoli i el πρὸ ομμάτων d'Aristòtil vegeu Munteanu (2012: 100).

⁴³⁹ Schol. bT *Il.* XXII 485-6: δαιμονίως δὲ ἔμιξε τὸ πάθος, ἐφ' ἑκατέρῳ οἴκτον κινουῦσα, ἐπὶ τε τῷ ἀπολειφθέντι τῆς τοῦ πατρὸς ἀρετῆς ἐπὶ τε τῷ μὴ ἀπολαύσαντι τοῦ παιδός.

πάθος dels fills⁴⁴⁰. Una reflexió molt similar sobre la propensió de la dona a patir pels fills és la que trobem en l'escoli a l'*Odissea* IV 675, en què Penèlope, un cop Telèmac marxa a buscar el pare, afegeix al dolor pel seu marit, la preocupació perquè els pretendents no matin el fill. Fa com segueix:

πάθος κινεῖ τῇ Πηνελόπῃ τὸ ἐπεισόδιον, ὅταν τὸν Ὀδυσσεύα θρηνοῦσα τὴν ἐπὶ τῷ παιδί ἀγωνίαν προσλάβῃ.
Schol. P *Od.* IV 675

L'episodi de Penèlope mou al *pathos*, perquè plorant Odisseu, a més, li sobrevé l'angoixa pel fill.

Tant en les paraules d'Andròmaca a Hèctor del cant IV com en el les d'Andròmaca quan ha conegut ja la mort del marit, els comentaristes destaquen la prosopopeia de la dona. Per les apreciacions que en fan, sembla clar que tenen al cap quin és la prosopopeia escaient, aquella que, com hem vist, defineix Eli Teó⁴⁴¹.

- MORT D'HÈCTOR I REACCIÓ DE PRÍAM I HÈCUBA

La reacció dels pares d'Hèctor en veure l'ultratge que pateix el cos del seu fill mort és paradigmàtica en l'expressió no només verbal, sinó també física del dolor. Els signes físics —els cabells esgarrats, el cos ple de fang i els gemecs de dolor— són imatges tipificades amb una llarga tradició posterior. En aquests escolis el πάθος i el dolor són una mateixa cosa⁴⁴². D'altra banda, igual com en altres escenes que ja hem comentat, la presència de personatges espectadors de situacions que els toquen d'aprop contribueix a generar πάθος en l'auditori, també en aquest cas, on els pares esdevenen espectadors de l'ultratge contra el cos del seu fill, el πάθος que suscita l'escena en l'auditori assoleix molta força⁴⁴³.

Pel que fa al discurs de Príam davant d'Aquil·les en què li demana el cos del fill⁴⁴⁴, l'escoli bT assenyala⁴⁴⁵ que el vell mira de suscitar en l'heroi compassió i que tot el discurs, construït a la manera de *Ringkomposition*⁴⁴⁶, es centra en aquesta emoció. I suscitar compassió en l'oient és una manera de dissipar la còlera que porta a la

⁴⁴⁰ Schol. bT *Il.* XXII 487 b: ἀλλὰ σύνηθες γυναιξὶ φλυαρεῖν ἐν τοῖς πένθεσι καὶ μάλιστα ἐπὶ τοῖς παισὶ πάθος κινεῖν.

⁴⁴¹ Theon. *Prog.* 116, 12-14 i 117, 30-32. A propòsit d'aquesta definició vegeu 2.1.1. b.

⁴⁴² Schol. bT *Il.* XXII 405-407: <ἡ δέ νυ μήτηρ παῖδ' ἐσιδοῦσα> οὐ λειποψυχεῖ ὡς ἔθας φόνων υἰῶν καὶ προαρξαμένη τῆς λύπης ἐν τῷ διώκεσθαι αὐτόν (cf. X 82 – 9). τῇ δὲ Ἀνδρομάχῃ ἄθρουν προσέπεσε τὸ πάθος (cf. X 466 – 74); Schol. bT *Il.* XXII 418b: <ἀτάσθαλον <ὄβριμοεργόν> λοιδορεῖ ὄν ἰκετεύει, ἐπεὶ στασιάζει ἐπ' αὐτῷ τῷ πάθει.

⁴⁴³ Sobre aquesta mateixa qüestió vegeu Richardson (2001: 275).

⁴⁴⁴ Hom. *Il.* XXIV 486-506.

⁴⁴⁵ Schol. bT *Il.* XXIV 504a: <μνησάμενος σοῦ πατρός> ὡς ἱκανοῦ εἰς ἔλεον ἀπ' αὐτοῦ ἤρξατο (cf. Ω 486 – 92) καὶ εἰς αὐτὸν ἔληξεν.

⁴⁴⁶ Sobre aquesta tècnica en els poemes i la referència dels escolis, vegeu Nünlist (2009: 319-320).

venjança, d'ablanir-lo⁴⁴⁷. Però, si les paraules de Príam tenen aquest objectiu, el comentarista assenyala el perill d'emprar l'expressió ἀνδρὸς παιδοφόνου en vers 506, ja que, lluny d'ablanir-la, pot reforçar la còlera de l'heroi: «ταῦτα μὲν εἰς ὀργὴν ἄγοντα Ἀχιλλεὺς ἔδει κρύπτεσθαι, ἐκ δὲ τοῦ πάθους παρεσύρη εἰς τοῦτο»⁴⁴⁸.

2.3. ΥΠΕΡΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ Ι ALTRES EXPRESSIONS RECURRENTS

En diversos escolis a les tragèdies d'Eurípides, però també en alguns altres tant d'èpica⁴⁴⁹ com de tragèdia trobem expressions recurrents en què el πάθος n'és el protagonista. Vegem quines són i en quins contextos apareixen.

L'expressió ὑπερβολὴ τοῦ πάθους és sinònim de l'ἐπίτασις τοῦ πάθους que trobem en l'escoli al vers 421 de l'Àiax de Sòfocles⁴⁵⁰ i al vers 294 del cant XIV de la *Iliada*⁴⁵¹. En el primer cas l'heroi referma la seva voluntat de llevar-se la vida i l'escoliasta s'avança als esdeveniments comentant que l'acompliment d'aquest desig és el punt àlgid del πάθος. En el segon, el comentari a l'adjectiu πυκινὰς que es refereix a les φρένας⁴⁵² de Zeus en el famós episodi del parany amorós d'Hera, ens transporta a la ironia del poeta que, precisament en un context d'engany al pare dels déus i dels homes, que tot ho veu, col·loca aquest adjectiu. Aquest πάθος o cop d'efecte rau justament en l'ús de tal ironia.

Que les expressions ἐπίτασις τοῦ πάθους i ὑπερβολὴ τοῦ πάθους són sinònimes ens ho confirma un escoli a l'*Èdip rei* on l'escoliasta parafraseja els versos de la segona estrofa en l'entrada del cor, que fan així:

ἄλλον δ' ἂν ἄλλω προσίδοις ἄπερ εὔπτερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμυμακέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ.
S. OT. 175-177

L'una damunt l'altra veuries, com ocells de bones ales, més promptes que el foc irresistible, les víctimes precipitar-se cap a la riba del déu de la Posta.

L'escoliasta defineix els versos de la següent manera amb l'expressió καὶ γὰρ ὑπερβολὴ καὶ ἐπίτασις τοῦ πάθους⁴⁵³.

⁴⁴⁷ Schol. T *Il.* XXII 504a: οὐκ ἀκριβολογεῖ δὲ περὶ τῶν δώρων (cf. Ω 502)· καὶ γὰρ ἂν ἔλυσε τὸ πάθος.

⁴⁴⁸ Schol. bT *Il.* XXIV 506.

⁴⁴⁹ Schol. AR. IX 1 1068-9: <περικλεῆς> δὲ [ἦ] τὸ ἐπίδοξον καὶ διαβόητον ἔκ τε τῆς τοῦ πάθους ὑπερβολῆς καὶ τῆς πρὸς τὸν ἄνδρα διαθέσεως γενόμενον.

⁴⁵⁰ A propòsit d'aquest escoli vegeu 2.1.1. d.

⁴⁵¹ Schol. bT *Il.* XIV 294b: <πυκινὰς> πρὸς ἐπίτασιν τοῦ πάθους.

⁴⁵² Hom. *Il.* XIV 294: ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν.

⁴⁵³ Schol. S. OT. 175.

Com hem dit, aquestes expressions són força recurrents en els escolis de les tragèdies d'Èsquil però apareixen una sola vegada en els escolis a Homer; tanmateix, sí que n'identifiquem algunes altres que poden resultar paral·leles: ὑπερβολὴ πένθους⁴⁵⁴, ὑπερβολὴ τῆς λύπης⁴⁵⁵, ὑπερβολὴ τοῦ οἴκτου⁴⁵⁶. Aquestes expressions assenyalen en tots els casos la descripció que el poeta fa d'una situació de dolor, els adjectius i les expressions que hi empra.

Pel que fa al vers 163 del cant XXIV de *Ilíada*, l'escoliasta mostra com la descripció de l'aspecte que presenta Príam en el dol pel seu fill Hèctor⁴⁵⁷ porta en gradació cap a aquesta *hipèrbole*.

Pel que fa als passatges de *Odissea*, en tots dos casos destaca que la descripció de les llàgrimes d'Ulisses, els símils que hi posa i les expressions que empra, porten cap a un punt àlgid d'aquest πάθος. En el primer cas es tracta de l'episodi amb Calipso⁴⁵⁸, quan la nimfa cedeix i deixa que marxi del seu costat, i en el segon, quan descriu les llàgrimes que li produeix el cant de Demòdoc⁴⁵⁹.

Vegem ara si en els escolis a les tragèdies d'Eurípides els contextos en què apareix el sintagma ὑπερβολὴ τοῦ πάθους són similars al dels casos que acabem d'assenyalar.

Trobem aquesta expressió a l'inici mateix de les *Fenícies*, quan Jocasta explica en la *rhexis* inicial els antecedents de la situació que ha dut els seus dos fills a la lluita fratricida. L'escoliasta parafraseja el vers 65 (πολλῶν δεομένη σοφισμάτων) quan Jocasta explica que els fills tenen tancat Èdip per oblidar el que l'heroï, un cop descoberta la veritat, representa:

ἢ πολλῶν παραινέσεων καὶ πολλῆς παραμυθίας δεομένη διὰ τὴν ὑπερβολὴν τοῦ πάθους,

Schol. E. *Ph.* 65

O que hauria necessitat de moltes exhortacions i consolacions a causa del *pathos* tan extrem.

⁴⁵⁴ Schol. bT *Il.* XXIV 163b: <έντυπας> ἔστι δὲ ποιότητος ἐπίρρημα. ὑπερβολὴν δὲ πένθους ἀξίαν οὐχ εὐρίσκων αὐτῷ περιθεῖναι ἐκάλυψεν αὐτόν, ὑπονοεῖν ἡμῖν καταλιμπάνων, οἷον ἄρα ἦν αὐτῷ τὸ πένθος.

⁴⁵⁵ Schol. PQT *Od.* V 151: οὐδέ ποτ' ὄσσε] ἐν ἄλλοις φησὶν “αἰψηρὸς δὲ κόρος πέλεται κρυεροῖο γόοιο” (*Od.* δ, 103.). εἰ τοίνυν οὕτως ἀδιαλείπτως κλαίει, ὄρα τὴν ὑπερβολὴν τῆς λύπης.

⁴⁵⁶ Schol. T *Od.* VIII 523: πόσιν ἀμφιπεσοῦσα] αὐξήσει ἐπὶ τῆς παραβολῆς δι' ἐκάστουτῶν ἐπαγομένων, ὥστε μηδεμίαν ὑπερβολὴν τοῦ οἴκτου καταλείπεσθαι.

⁴⁵⁷ *Hom. Il.* XXIV 163.

⁴⁵⁸ *Hom. Od.* V 151-152.

⁴⁵⁹ *Hom. Od.* VIII 523.

En la continuació de l'escoli del vers 672⁴⁶⁰ de l'*Hipòlit*, retrobem aquesta mateixa expressió que fa referència a les exclamacions que profereix Fedra en sentir les paraules d'Hipòlit maleint la raça de les dones. Aquí es lloa la capacitat d'Eurípides per copsar el caràcter i la reacció de la dona davant de grans desgràcies. Fa així:

ἄριστα δὲ τὴν ὑπερβολὴν τῆς συμφορᾶς μιμεῖται αὐτὸ τὸ πάθος διεξιῶν, ὅπερ εἰώθασι
πολλάκις ποιεῖν ἄξιων ἀποροῦντες θρῆνων.
Schol. E. *Hipp.* 672

De la millor manera representa l'enormitat de la desgràcia, estenent-se a mostrar el *pathos* mateix, cosa que sovint acostumen a fer quan estan mancats dels plans condignes.

Més proper a l'ús que acabem de veure, a la inclusió, per tant, de l'expressió en referència a una situació molt dura i penosa en el moment de la descoberta, és l'escoli a l'*Hipòlit* que comenta el passatge en què la nodrissa, parlant amb Fedra, descobreix de qui està enamorada. Aquí la ὑπερβολὴ τοῦ πάθους fa referència a la situació en què es dona aquest enamorament: Fedra glateix pel seu fillastre amb qui conviu mentre el marit és fora. En l'escoli es comenta de la següent manera la reacció de la dida quan s'assabenta de la situació en què es troba Fedra:

<οἴμοι τί λέξεις>: σαφῶς ἀκούσασα τὸν ἔρωτα, λοιπὸν σχετλιάζει τὴν ὑπερβολὴν τοῦ
πάθους.
Schol. E. *Hipp.* 353.

Sentint clarament de qui està enamorada, a continuació plany l'exagerat del *pathos*.

De la mateixa manera es descriu en aquesta tragèdia, uns pocs versos més enllà, la reacció del cor davant la mateixa situació: la descoberta del mal pateix Fedra:

ἐκπλαγεῖς δὲ ὁ χορὸς τὴν ὑπερβολὴν τοῦ πάθους σχετλιάζει οἰκτείρων ἅμα καὶ
θρηνῶν τὸ συμβάν.
Schol. E. *Hipp.* 362.

El cor, trasbalsat, plany l'exagerat del *pathos*, plorant alhora que fa un lament per la situació.

Aquí, a més, aquesta descoberta provoca un astorament (ἐκπλαγεῖς), com en l'escoli al vers 346a de l'*Àiax*, quan Tecmessa obre la tenda i apareix l'heroi cobert de sang. El cop d'efecte, doncs, el generen situacions que trasbalsen, ja siguin a través de la visió física, ja sigui per la força de l'impacte en la ment. Sembla, doncs, que la mena de πάθος que comporta ἔκπληξις abasta allò que esdevé ἐν τῷ φανερωῷ.

⁴⁶⁰ Per a aquest escoli vegeu 2.1.2. c.

RECAPITULACIÓ

Que les morts són escenes en què el πάθος es manifesta d'una manera especial queda ben clar en els passatges d'èpica que hem analitzat on els escoliastes comenten les morts d'herois i les reaccions dels personatges més propers⁴⁶¹. Pel que fa als escolis que reflexionen a propòsit de les morts dels personatges de tragèdia, la mort entesa com una πρᾶξις φθαρτική que es fa visible en l'escena no sembla usual i provoca l'ἔκπληξις dels espectadors (schol. S. Aj. 815; schol. E. Hec. 484). Així, en els escolis a l'Àiax ὄψις, πάθος i ἔκπληξις apareixen en el context del suïcidi de l'heroi. Aquests mateixos conceptes s'atribueixen a la visualització de l'heroi, segons els escolis, amb l'espasa tacada de sang i enmig del bestiar mort (schol. S. Aj. 346a). La mateixa imatge de l'espasa tacada de sang és considerada també una ὄψις τραγική en l'escoli a les Eumènides d'Èsquil (schol. A. Eu. 14), on l'heroi apareix envoltat de les Erinies. D'aquesta manera, amb la vinculació entre ὄψις i πάθος o τραγικός es manifesta en els escolis la noció de teatral, d'escena dramàtica. De fet, la vinculació entre el visible, ja sigui objectiu o subjectiu i el πάθος és també constant en les definicions que Aristòtil fa del temor, la gelosia o la ira (Arist. Rh. 1378a 30-b 1, 1382a 21-25 i 1388a 32-b 1). A més, el visible, expressat també mitjançant les diverses formes tant verbals com nominals de ὀράω i de θεάω és considerat un aspecte important del πάθος (schol. S. Aj. 60a). Pel que fa a l'èpica, l'actualització dels esdeveniments es produeix gràcies a la visibilització que el poeta aconsegueix generar en l'auditori a partir de la descripció que fa de determinades escenes, una descripció que genera, al seu torn, aquesta ὄψις que provoca πάθος.

D'altra banda, en els escolis d'un i altre gènere, els comentaristes assenyalen com la tria del poeta en la seqüenciació d'escenes o en la manera de presentar-les ajuda, en la majoria dels casos, a generar un πάθος (schol. S. Aj. 57a i 312), malgrat que, com hem vist, en d'altres s'assenyala precisament el contrari, l'atenuació d'aquest efecte. A més, quan els comentaristes reflexionen a propòsit d'aquelles escenes que augmenten o atenuen el πάθος, tenen sempre en compte el coneixement del públic i la manera com el poeta juga amb aquest coneixement de l'audiència i el desconeixement del personatge per tal d'augmentar aquest efecte (schol. S. OT. 251; schol. E. Hipp. 566; schol. bT Il. VII 79a). De fet, pel que fa als escolis a la *Ilíada*, els

⁴⁶¹ Mort d'Hèctor i reacció de l'esposa i dels pares, mort de Patrocle i reacció d'Aquil·les, i la reacció d'Agamèmnon quan creu el seu germà Menelau ferit de mort.

comentaristes perceben una anticipació que va més enllà dels fets referits en el poema (schol. bT *Il.* XXIV 85a).

A més, la vinculació entre πάθος i tragèdia, pel que fa a la seqüenciació dels fets i a la construcció de l'argument, s'expressa precisament en aquells passatges on els comentaristes reflexionen a propòsit dels finals que escauen en tragèdia, una qüestió ja present en la *Poètica*. La consideració de la mena de finals propis de la tragèdia reflecteix també una controvèrsia a propòsit dels límits d'aquest gènere en relació amb els de la comèdia (schol. S. *Aj.* 76 i 1123). La idea generalitzada en els escolis, tot i que hem vist com aquesta qüestió és debatuda també en els arguments de les tragèdies, és que al final de la tragèdia s'ha de produir un πάθος o un θρήνος. D'aquesta manera, s'assimila allò tràgic amb l'expressió del πάθος.

Igual com hem vist en el capítol d'Aristòtil, on el πάθος quedava relacionat amb λύπη⁴⁶² i συμφορά, en els escolis d'ambdós gèneres també es dona aquesta assimilació, no només amb aquests dos conceptes, sinó també amb δυστυχία i περιπέτεια (schol. E. *Or.* 1; schol. A. *Th.* 5; schol. AT *Il.* I 1). En d'altres, queda assimilat a μανία, νόσος i ἄτη (schol. S. *Aj.* 666-667), de manera que tant la forma singular com plural del concepte que estudiem és considerada una afectació pròpia de la part no racional de l'ànima que l'anul·la (schol. A. *Th.* 745-750). De fet, el πάθος, segons els escolis, pot arribar a destruir els homes (schol. S. *Aj.* 646a). A més, quan aquesta mena de πάθος afecta els personatges, aquesta condició es plasma en la seva manera de parlar (schol. E. *Hec.* 689). Per tant, d'una banda, la seva λέξις παθητική genera πίστις en l'oient (schol. S. *Aj.* 112) i, de l'altra, es reflecteix en una alteració de les paraules en el context del discurs. Aquesta alteració en el discurs l'identifiquen els escolis tant en les paraules de Fedra en l'*Hipòlit* com en la *rhesis* d'Àiax just abans del suïcidi. Aquest parlar afectat és definit pels escolis amb l'adverbi περιπαθῶς (schol. E. *Tr.* 343; schol. S. *Aj.* 560; schol. b *Il.* IV 155a i bT 146a). De fet, els discursos en què s'identifica aquesta manera de parlar són prosopopeies que, tal com afirma Teó en els seus *Progymnasmata*, «τοῦτο δὲ τὸ γύμνασμα μάλιστα ἡθῶν καὶ παθῶν ἐπιδεικτικόν ἐστίν»⁴⁶³. Precisament hem resseguit diversos escolis en què el discurs o les paraules d'un personatge són introduïdes amb el verb τραγωδέω (schol. E. *Or.* 810). I hem vist com en un d'ells θρηνέω esdevé sinònim de τραγωδέω (schol. E. *Andr.* 103).

⁴⁶² També en analitzar expressions equivalents a ὑπερβολή τοῦ πάθους λύπη, πένθος οἶκτος (2.3).

⁴⁶³ Theon *Prog.* 117, 30-32.

D'altra banda, també pel que fa a les paraules carregades de πάθος tant en els escolis de tragèdia com d'èpica, s'assenyala la bona adequació que el poeta mostra de l'ἦθος del personatge que es troba en aquesta situació (schol. bT *Il.* XXIV 249-251; schol. S. *Aj.* 421).

Però si el πάθος entès com una malaltia o afectació genera comentaris de caire moral, quan aquest concepte és vinculat al θρήνος i a les llàgrimes (schol. E. *Alc.* 55; schol. bT *Il.* XXIV 522-523), els comentaristes reflexionen a propòsit de la contenció del plor en una situació de dolor (schol. Q *Od.* IV 199 i M *Od.* IV 181). Aquesta mena de reflexions morals també són presents en aquells passatges on el πάθος és entès en termes de desgràcies i patiments. Així, assenyalen que en determinades tragèdies el πάθος és presentat com a quelcom indefectiblement unit a la condició humana, quelcom que arriba fins i tot a aquells que semblen feliços (schol. E. *Or.* 2).

Quan el πάθος queda assimilat a l'ἔρως trobem reflexions a l'entorn de la força totpoderosa d'Eros a la qual tot queda supeditat (schol. E. *Hipp.* 457; schol. bT *Il.* XIV 315b) i en el cas del desig de Fedra l'ἔρως és un πάθος que ho destrueix tot.

Finalment, que els escolis observen una petja tràgica en la manifestació del πάθος que, tanmateix, traspassa fronteres de gènere, ens ho deixa prou clar l'escoli al vers 1 de la *Iliada* que segueix la tradició manifestada ja en Plató i en Aristòtil segons la qual Homer és el pare de la tragèdia i el primer tràgic. També en els escolis a aquest poema hem pogut resseguir la tradició aristotèlica a propòsit dels πάθη (schol. b *Il.* IV 441).

3. MANIFESTACIONS ARTÍSTIQUES D'ÈPOCA IMPERIAL: DANSA I NOVEL·LA

La novel·la s'ha considerat sempre una forma literària que inclou dins seu tots els gèneres sistematitzats per Aristòtil. És per això que la relació d'aquesta amb el drama, especialment amb la comèdia i amb la tragèdia clàssiques, ha estat present en tots els estudis generals sobre novel·la⁴⁶⁴. Arran d'aquesta constatació van sorgir estudis més detallats a l'entorn de la relació entre novel·la i drama⁴⁶⁵. Per exemple, Crismani en el seu llibre *Il teatro nel romanzo d'amore e di avventure*⁴⁶⁶ repassa els motius dramàtics presents en les novel·les gregues. Segons l'autora del llibre, la principal font dramàtica d'aquests novel·listes és la comèdia nova que, amb Menandre al capdavant, incorporava ja motius tràgics. Resseguint una línia cronològica —tragèdia, comèdia, novel·la— Crismani identifica la comèdia nova com la font de la novel·la a l'hora d'emprar el recurs no només còmic sinó també tràgic⁴⁶⁷. D'aquesta manera obre una finestra a les reflexions a l'entorn de la tragèdia que contenen les fonts d'època alexandrina i imperial, especialment.

A banda del treball de Crismani, que estudia totes les novel·les des d'una perspectiva dramàtica, el més habitual és trobar investigacions a propòsit dels motius dramàtics presents en una novel·la en concret o en alguns passatges d'aquesta. I les *Etiòpiques* d'Heliodor és amb diferència l'obra que ha rebut més atenció per part dels estudiosos com a model paradigmàtic en l'ús del drama⁴⁶⁸. I és que la novel·la d'Heliodor bé que s'ho mereix, ja que el seu grau de sofisticació en la reelaboració i reutilització de temes, lèxic, motius, personatges i tècniques dramàtiques és molt superior al de la resta de novel·listes.

La valoració de la presència del drama en aquesta obra es fa des de dues perspectives: la primera, tractant la tragèdia i la comèdia com a text, no com a espectacle⁴⁶⁹; la segona, des de la sistematització i reflexió aristotèlica del drama com

⁴⁶⁴ Vegeu, per exemple, Fusillo (1989), García Gual (1972), Miralles (1968) i Ruiz Montero (2006).

⁴⁶⁵ Per a les relacions entre novel·la i drama vegeu Crismani (2003), Graverini (2006). Més específicament, per a les relacions entre tragèdia i *Etiòpiques* vegeu, Clavo (2003).

⁴⁶⁶ Crismani (1997) revisa els motius dramàtics de les novel·les de Xenofont d'Efes, Caritó, Longus, Aquil·les Taci i Heliodor. Borgogno (1971) es centra en la influència de Menandre en la novel·la de Caritó.

⁴⁶⁷ Val a dir que Aristòfanes i d'altres còmics del seu moment, per les notícies que en conservem, ja empraven recursos tràgics i en feien paròdia. Sobre les relacions entre tragèdia i comèdia, vegeu, per exemple, Nesselrath (1993), Gutzwiller (2000), Rosen (2005).

⁴⁶⁸ Walden (1894), Marino (1990), Montes Cala (1992), Morgan (1992), Paulsen (1992), Dworacky (1996), Laplace (2001), Reig (2010).

⁴⁶⁹ Aquest tractament de la tragèdia com a text i no com a espectacle és justificat ja que en aquesta època les peces tràgiques d'època clàssica ja no es representaven sobre els escenaris en la seva forma

a gènere. Aquesta última perspectiva ens fa veure que, molt possiblement, aquest autor, no només coneixia els gèneres dramàtics clàssics sinó que posseïa un domini i reflexió teòrica a propòsit dels temes, dels motius i de l'estructura, molt propers als que en la seva època mostren els comentaris retòrics al respecte.

La primera, més tradicional, amb la qual treballen la majoria d'estudiosos, també ha aportat grans reflexions a l'entorn de la intertextualitat i de la recepció dels textos tràgics clàssics i còmics. Un treball dels anys noranta que combina aquests dos punts de vista és el de Paulsen⁴⁷⁰, on analitza la presència d'aquests dos gèneres dramàtics a partir dels personatges principals: Cariclea, Teàgenes, Calasiris i Cnèmon, i dedica un capítol a personatges secundaris.

S'ha estudiat, també i no només en el cas d'Heliodor, el vocabulari dramàtic que apareix la novel·la. Els termes més treballats han estat els que contenen el lèxic escènic: μηχανή, θέατρον, σκηνή, entre molts altres, i δράμα⁴⁷¹. Aquest últim mot ha rebut molta atenció ja que Foci l'empra diverses vegades per referir-se a la novel·la, i s'ha plantejat fins a quin punt conté la vinculació original amb la semàntica de l'espectacle, de peça teatral, i si podria ser una possibilitat vàlida per designar aquest tipus de narrativa⁴⁷². Pel que fa al terme πάθος, no s'ha considerat un concepte que pertanyi a l'esfera del drama, a l'univers del teatre i, per tant, no ha estat motiu d'anàlisi. Tanmateix, tenint en compte els escolis que hem identificat, sembla clar que aquest terme, malgrat no pertànyer exclusivament al lèxic del drama tràgic, sí que conté importants connotacions dramàtiques també quan s'aplica en altres gèneres. De fet, tal com explica Panagiotis⁴⁷³, en els comentaristes del període bizantí aquest terme passa a ser sinònim de dramàtic, conservant encara un regust escènic, teatral, malgrat que s'apliqui a gèneres no teatrals.

En la novel·la d'Aquil·les Taci i també en la d'Heliodor aquesta paraula hi apareix. Tanmateix, no pretenem resseguir aquelles escenes o contextos en què apareix, sinó que mirarem d'identificar per a aquest nou gènere si el valor i les connotacions que els comentaris reflectits en els escolis expressen en determinats passatges i situacions marcades pel πάθος poden aplicar-s'hi també. Analitzarem, doncs, aquest

original; més aviat eren la font textual per a reelaboracions dramàtiques d'altra mena, com ara la dansa d'època imperial.

⁴⁷⁰ Paulsen (1992).

⁴⁷¹ Per al lèxic dramàtic en la novel·la vegeu especialment Walden (1894), Montes Cala (1992).

⁴⁷² Marini (1991) proposà aquest terme com a possible denominació per a la novel·la, però Panagiotis (1998) en el seu article discuteix si realment remet al teatre com a espectacle.

⁴⁷³ Panagiotis (1998). Per a un estudi de la història de l'espai escènic a Bizanci, vegeu Valdo (1989).

concepte des del punt de vista argumental, però farem referència també en alguns apartats a les *Ἐρωτικά διηγήσεις* atribuïdes a Plutarc i als *Ἐρωτικά παθήματα* de Parteni, ja que sembla interessant estudiar aquestes relacions semàntiques dins el seu context per resseguir les pistes sobre el grau de preparació retòrica i de reflexió que els autors podrien tenir respecte als gèneres.

Però si, com hem dit, el πάθος conté també una dimensió teatral, escènica, no podem deixar de revisar la seva plasmació i ús en un gènere dramàtic tan genuí de l'època imperial com ho és la dansa. De fet, tant la novel·la com la dansa són dues manifestacions artístiques molt poc valorades per l'elit educada i que, en canvi, assoliren gran popularitat enmig d'un públic sovint titllat d'ignorant o de "femení" per part d'aquesta elit. Aquest menyspreu es dirigí també contra els seus creadors fet que provocà, d'una banda, un desconeixement notable dels seus autors i creadors —vigent encara avui dia— i de l'altra, la consideració, ja tradicional, que tant un gènere com l'altre foren produïts per persones amb una formació literària més aviat modesta i incompleta. Tanmateix, com veurem, l'estudi de la presència del πάθος com a element argumental en tots dos gèneres ens mostrarà com els seus creadors participaven de tota una tradició de crítica literària ben reflectida en els escolis.

Com hem vist, el πάθος ja des d'Aristòtil és considerat un element clau de la tragèdia⁴⁷⁴ i en època imperial és en la dansa —gènere dramàtic per excel·lència— sinònim de tragèdia. Precisament la pantomima⁴⁷⁵, que és el nom llatí per a aquesta forma teatral, fou declarada per autors com Llucià i Libani⁴⁷⁶ hereva de la tragèdia amb l'objectiu de confegir-li una dignitat que fou molt discutida en el seu temps. Seguint la tradició d'aquests textos, els estudiosos més moderns la consideren una evolució de la tragèdia, una via paral·lela al que representaren les *rheseis* tràgiques de la mateixa època. Ambdues formes tràgiques o *tragicitzants* comparteixen el fet de posar en escena passatges amb fort contingut patètic que el gènere dramàtic clàssic feu cèlebres.

En el cas de les *rheseis* tràgiques, un actor solista, també anomenat τραγωδός cantava, ja fos amb la mateixa música de la tragèdia o amb una de nova, aquesta escena. Aquí el text acompanyat de la música n'era el protagonista. Per tant, l'elaboració retòrica del patètic era important.

⁴⁷⁴ Arist. *Po.* 1452b 9-13.

⁴⁷⁵ El nom grec és ὄρχησις.

⁴⁷⁶ Luc. *Salt.* 31; Lib. *Or.* 64, 112.

Pel que fa a la dansa, el patètic, entès com un ingredient importantíssim d'allò que podem anomenar tràgic, es posava davant els ulls de l'espectador amb la predominança del moviment i de les figures del ballarí, anomenat ὀρχηστής o τραγωδός en certs casos⁴⁷⁷.

Així, doncs, si com hem dit el πάθος, tot i ser un concepte que trenca fronteres de gèneres i que, per tant, és aplicat en els escolis en contextos no exclusivament teatrals, manté, tanmateix, un pòsit de dramatisme o de teatralitat, en la novel·la succeeix el mateix. Podem resseguir aquest πάθος en un gènere no dramàtic, dins d'un context ple de referències teatrals. L'altra cara de la moneda de la novel·la és, pel seu context temporal i socio-cultural, la pantomima d'època imperial, un espectacle dramàtic que, amb el protagonisme del moviment, dels gestos i de la música però amb un rerefons també textual, explota al màxim el πάθος no només típic de la tragèdia, sinó també de l'èpica. És per això, perquè tant un gènere com l'altre empenen el recurs al patètic d'una manera molt similar —el primer en un context més aviat retòric i també literari, sense oblidar tampoc la vessant escènica, el segon en un context plenament escènic—, que incloem tots dos gèneres en el nostre estudi del πάθος. A més, en tots dos les escenes marcades pel πάθος i el recurs al tràgic estan vinculats directament amb la qüestió de la mimesi i dels seus perills, especialment pel que fa a la credibilitat i als sentiments que es transmeten als receptors d'un i altre. Així, sovint, en la dansa els noms propis de la mitologia tràgica, dels personatges marcats pel πάθος es mantenen, mentre que en la novel·la es perden, bé que el motiu i el caràcter es serveixen.

⁴⁷⁷ La terminologia emprada per denominar els diversos actors dels diferents espectacles vinculats a la tragèdia són a vegades intercanviables, malgrat que en el món de parla grega sembla que està més diferenciat.

3.1. DANSA.

3.1.1. La dansa segons els textos d'època imperial: Llucià i Libani⁴⁷⁸

Quan parlem de dansa (ὄρχησις), cal tenir en compte que disposem d'un nombre més aviat escàs i dispers d'informacions sobre les característiques formals i de contingut d'aquest espectacle i que, sovint, aquestes informacions són parcials, motius pels quals se l'ha confós, a vegades, amb altres formes mímiques.

D'una banda, tenim al nostre abast un grapat d'inscripcions, de relleus i de figuretes que no sempre són de clara interpretació i, de l'altra, no disposem de llibrets, a excepció segurament d'un fragment papiraci⁴⁷⁹, l'*Alcestis de Barcelona*⁴⁸⁰, datat cap al segle IV dC, que pertany a la fundació Sant Lluç Evangelista de Barcelona. Es tracta d'un text de 122 hexàmetres escrits en llatí, bona part del qual està redactat en la forma de discurs directe: s'inicia amb la conversa entre Apol·lo i Admet i es clou amb les últimes paraules d'Alcestis, que expira entre els braços del seu espòs⁴⁸¹.

Trobem també en literatura, al llarg de diversos segles, tant en llatí com en grec, referències sovint poc desenvolupades i noms de possibles autors d'aquest gènere. Sabem, per exemple, que certs textos d'Ovidi s'executaven públicament mitjançant la dansa⁴⁸². Sense datació és també la possible interpolació identificada per Else en la *Poètica* 1445a 26-28 on es parla dels ballarins i que —segons defensa l'estudiós— fa referència a la dansa d'època imperial⁴⁸³.

Aquesta escassetat de referències no ha estat obstacle perquè al llarg dels últims anys hagin aparegut diverses monografies i un gran nombre d'articles que ens ajuden a posar ordre a tots els materials de què disposem i a obtenir una visió més clara i general d'aquest espectacle que tants detractors tingué a l'antiguitat per part de l'elit educada⁴⁸⁴. Disposem de dos opuscles escrits en grec dedicats íntegrament a

⁴⁷⁸ El punt de partida d'aquest apartat de la tesi prové de dues comunicacions, l'una realitzada en el marc del Simposi Internacional de la Secció Catalana de la SEEC que es celebrà el juliol del 2013 a Barcelona i l'altra en el XIV Congrés d'Estudis Clàssics celebrat a Barcelona el juliol del 2015.

⁴⁷⁹ Sobre aquesta qüestió vegeu Jory (2008: 157-168) i Hunt (2008: 169-184).

⁴⁸⁰ *Papyri Barcinonenses* Inv. N. 158 ab, 159 ab, 160 ab, 161 a.

⁴⁸¹ Sobre la consideració d'aquest centenar de versos com a text de pantomima, vegeu Garelli (2007: 365 i ss.), Gianotti (1991: 121-149) i Hall (2008: 258-282).

⁴⁸² *Ov. Tr.* 5, 7, 25-27.

⁴⁸³ Else (1986: 77-78).

⁴⁸⁴ Jory (1981, 1996, 2002), Slater (1994), Montiglio (1999), Garelli (2007), Lada-Richards (2007), Hall & Wyles (2008), Webb (2008), Hall (2013), Petrides (2013).

aquest nou espectacle dramàtic: *La dansa de Llucià*⁴⁸⁵, al segle II dC, i el *Discurs 64* de Libani⁴⁸⁶, al segle IV. El primer està escrit en la forma de diàleg entre Licí⁴⁸⁷ i un tal Cràton —abanderat aquest segon dels πεπαιδευμένοι contra aquesta forma dramàtica— i ens dóna gairebé tota la informació sobre les característiques de la dansa, si bé, tractant-se de Llucià, cal prendre-les amb certa prevenció⁴⁸⁸. És aquest un diàleg, com veurem a continuació, construït com a resposta a la teoria que Plató exposa en la *República* a propòsit de la poesia i la mimesi.

El segon —una rèplica a un discurs perdut d'Eli Arístides⁴⁸⁹ en què atacava els ballarins — és una defensa d'aquest espectacle i dels seus actors. En aquest discurs trobem més informació a propòsit de la música i de l'execució escènica de l'espectacle. A més, el seu autor hi inclou certes afirmacions que ens deixen entreveure les diferents i, sovint oposades, consideracions de què gaudia aquest gènere a la tardoantiguitat. Com en el cas del diàleg de Llucià, Libani rebutja també aquí certes teories platòniques a propòsit de la mimesi.

El marc en què es produeixen ambdues obres, en el si d'una elit educada que titlla de vulgar i poc escaient aquest espectacle que gaudeix, en canvi, d'una gran acceptació popular, condicionen la seva forma i objectiu. No ens trobem davant de textos expositius que es limiten a descriure'n els mecanismes i els continguts, sinó de textos en defensa de la dansa. Precisament per aquesta raó, pel context i per l'objectiu que persegueixen, els seus autors construeixen les seves defenses tot emprant recursos, arguments i conceptes retòrics, literaris, filosòfics, morals i pedagògics codificats en les obres literàries de referència. Tots dos autors presenten la dansa com un espectacle "total", com la síntesi i la sublimació de les formes literàries més prestigiades: èpica, tragèdia, retòrica i filosofia. A més, en ressalten

⁴⁸⁵ Per a l'autoria de Llucià en aquest tractat vegeu Anderson (1977). Per a aquest diàleg empram l'edició de Macleod (1980).

⁴⁸⁶ Per a una edició, traducció i comentari d'aquest text vegeu Molloy (1996). Vegeu també l'article dedicat a aquest discurs de Savarese (2003). Per a un estudi exhaustiu de la figura de Libani com a mestre d'escola vegeu Cribiore (2007).

⁴⁸⁷ Licí és un personatge recurrent en els diàlegs de Llucià i se l'ha considerat el personatge darrere la màscara del qual s'amaga l'autor. Sobre les màscares de Llucià vegeu Dubel (1994).

⁴⁸⁸ Ens crida l'atenció que, si bé, Licí defensa aferrissadament en aquest opuscle la dansa i el ballarí, tant en *Luc. Ind. 22* com en *Pseudol. 25* fa referència a la pantomima i als actors que hi intervenen en termes despectius. A propòsit de la defensa de la dansa com un elogi paròdic, vegeu Garelli (2007: 380 i ss.).

⁴⁸⁹ *Lib. Or. 64, 1-8.*

l'important exercici físic a què és sotmès l'actor, atribuint-li, d'aquesta manera, una part integral de la formació del jove: l'entrenament físic⁴⁹⁰.

A grans trets podem dir que la dansa és un espectacle dramàtic, del qual no coneixem el moment en què s'originà⁴⁹¹, i que assolí un alt grau de popularitat en temps d'August, popularitat que va atènyer el seu punt àlgid al segle II dC. En la dansa un actor / ballarí (ὄρχηστής)⁴⁹², que representa diferents personatges consecutivament, escenifica, un rere l'altre, moments de la història mítica o recent que contenen una alta dosi de πάθος. Precisament Libani ens explica com el ballarí és capaç d'impersonar tots els personatges que intervenen en una mateixa peça i, fins i tot, de posar sobre l'escena, mitjançant la mimesi, els objectes que hi prenen part⁴⁹³. I elogia tant l'habilitat del ballarí per fer recognoscible cada personatge a través del posat. De la figura i dels gestos, com la perspicàcia de l'espectador entrenat en identificar-los de seguida⁴⁹⁴.

El terme πάθος és en el diàleg de Lluetà un concepte essencial que permet a l'autor vincular la dansa no només amb la tragèdia, sinó també amb la retòrica per tal d'assignar, així, al nou gènere un prestigi força discutit:

οὐ μὴν οὐδὲ ῥητορικῆς ἀφέστηκεν, ἀλλὰ καὶ ταύτης μετέχει, καθ' ὅσον ἦθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτικὴ ἐστίν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται.

Luc. Salt. 35

I no està allunyada en absolut de la retòrica, ben al contrari, participa d'ella, en la mesura que és indicativa de comportaments i d'emocions, el mateix pel que s'esmercen els oradors.

D'aquesta manera, afirma que la dansa està relacionada amb l'art retòrica en la mesura que representa ἦθους τε καὶ πάθους, que són concretats de la següent manera:

Τὸ δὲ ὅλον ἦθη καὶ πάθη δεῖξιν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται, νῦν μὲν ἐρῶντα, νῦν δὲ ὀργιζόμενον τινα εἰσάγουσα, καὶ ἄλλον μεμνηνότεν καὶ ἄλλον λελυπημένον, καὶ ἅπαντα ταῦτα μεμετρημένως. Luc. Salt. 67

⁴⁹⁰ Luc. Salt. 75-78 i Lib. Or. 64, 103-105 i 117-118. De fet, diversos autors de la Segona Sofística reclamen per a la nova παιδεία grega la inclusió, com ja succeïa en època clàssica, de l'entrenament físic com a part integrant d'aquesta. A propòsit de la reivindicació de les pràctiques atlètiques com a part integrant de la παιδεία per part de Filòstrat (Philostr. Gym. 1), vegeu Mestre (2007: 523-556).

⁴⁹¹ Tenint en compte les fonts antigues es sol donar l'any 22 aC com a data d'introducció d'aquest espectacle a Roma. Jory (1981) analitza les fonts antigues sobre la data d'introducció d'aquest espectacle a Roma.

⁴⁹² Empro terminologia grega, atès que baso el meu estudi en les fonts gregues. Pel que fa a les fonts llatines, hi ha diversos termes per referir-se a aquest personatge, com ara *tragoedus*, *histrion*, *saltator*. Aquesta diversitat de nomenclatures fa difícil, a vegades, ubicar exactament l'actor de pantomima en el seu context.

⁴⁹³ Lib. Or. 64, 68.

⁴⁹⁴ *Ibid.* 113.

La dansa és el relat que mostra i encarna tots els caràcters i les passions, representant, amb ritme, ara algú enamorat, ara algú colèric, un que ha embogit, un altre que està afligit, i tot de coses d'aquesta mena.

En les ratlles que acabem de citar podem identificar una xarxa de relacions semàntiques i conceptuals molt ben travada.

- a. D'una banda, la dansa s'assimila, mitjançant la forma ἐπαγγέλλεται, a una ἐπαγγελία, és a dir, a un relat tant de la mena de la mimesi èpica com de la mena del relat del missatger de la tragèdia, ja que, com hem vist en el capítol dedicat als escolis, aquest substantiu és el que s'empra per definir el relat d'un missatger en escena que posa davant els ulls de l'espectador, mitjançant la paraula, allò que no s'ha produït mitjançant l'acció dels personatges dalt l'escena.
- b. D'altra banda, la manera com en fa el relat no és essencialment a través de la paraula, sinó de l'acte de mostrar, d'assenyalar (δείξειν) i a través de l'acció representada, de l'escenificació (ὑποκρινεῖσθαι). És importantíssim, doncs, el rol de l'actor que es transforma en un altre.
- c. Els πάθη d'Aristòtil, dels escolis i els de Llucià convergeixen (ἔρωσ, ὀργή, μανία, λύπη). En els escolis hem vist com els passatges de tragèdia més comentats pel que fa al πάθος són precisament els mateixos que Plató considera més perillosos⁴⁹⁵.

Libani també relaciona la dansa i la retòrica però en un altre sentit: per a ell tant el rètor com el ballarí són capaços de socórrer, amb exemples, l'un a través de l'oïda, l'altre, a través de la vista, els que pateixen; esdevenen, així, les dues figures una mena de metges de l'ànima:

βούλει μαθεῖν ὅπως ἰσχύσεις ψυχὴν λύπη βεβαπτισμένην ἀνενεγκεῖν καὶ ῥάω καταστήσαι; λαβὼν ἄνθρωπον ἐστερημένον [ἢ] φιλτάτων ἢ χρημάτων ἢ περιυβρισμένον ἢ πεπληγμένον ἄγε πρὸς τὸ θέατρον, δείξον αὐτῷ δι' ὀρχηστοῦ παλαιᾶς βασιλείας καθηρημένας καὶ κουφιεῖς. ἀπένεγκε τὴν διάνοιαν ἀπὸ τῶν τυράννων εἰς κώμους καὶ πανηγύρεις καὶ τάχα ὄψει τὴν κατήφειαν ἀπιοῦσαν, εἰ δὲ μὴ πᾶσαν, τὸ γοῦν πλεόν. ὥστ' οὐ πολὺ τῆς παρὰ τοῦ ῥήτορος τοῖς πενθοῦσι βοηθείας ὀρχηστῆς δεύτερος.

Lib. Or. 64, 115

¿Vols conèixer com pots sortint-te'n de refer una ànima ofegada en l'afflicció i deixar-la en una millor disposició? Agafa un home orfe d'amics o de possessions, o un ultratjat o ferit, porta'l al teatre i assenyala-li a través del ballarí les desfetes dels antics reialmes, és així com l'alleugeriràs. Fes que la seva atenció es distregui dels sobirans i es centri en cerca-viles i festes, i aviat veuràs que la seva tristot potser no

⁴⁹⁵ Pl. R. 606 d.

desapareixerà del tot, però sí força. El ballarí, doncs, segueix molt de prop l'orador a l'hora d'ajudar a endurar les dissorts.

Un objectiu semblant persegueix la novel·la de Longus, segons queda exposat en el pròleg quan afirma:

καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνοσ τέτταρασ βίβλουσ ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαισ καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποισ, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν τοῦκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει.

Longus P. 3

Vaig compondre aquests quatre llibres, que són una ofrena a l'Amor, a les nimfes i a Pan, i també un tresor agradable a tothom: guarirà el malalt, refrescarà la memòria de l'antic enamorat i instruirà aquell qui no s'ha enamorat encara⁴⁹⁶.

Amb el mateix terme (πάθος) defineix també Llucià de manera genèrica, en la llista de referències que el ballarí ha de guardar en la memòria, "la desgràcia d'Hipòlit"⁴⁹⁷. Podem identificar en aquest sintagma una translació de termes entre els escolis i aquest diàleg. Si els escolis a l'*Hipòlit* d'Eurípides centraven el πάθος en Fedra, ara aquesta afectació de la dona provoca conseqüències marcades també pel πάθος en Hipòlit, que es converteix en la víctima protagonista. Aquest traspàs de protagonisme de Fedra a Hipòlit, de fet, el trobem ben representat en la novel·la d'Heliodor, on es descriuen episodis en què un dels personatges és víctima de la passió desaforada i malaltissa d'una dona d'edat més avançada. L'accent dels novel·listes recau també en el noi i en les conseqüències que la malaltia amorosa de la dona té per a ell⁴⁹⁸. De fet, la novel·la i també la dansa exploten l'actualització del mite d'Hipòlit ben vigent en època imperial on, a banda de quedar plasmada la visió més popular que es tenia en època clàssica de Fedra, el jove pren unes connotacions gairebé de model de filòsof que endura i reprimeix el desitjos. La novel·la⁴⁹⁹ reflecteix en aquestes escenes l'estereotip en què es convertiren Fedra i Hipòlit en època imperial: la dona, imatge de la incontinença passional, i el jove, exemple del refrenament i la continència. Aquesta simplificació dels personatges mítics queda ben resumida en una frase de Libani en el llistat que fa dels diferents personatges, quan respon a la crítica sobre el protagonisme excessiu de les dones en la dansa: «El

⁴⁹⁶ Traducció de Berenguer i Cuartero (1981).

⁴⁹⁷ Luc. *Salt.* 40, 11: καὶ τὸ Ἴππολύτου πάθος.

⁴⁹⁸ A propòsit d'aquests personatges, vegeu 3.2.3. a.

⁴⁹⁹ En la novel·la d'Apuleu (*Apul. M.* X 2) apareix també aquest motiu. Sobre la parella prototípica Hipòlit – Fedra, vegeu Crismani (1992: 20) i Gianotti (1990).

ballarí ha fet de Fedra encesa pel desig, però també ha representat Hipòlit, un jove ferm⁵⁰⁰».

Tornant a l'ús de l'arrel παθ- en Llucià i Libani, trobem la forma πάθημα en corelació amb el substantiu πράγμα, en un passatge de Libani en què es defensa, més extensament que en el text de Llucià, la dansa com a fenomen educatiu a nivell moral:

ὁ γὰρ δὴ πεπληρωμένος τῆς τῶν ἡρώων καὶ γνώμης καὶ τύχης ἀμείνων ὀμιλῆσαι
πράγμασιν ἐν τοῖς ἐκείνων παθήμασι τὸν αὐτοῦ βίον ὀρθῶν.
Lib. Or. 64, 109

Perquè aquell que ha quedat nodrit de l'esperit i la fortuna de l'heroï afronta millor els esdeveniments, en la mesura que dreça la seva pròpia vida en les experiències d'aquells.

La col·locació i ús d'aquests dos termes ens recorda aquí a Aristòtil en el que sembla ser una interpolació que defineix la dansa: ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις⁵⁰¹. Si en Llucià trobàvem l'ús dels dos primers elements, en Libani trobem plasmats no en una organització coordinativa els dos últims. Així, l'element constant i, per tant, bàsic i imprescindible de la dansa sembla ser el πάθος. Però aquest terme és també, a la manera aristotèlica, un element de l'argument⁵⁰² d'aquestes, com ja ha assenyalat Ruiz Montero⁵⁰³. D'altra banda, aquest passatge sembla mantenir una intertextualitat en forma de contestació a l'afirmació que es fa en la *República* segons la qual el fet de presenciar πάθη de la mena que posa en escena la tragèdia és contraproductiu en la mesura que incentiva en l'interior de l'espectador els mateixos πάθη tràgics⁵⁰⁴.

D'aquesta manera, en totes dues obres es trenca una relació implícita entre el πάθος, la dansa i la tragèdia. De fet, la dansa és considerada el resultat d'una simbiosi entre èpica i tragèdia, vehiculada a través de la mimesi⁵⁰⁵. Aquesta connexió, entre ambdues formes poètiques no és res nou en època imperial, sinó que es tracta d'una assimilació ben implantada, iniciada per Plató i seguida per Aristòtil, que permet als defensors de la dansa anar més enllà i assimilar l'espectacle a aquestes dues formes poètiques⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ Lib. Or. 64, 67: Φαίδραν ὀρχηστῆς ἐποίησεν ἐρώσαν, ἀλλὰ καὶ τὸν Ἴππόλυτον προσέθηκεν, ἐγκρατῆ νεανίσκον.

⁵⁰¹ Arist. Po. 1447a 26-28. Sobre aquest passatge vegeu el capítol 1 de la tesi.

⁵⁰² Luc. Salt. 41, 3-4: οἷς ἐξῆς ὁ Κιθααρῶν καὶ τὰ Θηβαίων καὶ Λαβδακιδῶν πάθη.

⁵⁰³ Ruiz Montero (2014).

⁵⁰⁴ Pl. R. 606a i b.

⁵⁰⁵ Luc. Salt. 61.

⁵⁰⁶ Per exemple, ja Aristòtil en la *Poètica* (Arist. Po. 1459b 8-11) assignava a l'èpica i la tragèdia les mateixes εἴδη i Plató (Pl. R. 595b 10 -c 2 i 598d 8) assenyalava Homer com el pare de la poesia tràgica. D'altra banda, en l'escoli al vers 1 de la *Ilíada* (Schol. AT Il. I 1a), les barreres entre tragèdia i èpica

Aquest nexa d'unió queda explicitat per Licí en el següent passatge on afirma que la referència dels episodis mítics que representa el ballarí és sempre la poesia èpica i tràgica⁵⁰⁷ especialment. D'aquesta manera, entronca amb la tradició aristotèlica i platònica:

Αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέροις, καὶ οὐδὲν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἰ ὀρχηστικαί, πλὴν ὅτι ποικιλώτεραι αὗται καὶ πολυμαθέστεραι καὶ μυρίας μεταβολὰς ἔχουσαι.

Luc. *Salt.* 31

Els arguments són comuns a ambdues i en res no es diferencien els de la dansa dels de les tragèdies, excepte en el fet que els arguments de la primera són més variats, més allisonadors i tenen milers de canvis.

Pel que fa al terme μεταβολὰς en aquest passatge, podem pensar en un significat no connotat des del punt de vista literari i, per tant, en canvis de tipus escènic i de personatges, ja que sabem que en la dansa es representaven diferents escenes unes darrere les altres, totes elles protagonitzades per un mateix ballarí. I, de fet, tant Llucià en aquest mateix diàleg com Libani en el 64 empren el mateix terme, també en plural, per referir-se a les metamorfosis dels déus⁵⁰⁸. Tanmateix, no hem d'oblidar que aquest és un concepte important en la teoria aristotèlica de la tragèdia, ja que defineix l'anagnòrisi i la peripècia com el canvi d'un estat al seu contrari⁵⁰⁹, i els πάθη⁵¹⁰. Precisament el passatge que acabem de citar és emprat per Garelli per establir com, a partir d'aquesta afirmació, Llucià, tergiversant l'ordre dels valors aristotèlics elabora una teoria diferent a propòsit de la crítica dramàtica del filòsof⁵¹¹. Sigui com sigui, del fet que en la dansa hi hagi μυρία μεταβολαί, es dedueix que l'actor hagi de dominar les tragèdies, en concret:

Πρὸ πάντων δὲ τὰ (article substantivador) περὶ τοὺς ἔρωτας αὐτῶν καὶ αὐτοῦ τοῦ Διὸς καὶ εἰς ὅσα ἑαυτὸν μετεσκεύασεν εἴσεται, καὶ τὴν ἐν Ἄιδου ἅπασαν τραγωδίαν καὶ τὰς κολάσεις καὶ τὰς ἐφ' ἑκάστη αἰτίας καὶ τὴν Πειρίθου καὶ Θησέως ἄχρι τοῦ Ἄιδου ἔταιρείααν.

Luc. *Salt.* 59, 5-60

Però, per damunt de tots coneixerà [els relats] que fan referència als amors dels déus i, especialment, del mateix Zeus i en tot el que mudà. Dominarà també totes les

queden totalment difuminades i Homer esdevé no només el mestre de la tragèdia sinó també el pare de la catarsi aristotèlica.

⁵⁰⁷ També Libani (Lib. Or. 64, 72-74) entronca la dansa amb tota la tradició poètica anterior: tragèdia, comèdia i èpica.

⁵⁰⁸ Luc. *Salt.* 59, 4: τὸν Ἐπαφὸν λέγω καὶ τὸν Ὅσιριν καὶ τὰς τῶν θεῶν εἰς τὰ ζῶα μεταβολὰς. Lib. Or. 64, 56: οὐκ ἐξίστατο τῆς αὐτοῦ φύσεως ὁ Ζεὺς ἐν ταῖς μεταβολαῖς ἃς ἀκούομεν, ἀλλὰ θεραπεύων τοὺς καιροὺς πάλιν αὐτὸς ἦν.

⁵⁰⁹ Arist. *Po.* 1452a 22-23 i 29-33.

⁵¹⁰ Arist. *Rh.* 1378a 19-22.

⁵¹¹ Garelli (2007:341-349).

tragèdies que s'esdevingueren a l'Hades, els turments i els motius per a cadascun d'ells, i com l'amistat de Piritous i Teseu els portà fins al mateix Hades.

La llista de temes que exposa Llucià en aquestes ratlles no és innocent, sinó que pren bona part dels mites que Plató⁵¹² a la *República* considera falsos i, per tant, que han de ser esborrats de la memòria i de l'educació dels ciutadans. Així, el filòsof afirma que cal evitar i esborrar els mites que tracten dels dolors d'ultratomba⁵¹³, aquells que relaten la cèlebre escena de la Διός ἀπάτη, les relacions entre Afrofita i Ares⁵¹⁴ i les accions terribles a causa del desig dutes a terme per Piritous i Teseu, entre d'altres herois⁵¹⁵.

D'altra banda, com ja hem apuntat en el capítol primer de la tesi, en parlar de les menes de tragèdies i en llistar les diferents alternatives que els estudiosos han proposat per a la quarta⁵¹⁶, és precisament aquest passatge de Llucià el que es podria emprar a favor d'aquells que sostenen la tesi que la quarta mena de tragèdia és la de l'Hades⁵¹⁷. Al marge d'aquesta qüestió, el que sí queda clar és que les tragèdies que giraven a l'entorn de l'Hades i de les quals no conservem massa exemples⁵¹⁸ també eren emprades en la dansa. Potser la dansa explotava d'aquesta mena de tragèdies el τερατώδες⁵¹⁹ que, segons el filòsof, provocava fàcilment en l'espectador el πάθος que condueix a l'ἔκπληξις, un efecte força perseguit en aquest gènere. No hem d'oblidar tampoc la preferència d'aquest espai per part de Llucià, ja que l'Hades acostuma a ser l'escenari de cèlebres obres i, en ocasions, de desfilades de morts que són identificades com a vertaders espectacles⁵²⁰.

Però la relació entre tragèdia grega i dansa no és domini exclusiu dels textos i del pensament grecs, sinó que la trobem també en textos escrits en llatí. Per a aquesta vinculació hom cita sovint el llibre segon de les *Saturnals* de Macrobi, capítol 7, on es fa referència tant al mim (1-11) com a la dansa (12-19)⁵²¹. En aquesta segona part

⁵¹² Pl. R. 378a - 380a.

⁵¹³ *Ibid.* 386.

⁵¹⁴ *Ibid.* 390.

⁵¹⁵ *Ibid.* 391d.

⁵¹⁶ Vegeu el capítol 1.

⁵¹⁷ Sobre la tragèdia en temps de Llucià i la relació d'aquest autor amb aquest gènere vegeu Kokolakis (1960), Seeck (1990).

⁵¹⁸ Arist. *Po.* 1456a 2-3: τὸ δὲ τέταρτον τῆς τῆς, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου.

⁵¹⁹ *Ibid.* 1453b 8-10.

⁵²⁰ Són cèlebres els *Diàlegs dels morts* i *Prometeu*, entre d'altres. Pel que fa a la imatge del viatge a l'hades i del judici en *Històries verídiques* i *Descens a l'hades*, vegeu Mestre (2013). A propòsit del judici a l'hades en *Cataplus*, vegeu Mestre & Gómez (2009).

⁵²¹ Macrobi. *Sat.* 7, 13-16 (FBM) «Una vegada, Hílas representava dansant (*saltaret*) cert passatge líric (*cum canticum*), la fi del qual era “el gran Agamèmnon” (τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα), com si figurés un home alt i corpulent. Pílates no ho pogué resistir i exclamà des de la graderia: ‘El fas llarg, i no gran’

apareixen retrets molt semblants als que Licí reproduïx en *La dansa* 80-83. Així, en el diàleg de Llucià els espectadors critiquen la poca estatura d'un actor que ha de representar Hèctor i li etziben: «Astiàanax, on és Hèctor?»⁵²² o, al contrari, l'excessiva estatura d'un actor que representava Capaneu en proporció a la mida de les muralles⁵²³. També l'excés o defecte de corpulència d'uns altres⁵²⁴ en relació amb la imatge mental comuna que els espectadors tenien dels personatges mítics. Aquestes notícies, malgrat que segurament estan amanides amb l'acidesa incisiva de Llucià, poden respondre a una realitat concreta i ben estesa, ja que, com hem vist en el capítol dedicat als escolis, trobem un comentari sobre l'aspecte adient de Timòteu i la seva manera de representar el paper d'Àiax⁵²⁵. És molt versemblant pensar que els espectadors tenien al cap una imatge de com havia de ser l'aspecte de l'heroi i fins a quin punt esperaven que l'actor s'hi aproximés al màxim.

Pel que fa al passatge de Macrobi, on Hílas i Píllades s'enfronten en representacions ara fent d'Agamèmnon, ara d'Èdip, ara d'Hèrcules embogit, les crítiques no només es formulen contra la condició física de l'actor i la seva adequació al personatge que representa, sinó també en relació amb la manera com executa l'escena i la disposició. Precisament s'empren aquestes ratlles com a base per sostenir que les primeres pantomimes que es representaren a Roma estaven acompanyades d'un text grec i s'inspiraven en obres gregues, molt probablement, en peces d'Eurípides⁵²⁶.

Quant a les característiques formals, segons explica Llucià —informació recolzada per diversos relleus i figuretes que presenten màscares amb els llavis closos⁵²⁷—, el ballarí mut i silenciós —κωφοῦ καὶ μὴ λαλέοντος⁵²⁸— és acompanyat de músics i d'un cantant —o actor solista— que narra l'episodi que s'esdevé a l'escena. L'èmfasi es posa en l'habilitat del ballarí⁵²⁹ que amb els seus moviments (φόροι), figures

(σὸ μακρόν, οὐ μέγαν ποιεῖς). [...] Hílas encarnava Èdip i Píllades censurà l'aplom del dansaire (*securitate saltantis*) amb aquests mots: 'Tu hi veus!'. Un dia que feia d'Hèrcules foll i alguns espectadors eren del parer que no mantenia el comport escaient a un actor (*non nullis incessum histrioni conuenientem non seruare uideretur*), es tragué la màscara i increpà els que reien: 'Capsigranys! Que no veieu que faig de boig!'».

⁵²² Luc. *Salt.* 76, 8-9.

⁵²³ *Ibid.* 76, 10-12.

⁵²⁴ *Ibid.* 76, 14-16.

⁵²⁵ Schol. S. *Aj.* 864. Sobre aquest escoli vegeu 2.1.1. b.

⁵²⁶ Vegeu Garelli (2007: 52).

⁵²⁷ *Ibid.* (2007: Planche IV fig. 9 i 10).

⁵²⁸ Luc. *Salt.* 62.

⁵²⁹ Tots els estudiosos que s'ocupen de la pantomima relacionen el fet que l'actor assoleixi un protagonisme exagerat, que esdevingui un *divo*, amb l'anonimat dels seus autors. A diferència del que

(σχήματα) i domini de les mans (χειρονομία)⁵³⁰, ha de fer comprensible al públic la història. Tant és així que en els diferents textos antics⁵³¹ l'element visual és el protagonista⁵³² indiscutible dels comentaris i queden gairebé en la foscor les referències a la música, al text i a l'autor. És per aquesta raó que posseïm escassíssimes informacions sobre aquests elements suara esmentats que, tanmateix, contribueixen de manera molt important a la configuració de la pantomima. Sabem, si més no, per diversos passatges de Lluccià que el ballarí era acompanyat de cítara i flauta (αὐλός), i també per uns instruments de percussió que anaven enganxats a la sandàlia⁵³³. En aquest cas Libani és més prolífic en la seva descripció i diu el següent:

κτύπου δεῖ τοῖς ὀρχησταῖς, ὧ δαιμόνιε, μείζονος, ὅς τά τε τοῦ χοροῦ διοικήσεται πρὸς τὴν χρεῖαν καὶ συμβαλεῖ τοῖς ὀρχησταῖς εἰς εὐρυθμίαν. οὗτος δ' ἀπὸ ψιλοῦ τοῦ ποδὸς οὐκ ἂν ἀποχρῶν εἴη. δεῖ δὴ τινα κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὀρμώμενον ἀρκοῦσαν ἠχὴν ἐργάσασθαι.

Lib. Or. 64, 97

És cosa dels ballarins el fragor, un fort fragor, que arranjarà la part del cor en benefici seu i acompanyarà el ballarí perquè mantingui el ritme. Però no basta només amb els cops de peu. Cal, en efecte, alguna mena d'esperó que surt de darrere la sandàlia que emeti un so més potent.

Pel que fa a la qualitat de la música, en el *Discurs 64* l'autor admet que la música de la pantomima gaudeix d'una qualitat més aviat dolenta⁵³⁴. Deixa caure, per exemple, la següent consideració sobre la qualitat d'aquesta: «Jo no diria, doncs, que els cants gaudeixen d'una pulcritud musical, però tampoc no trobo que fereixin les oïdes del públic⁵³⁵». I Cràton utilitza en dues ocasions termes despectius per referir-se a la música i al cant que s'hi executa⁵³⁶.

succeeix a la tragèdia clàssica atenesa, on recau en l'autor tota la centralitat de la producció d'aquest espectacle, en la pantomima, el seu autor viu en l'oblit i no rep cap mena de consideració, ni bona ni dolenta, i l'actor es converteix en el blanc tant de les crítiques com de les lloances. Sobre l'estatus dels actors de pantomima vegeu Lada-Richards (2007: 135 i ss.), Hunt (2008) i Webb (2008: 44 i ss.).

⁵³⁰ Per a un estudi exhaustiu dels termes grecs, vegeu Lawler (1894). Per a les fonts antigues d'aquests termes, a banda de Lluccià, vegeu Plut. *Quaest. conv.* 9.15.1. 747c.

⁵³¹ Vegeu, a tall d'exemple, Luc. *Salt.* 62 i 63; Quint. *Inst.* XI 3, 88-89.

⁵³² De fet, l'element visual és tan central en els textos que, fins i tot, es compara l'espectacle amb les pintures. Tanmateix, la pantomima supera en plasticitat els quadres gràcies a la qualitat dinàmica que hi aporten els moviments en combinació amb l'estaticitat de les figures, contrast que el quadre no pot generar per les seves òbvies limitacions. Vegeu Luc. *Salt.* 35. Sobre Lluccià i les pintures, vegeu Billault (2006). Sobre la dansa i la seva naturalesa com a drama pictòric vegeu Lada-Richards (2004 i 2007: 46-54). Per a la dansa com una síntesi de les diferents arts plàstiques vegeu Garelli (2007: 352 i ss.) Sobre la descripció d'imatges i la inclusió de moviment vegeu, d'entre la gran quantitat de bibliografia, Lehmann-Hartleben (1941), Rosand (1990), Heffernan (1991), Cullhed (2014).

⁵³³ Luc. *Salt.* 2, 16, 26, 83.

⁵³⁴ Lib. Or. 64, 87-88; 91-92.

⁵³⁵ *Ibid.* 88: προσηκείν μὲν οὖν μουσικῇ ἀκριβείᾳ τὰς ὠδὰς οὐκ ἂν φαίην, ὅτω δὲ βλάπτουσι τοὺς ἀκρωμένους εὐρεῖν οὐκ ἔχω.

⁵³⁶ Luc. *Salt.* 2.

Les migrades referències a la música que Llucià inclou en el seu diàleg i l'afirmació de Libani que reproduïm tot seguit ens deixen veure fins a quin punt els autors antics consideraven la música quelcom subsidiari i de poca importància en l'espectacle, i posaven com a element central el visual:

οὐ γὰρ ὡς γενναίων ἀσμάτων ἀκουσόμενοι καὶ προσέζοντες τὸν νοῦν ἐρχόμεθα οὐδὲ τὸ μὴ κατασχεῖν ἅ τις ἤκουσε ζημία, τοσοῦτον δὲ ἀπαιτοῦμεν μόνον, ὑπηρετῆσαι τὴν φωνὴν τοῖς σχήμασιν. οὐ γὰρ ἡ ὄρχησις ὑπὸ τῶν ἀσμάτων πληροῦται, τῆς ὄρχήσεως δὲ εἵνεκα τὰ ἄσματα εὗρηται. καὶ τὴν ἡμέραν κρίνομεν τῷ τῆς ὄρχήσεως κάλλει καὶ αἴσχει, οὐ τοῖς τῶν ἀσμάτων ὀνόμασιν ἢ ῥυθμοῖς, ἀλλ' ἐκείνων μὲν βραχὺς ὁ λόγος, ἡ δὲ ἐξέτασις τοῦ ναύτου καὶ τοῦ θηρατοῦ καὶ τοῦ ποιμένος.

Lib. Or. 64, 88

No ens centrem en si cal dedicar-se a escoltar cants sublims, ni en si allò que hom ha escoltat no l'ha perjudicat; reclamem tan sols això, que la veu sigui un bon suport de les figures. Perquè la dansa no està amarada de cants, sinó que els cants es produeixen per i en favor del ball. I jutgem la jornada de dansa per la seva gràcia o mal gust, no per la lletra o la melodia dels cants. Sobre això tenim poc a dir i examinem a consciència el mariner, el caçador i el pastor.

Convé destacar d'aquest passatge la importància de la música i del cant que contenia lletra. Malgrat que Licí en grau superlatiu i Libani, tot i que menys vehement, pretenguin atorgar tot el protagonisme al ballarí i a les seves figures i moviments, sembla que, per poder seguir l'argument, hi havia un cor o un solista que recitava o cantava la història. Si podem considerar l'*Alcestis* de Barcelona un fragment d'una pantomima, tenint en compte que es tracta d'un discurs en estil directe, podem pensar que el text i la música en aquest espectacle jugaven un paper significatiu. Encara més, aquestes afirmacions dels defensors de la dansa entren en contradicció, amb l'opinió de Demetri de qui s'explica, abans de convertir-se en admirador de la dansa, el següent:

ἐπεὶ γὰρ καὶ αὐτὸς ὅμοιά σοι κατηγορεῖ τῆς ὄρχηστικῆς, λέγων τοῦ αὐλοῦ καὶ τῶν συρίγγων καὶ τῶν κτύπων ἀρεργόν τι τὸν ὄρχηστὴν εἶναι, μηδὲν αὐτὸν πρὸς τὸ δράμα συντελοῦντα, κινούμενον δὲ ἄλογον ἄλλως κίνησιν καὶ μάταιον, οὐδενὸς αὐτῆ νοῦ προσόντος, τῶν δὲ ἀνθρώπων τοῖς περὶ τὸ πρᾶγμα γοητευομένων, ἐσθῆτι σηρικῆ καὶ προσωπεῖω εὐπρεπεῖ, αὐλῷ τε καὶ τερετίσμασι καὶ τῆ τῶν ἀδόντων εὐφωνία, οἷς κοσμεῖσθαι μηδὲν ὄν τὸ τοῦ ὄρχηστοῦ πρᾶγμα.

Luc. Salt. 63

Ell censurava de l'art de la dansa el mateix que tu, dient que el ballarí és accessori a la flauta, a les siringues i a les castanyoles i que no aporta res a la peça; que, d'altra banda, es mou amb moviments absurds i incoherents; que aquesta no té cap mena de sentit i que els homes queden embuixats pels vestits de seda i per les màscares ben fetes, per la flauta, els acords instrumentals i per la bona veu dels que canten, amb les quals coses ornem l'actuació del ballarí, que per ella sola no és res.

Els detractors de la dansa, segons aquestes ratlles, donaven importància a la música, al relat cantat i a l'*atrezzo* més que no pas a la *performance* del ballarí. Podem pensar,

doncs, que una de les raons per relegar la música a una posició tan discreta podria ser el fet que, com deixa clar Libani, era d'una qualitat escassa:

Τῶν γὰρ ἄσμάτων ἐπιλαμβάνεται καὶ τοῦ χοροῦ, τοῦ μὲν ὡς οὐκ ἀπὸ σπουδαίων οὔτ' ἀνδρῶν οὔτε γυναικῶν ἠθροισμένου, τῶν δὲ ὡς μαλθακώτερον ἐχόντων καὶ βλαπτόντων εἰς ἀνδρείαν [...]. ὡς ἔδει γε τῆς Ἀνακρέοντος μούσης ἀπορροήν τινα τούτοις ἐργάζεσθαι τὰς ᾠδὰς. τὸ γὰρ αὐτὸ τὴν ὄρχησιν μὲν ἂν ἀπελάμπρυνε τούτοις, τῷ θεάτρῳ δ' ἂν ἐπιύξησε τὴν εὐωχίαν ἀλλ' εἰ μὴ Σαπφοῦς εὐποροῦσι, διὰ τοῦτο ἀδικοῦσιν; [...] ἦν δέ, οἶμαι, κάλλιον ἐῶντα τὴν ὄρχησιν ἐπανορθοῦν τὰ περὶ τὸν χορὸν ἢ ταῖς κατὰ τῶν χορευτῶν αἰτίαις τὴν ὄρχησιν ἀναιρεῖν.

Lib. *Or.* 64, 87

I carrega contra els cants i el cor; contra aquest últim perquè no està format per homes i dones distingits, i pel que fa als cants, perquè són molt efeminats i mancats de virilitat. [...] Perquè, en efecte, caldria que una espurna de la musa d'Anacreont inspirés aquells que componen els cants. Precisament això faria més esclatant la dansa i augmentaria el delit del públic. ¿Però si no se'n surten tan bé com Safo, per això cometem una injustícia? [...] Hauria estat millor, crec, corregir aquells aspectes que tenen a veure amb el cor al marge de la dansa més que no pas carregar-se-la per culpa de la mala execució del cor.

Amb els passatges a propòsit de la música i dels cants que acabem de citar sembla clar que, per bandejar aquest aspecte objectivament poc reeixit de la dansa, Lluccià inclou l'anècdota en què Demetri el cínic⁵³⁷, després de fer la crítica que acabem de citar, un cop ha vist l'actuació d'un ballarí sense acompanyament de música i de cant, exclama: «Escolto, home, el que fas. No només ho veig, sinó que em fa l'efecte que parles amb les teves pròpies mans⁵³⁸».

Però aquesta anècdota respon també a la voluntat d'identificar el vist amb el sentit, ben expressada en la següent afirmació de Licí:

Ἡροδότῳ μὲν οὖν τὰ δι' ὀμμάτων φαινόμενα πιστότερα εἶναι τῶν ὤτων δοκεῖ ὀρχήσει δὲ καὶ τὰ ὤτων καὶ ὀφθαλμῶν πρόσεστιν.

Luc. *Salt.* 78, 6-8

En efecte, Heròdot és partidari que allò que es veu sigui més digne de confiança que allò que hom sent. En la dansa, però, el que es veu i el que se sent és una mateixa cosa.

Així, doncs, en el cas de Licí, el fet de treure protagonisme a la música i posar al centre de l'espectacle el ballarí com a objecte visual no serveix únicament per esquivar les crítiques a la música, sinó que té a veure també amb la qüestió de la credibilitat (πιθανότης) que l'espectacle, a través d'un actor posseït per grans πάθη, és capaç d'infondre en el públic. Hàbilment aprofita Heròdot i la seva preferència pel sentit de la vista en qüestió de credibilitat per tal d'anar més enllà i assimilar tots dos

⁵³⁷ Luc. *Salt.* 63, 30-32.

⁵³⁸ *Ibid.* 30-32: «Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς οὐχ ὀρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν». Sobre la pantomima com un espectacle on les paraules cobren vida enmig del silenci dels gestos, vegeu Montiglio (1999), Webb (2008: 72 i ss.) A propòsit del valor positiu de l'oralitat en Lluccià, vegeu Mestre (en premsa).

sentits. D'una banda, tal com apareix exemplificat en diverses anècdotes d'aquest mateix diàleg, els gestos de les mans del ballarí (χειρονομία) són identificats amb un codi ideogràfic⁵³⁹ que permet a l'espectador sentir allò que l'actor descriu amb les mans. Per tant, s'opera una assimilació entre veure i escoltar. A més, aquest codi esdevé, fins i tot, un llenguatge universal que tothom entén, malgrat que no sigui de parla grega⁵⁴⁰. De l'altra, podem interpretar aquest passatge on es cita Heròdot com una defensa de l'espectacle en què predomina l'ὄψις i on mitjançant aquest element es suscita el πάθος en l'auditori. Si l'ὄψις no és un element ben connotat en la tradició aristotèlica del drama, assimilant aquest element amb l'audició, la possible crítica aristotèlica queda neutralitzada. A més, aquesta fusió d'elements remet altra vegada a la pluralitat i varietat de disciplines que l'espectacle inclou⁵⁴¹.

A banda de la importància de l'element visual, una altra característica fonamental d'aquest espectacle, que ja hem apuntat més amunt, és el fet que s'hi representen escenes plenes de πάθος extrems principalment de les tragèdies, sobretot, d'Eurípides, poeta preferit a l'època imperial tant per rètors i oradors, com pel gran públic en general⁵⁴². Aquest tret, que és considerat per Licí essencialment tràgic, unit a les informacions de textos antics que vinculen tragèdia i dansa⁵⁴³ ha fet que diversos estudiosos contemporanis designin la dansa com la tragèdia d'època imperial i vegin en ambdós espectacles una relació quasi bé filial. Tanmateix Garelli en el seu llibre de 2007, *Danser le mythe*, revisa aquesta tesi i proposa altres alternatives, tot fixant-se en passatges de Plutarc on apareixen referències a una dansa coral i mimètica: l'hiporquema⁵⁴⁴; i afirma que, segurament, aquesta dansa és un dels antecedents més certs de la pantomima⁵⁴⁵. L'hiporquema és una dansa coral en la qual els mateixos ballarins canten i mimen les imatges i els ritmes d'un text. Llucià explica que tenia lloc a Delos, en contextos rituals⁵⁴⁶. La proposta d'aquesta alternativa a la tragèdia parteix de la constatació que altres estudiosos, com Gianotti, uns anys abans fan sobre un fenomen que, en un moment determinat i específic,

⁵³⁹ Sobre aquesta qüestió vegeu Liviabella Furiani (1998)

⁵⁴⁰ Luc. *Salt.* 64.

⁵⁴¹ Com veurem en els apartats posteriors la novel·la opera un joc idèntic i a la inversa de l'assimilació entre l'element visual i auditiu. Sobre el predomini de l'ὄψις en la dansa en resposta a la crítica que Aristòtil fa d'aquest element en la tragèdia, vegeu Garelli (2007: 347-348).

⁵⁴² Crihiore (2001).

⁵⁴³ Lib. *Or.* 64, 112; Ath. I 20 i ss.

⁵⁴⁴ Plut. *Quaest. conv.* 711f i 748a. En Luc. *Salt.* 16 també s'esmenta aquesta dansa en la descripció de les diferents menes de balls que existien a Grècia.

⁵⁴⁵ Garelli (2007: 68).

⁵⁴⁶ Luc. *Salt.* 16.

succeeix a Roma: mentre que l'espai públic reservat per als gèneres dramàtics clàssics tendeix a reduir-se —cada vegada més les tragèdies es llegeixen o es reciten en l'àmbit privat en el si de grups d'intel·lectuals—, s'obre a textos no teatrals i els posa en circuits de difusió que substitueixen la lectura⁵⁴⁷.

D'altra banda, Garelli qüestiona la paternitat de la tragèdia respecte el nou espectacle, tot repassant, com ja Dupont, Jory, Savarese i d'altres feren en el seu moment⁵⁴⁸, les diverses maneres en què sobrevisqueren els textos de tragèdies i es difongueren oralment en el context d'una posada en escena en època imperial.

En aquest arbre genealògic de la tragèdia a la dansa, l'estudi de Gentili, *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and early Roman theatre*⁵⁴⁹, és de gran utilitat. En aquest llibre l'autor crida l'atenció sobre alguns papirs de tragèdia en què es poden trobar variants textuais que poden explicar-se en termes de mètrica i de música. Així, des del segle III aC en endavant era habitual modificar la mètrica de certs passatges tràgics, transformant-los del seu metre originari en docmis que, com hem vist en l'apartat dedicat als escolis⁵⁵⁰, són els adients per al gemec i el lament, i dotar-los d'una altra música que propicia el cant. Aquest procediment que Gentili identifica⁵⁵¹ pot ser confirmat en certa mesura per un escoli que ja hem citat on el comentarista explica en què consisteix una monòdia:

<Ιλίω αἰπεινᾶ Πάρις>: μονωδία ἐστὶν ὠδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος· ὥστ' οὔτε τὸ [1] <Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα> μονωδία ἐστὶ· τραγωδεῖ γὰρ καὶ οὐκ ᾄδει.
Schol. E. *Andr.* 103

La monòdia és el cant d'un personatge que entona un plany; per tant, el passatge que comença amb <Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα> (vers 1) no és una monòdia, ja que recita tragèdia i no canta.

Aquesta confusió que l'escoliasta clarifica pot tenir les seves raons en aquests canvis rítmics i musicals que s'operaven en determinats passatges de les tragèdies. No és estrany pensar, doncs, que aquestes adaptacions musicals i rítmiques per a actors solistes en què la musicalitat i la mètrica emprada, sovint els docmis, propicien un alt πάθος, influïssin en la generació de la dansa com un espectacle ja autònom.

Cal entendre, doncs, que el terme tragèdia en els textos antics que parlen de pantomima no té l'accepció de tragèdia clàssica que es representava a l'Atenes del

⁵⁴⁷ Gianotti (1991: 125). Vegeu també Kelly (1979) i Easterling & Miles (1995).

⁵⁴⁸ Vegeu Dupont (1985: 147-61), Jory (1981) i Savarese (2003).

⁵⁴⁹ Gentili (1979).

⁵⁵⁰ Schol. E. *Or.* 140: πρόσφορος τῷ πάθει ἢ τοῦ ῥυθμοῦ ἀγωγὴ δοχμιάζουσα.

⁵⁵¹ Gentili (1979).

segle V⁵⁵². D'una banda, tot i que tenim notícies del fet que fins ben tard es continuaven celebrant certàmens de tragèdia i, per tant, hem d'entendre que se n'escrivien i s'escenificaven, el que estava més de moda eren els recitals de *rheseis* tràgiques cèlebres per la seva força colpidora i dramàtica. De l'altra, en llatí, apareixen les expressions *saltare tragoediam* i *cantare tragoediam*, que fan problemàtic comprendre què s'entenia a l'època per tragèdia⁵⁵³. Aquesta problemàtica o complexitat a l'hora de capir quins significats evoca tal terme es fa palesa també en textos grecs d'època imperial. Per exemple, en les novel·les d'amor i d'aventures la mateixa paraula tragèdia fa referència moltes vegades al concepte de caiguda sobtada (καταστροφή) i de greus conseqüències d'algun personatge. Gairebé sempre la noció d'espectacle colpidor i dramàtic hi és present i, sovint, apareix lligat a la idea d'una mort violenta; també és utilitzat en termes de grandiloqüència retòrica, per definir l'estil a l'hora de parlar d'algun dels personatges⁵⁵⁴. Podem pensar, doncs, que més aviat l'ús d'aquest terme o concepte no remetia estrictament a la peça dramàtica clàssica i a la seva posada en escena sinó a conceptes d'aquesta que se li havien atribuït.

La conclusió de Garelli és que la pantomima no és vista com un substitut o una prolongació natural de la tragèdia clàssica sinó més aviat com la representació concreta de temes comuns⁵⁵⁵. Per al nostre propòsit no ens interessa tant esbrinar quin gènere o quina mena de dansa o espectacle és el predecessor legítim de la pantomima, sinó comprendre per quins motius els autors antics, especialment Lluccià i Libani, apunten la tragèdia com a pare il·lustre de la pantomima. Per a aquest propòsit és bo de mirar quins elements formals i estilístics de la tragèdia atribueixen a aquest nou espectacle i per què estan tan interessats a assignar-li'n la paternitat.

Tal com hem apuntat més amunt, per a Lici⁵⁵⁶ la dansa posa en escena d'una manera més evident i potent elements que són considerats en aquesta seva època constitutius de la tragèdia, una tragèdia que és vista ara com un espectacle de passions, sensacions i caigudes dels herois més famosos de l'hel·lenitat. Els mites

⁵⁵² Sobre la tragèdia en època imperial, vegeu Kokolakis (1960), Kelly (1979), Easterling & Miles (1999), Billault & Mauduit (2001), Gangloff (2004), Elsner (2007) i Nervegna (2007).

⁵⁵³ Sobre el significat d'aquests mots vegeu Bossier (1981). Per a una discussió recent de la qüestió vegeu Garelli (2007: 61-64).

⁵⁵⁴ Per a una relació del terme tragèdia i els seus derivats en Caritó, Aquil·les Taci i Heliodor, vegeu Homar (2008-2010: 157-181).

⁵⁵⁵ Garelli (2007: 299).

⁵⁵⁶ Luc. *Salt.* 31.

explicats tant a l'èpica com a la tragèdia són, doncs, les fonts de la pantomima. Podem comprovar, així, com la tragèdia és en aquest moment més que mai Eurípides i la manera com el poeta tracta diverses escenes del mite. El πάθος, per tant, és un element compartit per ambdues formes teatrals i també per nombrosos mites descrits en la poesia èpica —tret, precisament, que Plató critica en la *República* a propòsit de la *Ilíada*—, igual com el fet que un actor masculí representi dones i les seves passions desaforades.

En les obres tant de Libani⁵⁵⁷ com de Llucià la dansa i, per extensió els seus ballarins, és criticada durament pel protagonisme excessiu de la feminitat en les escenes que s'hi representen. Així, Cràton en el diàleg de Llucià sentència:

Ἄνῆρ δὲ τίς ὢν ὄλωσ, καὶ ταῦτα παιδεία σύντροφος καὶ φιλοσοφία τὰ μέτρια ὠμιληκῶς, ἀφέμενος, ὃ Λυκῖνε, τοῦ περὶ τὰ βελτίω σπουδάζειν καὶ τοῖς παλαιοῖς συνεῖναι κάθηται καταυλούμενος, θηλυδρίαν ἄνθρωπον ὄρων ἐσθῆσι μαλακαῖς καὶ ἄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον καὶ μιμούμενον ἐρωτικὰ γύναια, τῶν πάλαι τὰς μαχλοτάτας, Φαίδρας καὶ Παρθενόπας καὶ Ῥοδόπας τινάς.
Luc. *Salt.* 2⁵⁵⁸

¿Però qui, estimadíssim amic, que sigui un home de cap a peus, hagi rebut una bona educació i estigui familiaritzat amb la filosofia, abandona la investigació dels béns superiors i el contacte amb els antics per seure a sentir flautes i veure com un efeminat amb vestits delicats s'esplaia en cants intemperats i representa una dona apassionada o les més impúdiques d'entre les fèmines antigues: Fedres, Partènopos i Ròdopes?

Cràton, un πεπαιδευμένος ortodox i, per tant, lector àvid de Plató, reprèn aquí l'oposició frontal que el filòsof manifesta en la *República* contra la imitació de dones, ja que la mimesi sovintejada que els nois puguin fer de les dones i de les seves passions els porta irremeiablement a ser arrossegats cap a aquesta actitud femenina:

Οὐ δὴ ἐπιτρέψομεν, ἦν δ' ἐγώ, ὢν φαμὲν κήδεσθαι καὶ δεῖν αὐτοὺς ἄνδρας ἀγαθοὺς γενέσθαι, γυναῖκα μιμεῖσθαι ἄνδρας ὄντας, ἢ νέαν ἢ πρεσβυτέραν, ἢ ἀνδρὶ λοιδορουμένην ἢ πρὸς θεοὺς ἐρίζουσάν τε καὶ μεγαλαυχουμένην, οἰομένην εὐδαίμονα εἶναι, ἢ ἐν συμφοραῖς τε καὶ πένθεσιν καὶ θρήνοις ἐχομένην· κάμνουσαν δὲ ἢ ἐρώσαν ἢ ὠδίνουσαν, πολλοῦ καὶ δεήσομεν.
Pl. *R.* 395d i e

"Per tant" —vaig fer jo— "no permetrem a aquells pels quals diem interessar-nos i que han d'arribar a homes com cal, a ells, que són homes, que imitin una dona ni jove ni vella, que insulti el marit, que es baralli amb els déus, plena d'arrogància, estufada i creguda que és feliç; no imitaran tampoc la retinguda per desgràcies, gemecs i plors. I prescindirem molt més encara de la malalta, de l'enamorada o de la partera⁵⁵⁹".

⁵⁵⁷ Libani dedica bona part del seu discurs a rebatre aquesta crítica. Vegeu *Lib. Or.* 64, 62-68 i 70.

⁵⁵⁸ *Ibid.* 66.

⁵⁵⁹ Traducció de Manuel Balasch (1983).

De fet Aristòfanes en les *Tesmofòries* presenta Agató vestit de dona, cantant com una dona, entre objectes femenins, quan es troba immers en la producció d'una tragèdia amb protagonistes femenines⁵⁶⁰. Per l'afirmació que fa el parent d'Eurípides, que el titlla d'efeminat, sembla que a Agató li ha succeït el mateix que, segons Cràton, experimenten els ballarins i el públic mateix de la dansa.

Per la seva banda Libani, responent els arguments d'Eli Arístides, basteix una argumentació molt més extensa⁵⁶¹ a propòsit de la mimesi de dones en la dansa i en minimitza els seus possibles efectes nocius. Conclou que, malgrat que algun home, que resulta que és espectador de dansa, hagi efeminat les seves maneres, no es pot responsabilitzar l'espectacle d'aquest fet⁵⁶², ja que, molt possiblement, el mateix home s'hauria arruïnat per ell mateix, donat que les dones, les seves maneres i les seves accions són omnipresents en la vida quotidiana⁵⁶³.

Licí, per la seva banda, respon que també en tragèdia i comèdia la majoria de les vegades les protagonistes són dones⁵⁶⁴. Aquesta afirmació ens fa pensar que en època de Llucià les tragèdies més populars i que agradaven al públic en general eren les que tenien protagonistes femenines, per tant, les d'Eurípides. I no només fa aquesta afirmació, sinó que arriba a censurar la manera com els actors tràgics es comporten damunt l'escenari, tot agafant les paraules del mateix Plató⁵⁶⁵ quan diu:

εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγῶς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίστε καὶ περιᾶδων τὰ ἰαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν.

Luc. Salt. 27

Després, vocifera ell dins la màscara, ara refilant, ara fent greus, cantussejant iambes; i el més vergonyós, recitant desgràcies, s'exhibeix ell mateix responsable tan sols del cant, ja que, pel que fa a la resta, se'n van encarregar els poetes de temps antics.

La mateixa crítica contra la qual respon Licí la trobem en el text de Libani en què reprèn Eli Arístides qui, segons el mateix Libani, dirigia la mateixa diatriba:

⁵⁶⁰ Aristoph. *Th.* 130-152.

⁵⁶¹ Lib. *Or.* 64, 62-66 i 68-70.

⁵⁶² *Ibid.* 66.

⁵⁶³ *Ibid.* 62-63.

⁵⁶⁴ Luc. *Salt.* 28.

⁵⁶⁵ Pl. *R.* 605d 1-4: οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους.

εἰ μὲν ὅσα γυναικείου σχήματος, ταῦτα ἢ ὄρχησις ἀπολαβοῦσα καὶ τὰ τοῖς ἀνδράσι προσήκοντα φυγοῦσα καθάπαξ ἐπὶ τούτων ἐποιεῖτο τὴν διατριβὴν καὶ τοῦτο ἦν ἡ τέχνη, γυναικῶν μίμησις, οὐδ' οὕτω μὲν ἂν διέφθειρε γενναίαν φύσιν, ἴσως δ' ἂν εἰκότως ἐπετιμᾶτο τὸ μὴ τὴν μίμησιν ἐκατέραν ἐν τῇ τέχνῃ συλλαβεῖν, ἐν ᾧ κἂν τὸ τῆς ψυχαγωγίας πλεόν καὶ τὸ μὴ δοκεῖν ἀτιμάζεσθαι τὸ τῶν ἀνδρῶν γένος ἦν.
Lib. Or 64, 66

Si la dansa prengués exclusivament la figura femenina i defugís tot allò que escau als homes mascles i aquesta fos la seva única ocupació i la seva art fos això, la mimesi de les dones, ni tan sols així destruiria una essència noble; però molt possiblement amb raó es retrauria que no coincidissin una i altra mimesi en la seva art, en la qual hi hauria un grau més alt d'entreteniment i no semblaria que es menysté el llinatge dels mascles.

En aquest punt ni Licí ni Libani defensen en cap cas la mimesi de dones ni rebaten la idea que pot resultar perniciosa, sinó que es limiten a relativitzar la presència de la figura femenina en aquest espectacle i, per tant, els possibles efectes negatius. Molt possiblement els seus defensors, ja que pretenen presentar-se ells també com a intel·lectuals defensors de l'educació grega tradicional, es limiten a minimitzar la presència de personatges femenins en l'espectacle i a reivindicar les figures masculines⁵⁶⁶. Sembla, doncs, tòpica la idea posada en boca dels detractors segons la qual, com a conseqüència d'imitar sovintejadament dones, el ballarí acaba esdevenint ell mateix una dona i, de retruc, mitjançant la mimesi, el públic. D'altra banda, el protagonisme de la dona en aquesta mena d'espectacles és compartit també per la novel·la, un gènere que, degut a la rellevància i la nova dimensió que pren el personatge femení⁵⁶⁷, es considerà un gènere adreçat a dones⁵⁶⁸.

La crítica de l'excessiva feminitat dels ballarins a causa de la mimesi continuada de dones és, a més, un tret negatiu que arriba a afectar el públic que, a còpia d'assistir a aquests espectacles de passió femenina desaforada, pateix ell també un efeminament semblant al del ballarí. És per això que les veus crítiques assenyalen que la pantomima corromp l'ànima no només del ballarí, sinó també dels espectadors. Aquesta percepció de Plató i dels opositors de la dansa reflecteix la idea segons la qual la mimesi modifica i emmotlla tant l'ànima de l'actor com la dels espectadors. D'aquesta manera, té un efecte de "contagi" en el públic, que participa d'aquesta mimesi en un grau no menor. Llucià i Libani, però, defensen que l'efecte de la mimesi de la dansa no és o no ha de ser el del "contagi", sinó més aviat el de la catarsi aristotèlica. I que la mimesi entesa en els termes platònics és una desviació

⁵⁶⁶ A propòsit de la representació dels sofites com a mascles, vegeu Gleason (1995).

⁵⁶⁷ Sobre el protagonisme de la dona en la novel·la grega d'amor i d'aventures vegeu Egger (1988, 1990 i 1994), Goldhill (1995), Graverini (2010).

⁵⁶⁸ Sobre la novel·la d'amor i d'aventures com un gènere essencialment femení vegeu Perry (1967).

que pot afectar puntualment algun ballarí o espectador⁵⁶⁹. Per rebatre les acusacions d'espectacle vulgar i que corromp els homes, tant Libani com Llucià apelen a la funció educativa d'aquest gènere. Així, Licí demana al seu interlocutor en l'inici del diàleg:

Βούλει οὖν ἀφέμενος, ὃ ἑταῖρε, τῶν βλασφημιῶν τούτων ἀκοῦσαί μου τι περὶ ὀρχήσεως λέγοντος καὶ τῶν ἐν αὐτῇ καλῶν, καὶ ὡς οὐ τερπνὴ μόνον ἀλλὰ καὶ ὠφέλιμος ἐστὶν τοῖς θεωμένοις, καὶ ὅσα παιδεύει καὶ ὅσα διδάσκει, καὶ ὡς ῥυθμίζει τῶν ὀρώντων τὰς ψυχὰς, καλλίστοις θεάμασιν ἐγγυμνάζουσα καὶ ἀρίστοις ἀκούσμασιν ἐνδιατρίβουσα καὶ κοινόν τι ψυχῆς καὶ σώματος κάλλος ἐπιδεικνυμένη;
Luc. Salt. 6

¿Vols fer el favor, company, de deixar de banda aquesta rastellera d'improperis i escoltar-me mentre et parlo de la dansa i de les coses bones que té? Sabràs que no només provoca plaer en els espectadors, sinó que també els aprofita; quant instrueix i quantes coses ensenya; i com compassa les ànimes dels espectadors, tot entrenant-les en els més bells espectacles alhora que les entreté amb els millors recitals; i que exhibeix la bellesa comuna de l'ànima i del cos.

En aquest passatge Licí no només es proposa argumentar a favor de la pantomima, sinó també defensar, en prosa, i sota la mateixa forma amb què Plató l'ataca, la mimesi, una mimesi molt propera a la tragèdia, un espectacle que ja en el *Gòrgias* és atacat pel fet que l'únic objectiu d'aquesta és plaure els espectadors⁵⁷⁰. De fet, els adjectius *τερπνὴ* i *ὠφέλιμος*⁵⁷¹, estratègicament triats per Llucià, són la clau d'entrada al repte que Plató llança en la *República* als que estimen la poesia:

Δοῖμεν δέ γέ που ἂν καὶ τοῖς προστάταις αὐτῆς, ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιηταὶ δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν, ὡς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινόν ἐστιν· καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανοῦμεν γάρ που ἔαν μὴ μόνον ἡδεῖα φανῆ ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη.
Pl. R. 607d 6- e 4

Doncs podem concedir als seus defensors, uns que no siguin poetes, però sí amics de la poesia, que a favor d'ella, però no en vers, declarin que no es limita a ser agradable; és també útil per a les constitucions i per a la vida humana. I els escoltarem benignament. Perquè hi guanyarem, sens dubte, si se'ns mostra no solament agradable, sinó també útil.

I Licí defensa, des d'una vessant pedagògica, —mitjançant la introducció de les formes *παιδεύει*, *διδάσκει* i *ἐγγυμνάζουσα*—, recuperant la idea platònica que la poesia i les formes mimètiques han de servir per a l'educació del jove, que la dansa ensenya a moderar les ànimes davant les passions desaforades, com ara

⁵⁶⁹ Sobre la mimesi contagiosa entesa en termes de desviació que pot afectar el ballarí, vegeu Luc. Salt. 83-84. Pel que fa especialment a l'espectador, vegeu Lib. Or. 64, 64.

⁵⁷⁰ Pl. Grg. 502 b. En aquest diàleg el terme emprat per referir-se al plaer que provoca la tragèdia és *χαρίζω*.

⁵⁷¹ Aquests mateixos adjectius apareixen en la discussió a propòsit de la historiografia d'època hel·lenística. El mateix Llucià (Luc. Hist. Conscr. i VH.) entra en la discussió sobre la utilitat o el plaer que proporciona la història.

L' enamorament, ja que mostra les conseqüències desastroses d'aquestes. I que és alhora catàrtica en el sentit aristotèlic, tal com s'explicita en el següent passatge:

οὕτω δὲ θέλγει ὄρχησις ὥστε ἂν ἐρῶν τις εἰς τὸ θέατρον παρέλθοι, ἐσωφρονίσθη ἰδὼν ὅσα ἔρωτος κακὰ τέλη· καὶ λύπη ἐχόμενος ἐξέρχεται τοῦ θεάτρον φαιδρότερος ὥσπερ τι φάρμακον ληθεδανὸν καὶ κατὰ τὸν ποιητὴν νηπενθές τε καὶ ἄχολον πιὼν. σημεῖον δὲ τῆς πρὸς τὰ γινόμενα οἰκειότητος καὶ τοῦ γνωρίζειν ἕκαστον τῶν ὁρῶντων τὰ δεικνύμενα τὸ καὶ δακρύειν πολλάκις τοὺς θεατάς, ὅποταν τι οἰκτρὸν καὶ ἔλειπνόν φαίνεται.

Luc. Salt. 79, 1-9

Tal és l'encís de la dansa que, si algú entra al teatre enamorat, després de veure les desgràcies que ocasiona l'amor, es refrena. I el que hi entra afligit surt del teatre tan seré com si hagués begut una pocció d'aquelles que fan oblidar i, tal com diu el poeta, *que dissipen pena i còlera*.⁵⁷² I és indicatiu de com tots i cadascun dels espectadors estan familiaritzats amb els esdeveniments i coneixen el que s'hi representa el plor que es produeix, sovint, quan veuen que es representa quelcom llastimós i miserable.

Són aquestes ratlles programàtiques no només en la defensa del gènere, sinó també per l'elaboració conceptual, mitjançant terminologia aristotèlica, que s'articula a l'entorn de l'efecte que l'espectacle crea en els espectadors. Licí escull els termes clau que coneix bé Cràton, prototip de πεπαιδευμένος. El propòsit de la tria de ἐσωφρονίσθη, φάρμακον, οἰκτρὸν, ἔλειπνόν és no només demostrar que ell també és un πεπαιδευμένος com cal, sinó també i, sobretot, dur la pantomima al terreny de la Poètica i de les teories plasmades sobre l'efecte de la tragèdia. I encara més, respon altra vegada a Plató, en considerar positiu allò que el filòsof refusa sobre l'efecte compassiu que causa en l'espectador sentir i presenciar laments d'altri, ja que, segons Plató, fa que hom sigui condescendent amb si mateix i es lliuri a aquestes passions⁵⁷³. I insisteix en diversos passatges de la *República* en el perill que comporta la mimesi del πάθος⁵⁷⁴ i afirma el següent:

Καὶ περὶ ἀφροδισίων δὴ καὶ θυμοῦ καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ, ἃ δὴ φαμεν πάση πράξει ἡμῖν ἔπεσθαι, ὅτι τοιαῦτα ἡμᾶς ἢ ποιητικὴ μίμησις ἐργάζεται· τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα, δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῖν καθίστησιν, δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γινώμεθα.

Pl. R. 606d

També, certament, en els plaers de l'amor, i en la còlera, i en totes les exigències de l'ànima, tant les doloroses com les plaents, les que diem que ens segueixen qualsevol acció, la imitació poètica fa en nosaltres els mateixos efectes, perquè rega i fomenta aquelles coses que s'haurien d'assecar, i fa que manin en nosaltres, quan haurien de ser les manades per tal que nosaltres fóssim millors i més feliços en comptes de ser més pitjors i més malaurats.

⁵⁷² Hom. *Od.* iv 220-1.

⁵⁷³ Pl. R. 605d-e i 606c.

⁵⁷⁴ *Ibid.* 604b 1-2.

Així, Licí, reprenent Aristòtil i refutant Plató, considera que de la mateixa manera com l'espectador de tragèdia experimenta temor (φόβος) i compassió (ἔλεος) pel que succeeix a l'heroi, —poc capaç de mantenir-se en el lloc que li correspon, sempre en la frontera entre déus i homes—, l'espectador de pantomima aprèn a refrenar dins seu unes passions que, descontrolades, podrien posar-lo en la situació límit en què es troba l'heroi que contempla. I la pantomima es converteix, a través de l' οἰκτρὸν i de l'ἔλεινὸν, en un espectacle παθητικός i τραγικός, independentment que la font sigui èpica o tràgica. Queda explicitada, doncs, d'aquesta manera, la supressió de les fronteres de gènere ja avançada per Aristòtil i ben plasmada en els escolis. Licí, per tant, posicionant-se de la banda aristotèlica pel que fa a la funció de la mimesi i de la catarsi tràgica, rebut, al seu torn, la idea de la mimesi platònica, integrant-se, d'aquesta manera, en una discussió filosòfica i poètica de gran volada⁵⁷⁵.

Hem de destacar, a més, que l'ἔρωτος i l'ἔσωφρονίσθη formen part també de l'univers conceptual de la novel·la d'amor i d'aventures que, al capdavant, mostra en la parella de protagonistes un camí a través del qual la força perillosa i desaforada de l'ἔρωτος és reconduïda i ordenada a través del matrimoni. De fet, la part final del pròleg del *Dafnis i Cloe* expressa aquesta mateixa idea i emprant els mateixos termes (ἔρωτος i σωφρονέω):

Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται, μέχρις ἂν κάλλος ἦ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.
Longus P. 4

Perquè mai ningú no s'ha deslliurat ni es deslliurarà de l'amor, mentre hi hagi bellesa i ulls que hi vegin. Quant a nosaltres, que el déu ens concedeixi, conservant el seny, de contar els amors dels altres.

Libani s'esplaia més en la defensa de la pantomima com a espectacle profitós tant en la vessant moral de l'home⁵⁷⁶ com en la plaent; inicia així els paràgrafs⁵⁷⁷ a propòsit d'aquesta segona vessant:

Ἄλλ' ἐπὶ τοὺς θεωμένους ἤδη μέτειμι τούς, ὡς μὲν ἐγὼ φαίην ἄν, οὐ διεφθαρμένους, ὡς δὲ ὁ σὸς λόγος, ἀπολωλότας. οἱ δίκαιώς ἄν μοι δοκοῦσιν ἀπαντῆσαί σοι πρώτοις ἐκείνοις. ἡμεῖς, Ἀριστείδη, γυναῖκας ἔχοντες καὶ παῖδας τρέφοντες καὶ τὰ ἡμέτερα αὐτῶν καὶ τὰ κοινὰ διοικοῦντες ἀναπαύλης εἵνεκα πρὸς τὸ θέατρον ἰόντες καθήμεθα σκοποῦντες, εἴ τι κάλλους ἔπεστι τοῖς δεικνυμένοις, κἂν τις ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως τέρψις

⁵⁷⁵ De fet, tal com ens mostren alguns escolis, en la tradició grega erudita continuaven coexistint aquestes dues maneres d'entendre la mimesi i la poesia. Així, pel que fa a l'escena de la Διὸς ἀπάτη, trobem en els escolis un comentari al respecte que mostra una opinió semblant a la de Plató (Schol. b *Il.* XIV 304-306c) i, a continuació, un altre (schol. bT *Il.* XIV 315b) que reflecteix la idea més aviat aristotèlica, gairebé en els mateixos termes que Licí.

⁵⁷⁶ Vegeu més a munt la tradició del passatge *Lib. Or.* 64, 109.

⁵⁷⁷ *Ibid.* 57-59.

εἰς τὴν ψυχὴν εἰσέλθῃ διὰ τῶν ὀμμάτων, ἠδῖους ἀπερχόμεθα γεγενημένοι καὶ πάλιν τῶν ἐπιπόνων ἀπτόμεθα φροντίδων βουλήs, προνοίας, λόγων, ἔργων. ἔπειτα τούτοις πιεσθέντες ἐπὶ τὴν αὐτὴν τέρψιν ἀναβαίνομεν ἐξετάζοντες θέσιν ποδῶν, φορὰν χειρῶν, νευμάτων ἃ διαβάλλεις εὐαρμοσίαν, ὅλως τοῦ παντὸς εὐσχημοσύνην.
Lib. Or 64, 57

M'ocupo ara dels espectadors, que, com jo diria, no són uns depravats, però que, segons les teves paraules, estan perduts. Em sembla que te'ls podria presentar en aquests termes: Nosaltres, Arístides, que tenim esposes, criem fills i administrem tot el que ens pertany i també els béns públics, anem al teatre per esbargir-nos i, asseguts, estem a l'expectativa per si es representa quelcom que estigui bé. I, en cas que a través dels ulls penetri en la nostra ànima alguna cosa plaent, ens n'anem gratificats i, de nou, ens fem de ple en les tasques que ens ocupen: la resolució, la prevenció, la paraula, l'acció. Després, afeixugats per tals coses, retornem a aquest mateix plaer, fixant-nos en la posició dels peus, en el moviment de les mans, en l'harmonia dels gestos —contra la qual carregues—, i en el refinament de tot el conjunt.

No menys important és la funció educativa que li atorga Licí en termes de, podríem dir, "cultura general", a l'entorn dels principals mites de la cultura hel·lènica. D'aquesta manera, la dansa, és presentada tant per Llucià com per Libani en un mitjà més a l'abast del gran públic per conèixer la tradició grega.

A banda d'això, i tenint en compte que la filosofia era en aquesta època una eina educativa molt valorada i fonamental en la formació del noi, Licí deixa clar a Cràton que, acudint als espectacles de pantomima, no abandona aquest saber sinó que l'exercita:

οὐ γὰρ εἰς λήθην τῶν οἴκοι οὐδ' εἰς ἀγνωσίαν τῶν κατ' ἑμαυτὸν περιστάμαι, ἀλλ' εἰ χρὴ μὴδὲν ὀκνήσαντα εἰπεῖν, μακρῶ πινυτώτερος καὶ τῶν ἐν τῷ βίῳ διορατικώτερος ἐκ τοῦ θεάτρου σοὶ ἐπανελήλυθα. μᾶλλον δέ, τὸ τοῦ Ὀμήρου αὐτὸ εἰπεῖν καλόν, ὅτι ὁ τοῦτο ἰδὼν τὸ θέαμα “τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.”
Luc. Salt. 4, 9-16

En efecte, no he arribat a oblidar els de casa ni a no reconèixer-me a mi mateix; al contrari, si cal parlar obertament, et torno del teatre molt més suspicax i clarivent en les qüestions de la vida. A més, com fa la dita aquella d'Homer, qui veu aquest espectacle, “després, se'n torna joiós i més ple de ciència”.

Aquesta afirmació sembla respondre a una crítica força corrent de la qual tenim notícies en algunes cartes on mestres i pares es queixen del fet que alguns dels joves que arriben a la capital empesos pels progenitors a rebre educació malgasten els seus diners en espectacles d'aquesta mena que no els comporten cap mena de benefici per a l'ànima⁵⁷⁸. En el mateix sentit que Licí Libani⁵⁷⁹ defensa la pantomima com a

⁵⁷⁸ Vegeu Criobiore (2001: 118-1123).

⁵⁷⁹ Tanmateix, el mateix Libani censura en algunes cartes que els alumnes passin el temps als teatres, en comptes de dedicar-se a l'estudi i en la seva *Autobiografia* afirma que ell mateix, a l'edat de quaranta anys, va deixar d'anar al teatre i de presenciar tota mena d'espectacles. Lib. Or. 1, 5: τετάρων δὴ μοι τουτονὶ διελθόντων τὸν τρόπον ἐνιαυτῶν πέμπτου τε ἐπὶ τοῖς δέκα ἡπτόμην καὶ με εἰσήρχετο δριμύς τις ἔρωσ τῶν λόγων ὥστε ἡμέληντο μὲν αἱ τῶν ἀγρῶν χάριτες, ἐπέπραντο δὲ περιστεραί, δεινὸν θρέμμα καταδουλώσασθαι νέον, ἄμιλλαι δὲ ἵππων καὶ τὰ τῆς σκηνῆς πάντα ἀπέρριπτο, καὶ ᾧ δὴ

hereva de la tragèdia en la seva funció educativa a l'hora de transmetre els mites de la cultura grega en un moment en què la poesia ja no és una eina educativa a l'abast de tothom:

ἔως μὲν οὖν ἦνθαι τὸ τῶν τραγωδιοποιῶν ἔθνος, κοινοὶ διδάσκαλοι τοῖς δήμοις εἰς τὰ θέατρα παρήεσαν· ἐπειδὴ δὲ οἱ μὲν ἀπέσβησαν, τῆς δὲ ἐν μουσεῖοις παιδεύσεως ὅσον εὐδαιμονέστερον ἐκοινώνησε, τὸ πολὺ δὲ ἐστέρητο, θεῶν τις ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν ἀντεισήγαγε τὴν ὄρχησιν διδασχὴν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων, καὶ νῦν ὁ χρυσοχόος πρὸς τὸν ἐκτῶν διδασκαλείων οὐ κακῶς διαλέξεται περὶ τῆς οἰκίας Πριάμου καὶ Λαΐου.

Lib. Or. 64, 112

Just quan va florir la raça dels tragediògrafs, en els teatres hi havia presents uns mestres comuns per al poble. Però, quan aquests desaparegueren i els més afortunats gaudiren de l'educació en els museus, però la majoria en quedà privada, un déu s'apiadà de la manca de formació de la majoria i introduí, en substitució, l'ensenyament de la dansa, una de les antigues pràctiques de la multitud; i ara l'orfebre prou que podrà conversar sobre el casal de Príam i de Làios amb algun dels entesos.

Ambdós escrits presenten, així, aquesta forma dramàtica com una escola alternativa a l'abast de tothom. Libani centra aquesta funció de la banda de l'espectador. Llucià, en canvi, confereix a aquesta funció una doble direcció: la del ballarí i la de l'espectador. En el cas del ballarí, la formació que li proporciona l'aprenentatge d'aquest espectacle és de tipus físic, filosòfic, retòric, de coneixement de mites i, fins i tot, pictòric. És a dir, una educació completa en tots els sentits.

ἂ δὲ τὸν ὄρχηστὴν αὐτὸν ἔχειν χρὴ καὶ ὅπως δεῖ ἡσκήσθαι καὶ ἂ μεμαθηκέναι καὶ οἷς κρατύνειν τὸ ἔργον, ἤδη σοὶ δίδειμι, ὡς μάθης οὐ τῶν ῥαδίων καὶ τῶν εὐμεταχειρίστων οὕσαν τὴν τέχνην, ἀλλὰ πάσης παιδεύσεως ἐς τὸ ἀκρότατον ἀφικνουμένην, οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ῥυθμικῆς καὶ μετρικῆς, καὶ τῆς σῆς φιλοσοφίας μάλιστα, τῆς τε φυσικῆς καὶ τῆς ἠθικῆς· τὴν γὰρ διαλεκτικὴν αὐτῆς περιεργίαν ἄκαιρον αὐτῇ νενόμικεν. οὐ μὴν οὐδὲ ῥητορικῆς ἀφέστηκεν, ἀλλὰ καὶ ταύτης μετέχει, καθ' ὅσον ἦθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτικὴ ἐστίν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται. οὐκ ἀπήλλακται δὲ καὶ γραφικῆς καὶ πλαστικῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐν ταύταις εὐρυθμίαν μάλιστα μιμουμένη φαίνεται, ὡς μηδὲν ἀμείνω μῆτε Φειδίαν αὐτῆς μῆτε Ἀπελλῆν εἶναι δοκεῖν.

Luc. Salt. 35

Ara vull explicar-te allò que cal que un ballarí tingui, com cal que s'exerciti, què és el que ha de saber i en què ha d'esforçar-se, de manera que aprenguis que aquesta art no és cosa fàcil ni accessible a tothom, sinó que arriba a l'extrem de tota instrucció, no només musical, sinó també rítmica i mètrica, i, especialment, de la seva filosofia, tant física com ètica —perquè la dialèctica està considerada una superficialitat fora de lloc. I no està allunyada en absolut de la retòrica, ben al contrari, participa d'ella, en la mesura que és indicativa de comportaments i d'emocions, el mateix pel que s'esmercen els oradors. Tampoc està allunyada de la pintura o de l'escultura, sinó que s'exhibeix imitant l'harmonia que trobem en aquelles, de manera que ni un Fídias ni un Apelles es mostren millors.

διαφερόντως ἐξέπληξα καὶ νεότητα καὶ γῆρας, ἀθέατος ἔμεινα μονομαχιῶν ἐκείνων, ἐν αἷς ἐπιπτόν τε καὶ ἐνίκων ἄνδρες, οὓς ἔφησθα ἂν μαθητὰς εἶναι τῶν ἐν Πύλαις τριακοσίων.

Sembla, per tant, que el seu entrenament i educació superin fins i tot la formació retòrica —que, recordem-ho, és la de més alt nivell—, ja que inclou, també, l'entrenament físic. De fet, Licí assigna al ballarí formació de caire filosòfic, possiblement per congraciarse Cràton, exponent del filòsof prototípic en Llucià, de qui es diu que està avesat al rigor com a forma de vida⁵⁸⁰ i que es presenta ell mateix com un home barbut i amb pèls a les cames; és a dir ben mascle⁵⁸¹. De fet, el reclam de tipus filosòfic pot també estar relacionat amb la reivindicació de Plató segons la qual el poeta hauria de posseir també un coneixement filosòfic⁵⁸². Probablement, com diem, Licí transfereix al ballarí i a la dansa mateixa tota la tradició platònica a propòsit de la poesia i de la mimesi. A més, sabedor que en aquesta època es reivindica una παιδεία que s'emmiralli en la grega clàssica i que, per tant, tingui en compte l'exercici físic, ofereix a Cràton un model d'educació eminentment masculí, fet que reflecteix com n'era d'essencial també en la *performance* sofística l'exhibició de masculinitat. També Libani dedica alguns capítols⁵⁸³ a destacar els exercicis físics a què era sotmès el ballarí, possiblement amb la mateixa intenció que Licí: reivindicar per a la dansa un aspecte educatiu importantíssim en època clàssica que, segons l'elit educada de l'imperi, havia degenerat⁵⁸⁴. I, ben mirat, potser Cràton és una imatge caricaturitzada, distorsionada, de la mena d'home que Plató defineix per al seu Estat.

Així, els defensors de la pantomima converteixen aquest gènere en una eina educativa que engloba totes les esferes de l'educació més bàsica i més elevada, pròpies de l'hellenitat d'època imperial.

Aquesta exhibició de sabers que atribueixen els seus defensors a l'espectacle dramàtic manté certa relació amb l'ostentació que l'autor de novel·la fa en la seva obra. Mancat com està d'uns defensors de la seva art, el prosista ha d'exhibir un univers exuberant farcit de filosofia, pintura, retòrica, èpica, drama, mitologia i ciència natural on el receptor es capbussi. El grau de profunditat que plasma l'autor

⁵⁸⁰ Luc. *Salt.* 1.

⁵⁸¹ *Ibid.* 5.

⁵⁸² Sobre aquesta qüestió en Plató vegeu Grube (1968: 54).

⁵⁸³ Lib. *Or.* 64, 103-105.

⁵⁸⁴ A propòsit de la reivindicació de les pràctiques atlètiques com a part integrant de la παιδεία per part de Filòstrat (Philostr. *Gym.* 1), vegeu Mestre (2007: 523-556) i la introducció a la traducció del *Gimnàstic* a la Gredos (Miralles & Mestre 1996: 24-26).

de novel·la, però, pel que fa a les diferents vessants del coneixement, és una qüestió que no reflecteixen els textos antics, però que sí analitzen els estudiosos moderns⁵⁸⁵.

A diferència del que succeeix en la novel·la, especialment en la d'Aquil·les Taci i la d'Heliodor, on el propi autor exhibeix en l'obra tot el seu coneixement i formació, per a la dansa, mancada d'un discurs propi inherent a ella mateixa, tant Llucià com Libani basteixen tota una argumetació en defensa seva que posa al centre del debat, principalment, les idees platòniques de la mimesi, la poesia i l'educació. Ens presenten la dansa com un espectacle total amb un clar objectiu pedagògic. Reflectint ells el seu domini de la retòrica i el seu alt grau de coneixement dels filòsofs més il·lustres, traspassen tot el seu coneixement a l'espectacle de manera que converteixen tant el ballarí com la dansa mateixa en els dipositaris de tota una tradició cultural i literària específicament grega. I construeixen un discurs raonat en què entren de ple en la controvèrsia platònica i aristotèlica a propòsit de la poesia i de la mimesi, presentant-ne un nou model vàlid, la dansa, com a simbiosi i sublimació de tots els gèneres mimètics precedents: poesia, música i pintura.

Tot això que acabem d'exposar a propòsit de la funció de la dansa i també de la novel·la ens porta, inevitablement, a la qüestió tan debatuda a propòsit de la mena de públic d'un i altre gèneres. Com ja avança Ruiz Montero en el seu estudi del 2014⁵⁸⁶, sembla força evident que el públic devia ser comú als dos nous gèneres. Per tant, si se'ns presenta Licí, un *παιδευμένος* —bé que no molt ortodox a ulls de Cràton—, com a espectador i tenim notícia de lectors de novel·la insignes, la formació dels quals era indubtablement força elevada⁵⁸⁷, el receptor d'aquests gèneres era prou ampli i incloïa sectors de població amb un alt més grau de formació i també de més elemental. Una altra qüestió és l'espai i el context de transmissió de la novel·la.

Així, pel que fa a la dansa, davant de tots aquests perills i davant el rebuig per la novetat d'un gènere sense sistematització ni conceptualització, els seus defensors han de buscar, per salvar-lo de la foguera, un progenitor il·lustre gens qüestionat per

⁵⁸⁵ Pel que fa a la filosofia, vegeu Laplace (1980), De Lacy (1974), Trapp (1990), Hunter (2008), Morgan & Jones (2007), Ní mheallaig (2007). Pel que fa a la formació retòrica i literària dels autors de novel·la i dels seus possibles lectors vegeu Wessling (1988), Stephens (1994), Konstan (2009), Graverini & Keuler (2009). Pel que fa a les referències literàries que es poden trobar en la novel·la vegeu O'Sullivan (1976), Fusillo (1989b), Pletcher (1998), Llapis (2006).

⁵⁸⁶ Ruiz Montero (2014).

⁵⁸⁷ A propòsit de l'audiència de la novel·la i del debat que ha generat vegeu Wessling (1988), Bowie (1996), Hägg (1994), Konstan (2009), Morgan (1992) i Stephens (1994).

l'elit educada i model cabdal per a la formació retòrica: la tragèdia. En el discurs sobre la dansa, per tant, els seus defensors procuren ressaltar aquells elements que poden comparar-se i associar-se a la forma teatral més excelsa, la tragèdia, bé que, com ja hem dit, no hem de pensar en l'espectacle d'època clàssica, sinó en la mena de tragèdia que s'esdevenia en època imperial.

Direm tan sols per acabar que moltes d'aquestes acusacions es repeteixen en el cas de la novel·la, un gènere nou i sense codificar, contemporani de la dansa, a qui els autors mateixos doten de qualitats semblants a les de la tragèdia i per a la qual reivindiquen també una funció educativa⁵⁸⁸.

3.1.2. L'Àiax dels escolis i l'Àiax de Llucià: els perills del πάθος i de la seva mimesi

Ja hem vist pel que fa a la *Dansa de Llucià* fins a quin punt aquest diàleg es construeix com una resposta a la crítica de Plató a propòsit de la poesia i de la mimesi. Però on trobem una represa més sistematitzada i explícita de les teories del filòsof és en l'anècdota que exposem a continuació a propòsit de l'escenificació de la bogeria d'Àiax, episodi que en 46. 16-18 ja és inclòs en la llista de temes que cal que el ballarí retingui en la memòria⁵⁸⁹.

Aquí Licí, a banda de posar la mimesi en el centre de l'espectacle com a eina per a la catarsi, explica també els perills d'aquesta, sense caure, però, en la crítica fàcil de Cràton a propòsit de l'efeminament a què podria conduir un espectacle dominat principalment per les pulsions femenines.

Segons explica Licí, aquesta mimesi pot resultar molt perillosa tant per a l'espectador com per a l'actor, tal com passa en les formes teatrals antigues, motiu pel qual Plató les considerarà altament perilloses⁵⁹⁰. Així, la pantomima comparteix amb la tragèdia, especialment, el perill d'una mimesi incontrolable respecte una passió desmesurada, que afecta no tan sols l'espectador, sinó també l'actor. La idea del perill de la mimesi que converteix el πάθος en una afecció contagiosa entre actor i espectador plasmada en aquest diàleg és explicitada en el passatge de Plató on el

⁵⁸⁸ Per aquesta qüestió vegeu Ruiz Montero (2014: 620).

⁵⁸⁹ Luc. *Salt.* 46, 16-18: καὶ πρὸ τούτων ἢ κατὰ Παλαμίδου ἐπιβουλή καὶ ἢ Ναυπλίου ὄργη καὶ ἢ Αἴαντος μανία καὶ ἢ θατέρου ἐν ταῖς πέτραις ἀπώλεια.

⁵⁹⁰ Vegeu Hunter (2011) a propòsit de l'Ió i de la seva crítica contra aquells que es consideren doctes en la poesia homèrica.

πάθος esdevé un element que arrossega l'ànima cap a l'aflicció⁵⁹¹. I parteix de la idea també platònica segons la qual, donat que és la part ἀγανακτητικόν de l'ànima la que compta amb més i variades imitacions, aquesta assiduitat en la mimesi i la seva contemplació comporten el perill de veure-s'hi arrossegat⁵⁹². Per aquest motiu, el defensor de la pantomima insisteix molt en la mesura (σωφροσύνη) que ha de posseir l'actor a l'hora d'executar passions desafortades, com ara la bogeria.

En la *Dansa* 83-84 Llucià descriu un episodi desafortunat que trastocà espectadors i actor: un ballarí, a l'hora de representar la follia d'Àiax derrotat per Odisseu, la mimetitzava exageradament fins al punt de quedar-ne posseït i, en comptes de representar-la, acaba embogint ell mateix. Els espectadors en veure'l, a causa de l'efecte de la mimesi, embogeixen ells també i es produeix el caos tant dalt l'escena com a la graderia. A continuació incloem el passatge en traducció:

Recordo jo haver vist una vegada un d'aquests que, al principi, ballava correctament i de manera que s'entenia el que feia: era realment admirable; però no sé per quin motiu, exagerant la imitació (ὕπερβολὴν μιμήσεως), va precipitar-se a la deriva amb una actuació desproporcionada (εἰς ἀσχίμονα ὑπόκρισιν). Representava Àiax tot just enfollit per la derrota (μετὰ τὴν ἤτταν εὐθύς μαινόμενον): va sobrepasar-se tant que semblava, no que representava la follia (ὕποκρίνασθαι μανίαν), sinó que era ell qui realment havia embogit (μαίνεσθαι). Perquè a un dels que fan sonar els cascavells amb el peu, li estripà el vestit i a un dels flautistes que l'acompanyaven li arrabassà la flauta i obrí el cap a Odisseu que s'estava allà al seu costat tot orgullós de la victòria. I si no hagués estat pel barretet que li aturà i amortí la majoria de cops, el pobre Odisseu hauria mort a mans d'un dansaire trastocat (παραπαίοντι). És més, tot el teatre es contagià de la bogeria d'Àiax (συνεμεμήνει) i, saltant i cridant, van treure's els vestits. I el populatxo (οἱ συρφετώδεις), que ignora el que és escaient i no sap distingir què és millor o pitjor, per més que ho vegi, va creure que la imitació de l'afectació (μίμησιν τοῦ πάθους) era sublim (ἄκραν). Però també els homes més refinats (οἱ ἀστειότεροι) que hi eren presents i s'avergonyien del que s'esdevenia, van callar i no menysprearen l'actuació; ells mateixos encobriren amb aplaudiments aquell despropòsit de dansa, tot i que veien clarament que tenia lloc no la follia d'Àiax, sinó la del ballarí. Però el bon home, no content amb això, en va fer una altra de més ridícula encara: baixà fins al bell mig d'on hi ha el consell i segué enmig de dos cònsols, morts de por, no fos que els prengués per un xai i els estomaqués. Mentre feia això, uns se n'admiraven, altres reien i uns altres sospitaven que havia estat per causa de la imitació (μιμήσεως) que l'afectació s'havia apoderat realment d'ell (εἰς τὴν τοῦ πάθους ἀλήθειαν ὑπηνέχθη). I diuen que, un cop va tornar en si (ἀνανήψαντα), va penedir-se tant del que havia fet que emmalaltí de pena (νοσήσαι ὑπὸ λύπης) i va reconèixer que certament havia embogit. És més, quan uns fans seus li demanaren que tornés a ballar-los Àiax, ell va negar-s'hi i declarà obertament al teatre: «L'actor en té prou amb haver embogit una sola vegada». Però fou un rival seu en la dansa i

⁵⁹¹ Pl. R. 604b 1-2: Οὐκοῦν τὸ μὲν ἀντιτείνειν διακελευόμενον λόγος καὶ νόμος ἐστίν, τὸ δὲ ἔλκον ἐπὶ τὰς λύπας αὐτὸ τὸ πάθος;

⁵⁹² *Ibid.*: Οὐκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλην ἔχει, τὸ ἀγανακτητικόν, τὸ δὲ φρόνιμόν τε καὶ ἠσύχιον ἦθος, παραπλήσιον δὲ αἰεὶ αὐτὸ αὐτῷ, οὔτε ῥάδιον μιμήσασθαι οὔτε μιμουμένου εὐπετέες καταμαθεῖν, ἄλλως τε καὶ πανηγύρει καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις εἰς θέατρα συλλεγομένοις ἀλλοτρίου γὰρ ποῦ πάθους ἢ μίμησις αὐτοῖς γίγνεται.

contrincant qui més el fastiguejà. En efecte, se li va assignar la mateixa part d'Àiax i ell representà la follia tan bé i amb tanta sensatesa (σωφρόνως) que rebé lloances pel fet d'haver romàs dins els límits de la dansa (ἐντὸς τῶν τῆς ὀρχήσεως ὄρων) i no havers-se excedit en l'execució (μὴ παροινήσας εἰς τὴν ὑπόκρισιν)⁵⁹³.

En aquest passatge Licí reprèn la censura de la mimesi que, al principi de l'obra, el seu interlocutor ha fet a propòsit de l'espectacle⁵⁹⁴ per explicar que aquest perill no és intrínsec a la pantomima, sinó que depèn de l'habilitat de l'actor. I demostra, a més, en contra de l'opinió de Plató, que afirma que sota cap concepte la bogeria ha de ser imitada⁵⁹⁵, com, tot i que sigui un πάθος molt perillós, el bon actor sap mantenir-se dins els límits de la mimesi, els de la imatge i el joc⁵⁹⁶. El paper de l'actor de dansa i el de l'autor de novel·la, segons el pròleg de Longus, semblen convergir: així com el ballarí ha de mantenir-se assenyat, tot i representar la bogeria, l'autor de novel·la, conservant el seny, ha de ser capaç d'escriure el que altres patiren per causa de l'amor⁵⁹⁷.

I, dins aquesta resposta a Plató, Licí identifica, com també el filòsof, dues menes d'espectadors: els συρφετώδεις i els ἀστειότεροι. Els primers són arrossegats ràpidament per la passió que afecta el ballarí i, sense fre, es lliuren ells també al frenesí. Els segons, tot i que per la seva formació i refinament haurien de moderar-se i refrenar l'impuls en la seva ànima, es complauen en la imitació⁵⁹⁸. Precisament el filòsof en la *República* adverteix del perill que els βέλτιστοι, en presenciar laments i queixes d'herois, s'hi complaguin i, per tant, malgrat que sàpiguen refrenar aquest impuls dins seu, gaudeixin de la representació d'aquesta mena de passions⁵⁹⁹. Però la divisió dels espectadors, concretament dels espectadors de teatre, en dues menes també la fa Aristòtil en el *Polític* on situa d'una banda l'espectador ἐλεύθερος καὶ

⁵⁹³ Aquest passatge presenta clars paral·lelismes amb un passatge de Dio Crisòstom (D. Chr. 32. 44) on descriu l'esport a Grècia, els termes claus que es repeteixen són μανία, σωφροσύνη, αἰσχύνη. Sobre aquest passatge vegeu Mestre (2003: 303-304).

⁵⁹⁴ *Luc. Salt.* 2.

⁵⁹⁵ Pl. R. 396a: οἶμαι δὲ οὐδὲ μαινομένοις ἐθιστέον ἀφομοιοῦν αὐτοὺς ἐν λόγοις οὐδὲ ἐν ἔργοις γνωστέον μὲν γὰρ καὶ μαινομένους καὶ πονηροὺς ἄνδρας τε καὶ γυναῖκας, ποιητέον δὲ οὐδὲν τούτων οὐδὲ μιμητέον.

⁵⁹⁶ *Ibid.* 602b 8-10.

⁵⁹⁷ Longus, P. 4: Ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

⁵⁹⁸ El mateix Llucià en *La mort de Peregrí* (*Peregr.*) descriu les reaccions del públic, les dels cíncics i les d'ell mateix. Hi contraposa també, en la situació de Peregrí, considerada per Llucià una μανία, la reacció dels cíncics, muts i endurant el dolor, i la seva, com un espectador incrèdul que refusa les morts en escena.

⁵⁹⁹ Pl. R. 605d i e.

πεπαιδευμένος, i el φορτικός de l'altra⁶⁰⁰, en una oposició molt semblant a la que fa Licí.

D'aquest perill, que afecta no només la gent que no ha rebut formació, no se'n deslliura tampoc algú avesat a la filosofia com Licí, a qui Cràton adverteix el següent:

πρὸς δ' οὖν τοῦπιόν ὄρα ὅπως μὴ λάθῃς ἡμῖν ἐξ ἀνδρὸς τοῦ πάλαι Λυδῆ τις ἢ Βάκκη γενόμενος, ὅπερ οὐ σὸν ἂν ἔγκλημα εἴη μόνον, ἀλλὰ καὶ ἡμῶν, εἰ μὴ σε κατὰ τὸν Ὀδυσσεῖα τοῦ λωτοῦ ἀποσπάσαντες ἐπὶ τὰς συνήθεις διατριβὰς ἐπανάξομεν πρὶν λάθῃς τελέως ὑπὸ τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ Σειρήνων κατεσχημένος. καίτοι ἐκεῖναι μὲν τοῖς ὡσὶν μόνοις ἐπεβούλευον καὶ διὰ τοῦτο κηροῦ ἐδέησεν πρὸς τὸν παράπλου ἀυτῶν· σὺ δὲ καὶ δι' ὀφθαλμῶν ἕοικας ὅλος δεδουλῶσθαι.

Luc. Salt. 3

I d'ara en davant mira que no ens assabentem que, d'un home que eres, t'has convertit en una Lida o en una Bacant, cosa que seria motiu d'acusació no només per a tu, sinó també per a nosaltres, perquè voldria dir que no t'hem arrenecat, com Odisseu, del lotus ni redirigit vers les habituals ocupacions, abans de ser completament abduït per les sirenes del teatre. Com a mínim aquelles assetjaven tan sols les orelles i n'hi havia prou amb la cera per a bandejar-les. A tu, però, sembla que t'han esclavitzat completament, i a través dels ulls

Aquest "esclavatge" que produeix el teatre conté ressos platònics evidents en el passatge ja citat on el filòsof explicita la mateixa prevenció pel fet que la mimesi de passions i pulsions les incentiva en l'ànima de l'audiència⁶⁰¹.

Però, a banda de relacionar aquest passatge amb la crítica a la mimesi de Plató, també podem posar-lo de costat amb els diferents escolis que ja hem comentat en el capítol sobre l'Àiax de Sòfocles⁶⁰². Perquè aquesta comparació ens permetrà definir en quina mesura el πάθος dels escolis i el d'aquest episodi és compartit.

En l'escena de pantomima el πάθος que es representa és la μανία com a reacció immediata d'Àiax davant Odisseu que ha sortit vencedor del certamen. En la tragèdia de Sòfocles el πάθος no és només una μανία que fa que l'heroi prengui unes bèsties pels Atrides i Odisseu, sinó una afectació que no l'abandona i el porta fins al suïcidi. Licí defineix el ballarí com un παραπαίων que pot arribar a confondre uns cònsols amb xais. Inverteix, així, els termes de la bogeria del personatge en el mite d'acord amb les fronteres de la mimesi. D'aquesta manera, l'heroi, embogit, pren uns animals pels seus enemics; en l'episodi de Llucià, en canvi, els cònsols —com els cabdills de la tragèdia—, en veure el ballarí trastocat, temen que els prengui per uns xais i actui com l'heroi va fer-ho en el mite.

⁶⁰⁰ Arist. *Pol.* 1342a 18-22.

⁶⁰¹ Pl. *R.* 606d.

⁶⁰² Vegeu 2.1.1.

Precisament el terme παραπαίων és emprat en l'escoli al vers 57⁶⁰³ per definir l'estat d'Àiax en la seva primera aparició. Aquesta tria del poeta, que fa que la primera aparició d'Àiax sigui quan es troba encara embogit, suscita —segons els comentaristes— el πάθος. Així, doncs, en el text de Llucià, igual com en els escolis, s'explicita la convicció que la posada en escena de la bogeria d'Àiax és paradigmàtica d'un πάθος que arriba directament als espectadors.

D'altra banda, l'expressió màxima del ballarí trastocat és la transgressió dels límits de la mimesi, fins i tot físics —ja no respecta la quarta paret que representa l'escenari—, en la mesura que és capaç de baixar a la graderia i estomacar les autoritats. Aquesta transgressió potser l'hem de relacionar amb l'expressió àlgida del πάθος en els escolis, identificada com una imatge visual, en què Tecmessa obre la tenda i, segons l'escoli, mitjançant un ecciclema, l'espectador visualitza l'heroi tacat de sang i envoltat de bestiar⁶⁰⁴. Aquesta imatge causa ἔκπληξις en l'espectador, segons l'escoliasta, una reacció que experimenten els espectadors, en veure com el dansaire traspassa els límits de la ficció teatral i els interpel·la directament.

Un cop recuperat el seny, el ballarí emmalalteix a causa de l'aflicció que li produeix prendre consciència de tot allò que ha fet. Experimenta, doncs, la mateixa mena de πάθος que l'Àiax de la tragèdia de Sòfocles, en recobrar el seny i sentir, de boca de Tecmessa, les atrocitats que ha comès.

Però queda encara una qüestió més. Segons afirma Licí, la reacció de l'actor que fa d'Odisseu trenca també la ficció dramàtica en veure's atacat per l'actor principal: provoca el riure no només d'alguns espectadors, sinó, inevitablement, el dels lectors. Així, Licí presenta un Odisseu vulnerable que rep els cops d'Àiax, una imatge ben diferent de la que ens presenta Sòfocles: la d'un Odisseu que es manté al marge i fa d'espectador, d'un espectador que, tot i manifestar les prevencions respecte la bogeria del seu enemic, no es mostra com un covard, sinó com un heroi que experimenta compassió. D'aquesta manera, tal com assenyala l'escoli⁶⁰⁵, Sòfocles evita trencar l'efecte tràgic, en treure'l de l'abast d'Àiax embogit; mentre que en

⁶⁰³ Schol. S. Aj. 57a: τὸ δὲ τοῦ Ὀδυσσέως ἐταμειύσατο τῷ Αἴαντι, ἵνα καὶ μεῖζον εἴη τὸ πάθος, αὐτοῦ φανερώς παραπαίοντος.

⁶⁰⁴ Schol. S. Aj. 346a: <ἰδοῦ διοίγω προσβλέπειν δ' ἔξῃστί σοι.> ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῆ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις. εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα. δείκνυται δὲ ξιφίρης, ἡματωμένος, μεταξὺ τῶν ποιμνίων καθήμενος.

⁶⁰⁵ Ibid. 76: <μὴ πρὸς θεῶν> παραιτεῖται Ὀδυσσεὺς οὐχ ὡς κωμωδοῦντος τοῦ ποιητοῦ δειλίαν τοῦ ἥρωος (οὕτω γὰρ ἀφαιρεθεῖ τῆς τραγωδίας τὸ ἀξίωμα) ἀλλὰ τὸ εὐλαβὲς ἐνδείκνυται· ἔμφορος γὰρ ἦν τὸ τῷ μεμνηότι παραχωρεῖν.

l'episodi descrit per Licí, la presència d'Odisseu, que rep els cops d'un boig, trenca l'efecte tràgic i provoca el riure.

Finalment, Llucià introdueix en aquest episodi una altra mena d'espectador, a banda dels dos que ja hem identificat: Licí, un *παιδευμένος* heterodox a ulls de Cràton, que encarna, de fet, l'espectador model capaç de captar quina és la mimesi adequada i de mantenir-se en la *σωφροσύνη*, malgrat els excessos tant de l'actor com de la resta d'espectadors. En Licí, com en el cas dels *βέλτιστοι* del passatge de Plató que hem citat més amunt, l'excés en la mimesi cancel·la la *πιθανότης* que, segons Aristòtil⁶⁰⁶, atorguen els personatges submergits en el *πάθος*. Mentre que per a l'espectador vulgar l'exagerat del *πάθος* fa el personatge *πιθανώτατος*, fins al punt d'arrossegar-lo⁶⁰⁷ cap a la seva passió.

D'altra banda, així com Llucià identifica menes diverses d'espectadors, també individua dos models de mimesi: el primer, representat pel ballarí que s'entrega a la mimesi i que, per tant, esdevé allò que imita. Precisament aquest és el principal temor que Plató expressa en la *República* respecte de les mimesis tràgiques, on inclou també Homer, i és el motiu pel qual les elimina del seu Estat. El segon, el del ballarí conscient de la imitació i que, per tant, es manté en el joc de miralls en què representar una cosa no implica esdevenir-la. És aquesta consciència la que permet a l'actor representar la imatge de la bogeria des de la *σωφροσύνη*⁶⁰⁸. Aquest segon ballarí esdevé, doncs, l'actor ideal, semblant al que degué representar Timòteu de Zacint segons els escolis on s'explica que s'adequava tan bé a la imatge mental que els espectadors tenien d'Àiax, que anomenaren l'actor, l'*immolador*⁶⁰⁹.

L'actor ideal segons Licí és identificat amb Proteu, personatge les transformacions del qual són qualificades de mentida per Plató⁶¹⁰:

δοκεῖ γάρ μοι ὁ παλαιὸς μῦθος καὶ Πρωτέα τὸν Αἰγύπτιον οὐκ ἄλλο τι ἢ ὄρχησθῆναι τινα γενέσθαι λέγειν, μιμητικὸν ἄνθρωπον καὶ πρὸς πάντα σχηματίζεσθαι καὶ μεταβάλλεσθαι δυνάμενον, ὡς καὶ ὕδατος ὑγρότητα μιμῆσθαι καὶ πυρὸς ὀξύτητα ἐν τῇ τῆς κινήσεως σφοδρότητι καὶ λέοντος ἀγριότητα καὶ παρδάλεως θυμὸν καὶ δένδρου δόνημα, καὶ ὅλως ὅ τι καὶ θελήσειεν. ὁ δὲ μῦθος παραλαβὼν πρὸς τὸ παραδοξότερον τὴν φύσιν αὐτοῦ διηγήσατο, ὡς γιγνομένου ταῦτα ἅπερ ἐμιμεῖτο. ὅπερ δὴ καὶ τοῖς νῦν

⁶⁰⁶ Arist. *Po.* 1455a 29-34.

⁶⁰⁷ Recuperem aquí el ἔλκω de Pl. *R.* 604b 1-2.

⁶⁰⁸ Luc. *Salt.* 84, 9-11: τοῦ γὰρ ὁμοίου Αἴαντος αὐτῶ γραφέντος οὕτω κοσμίως καὶ σωφρόνως τὴν μανίαν ὑπεκρίνατο ὡς ἐπαινεθῆναι.

⁶⁰⁹ Schol. S. *Aj.* 864: <τοῦθ' ὑμῖν Αἴας> περιπαθῶς καὶ τὸ ὄνομα ἀνακαλεῖται. δεῖ δὲ ὑπονοῆσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει. καὶ δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτὴν, ὡς ἄξει τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν· ὅποια περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασὶν ὅτι ἦγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγωγῆε τῇ ὑποκρίσει, ὡς σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι.

⁶¹⁰ Pl. *R.* 381d 5: μηδὲ Πρωτέως καὶ Θέτιδος καταψευδέσθω μηδεῖς.

ὄρχουμένοις πρόσεστιν, ἴδοις τ' ἂν οὖν αὐτοὺς πρὸς τὸν καιρὸν ὠκέως διαλλαττομένους καὶ αὐτὸν μιμουμένους τὸν Πρωτέα.

Luc. *Salt.* 19, 4-16

Em sembla a mi que l'antiga llegenda de l'egipci Proteu no parla d'altra cosa que d'un ballarí, d'un transformista que podia convertir-se i adoptar la forma de qualsevol cosa. Aquest imitava la fluïdesa de l'aigua i el llambreg del foc amb moviments impetuosos; la salvatgia del lleó, la ferocitat del lleopard, l'agitació dels arbres i tot el que volia. El mite, amplificant la seva naturalesa com si fos quelcom prodigiós, explica com esdevenia allò que imitava. Precisament això és el que fan els que ballen avui dia: els pots veure com canvien ràpidament en un instant i imiten el mateix Proteu.

Aquesta imatge del ballarí com un personatge capaç de transformar-se en qualsevol cosa i, per tant, d'imitar-ho tot podem relacionar-la amb dos passatges de Plató. El primer, per la connexió més immediata, és el que segueix:

Ἄνδρα δὴ, ὡς ἔοικε, δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι πάντα χρήματα, εἰ ἡμῖν ἀφίκοιτο εἰς τὴν πόλιν αὐτός τε καὶ τὰ ποιήματα βουλόμενος ἐπιδείξασθαι, προσκυνοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύ, εἴπομεν δ' ἂν ὅτι οὐκ ἔστιν τοιοῦτος ἀνὴρ ἐν τῇ πόλει παρ' ἡμῖν οὔτε θέμις ἐγγενέσθαι, ἀποπέμποιμέν τε εἰς ἄλλην πόλιν μύρον κατὰ τῆς κεφαλῆς καταχέαντες καὶ ἐρίῳ στέψαντες, αὐτοὶ δ' ἂν τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρῳ ποιητῇ χρώμεθα καὶ μυθολόγῳ ὠφελίας ἔνεκα, ὃς ἡμῖν τὴν τοῦ ἐπαικτοῦς λέξιν μιμοῖτο καὶ τὰ λεγόμενα λέγοι ἐν ἐκείνοις τοῖς τύποις οἷς κατ' ἀρχὰς ἐνομοθετήσαμεθα, ὅτε τοὺς στρατιώτας ἐπεχειροῦμεν παιδεύειν.

Pl. R. 398a i b

Sembla, doncs, que si un home capacitat per la seva intel·ligència per adoptar qualsevol forma i imitar totes les coses arribés a la nostra ciutat amb la intenció d'exhibir-se amb els seus poemes, ens agenollariem davant d'ell com davant d'un ser diví, admirable i seductor, però tot indicant-li que entre nosaltres no hi ha homes com ell ni està permès que n'hi hagin, el trametriem a una altra ciutat, després de vessar-li mirra damunt del seu cap, que hauríem coronat amb llana; nosaltres tanmateix ens satisfariem, pel nostre bé, d'escoltar un altre poeta o faulista més auster, tot i que menys agradable, però que no ens imités més que el que diuen els homes de bé, ni se sortís en el seu llenguatge d'aquelles normes que vam establir al principi, quan vam començar a formar els nostres soldats⁶¹¹.

Si a l'Estat de Plató no tenen cabuda homes capaços d'esdevenir i imitar-ho tot, en el món de Llucià els ballarins, que són aquesta mena d'homes, no són excepcionals ni se'ls considera divins, sinó que han après això mitjançant un entrenament sever en totes les disciplines. I precisament, aquesta mena d'homes, executen un espectacle que, a banda de plaent, és profitós. Així, Licí, recupera aquest personatge que el filòsof expulsa de la seva ciutat i el converteix en un vehicle mitjançant el qual es vehicula l'educació dels ciutadans de la seva època.

⁶¹¹ Per a un comentari d'aquest passatge en el sentit que Plató reclama aquí un censor literari vegeu Grube (1968: 52).

També Libani empra la imatge de Proteu⁶¹² per definir els ballarins i, a més, afirma en contra de Plató, —que considera com a mites perniciosos i falsos les metamorfosis dels déus, en la mesura que transmeten la idea errònia que aquests, en mudar de naturalesa, la degraden⁶¹³—, que el ballarí, malgrat mudar moltes vegades de forma, no corromp ni la seva naturalesa ni la seva ànima, com tampoc la dels espectadors⁶¹⁴.

Afirma:

οὐκ ἐξίστατο τῆς αὐτοῦ φύσεως ὁ Ζεὺς ἐν ταῖς μεταβολαῖς ἅς ἀκούομεν, ἀλλὰ θεραπεύων τοὺς καιροὺς πάλιν αὐτὸς ἦν. καὶ περὶ τῆς Ἀθηνᾶς δὲ καὶ τῶν ἄλλων θεῶν ὅσοις ἐπῆλθεν ἀλλοιωθῆναι ταὐτὸ λέγοι τις ἄν, ὡς ἐν φαυλοτέροις εἶδεσι φαινόμενοι τὸ σφῶν αὐτῶν ἀγαθὸν διεσώζοντο. καὶ μοι δοκοῦσι τῆσδε τῆς ὀρχήσεως οὔτοι γενέσθαι πατέρες ἐπὶ τὸ πάντα μιμεῖσθαι τῶν ἀνθρώπων τοὺς εὐτραπέλους ταῖς ἑαυτῶν μεταστάσεσιν ἐνάγοντες. οὐ γὰρ ἔτι αἰσχρὸν ἐδόκει τὸ πάσας δέχεσθαι μορφὰς μετὰ τοὺς θεοὺς.

Lib. Or. 64, 56

Ni tan sols Zeus va perdre la seva pròpia essència en totes les transformacions de què tenim notícia, sinó que, com que la va servir, la recuperava en el moment que convenia. I pel que fa a Atena i a la resta de déus dels quals sabem que mudaven d'aspecte, es podria dir el mateix: que, malgrat que es mostraven en formes més vulgars, sempre conservaven la naturalesa superior que els era pròpia. I em sembla a mi que tots ells són els pares d'aquests que es dediquen a la dansa en la mesura que les seves imitacions de qualsevol cosa serveixen de guia per als homes hàbils en transformar-se.

El segon, l'hem de relacionar amb les menes de διήγησις que el filòsof identifica⁶¹⁵ (tipus de poesia mixta i mimètica completa) i la preferència per la narració mixta en què la part d'imitació és molt més breu en relació amb la narració simple⁶¹⁶. Lici, precisament, presenta la dansa i la defensa com una art plaent i profitosa (οὐ τερπνὴ μόνον ἀλλὰ καὶ ὠφέλιμος⁶¹⁷) que es vehicula essencialment a través de la mimesi, tot i que no hem d'oblidar que la narració hi era present a través del cant, però en menor grau. Així, mitjançant l'escenificació del πάθος d'un heroi, es vehicula la catarsi de l'espectador entesa com un element educatiu en sentit moral⁶¹⁸.

⁶¹² Lib. Or. 64, 117

⁶¹³ Pl. R. 381c i d.

⁶¹⁴ Lib. Or. 64, 56-61.

⁶¹⁵ Pl. R. 392c-397a.

⁶¹⁶ *Ibid.* 396e 4-8: Οὐκοῦν διηγήσει χρήσεται οἷα ἡμεῖς ὀλίγον πρότερον διήλθομεν περὶ τὰ τοῦ Ὀμήρου ἔπη, καὶ ἔσται αὐτοῦ ἡ λέξις μετέχουσα μὲν ἀμφοτέρων, μιμήσεώς τε καὶ τῆς ἄλλης διηγήσεως, σμικρὸν δὲ τι μέρος ἐν πολλῷ λόγῳ τῆς μιμήσεως; ἢ οὐδὲν λέγω;

⁶¹⁷ Luc. Salt. 6.

⁶¹⁸ En la novel·la d'Aquil·les Taci la mimesi és també la forma de la narració ja que és el protagonista de les aventures qui les narra. En la d'Heliodor, el narrador assumeix diverses veus i es transforma en els diferents personatges de l'obra, en un joc més subtil i complex a nivell mimètic que el de la novel·la d'Aquil·les Taci. En la resta de novel·les, els diàlegs ocupen també, a la manera homèrica, gran part de l'obra.

RECAPITULACIÓ

Com hem vist, els textos de Llucià i de Libani són una defensa on els seus autors, educats en la παιδεία grega i impregnats de la sofística, empren recursos, arguments i conceptes literaris, retòrics, filosòfics i morals ben codificats en les obres de referència i coneguts pels seus semblants.

Per salvar aquesta mena d'espectacle, ὄρχησις, els seus defensors la presenten no només com una síntesi de les formes literàries més prestigiades, sinó també de les artístiques, sense oblidar, per congraciarse amb els savis del seu moment, l'entrenament físic, la filosofia i la retòrica (Luc. *Salt.* 35). La dansa es converteix, llavors, en el gènere híbrid per excel·lència, i Llucià i Libani el defensen en els termes amb què Plató ataca la poesia i la mimesi, tot reprenent el repte que el filòsof proposa (Pl. *R.* 607d 6- e 4).

La dansa és presentada com la mimesi d'ἦθη, πάθη, πράγματα i, fins i tot, d'objectes i de tota mena d'éssers, i en lloen aquesta capacitat de l'actor, identificada amb la de Proteu (Luc. *Salt.* 19; Lib. *Or.* 64, 56), en contra de l'opinió de Plató que no permet en la seva ciutat un home d'aquesta mena (Pl. *R.* 398a - b). La intertextualitat d'aquestes defenses amb les teories de Plató no s'atura només aquí, ja que Llucià, especialment, llista aquells mites que precisament el filòsof considera que no s'han de transmetre. Pel que fa, però, a la mimesi de les dones, una qüestió ja plantejada en Plató (Pl. *R.* 395d - e), ni Llucià ni Libani en neguen el possible efecte nociu que el filòsof li atribueix, sinó que tan sols revindiquen que és present en les obres dels poetes més cèlebres, Homer i Eurípides entre d'altres.

D'altra banda, si Plató considera que la imitació de πάθη arrossega l'espectador cap a aquestes passions (Pl. *R.* 606d), els defensors del nou espectacle reivindiquen precisament el contrari, que la dansa i els seus exemples el refrenen (Luc. *Salt.* 79).

A més, aquest espectacle és presentat per Llucià com una ἐπαγγελία d'ἦθη i de πάθη vehiculada a través de la δεῖξις i la ὑπόκρισις de l'actor (Luc. *Salt.* 67). Així, la importància que els seus defensors atorguen a la manifestació del πάθος els porta a relacionar aquest espectacle amb la tragèdia, tot i que l'èpica és també una font important per a aquesta mena d'episodis.

L'assimilació de la dansa amb la tragèdia, a banda de transferir dignitat a un espectacle que en gaudia de més aviat poca, és pertinent donat que es tracta de dos gèneres dramàtics, escènics, on l'element visual és importantíssim. Però, segons

Llucià, la dansa supera el gènere dramàtic més antic (Luc. *Salt.* 31) en la *performance*, ja que, l'element visual n'és el centre. Aquesta centralitat el porta a identificar el vist amb el sentit, en la idea que allò vist és més digne de πίστις que no pas el sentit. Això no vol dir però, com hem vist, que el cant i la música no fossin importantíssims.

D'altra banda, la dansa s'apropia de l'exhibició escènica del πάθος típica de la tragèdia i, genera, per tant, com el gènere dramàtic clàssic, l'οἰκτρόν i l'ἔλκεινόν (Luc. *Salt.* 79). Però precisament, donada la seva mimesi del πάθος, l'espectacle entranya alguns perills, de manera que Licí reclama per a l'actor una σωφροσύνη i una ὑπόκρισις mesurada —tan escaient com la que els escolis atribueixen a Timòteu de Zacint (schol. S. Aj. 864)— en la qual l'espectador ha de saber també reconèixer-la i no deixar-se endur per l'afectació (Luc. *Salt.* 83 i 84). Si en la tradició mítica l'heroi prenia uns animals pels atrides i per Odisseu, i en la tragèdia de Sòfocles l'heroi i la seva follia són contemplats per una audiència interna on Atenea i Odisseu fan d'espectadors i on Odisseu gaudeix del privilegi del públic del teatre —veure sense vist—, en l'Àiax que descriu Llucià, s'opera un fenomen gairebé contrari: l'heroi confon els cònsuls, espectadors privilegiats del drama, amb el bestiar i l'actor és incapaç de mantenir la ficció teatral de manera que trenca la quarta paret i converteix una part del públic del teatre, els cònsuls —que, com els atrides de la tragèdia, són la representació de la dignitat política i social—, en personatges de la ficció. I encara més, si en la tragèdia homònima de Sòfocles els escolis lloaven com el poeta havia sabut mantenir Odisseu al marge de l'acció d'Àiax i estalviar-li el paper de covard, en aquest passatge de *La dansa*, Odisseu esdevé, d'espectador que era, un personatge còmic i ridiculitzat. I si l'Àiax de Sòfocles emmalaltia en assabentar-se del que havia fet enmig de l'atac de bogeria, també l'actor de Llucià cau malalt en descobrir el desastre.

Però l'assimilació de la dansa amb la tragèdia va més enllà de l'escenificació i dels personatges. Si el gènere dramàtic clàssic ensenyava els mites cabdals dels grecs als seus ciutadans, la dansa té encomanada ara aquesta missió per als ciutadans del seu temps (Lib. *Or.* 64, 112). Així, la dansa, com a síntesi de tots els gèneres literaris, retòrics i artístics precedents es converteix en l'eina educativa per excel·lència en la seva facultat de παιδεύειν, διδάσκειν i ἐγγυμνάζειν (Luc. *Salt.* 6).

3.2. NOVEL·LA: AQUIL·LES TACI I HELIODOR

Hem vist, pel que fa a la dansa, com els seus defensors construeixen el seu discurs sobre els fonaments de la crítica literària de tradició aristotèlica i platònica. I també com l'univers de la tragèdia, però també de l'èpica en la seva vessant mimètica i literària, hi juguen un paper importantíssim. Així, el πάθος i les seves implicacions no només en el ballari, sinó també en el públic juguen un paper central en la teoria de la transmissió de sentiments i en el rol educatiu de l'espectacle. Com hem vist, el πάθος en la dansa es vehicula bàsicament a través de gestos i moviments, per tant, escènica. Vejem ara quin tractament rep aquest concepte en la novel·la i quina correspondència podem trobar entre aquest gènere, els escolis i la tradició aristotèlica.

En aquest capítol i en els seus subapartats el pes d'una i altra novel·la no serà idèntic, ja que no sempre cadascun dels ítems que hi analitzo es desenvolupa de la mateixa manera o rep un tractament igual de significatiu, sobretot donada la diferència notable que existeix entre l'estructura discursiva i narrativa d'una i altra.

Les novel·les d'aquests dos autors, com ja hem dit, s'inclouen dins el grup de les anomenades d'amor i d'aventures. Aquesta definició del gènere, donada, com sabem, pels estudiosos té ressons directes a l'escoli a l'*Orestes* d'Eurípides que hem comentat en l'apartat *a) Definició del pathos i condició dels afectats* del capítol 2, on el comentarista defineix la paraula πάθος que apareix en el 2n vers de la tragèdia⁶¹⁹ de la següent manera: καὶ πάθος μὲν λέγεται τὰ νοσήματα, συμφορὰ δὲ αἰ τοῦ βίου δυστυχία καὶ περιπέτεια⁶²⁰.

Aquesta mena de novel·les són el relat de les peripècies vitals dels protagonistes, en el decurs d'un viatge físic, —que implica en algun moment la separació dels amants—, ple d'adversitats, desgràcies i fins malalties de caire amorós —definides com un νόσος o πάθος—, no només entre ambdós protagonistes, en experimentar l' enamorament, sinó en d'altres personatges cap a ells. Si això és així, podem considerar aquest gènere el relat del πάθος en els termes que el defineixen escolis com el que acabem de citar.

D'altra banda, els protagonistes de la novel·la inicien en el viatge un camí d'aprenentatge especialment amorós, que els porta al retrobament en termes de

⁶¹⁹ E. Or. 1-2: Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος / οὐδὲ πάθος οὐδὲ συμφορὰ θεήλατος,

⁶²⁰ Schol. E. Or. 1. Sobre aquest escoli vegeu 2.1.2. a.

parella i que dóna com a resultat l'inici de la vida en comú⁶²¹. És així que en aquest viatge adquireixen, a través de desgràcies, dissorts i entrebancs, l'aprenentatge necessari per poder dur a terme, després, una vida en comú. És, doncs, a través del πάθος que aprenen. Precisament aquesta idea entronca amb la sentència tòpica expressada a l'escoli al vers 374 de l'*Hipòlit* que recuperem:

παρὰ γὰρ τὰς συμφορὰς γνωμικώτεροι γινόμεθα, τῆς φύσεως ἡμᾶς διὰ τοῦ πάθους ἐκπαιδεύουσης.
Schol. E. *Hipp.* 374

per les desgràcies esdevenim més savis, ja que la naturalesa ens ensenya a través del *pathos*.

Podem considerar, per tant, que les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les Taci són el πάθος fet narració i que els seus autors el vehiculen aplicant-hi diversos mecanismes que ja hem comentat per als escolis i que ens proposem resseguir al llarg dels següents apartats.

3.2.1. La construcció d'escenes en *Leucipe i Clitofont*. Del πάθος a la distensió.

L'estudi de l'estructura de la novel·la d'amor i d'aventures, ja sigui fet en conjunt, de manera genèrica, o revisant les particularitats de cadascuna, ha tingut sempre en compte les tècniques narratives emprades en cadascuna d'elles. És així que la novel·la presenta un model més aviat recurrent, pel que fa a l'estructura narrativa, amb algunes variacions, amb l'excepció de les *Etiòpiques*, considerada la més complexa i la que trenca amb les maneres de narrar precedents. De fet, l'estructura d'aquesta novel·la on diferents personatges assumeixen la veu narrativa en diversos moments i, per tant, on l'autor esdevé una mena de Proteu, la fa altament complexa i lligada directament a la controvèrsia que hem assenyalat per a la dansa a propòsit d'aquesta figura mítica i de l'home expulsat de la ciutat de Plató⁶²².

En un punt intermig entre el confort de les tècniques més tradicionals i el trencament, trobem la novel·la d'Aquil·les Taci, que sobre una base narrativa tradicional introdueix certes innovacions i alteracions narratives, jugant, així, amb el suspens i la sorpresa, tècniques que explota al màxim nivell Heliodor.

Thomas Hägg analitzà ja als anys 70⁶²³ de manera brillant l'estructura narrativa de

⁶²¹ Sobre la mena de relació amorosa en termes de parella, vegeu Konstan (1994).

⁶²² Vegeu 3.1.2.

⁶²³ Hägg (1971).

les novel·les de Caritó, de Xenofont d'Efes i d'Aquil·les Taci. Explicà de manera clarificant els procediments, les marques temporals i l'estructuració interna dels esdeveniments. Anys més tard Ruiz Montero⁶²⁴ feu també un estudi brillant, per seqüències, de les matèxies novel·les que Hägg i hi afegí l'estudi de l'estructura de les *Etiòpiques*. En aquest treball va explicitar i explicar també els enllaços entre seqüències, els llocs comuns i les tècniques narratives de cadascuna de les novel·les. Així, destacà tant d'Heliodor com d'Aquil·les Taci l'ús de la tècnica de la sorpresa i del suspens i n'assenyalà la superioritat en Heliodor, que té com a conseqüència o com a reflex una gran alteració de l'ordre cronològic dels esdeveniments⁶²⁵.

També Létoublon⁶²⁶, en un treball dels anys 90, identifica un ordre tòpic en aquesta mena de novel·les fet de cinc moviments i assenyala com Heliodor juga a manipular l'ordre tòpic per oferir una presentació dels esdeveniments parcial i focalitzada. D'altra banda, pel que fa a Longus i a Aquil·les Taci, identifica algunes particularitats; en el cas de la primera novel·la, sobre el reconeixement de Dafnis per part dels pares i, en la d'Aquil·les Taci, pel que fa al desenllaç.

Pel que fa a les *Etiòpiques*, doncs, l'anàlisi de l'estructura de la novel·la i la seva complexitat ha estat enfocada des del punt de vista de les diferents menes de narradors que s'hi integren. Així Winkler⁶²⁷ ha estudiat l'estructura d'aquesta novel·la en relació directa amb els models narratius que s'hi reflecteixen i amb la permanent manipulació de l'ordre dels esdeveniments que se'n deriva. Igual com Ruiz Montero, identifica com a tècniques principals el suspens i la sorpresa, i fa una anàlisi detallada de l'*incipit* com a mostra de la innovació narrativa que aquesta novel·la presenta i del truncament de les expectatives que aquest fet genera. A nivell estructural, Winkler explicita aquells elements recurrents en la resta de novel·les de què Heliodor també fa ús —ècfrasis, episodis, episodis paral·lels que no tenen a veure amb la trama principal i converses digressives— i que tenen, però, en les *Etiòpiques* un objectiu diferent ja que incideixen en l'acció principal d'una manera o altra. I sentència: «the *Aithiopia* is a palimpsest written on the tablet of naive romance⁶²⁸».

⁶²⁴ Ruiz Montero (1988).

⁶²⁵ *Ibid.* (1988: 259).

⁶²⁶ Létoublon (1993: 106-114).

⁶²⁷ Winkler (1999).

⁶²⁸ *Ibid.* (1999: 320).

Reardon, en el seu treball publicat l'any 1999⁶²⁹, analitza la novel·la d'Aquilles Taci com una narració en primera persona que al llarg del relat és o bé reforçada o bé passada per alt, de manera que en determinats episodis l'autor distorsiona els límits de la convenció de la narració en primera persona i insereix traces de narrador omniscient: això succeeix en aquells episodis on anticipa esdeveniments i també en passatges on descriu accions o esdeveniments en els quals no ha pres part o no hi ha estat present.

Veiem així com els estudis a propòsit de l'estructura de la novel·la han tingut sempre en compte la tècnica narrativa. Pel que fa al nostre estudi, ens centrarem en l'estructura de *Leucipe i Clitofont*, mirant de resseguir una modulació de tensió a distensió entre els diferents esdeveniments i deixarem de moment de banda l'aplicació d'aquest esquema en les *Etiòpiques* ja que és evident que la seva estructura narrativa complexíssima, que inclou diversos tipus de narradors, fa més difícil d'identificar aquelles escenes o episodis que pretenen relaxar la tensió i l'atenció de l'audiència.

Per tant, pel que fa a *Leucipe i Clitofont*, que presenta una estructura força més senzilla que les *Etiòpiques*, prendrem en consideració aquelles escenes marcades pel πάθος que tenen com a objectiu agullonar l'audiència en relació amb aquells passatges que tenen com a objectiu relaxar-lo (ἀναπαύειν), definint, així, una estructura interna per a l'obra organitzada segons els principis de la tensió i distensió ja assenyalats en diversos escolis a Homer i ben estudiats per Nannini, en la idea que la seqüenciació dels esdeveniments i la inclusió de determinats passatges tenen una funció essencial que té en compte el context de transmissió de l'obra.

A diferència de les *Etiòpiques* que comencen *in medias res* —en una clara imitació de l'estructura de l'*Odissea*⁶³⁰—, amb un narrador omniscient i absent del qual l'audiència no sap res, *Leucipe i Clitofont* té un inici més convencional, tot i que s'hi introdueix ja alguna particularitat⁶³¹. D'una banda, hi ha una breu presentació del narrador primer⁶³² en què descriu la ciutat on es troba, com hi ha anat a parar i amb

⁶²⁹ Reardon (1999).

⁶³⁰ Sobre l'*incipit* d'aquesta novel·la, vegeu Ruiz Montero (1988) i Winkler (1999: 287 i ss.).

⁶³¹ L'inici de la novel·la que ens ocupa s'ha relacionat amb el que trobem a l'*incipit* de *Dafnis i Cloe*, tot i que sembla que la funció que un i altre autor atorguen a les pintures no respon exactament als mateixos objectius, en realitat, es tracta d'un recurs força emprat en època imperial en diversos contextos i expressions literàries.

⁶³² A diferència de l'*incipit* de *Quèreas i Cal·lírroe* on l'autor es presenta amb noms cognoms i situació laboral, la primera veu de l'inici de *Leucipe i Clitofont* no dona el seu nom.

quin objectiu. A continuació, descriu un quadre, el rapte d'Europa⁶³³. En el context d'aquesta descripció, mentre admira no tant la imatge, sinó el missatge que conté — la força totpoderosa d'Eros—, s'introdueix el narrador segon i protagonista masculí de l'obra, que enmig d'un *locus amoenus* i esperonat pel narrador primer es presenta i inicia el seu relat⁶³⁴. L'inici de la novel·la conté un clímax ascendent que motiva l'atenció del receptor: el primer paràgraf, on apareix el narrador primer i la descripció del temple, són motius ben coneguts en el context de les novel·les d'amor i d'aventures i, per tant, no reclamen una atenció excessiva o no generen un desconcert com sí ho fa l'*incipit* de les *Etiòpiques*. La descripció del quadre consta de dos moments: en el primer el narrador es centra en un paisatge plàcid i elabora una descripció més estàtica d'una prada serena i tranquil·la; en el segon, predomina l'agitació i el moviment: la descripció de moviments, de la situació d'Europa a llocs del bou, de la seva expressió i de l'actitud i els sentiments de les joves que, des de la platja, intenten dirigir-se cap a l'aigua. Al final d'aquest segon moment, quan el narrador primer queda meravellat amb la representació d'Eros guiant el bou, entra en escena Clitofont, el narrador i protagonista de l'obra. En aquest punt la novel·la d'Aquil·les Taci difereix molt de la resta i no només modifica el punt de vista de tota l'obra⁶³⁵, sinó que també, molt possiblement, trunca l'horitzó d'expectatives del receptor que poc podia esperar la presentació i la narració en primera persona de les aventures dels dos amants.

En aquest *incipit* podem resseguir un clímax ascendent que es mou des de l'horitzó d'expectatives plàcid i còmode per al receptor (en la presentació del narrador primer on apareixen els elements típics de l'inici) i que, per tant, no li exigeix un grau d'atenció superior al d'alguna altra novel·la d'amor i d'aventures, cap a un punt de tensió que té el seu inici en l'èmfasi que el primer narrador posa en la segona part de la descripció del quadre dominada pel moviment i pels sentiments

⁶³³ A propòsit d'aquesta descripció i de les diverses interpretacions de prolepsis d'esdeveniments vegeu Bartsch (1989), Cueva (2006: 131 i 132) i Reeves (2007).

⁶³⁴ Per als ressons platònics d'aquest passatge vegeu Trapp (1990), Martin (2002) i Ní Mheallaig (2007). Sobre les relacions entre la novel·la i Plató vegeu també Liviabella Furiani (1985), Laplace (1994) i Hunter (2008b).

⁶³⁵ Sobre l'estructura d'aquesta novel·la en termes d'*ego-narrative*, vegeu Reardon (1999) i Daude (2003). Sobre els efectes de la narració en primera persona en la novel·la vegeu Marinčič (2007).

representats en el quadre. Aquest clímax culmina amb l'aparició del protagonista en un diàleg amb el narrador primer⁶³⁶.

A partir del paràgraf 4 del **llibre I** el narrador Clitofont segueix els paràmetres habituals de la novel·la: es presenta a ell mateix, la situació en què es trobava en el moment de l'inici de les aventures —promès amb la seva germanastra— i, a continuació, explica com arriba Leucipe a casa seva i descriu amb els paràmetres habituals de la novel·la l'experiència de l'enamorament.

Del paràgraf 8 en endavant apareix una parella d'enamorats: dos nois, un de més gran —el cosí de Clitofont, l'encarregat d'iniciar-lo en els camins de la seducció envers l'amada— i un de més jove a qui el seu pare ha promès a una dona. Aquest tipus de parelles no són habituals en les novel·les d'amor i d'aventures i en *Leucipe i Clitofont* serveixen al seu autor no només per esplaiar-se en diversos debats a l'entorn de dues menes d'amor, sinó també per introduir un episodi tràgic dins d'un context amorós. De fet, la mort de Càricles⁶³⁷ —explicada en un seguit d'escenes d'alt contingut patètic—, s'insereix entre dos episodis de caire amorós plens de tòpics i llocs comuns. L'escena que precedeix la mort de Càricles i el seu enterrament conté les instruccions que Clínia dona a Clitofont per seduir Leucipe (I 10 i 11), mentre que l'escena que la segueix conté la descripció d'un jardí i tot un seguit de relats a propòsit de les relacions amoroses de plantes, animals, rius, etc (I 14 i ss.)⁶³⁸. Per tant, l'episodi tràgic de la mort d'un jove, amb ressons evidents a l'*Hipòlit* d'Eurípides, però també a la mort de Patrocle en la *Ilíada*, queda entremig de dues escenes plàcides i costumistes de temàtica amorosa.

Així, els *tempos* del llibre I no semblen aleatoris i segueixen un modulació ascendent-descendent en la intensitat de la tensió i de l'atenció que es reclama al receptor. L'inici, que juga a modificar lleugerament els recursos habituals que podem trobar en Longus o Caritó —presentació de la situació espacial, descripció d'un temple i d'una pintura—, és culminat amb el trencament de l'horitzó d'expectatives inicial, introduint la veu en primera persona del protagonista. A continuació, segueix la presentació dels personatges principals i s'introdueix un episodi d'alt contingut patètic —la mort de Càricles— que recorda inevitablement el

⁶³⁶ Ruiz Montero (1988: 253) considera que, si bé la narració en primera persona beu de la tradició de l'*Odissea*, podria pensar-se en una influència del tipus de l'*Ase* o del *Satiricó* en què l'element de paròdia és molt important.

⁶³⁷ Ach. Tat. I 7-14. Per a aquesta escena vegeu 3.2.4. a.

⁶³⁸ Sobre aquest passatge vegeu Liviabella Furiani (1988), Morales (1995 i 2004: 185 i 186), Nilsson (2000: 198), Christenson (2000) i Paglialunga (2005).

món de la tragèdia. El llibre es clou amb una escena plàcida molt adequada per relaxar el receptor i per permetre-li assimilar la situació inicial dels esdeveniments i dels personatges.

El **llibre II** s'incia també amb un seguit d'escenes plàcides on la seducció i el festeig dels dos amants va consolidant-se. Si al final del llibre primer el relat d'històries amoroses tenia com a destinatària principal Leucipe, a l'inici del llibre segon, la narració de la introducció del vi i la descripció d'una gerra (II 1-3) semblen tenir com a destinatari principal el receptor de la novel·la. Aquesta primera part es clou amb la culminació del festeig en la forma d'una besada (II 7) i amb la consolidació dels dos joves com a parella (II 8-10).

Després d'aquest inici plàcid segueixen uns capítols en què s'expliquen els preparatius apressats per al casament de Clitofont amb la seva germanastra, Cal·lígon, a causa d'uns mals presagis (II 11 i 12). Dels paràgrafs 13 al 17 hi ha la introducció d'un nou personatge molt important en el desenvolupament dels esdeveniments d'aquest segon llibre, Cal·lístenes⁶³⁹, un jove de Bizanci enamorat d'oïdes de Leucipe que rapta Cal·lígon per error (II 18). Després d'aquest passatge convuls —el rapte de Cal·lígon—, el narrador insereix la descripció de les estances on s'allotjen Leucipe i la seva mare (II 19) i deixa caure la seva intenció de consumir la relació. Tot seguit, trobem uns paràgrafs en què es descriuen intercanvis de facècies entre dos servents de la casa de Clitofont (II 20-22), uns paràgrafs que precedeixen la introducció del jove amant a la cambra de la noia i el moment en què, abans que puguin consumir l'acte, entra la mare de la noia, desvetllada per un malson (II 23-25). Aquest episodi desencadena la fugida dels amants en vaixell rumb a Alexandria (26-32).

El narrador insereix molt hàbilment entre l'expressió de la intenció d'entrar a la cambra de la noia i l'execució del pla una dilació en forma de descripció i d'intercanvi de facècies per retardar el moment clau i decisiu on començaran les aventures dels joves protagonistes. D'aquesta manera, deixa en suspens, entre l'esment de la intenció i l'execució del pla, l'inici pròpiament dit de les aventures lluny de la casa paterna. D'altra banda, tot i que en un primer moment Clitofont decideix partir ell tot sol, finalment acaben fent-ho plegats, ell i Leucipe. Aquesta fugida plegats podem considerar-la un truncament en les expectatives del receptor

⁶³⁹ Sobre aquest personatge vegeu Repath (2007).

ja que, per exemple, en la novel·la de Caritó, l'inici de les aventures es dona precisament amb la separació dels amants.

Aquest retardament de l'acció en un moment que es pot identificar com un punt àlgid en l'atenció de l'espectador el podem relacionar amb alguns escolis⁶⁴⁰ a la *Ilíada* preocupats no tan sols per l'obra mateixa, sinó també pel context de transmissió⁶⁴¹. En un d'aquests l'escoliasta comenta el següent sobre la descripció de les fonts que trobem en el cant XXII durant la persecució d'Hèctor i Aquil·les:

δαιμονίως τὸν τῆς διώξεως καιρὸν οὐκ ἄργον κατέλιπεν, ἀλλ' ὥσπερ διατριβὴν ποριζόμενος τῇ ἀκοῇ τοὺς μὲν τρέχειν φήσιν, αὐτὸς ψυχαγωγεῖ τὸν ἀκροατὴν.
Schol. bT *Il.* XXII 147-156

De manera molt inspirada no desaprofita el moment de la persecució, sinó que, com per donar una pausa en l'audició, diu que ells giren i, així, el poeta sedueix l'auditori.

La descripció de les fonts, que ocupa deu versos⁶⁴², és considerada un moment de pausa que el poeta concedeix a l'auditori, potser expectant i sense alè, segons se'l podia imaginar l'escoliasta, enmig de la persecució d'Hèctor i Aquil·les, un moment culminant de l'obra. De la mateixa manera, com si volgués concedir un moment de pausa a l'audiència de la novel·la, Aquil·les Taci insereix entre el rapte de Cal·lígona i l'episodi en què la mare de la protagonista entra a la cambra de la noia, just en el moment en què la relació amorosa ha de culminar-se, una dilació en forma de descripció i d'intercanvi de facècies. D'aquesta manera segueix una tècnica que els comentaristes atribuïen ja a Homer.

El llibre II es clou amb un ἀγών dins el vaixell, entre Clitofont i Menelau —un amic que hi han fet— sobre l'amor i les relacions amoroses dels homes amb dones i noies d'una banda, i amb noiets joves, de l'altra⁶⁴³. D'aquesta manera, el receptor reposa i descansa de les desventures que han patit fins ara els amants. Altra vegada l'autor disposa els esdeveniments de manera que el receptor obtingui un repòs en l'atenció del desenvolupament de les aventures dels protagonistes, inserint entre un i altre episodi important motius tòpics que no són decisius per al desenvolupament de l'acció.

⁶⁴⁰ Els escolis d'Homer són en aquest cas pertinents per la mena de narració que presenten les obres tant en motius com en extensió. A més, l'èpica s'ha considerat de sempre el referent narratiu de la novel·la.

⁶⁴¹ Vegeu, per exemple, schol. bT *Il.* VIII 209b: ἀναπαύων δὲ ἡμᾶς τῆς διηγησέως τῶν Ἑλληνικῶν ἀτυχημάτων παρειαγάγει τὸν διάλογον τῶν θεῶν.

⁶⁴² Hom. *Il.* XXII 147-156.

⁶⁴³ A propòsit de la tradició d'aquest diàleg vegeu Brioso (2000) i Homar (2013). Sobre la pederàstia i l'homoerotisme en la novel·la vegeu Brioso (1999).

El **llibre III** (1-5) s'inicia amb una tempesta en alta mar a la qual segueix l'habitual naufragi⁶⁴⁴. Els amants no se separen en aquest episodi com potser podria esperar el receptor tenint en compte que és força habitual que es produeixi la separació dels amants en algun punt de l'obra. Tanmateix sí que perden de vista els seus amics i arriben a pensar que Clínia ha mort. L'episodi del naufragi es tanca amb una queixa de Clitofont contra la Fortuna. Segueix la descripció de dues pintures: una de Prometeu i l'altra d'Andròmeda (III 6-8). Aquestes descripcions serveixen de pausa entre el primer episodi i les següents desventures que afecten directament els protagonistes.

Bona part del llibre (9-23) l'ocupen tot un seguit d'esdeveniments convulsos. Mentre avancen pel Nil cap a Alexandria en una altra embarcació, són atacats i empresonats per una turba de bovers egipcis. A la presó, Clitofont profereix un llarg monòleg de lament⁶⁴⁵ i, l'endemà, Leucipe és treta de la presó per ser duta davant del cabdill dels vaquers. En aquest moment es produeix la primera separació dels amants. Tot seguit, Clitofont és alliberat per un esquadró egipci que combat aquests bandolers. Des del campament d'aquests és espectador del sacrifici de Leucipe per la qual cosa, en creure morta la seva estimada, intenta suïcidar-se. Per sort, però, els seu amic Menelau i el seu servent arriben a temps per impedir-li-ho i per, després de ressuscitar Leucipe, explicar-li com han ordit l'engany. Després d'aquest llarg passatge on se succeeixen, sense pausa, esdeveniments convulsos que afecten de ple els dos joves protagonistes i que generen una alta tensió i atenció per part del receptor, l'autor insereix una descripció de l'au fènix⁶⁴⁶ (24-25) que clou el llibre tercer.

Així, doncs, aquest llibre segueix també una modulació entre el πάθος i la tensió, i el repòs del receptor. S'inicia amb una tempesta en alta mar on els amants perden bona part dels amics; aquest episodi convuls és seguit per la descripció de dues pintures que precedeixen el rapte dels amants, la seva separació, la primera mort de Leucipe en forma de sacrifici, la resurrecció de la noia i el retrobament dels amants. A continuació s'insereix un altre moment de repòs amb la descripció de l'au fènix.

⁶⁴⁴ Sobre el tòpic de la tempesta i el naufragi en les novel·les i la seva relació amb el drama vegeu Curnis (2003).

⁶⁴⁵ Per a una anàlisi d'aquest monòleg en clau d'anticipació del sacrifici de Leucipe i de les relacions entre tragèdia i gestualitat, vegeu Homar (2014).

⁶⁴⁶ Sobre aquesta descripció com una metàfora que respon a la figura de Leucipe i al seu procés de transformació dins la novel·la, vegeu Morales (1995: 44-49).

En el **llibre IV**, un cop arribats a terra ferma i a lloc segur —el campament de l'esquadró egipci—, els amants acorden no consumir l'acte fins que s'hagin casat legalment (1). D'aquesta manera donen per tancat el motiu que els dugué a marxar lluny de casa. A continuació (2-5) s'insereixen, dins el context de l'enamorament que experimenta el general egipci Càrmides⁶⁴⁷ per Leucipe, les descripcions de l'hipopòtam i de l'elefant. Bona part del llibre l'ocupen els intents de Càrmides per mantenir relacions sexuals amb Leucipe i els subterfugis que s'empesquen Menelau i Clitofont per evitar-ho, enmig d'un esclat de bogeria de Leucipe a causa d'un beuratge, un filtre amorós, i enmig dels combats contra els vaquers que acaben amb èxit per part de l'esquadró egipci (6-18). La descripció del recorregut pel Nil cap a Alexandria i del cocodril⁶⁴⁸ (18-19) conclouen aquest llibre.

Tot i que en aquest llibre no trobem episodis que modifiquin la situació dels amants en termes de parella, sí que es produeixen intents frustrats que la posen en perill i, de fet, hi apareix un personatge que serà clau per al desenvolupament dels esdeveniments immediatament posteriors, Quèreas. Per oferir una pausa en els esdeveniments desafortunats dels amants, l'autor insereix la descripció del recorregut pel Nil en un moment de joia i de festa i la del cocodril.

A partir del **llibre V** els esdeveniments es precipiten i és més difícil trobar una modulació del πάθος a la distensió tan ben proporcionada com la que ens ofereix l'autor en els quatre primers llibres. El llibre V s'inicia amb una acurada descripció de la ciutat d'Alexandria⁶⁴⁹ (1-3), que sembla ser una de les causes per les quals la tradició considerarà el nostre autor natural d'aquesta ciutat⁶⁵⁰. En el passeig dels amants per aquesta ciutat es produeix un mal presagi en què un falcó, mentre persegueix una oreneta, colpeja el cap de Leucipe amb una ala (4). Immediatament després d'aquest episodi troben un quadre que representa la història de Tereu, Procne i Filomela, un quadre que els dóna la clau per interpretar el mal presagi. A diferència de la resta de descripcions de quadres on s'inclou la referència al mite i simultàniament és explicada de manera més o menys extensa, en aquest cas, la descripció del quadre i la del mite es donen separadament: s'inclou en primer terme la descripció del quadre i en segon, la narració del mite (5-6). Igual com succeïa en la

⁶⁴⁷ Per a aquest episodi vegeu 3.2.3. b.

⁶⁴⁸ Sobre la descripció d'aquest animal i de l'au fènix com a marca de fi de llibre vegeu Nilsson (2000: 197-200).

⁶⁴⁹ Sobre la funció d'aquesta descripció, vegeu Hägg (1971: 104 i ss).

⁶⁵⁰ Phot. *Bibl. cod.* 87 i *Suda* (s.v. Ἀχιλλεὺς Στάτιος).

descripció de la pintura del rapte d'Europa, que tenia una segona part plena de moviment i de descripció de sentiments, la descripció del quadre és també plena de moviment i de sentiments, aquells que les expressions pintades dels personatges deixen veure. Aquesta descripció precedeix el rapte de Leucipe per part de Quèreas, el seu degollament en alta mar i la recuperació del seu cos, però no del cap (7).

Després d'aquest episodi ple de πάθος, Clitofont retroba Clínias que li explica on va anar a parar després de la tempesta i li anuncia que el pare de Leucipe havia fet saber al de Clitofont que li donava la seva filla com a esposa (8-10). Es tracta d'uns passatges en què es recapitula informació externa als esdeveniments relatats en l'obra. Aquesta és una notícia que no dóna cap esperança al jove, però que, potser, pot anticipar al receptor un desencadenament feliç dels esdeveniments que, tanmateix, encara trigarà a produir-se. Després d'aquesta recapitulació, apareix en escena el personatge de Mèlite⁶⁵¹ amb qui Clitofont es casa tot i que promet que no consumarà el matrimoni fins que es trobi lluny de la terra on Leucipe ha mort⁶⁵² (11-14). Els paràgrafs 15 i 16 l'ocupen les demandes en alta mar per part de Mèlite per consumar el matrimoni i el refús de Clitofont. Es tracta d'una conversa eròtica a propòsit dels beneficis o inconvenients de mantenir relacions enmig del mar. Aquest intercanvi d'impressions amb diversos arguments per part de l'un i de l'altra representen una pausa per al receptor en el desencadenament dels esdeveniments. A continuació (17-20), arriben a Efes, a la finca de Mèlite i allà es topen amb una esclava. Clitofont avança que, malgrat l'aspecte tan malmès, aquella dona li recorda Leucipe. Just després, en el decurs d'un sopar, el jove rep una carta en la qual Leucipe li fa saber que l'esclava amb qui s'han topat és ella i on descriu part de les seves desventures durant el temps que ha estat separada d'ell (18-20). Segueixen a aquest episodi els reclams de Mèlite per consumar, la irrupció de Tersandre, el marit que Mèlite creia mort al mar, i la identificació, gràcies a la carta, de Leucipe per part de Mèlite (21-25). Clou el llibre l'acte sexual de Mèlite i Clitofont un cop tots dos han recuperat les seves parelles legítimes (26-27). Així, doncs, torna a ser una altra escena amorosa, de caire eròtic, la que segueix un seguit d'episodis convulsos. De fet,

⁶⁵¹ Sobre aquest personatge i la seva especificitat i reeiximent com a personatge femení de la novel·la, vegeu Morales (2004: 220-226). Sobre la imatge de la dona en la novel·la, vegeu Egger (1988, 1990 i 1994), Wiersma (1990), Haynes (2003).

⁶⁵² Aquest episodi presenta un paral·lel a la inversa en la novel·la de Caritó: el casament i la relació entre Calírooe i Dionisi, un personatge masculí molt ben connotat dins la novel·la, com ho és Mèlite en la d'Aquil·les Taci. Tanmateix, el personatge de Mèlite és molt més complex i ofereix molts més matisos.

aquest intercanvi sexual no té altre objectiu que la delectança de Mèlite i de Clitofont i, per extensió, del receptor de la novel·la, ja que no implica cap canvi en les relacions respectives dels personatges. Així com en la novel·la de Caritó el matrimoni entre Calírroe i Dionisi, de la consumació del qual neix un infant, planteja problemes a la protagonista pel que fa al seu matrimoni amb Quèreas, Aquil·les Taci s'evita aquest problema en introduir la relació sexual en un moment en què el matrimoni entre el protagonista i Mèlite queda invalidat *de facto* en aparèixer el primer espòs d'aquesta. I, malgrat que la dona serà acusada d'infidelitat, aconseguirà escapar-se del càstig amb el joc sofístic de paraules que la caracteritza (VIII 11 i 14).

En aquest llibre les pauses entre esdeveniments són o bé converses o bé actes de to eròtic. La descripció de la ciutat d'Alexandria marca, molt possiblement, el canvi d'escenari i de situació dels protagonistes com a parella: l'inici ara sí, a meitat de l'obra, de les seves aventures per separat.

En el **llibre VI** els esdeveniments continuen produint-se de manera precipitada. S'inicia amb la fugida de Clitofont —vestit amb les robes de Mèlite— de casa d'aquesta (1-2). Tot seguit (3-4) s'explica com Leucipe va a parar a mans de Tersandre per intercessió de Sòstenes, el criat del casal de Mèlite fidel al seu amo. Immediatament després es produeix l'empresonament de Clitofont acusat per Tersandre de seduir la seva esposa legítima. A continuació l'autor dedica dos paràgrafs (6 i 7) a descriure l'enamorament que Tersandre experimenta envers Leucipe tan bon punt la veu⁶⁵³. Aquests passatges contenen llargues reflexions a propòsit de la bellesa, de la seva aflluència a través dels ulls i de l'efecte de les llàgrimes en els enamorats. Insereix, d'aquesta manera, un parèntesi en el desencadenament d'esdeveniments i solaça el receptor amb reflexions sobre les emocions en els enamorats⁶⁵⁴.

El paràgraf 8 és de transició, breu, i serveix per recapitular esdeveniments i per explicar com Mèlite s'assabenta de l'empresonament de Clitofont. Els altres dos paràgrafs que segueixen (9 i 10) contenen dos discursos de persuasió posats en boca de Mèlite amb l'objectiu d'esbrinar on ha anat a parar Leucipe i d'aplacar la gelosia del marit. En tots dos discursos l'autor mostra una Mèlite persuassiva, capaç de

⁶⁵³ A propòsit de l'enamorament de Tersandre per Leucipe vegeu el capítol dedicat a Tersandre en 3.2.2.

⁶⁵⁴ Sobre el rerefons filosòfic de la transmissió de la bellesa a través de la mirada vegeu Morales (2004: 8 i ss.; 106-142).

tergiversar els arguments i de modificar la realitat, sense arribar a mentir, per aconseguir allò que es proposa.

Els paràgrafs de l'11 al 13 contenen una conversa entre Leucipe i Sòstenes en la qual la noia no es deixa persuadir pel servent que pretén que la jove cedeixi a les demandes de Tersandre. Els paràgrafs 14 i 15 tornen a ser de transició i s'insereixen entre un diàleg (11-13) i un monòleg de plany (16) on el narrador fa parlar Leucipe que, creient-se tota sola en la petita cambra on es troba empresonada, s'esplaija en els seus dolors i es reafirma com a esposa legítima de Clitofont. És la part en què el narrador cedeix la paraula a la protagonista durant més temps i en què ella es comporta com un personatge de teatre, tràgic, conscient del doble paper que juga, el d'esclava Lecena i el de Leucipe, esposa de Clitofont⁶⁵⁵. En el 17 trobem les reflexions de Tersandre i de Sòstenes que han sentit d'amagat les paraules de la noia. En aquest monòleg de plany de la protagonista, en una estança fosca i solitària, trobem la plasmació del tòpic que s'identifica en l'escoli al primer cant de la *Iliada*⁶⁵⁶ en què als personatges enamorats els escauen planys amb aquesta ambientació. La inclusió de Tersandre i de Sòstenes com a espectadors externs del drama de la noia s'apropa també al joc meta-teatral que Sòfocles estableix en l'*Àiax* on, com hem vist, Odisseu esdevé un espectador privilegiat del drama que contempla l'heroi sense ser vist⁶⁵⁷.

Tota la part final del llibre (18-22) l'ocupa l'intent de seducció de la jove per part de Tersandre on l'home torna a mostrar el seu caràcter gelós i venjatiu. El narrador introdueix reflexions a l'entorn dels efectes que causa el desig quan es barreja amb la còlera.

Aquest llibre s'inicia amb uns pocs paràgrafs (1-5) on es desencadenen sense pausa tot un seguit d'esdeveniments importants per al desenvolupament de l'acció. A continuació, el ritme s'atura amb una descripció de l'enamorament i una reflexió de caire neoplatònic sobre la bellesa (6 i 7). I, després d'un breu paràgraf de transició, el gruix important del llibre l'ocupen discursos i converses on l'autor explota les seves dots retòriques, separats per breus paràgrafs de transició en què es descriuen els canvis d'escenes. L'última part del llibre (18-22) està dedicada a Tersandre que,

⁶⁵⁵ Sobre la mena d'heroïna que representa Leucipe, vegeu Napolitano (1983-1984) i Woronoff (2006).

⁶⁵⁶ Schol bT *Il.* I 349b: ἄκρως δὲ ἐρώντα χαρακτηρίζει· οὔτοι γὰρ ταῖς ἐρημίαις ἥδονται, ἴν' οὔτω τῷ πάθει σχολάζωσιν ὑπὸ μηδενὸς ὀχλούμενοι. És característic de qui està enamorat. Perquè a aquests els plau la soledat, per tal de, d'aquesta manera, recrear-se en el dolor, sense que ningú els molesti. Vegeu a propòsit d'aquest escoli 2.2. c.

⁶⁵⁷ A propòsit del joc meta-teatral on Sòfocles inclou a l'escena l'audiència externa a través del personatge d'Odisseu, vegeu 2.1.1. a.

amb les seves paraules i actuacions, mostra el seu vertader caràcter. Aquests últims paràgrafs produeixen una aversió del receptor envers Tersandre i un gran sentiment de compassió envers Leucipe que reivindica (22), com a digne protagonista de novel·la, la seva virginitat malgrat pirates, raptors i bandolers, i que, abans de caure a les grapes de Tersandre, acceptarà la tortura. L'habilitat de l'autor per posar l'antagonista en una situació en què queda en evidència la seva vilesa i la seva insolència bé podria respondre a la voluntat, potser paral·lela a l'expressada en un escoli que ja hem vist, per demostrar que aquest personatge es mereix allò que li passarà:

ὑπεροπτικὸν δὲ τὸ ἦθος αὐτοῦ ἐντεῦθεν ἐνδείκνυται ὁ ποιητής [...] ἵνα δόξη ἀξιοπαθεῖν ὁ Αἴας μὴ ὑποτεταγμένος τῇ δαίμονι.

Schol. S. Aj. 112

el poeta mostra aquí que Àiax és menyspreador de mena, per tal que sigui considerat digne del que pateix en no supeditar-se a la divinitat.

En el llibre VI, a diferència dels anteriors, podem resseguir una mena de pauses diferents, inserides en forma de capítols de transició que consisteixen sobretot en explicar el canvi d'escena. D'altra banda, les converses i els monòlegs, més que fer avançar els esdeveniments, serveixen per definir aquells personatges nous que han aparegut en el llibre V i que prenen una gran rellevància en els darrers llibres: Tersandre, Mèlite i Sòstenes. Però és també aquest el llibre on el narrador cedeix durant més estona la paraula en primera persona a Leucipe i on aquesta es mostra com l'heroïna típica de novel·la, fidel fins a l'extrem de preservar la seva virginitat malgrat pirates, bandolers i personatges indesitjables com Sòstenes i Tersandre.

La darrera mort de Leucipe⁶⁵⁸, que arriba a oïdes de Clitofont mentre es troba empresonat, i l'habitual conseqüència d'aquesta, és a dir el monòleg de plany de Clitofont en què manifesta la seva voluntat de morir aquesta vegada no suïcidant-se⁶⁵⁹ sinó declarant-se culpable de la mort de la noia, ocupen els sis primers paràgrafs del **llibre VII**.

A continuació segueix el judici contra Mèlite i Clitofont (7-12) en què aquest darrer es declara culpable de la mort de Leucipe i demana com a pena la mort. En aquesta escena intervé Clíniàs amb un discurs per exculpar el seu amic. Després

⁶⁵⁸ Sobre l'estructura, la presentació i l'efecte d'aquesta darrera mort en la credibilitat del receptor de novel·la, vegeu el capítol 3.2.3 apartat c.

⁶⁵⁹ És el cas de la primera mort de Leucipe en què, davant el sarcòfag de l'estimada, és aturat just en el mateix instant en què intentava clavar-se una espasa (Ach. Tat. III 17).

parla Tersandre. Un cop llegida la pena infligida a Clitofont, per molt poca diferència de vots, l'execució queda interrompuda per l'arribada d'una processó en honor d'Àrtemis encapçalada per Sòstenes, el pare de Leucipe. Els últims paràgrafs del llibre (13-16) contenen la fugida de Leucipe, el seu refugi al temple d'Àrtemis i el retrobament de la noia amb el seu estimat i amb el seu pare. És en aquest llibre on comença ja el desenllaç de la novel·la i els esdeveniments se succeeixen de manera que els protagonistes es retrobin, per fi, després de tres llibres separats i de manera que la seva relació pugui ser beneïda *in situ* pel pare de la noia.

Les escenes són plenes d'esdeveniments frapants, sorprenents i alegres, i el receptor té poc marge per assimilar-los, malgrat que l'exhibició retòrica de l'escena del judici podem considerar-la una pausa entre uns i altres episodis i una dilació del desenllaç esperat: el retrobament dels joves. Tanmateix, aquesta transició entre l'última mort de Leucipe i el retrobament dels enamorats no és superficial ni banal, ja que està completament justificada i motivada dins el context: el judici de Tersandre contra Clitofont i contra Mèlite. Potser podem considerar, llavors, igual com els escoliastes lloen en determinats casos l'habilitat del poeta per arranjar la successió d'escenes i d'episodis i motivar el πάθος en l'auditori⁶⁶⁰, que Aquil·les Taci gestiona amb gran habilitat la seqüenciació d'escenes i fa coincidir el retrobament dels enamorats i de la jove amb el pare en el moment en què Clitofont és a punt de ser executat.

Després del retrobament precipitat dels amants entre ells, d'una banda, i amb el pare de la noia, de l'altra, el **llibre VIII** s'obre amb una baralla entre Tersandre i Clitofont (1-3) en la qual el protagonista mostra una actitud passiva per tal de deixar en evidència la violència del seu antagonista. A aquesta escena de violència segueix un plàcid sopar (4-7) entre la parella, Sòstrat i el sacerdot del temple d'Àrtemis en el qual es fa una recapitulació de les aventures de Leucipe i Clitofont i en què el sacerdot, anticipant la prova a què Leucipe haurà de sotmetre la seva virginitat, explica la història del temple i del seu lligam amb la virginitat. Aquest sopar és, per tant, una escena de pausa que serveix primer per recapitular els esdeveniments principals que tenen a veure amb els protagonistes i per anticipar després les darreres proves a què Leucipe serà sotmesa en la seva condició d'heroïna de novel·la fidel.

⁶⁶⁰ Sobre aquesta qüestió vegeu 2.1. b; 2.1.2 c. Vegeu també schol. bT *Il.* VIII 209b i XXII 147-156.

En els paràgrafs del 8 a l'11 es reprèn el judici que havia quedat suspès a causa de l'arribada de la processó⁶⁶¹, malgrat que ja hi havia hagut una sentència ferma que cal modificar a causa de l'aparició de la noia. Trobem discursos de Tersandre i del sacerdot, i les sentències definitives: Clitofont queda alliberat de la culpa en demostrar-se que Leucipe és viva, Mèlite ha de posar a prova la seva fidelitat entrant a la llacuna Estígia i Leucipe ha de provar la seva virginitat entrant a la cova de què la nit anterior va parla-los el sacerdot.

El paràgraf 12 és de transició entre el pronunciament de les sentències per part del jurat i la seva execució. Es tracta de la narració del mite de la llacuna Estígia i de la manera com les dones poden provar que diuen la veritat. Altra vegada, l'autor mostra el seu encert en la distribució d'escenes ja que, en comptes d'inserir l'escena de les proves a continuació de la pronunciació del veredict, ofereix una dilació entre una cosa i altra mentre forneix el receptor de novel·la de coneixements mítics importants per al desenvolupament de l'acció.

De fet, podem identificar un escoli en què es fa la següent observació a propòsit d'inserir mites i genealogies entre accions que se succeeixen cronològicament. Així, pel que fa a l'episodi entre Glauc i Diomedes, sovint considerat fora de lloc, l'escolista diu el següent:

διαναπαύει τὸν ἀκροατὴν γενεαλογίας καὶ μύθους παρεμβάλλων, οὐκ ἔᾶ τε κενὴν τὴν ἔξοδον Ἑκτορος, ὃ τε στρατὸς διαναπαύεται ἀφορῶν τὸ τέλος τῶν ἀριστέων. καὶ Ἑλλήνων ὑποχωρησάντων κενοῦ ὄντος τοῦ μεταίχμιου προπηδᾷ Γλαῦκος. καὶ ἐν τάχει μὲν πέφρασται, πρὸς ὠφέλειαν δὲ ἐπεξείργασται ταῦτα ὁ ποιητής.
Schol. bT *Il.* VI 119b

Fa reposar l'auditori traient a col·locació genealogies i mites, i no deixa buida la sortida d'Hèctor, ell que reposa armat mirant de lluny la fi dels millors. I, un cop s'han allunyat el grecs i queda buit l'interval entre les dues armades, avança Glauc. I, si ha exposat amb rapidesa el primer, el poeta s'esmerça, en canvi, en tals coses per la seva utilitat.

Aquesta ὠφέλεια, pot entendre's com una utilitat per a l'auditori que, d'aquesta manera, s'assabenta del mite de Licurg, però també des del punt de vista estructural i estètic⁶⁶² de la seqüenciació d'escenes.

Els paràgrafs 13 i 14 l'ocupen les proves a què són sotmeses les noies i el desenllaç exitós per a ambdues.

⁶⁶¹ A propòsit d'aquest passatge i dels seus ressons platònics en forma de paròdia vegeu Liviabella Furiani (1985).

⁶⁶² Sobre aquesta qüestió vegeu Nannini (1986: 56).

El final del llibre conté una altra recapitulació (15-18) en aquest cas d'esdeveniments que no han estat encara relatats al receptor, també en el context d'un sopar: Leucipe explica la manera com va arribar de Faros, on va ser raptada per Quèreas i Sòstrat explica el desenllaç del rapte de Cal·lígona per part de Cal·lístenes. En aquest cas els esdeveniments tenen un desenllaç feliç, ja que els dos joves acaben enamorant-se en la seva travessia cap a Bizanci, un viatge per mar que serveix al jove Cal·lístenes per deixar enrere el seu tarannà excessiu i eixelebrat i per esdevenir un jove honrat capaç de reconduir el desig cap a una finalitat ordenada, el matrimoni, a imatge i semblança del model de la parella de protagonistes.

L'últim paràgraf explica de manera molt resumida i sense cap mena de detall la celebració de les bodes a Bizanci, l'arribada a Tir i la celebració del casament entre Cal·lístenes i Cal·lígona. Es tracta d'un final abrupte sobre el qual s'ha discutit molt⁶⁶³ i que, certament, queda força despenjat del context de la narració d'aquesta part final i, sobretot, de la inicial, ja que no s'explica el motiu pel qual el protagonista es troba a Sidó ni és fàcil d'identificar-ne el marc on s'insereix.

El llibre VIII és, per tant, de conclusió i s'aprofundeix en el desenllaç ja feliç del llibre VII. En el VIII totes les coses i tots els personatges queden situats en el lloc que els pertoca i amb el final que els escau. Com era d'esperar, Leucipe surt victoriosa de la prova, Clitofont és evidentment exculpat i Sòstrat beneeix la seva relació. D'altra banda, Mèlite, que ha gaudit al llarg de tots els llibres en què apareix d'un tractament positiu, se'n surt gràcies al seu domini de la paraula i Tersandre no té cap altra sortida que fugir. Tanmateix, com ja hem dit, si bé queden tancats els episodis que tenen lloc a partir del llibre V, no trobem la mateixa cura en l'explicació de la situació del protagonista a Sidó.

Provem ara de descriure una estructura més general distribuïda per parelles de llibres.

Els dos primers llibres serveixen per presentar els protagonistes i els personatges principals que tenen, tanmateix, un pes desigual: Cal·lígona, Clínias i Sàtir, el servent fidel que gairebé mai se separa del seu amo. En el primer llibre, d'introducció, sorgeix l'enamorament i comença la seducció amorosa. Per completar aquest inici, l'autor hi afegeix una història d'amor desafortunat entre Clínias —un dels

⁶⁶³ Segal (1984), Nakatani (2003), Morales (2004: 143-151), Repath (2005), Guez (2008). Sobre el final de la novel·la grega antiga en general vegeu Fusillo (1997) i Brioso (2004).

personatges principals— i el seu estimat. En el llibre II la relació entre els protagonistes es consolida i inicien un viatge plegats per mar. És en aquest mateix llibre on s'inicia també el viatge de Cal·lígon i Cal·lístenes, dels quals no sabrem res més fins al llibre VIII. Les pauses entre un i altre esdeveniment que porten al viatge d'una i altra parella tenen la forma de descripció d'objectes i d'indrets, de relat de mites, de breus excursos en forma *χρεῖαι* o d'*ἄγών* eròtic.

En els llibres III i IV trobem les aventures dels enamorats com a parella inseparable, ja que en comptades ocasions es troben lluny l'un de l'altra. Aquests dos llibres segueixen una estructura interna molt semblant en què els episodis se succeeixen entre pauses en forma de descripcions.

En el llibre V trobem la transició entre les aventures que els protagonistes viuen plegats i les que experimenten per separat a causa del rapte i el pretès degollament de Leucipe. S'introdueixen aquí els personatges principals d'aquesta segona part de les aventures: Mèlite, Sòstenes i Tersandre. La descripció d'Alexandria marca una separació entre les aventures dels llibres anteriors i les que seguiran en endavant. D'altra banda, així com el quadre del rapte d'Europa encetava la introducció de la veu del protagonista i, per tant, la narració de les seves aventures, la descripció del quadre de Filomela, Procne i Tereu introdueix i presagia de manera inequívoca el rapte de Leucipe. A partir d'aquest llibre, que podem considerar l'inici de la segona part de les aventures dels protagonistes aquest cop per separat, les pauses no segueixen un esquema tan diàfan com en el cas dels dos llibres anteriors. De fet, a partir de la segona part del llibre V, la novel·la pren un caire més retòric i els diferents episodis de les aventures es distribueixen entre discursos amb un to marcadament persuassiu o amb reflexions de caire filosòfic sobre l'amor, la bellesa i altres sentiments. El llibre VI aconsegueix, mitjançant l'abundància de discursos i de diàlegs, aprofundir en el caràcter dels personatges principals d'aquesta segona part: Leucipe, Mèlite, Tersandre i Sòstenes. També hi hem identificat paràgrafs de transició que serveixen per indicar els canvis d'escena dels diferents monòlegs i diàlegs.

Els llibres VII i VIII contenen la conclusió de les aventures dels dos amants. El penúltim llibre s'inicia amb la darrera mort de Leucipe i es clou amb el retrobament definitiu dels amants i amb l'entrada en escena del pare de la noia. Entre un i altre esdeveniments s'insereix el judici de Tersandre contra Clitofont i Mèlite. El llibre

VIII serveix per recapitular⁶⁶⁴ els esdeveniments principals en el context de dos sopars. En el primer es resumeixen, en boca de Clitofont, les principals aventures de la parella del llibre II en endavant, i en el segon, després de superar ja totes les proves i de sortir victoriosos del segon judici, aquells esdeveniments que fins ara no havien estat contats: les aventures de Leucipe entre el seu rapte i l'arribada a Efes, i el desenllaç feliç del rapte de Cal·lígona.

Malgrat que, com hem dit, en els diferents llibres les transicions entre episodis d'alta tensió no són sempre les mateixes, podem identificar, tanmateix, una estructura en la qual es produeix una distribució acurada d'episodis d'alta tensió en què avança l'acció i que requereixen per part del receptor una alt grau d'atenció, amb episodis on l'audiència pot reposar i delectar-se amb descripcions, relats de mites i discursos retòrico-paròdics. Els episodis d'aquesta mena no són innecessaris i, malgrat que l'autor s'esplaiava en les seves habilitats retòrico-literàries, són fonamentals per a relaxar l'atenció de l'audiència i per permetre-li d'assimilar els esdeveniments.

Creiem que l'operació que Aquil·les Taci fa a terme en aquesta novel·la presenta punts en comú amb la que els escolis descriuen per a Homer i per als poetes tràgics. Hem vist en els capítols dedicats als escolis especialment de tragèdia com els comentaristes lloaven, en el context d'una audiència per a la qual se suposava el coneixement del mite que el tràgic posava en escena, la manera com el poeta introduïa la seqüència d'escenes i innovava de manera que generava un fort *πάθος* en l'auditori⁶⁶⁵. Hem d'entendre, doncs, que en els comentaris la innovació o la petja genuïna del poeta en la distribució d'escenes en un context de confort, pel que fa al coneixement del mite, era ben valorada.

Aquil·les Taci construeix la seva novel·la en un moment en què el gènere, el codi i els tòpics ja estaven ben establerts. Aquest context li permet jugar amb els tòpics i amb el codi i, per tant, jugar amb les expectatives de l'audiència, innovar. Aquest joc, però, exigeix una alta atenció per part de l'audiència com també ho fan aquells episodis en què explota el *πάθος*. Per això, seguint potser les tècniques que els comentaristes atorguen a Homer, per tal de reposar l'audiència i assignar-li episodis de confort que pot reconèixer i amb els quals pot solàçar-se, insereix descripcions,

⁶⁶⁴ A propòsit de la tècnica del resum retrospectiu vegeu Brioso (1999).

⁶⁶⁵ Vegeu 2.1.1. b. i 2.1.2. c.

relats de mites, discursos retòrics i converses i escenes amoroses. Així, si podem identificar que els episodis de fort πάθος són inclosos entre escenes més plàcides, podem pensar que segueix les mateixes consideracions dels comentaristes respecte d'Homer quan afirmen:

ἴν' ἐκ τοῦ πάθους ἀποκαταρρέυση τὸ τοιοῦτο μόνιον τῆς ψυχῆς καὶ προσεκτικωτέρους τοὺς ἀκροατὰς ἐπὶ τοῦ μεγέθους ποιήση καὶ προεθίση φέρειν γενναίως ἡμᾶς τὰ πάθη. Schol. AT *Il.* I. 1a⁶⁶⁶

per tal que, començant pel *pathos*, tal part de l'ànima posés l'auditori més atent a la grandesa i ens preparés a endurar noblement els *pathe*.

I que les digressions, a banda de ser útils en algun sentit —πρὸς ὠφέλειαν δὲ ἐπεξίργασται ταῦτα ὁ ποιητής— reposen l'auditori (διαναπαύει) i el sedueixen (ψυχαγωγεῖ)⁶⁶⁷.

Així, igual com els comentaristes consideren certs passatges útils per al context de transmissió dels poemes en un moment en què aquesta transmissió no era el que postulem per a època clàssica, podem aplicar aquests mateixos criteris en la novel·la, si més no la d'Aquil·les Taci.

S'ha discutit sobre la mena de composició que representen les novel·les: hi ha qui les considera experimentals i improvisades, mentre hi ha qui defensa la tesi totalment contrària, que es tracta d'exercicis sofisticats i molt meticulosos on les referències, molt ben treballades, poden ser múltiples i fins i tot equívokes⁶⁶⁸.

Pel que fa al context de transmissió, potser hem de pensar que, si bé les novel·les es llegien, la lectura no havia de ser únicament i exclusiva íntima i solitària, sinó més aviat col·lectiva, en veu alta, en espais que podrien ser tant privats com públics⁶⁶⁹. Podem recordar, per exemple, el famós passatge en què Agustí d'Hipona es mostra sorprès de la capacitat que mostra el seu mestre, Ambrosi, per llegir en solitari. Aquest passatge ens dóna una informació valuosa del que es considerava cap al segle V dC una lectura en veu alta i que bé podríem traslladar uns segles abans:

discedebamus et coniectabamus eum parvo ipso tempore, quod reparandae menti suae nanciscebatur, feriatum ab strepitu causarum alienarum nolle in aliud avocari et cavere fortasse, ne auditore suspenso et intento, si qua obscurius posuisset ille quem legeret, etiam exponere esset necesse aut de aliquibus difficilioribus dissertare quaestionibus. August. *Conf.* VI 3, 3

⁶⁶⁶ Per a situar l'escolí en el seu context vegeu 2.2.

⁶⁶⁷ Reprèn les paraules que han aparegut en els escolis ja citats en aquest capítol: schol. bT *Il.* XXII 147-156 i schol. bT *Il.* VI 119b.

⁶⁶⁸ Per una síntesi de la controvèrsia vegeu Cueva (2006: 135-136) i Morales (2004: 36-37).

⁶⁶⁹ Hägg (1994). Per a una tesi contrària vegeu Bowie (2006: 60).

després em retirava, calculant que, en aquests rars moments de què gaudia per a la refecció del seu esperit, ell, alliberat de l'estrèpit dels afers d'altri, no volia ésser distret en res més, i potser evitava una lectura en veu alta recelant que un oïdor suspens i atent l'obligués també, si l'autor que llegia posava algun passatge obscur, a fer explicacions o a dissertar sobre qüestions difícils⁶⁷⁰.

La lectura en veu alta, segons explica Agustí d'Hipona, era una lectura en què tant lector com auditor jugaven un paper importantíssim en la transmissió compressiva del text. De manera que l'oient podia interrompre el lector per demanar-li aclariments. Aquesta mena de lectura, per tant, el lector gaudia d'una formació superior a la dels oients⁶⁷¹.

No hem d'oblidar, a més, que a l'època en què es data la novel·la d'Aquiles Taci les manifestacions dramàtiques es representaven tant en teatres públics com privats, dins les propietats de personatges benestants⁶⁷². I que en aquests espais no eren estranyes les lectures de tragèdies com tampoc la declamació de discursos.

Si podem imaginar aquest context de transmissió per a la novel·la, doncs, les pauses que representen tals descripcions responen especialment a la lògica del context de transmissió i són necessàries en aquest sentit, ja que hem de pensar que un autor no inclouria en la seva obra res que considerés prescindible.

3.2.2. Ὀψις, πάθος i la credibilitat de *Leucipe* i *Clitofont*.

Shadi Bartsch en el seu llibre de finals dels 80, *Decoding the Ancient Novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*⁶⁷³ revisa totes les descripcions⁶⁷⁴ que contenen ambdues novel·les per mirar d'assignar-los una altra funció que no sigui la de simple exhibició retòrica⁶⁷⁵ —etiqueta aquesta que alguns dels seus predecessors els penjaren⁶⁷⁶. Així, després d'assenyalar la importància i l'aplicació de les ècfrasis entre els diversos exercicis retòrics típics de la Segona Sofística, identifica i analitza les descripcions pictòriques, les oraculars i oníriques i les d'espectacles, i els assigna un paper decisiu que apel·la directament el lector. Per

⁶⁷⁰ Traducció de Dolç (2007).

⁶⁷¹ A propòsit de la lectura silenciosa i en veu alta en l'antiguitat i del debat actual sobre aquesta qüestió, vegeu Gavrilov (1997). Per a un resum d'aquesta qüestió i per a una proposta sobre la lectura en veu alta de textos literaris en prosa per part de l'elit cultural de l'alt imperi, vegeu Johnson (2000).

⁶⁷² Sobre el procés de privatització en l'àmbit dramàtic a Roma, vegeu Csapo (2010: 179-191).

⁶⁷³ Bartsch (1989).

⁶⁷⁴ Ja Hägg (1971) establia funcions estructurals en l'obra per a la majoria de descripcions. Per a les descripcions de quadres vegeu Zimmermann (1999).

⁶⁷⁵ Sobre aquesta qüestió vegeu Hägg (1971). Pel que fa especialment a les descripcions de quadres, vegeu Garson (1978), Harlan (1965), Zimmermann, (1999), Reeves (2007).

⁶⁷⁶ Un dels exemples més clars és Garson (1978). Vegeu més recentment per a les descripcions d'animals exòtics Santafé (2012).

a Bartsch les ècfrasis impliquen activament el lector, ja que n'exigeixen una interpretació en el context de les aventures dels protagonistes. Bartsch, doncs, es centra en els mecanismes a través dels quals els autors de novel·les generen aquestes descripcions.

Més recentment, Webb, en el seu llibre *Ekphrasis, Imagintaion and Persuasion in Ancient rhetorical Theory and Practice*⁶⁷⁷, aprofundeix en la relació que s'estableix entre l'ècfrasi, l'ἐνάργεια i la φαντασία en les teories retòriques, prenent com a font tant les obres escrites en llatí com en grec, i en l'aplicació d'aquestes en la producció literària d'època imperial. A través de l'estudi detallat de tots els testimonis antics assenjala de manera molt clarificant l'estreta relació que s'opera entre autor i receptor a través de l'ἐνάργεια de la descripció, gràcies a la "visualització" que el primer genera a partir de les paraules en el receptor.

Així, igual com els escolis destaquen que l'ὄψις que el poeta proposa a l'auditori/espectador genera una determinada emoció, Webb assenjala que ja la definició mateixa que els autors de *Progymnasmata* fan de l'ècfrasi es construeix "in terms of its effect on the listener"⁶⁷⁸. I és en la definició que aquests en donen on retrobem l'expressió ὑπ' ὄψιν ἄγων⁶⁷⁹, que apareix en els escolis revisats i que remunta a Aristòtil. A través d'aquesta expressió s'opera una identificació de l'auditori /lector amb l'espectador, ja que en nombroses definicions que Webb cita de l'exercici de l'ècfrasi trobem el lèxic del teatre (θεατὰς, ὄράω). Aquesta tradició d'aplicar el lèxic dramàtic en expressions poètiques vehiculades únicament per la paraula és exemplificada per l'autora a través d'un escoli a la *Ilíada* on la tècnica d'Homer és assimilada a la d'un poeta dramàtic. Es tracta dels versos 476-7 del cant XVIII en què el poeta introdueix Hefest a la forja i la descripció de l'escut. Fa com segeuix el comentari:

δαιμονίως τὸν πλάστην αὐτὸς διέπλασεν, ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς ἐκκυκλήσας καὶ δείξας ἡμῖν ἐν φανερωῖ τὸ ἐργαστήριον.
Schol. bT *Il.* XVIII 476-477

Ha plasmat el forjador de manera extraordinària, ja que l'ha introduït en escena com per un ecciclema i ens ha fet visible el taller.

Aquest lèxic dramàtic que empra el comentarista el trobem diverses vegades en les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les Taci per introduir en escena personatges. Sempre

⁶⁷⁷ Webb (2009).

⁶⁷⁸ Webb (2009: 51).

⁶⁷⁹ Eli Teó, Aftoni i Hermògenes defineixen així l'ècfrasi: Ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον (Theon *Prog.* 118.6; Aphth. *Prog.* XII 1; Hermog. *Prog.* X 1).

apareixen en contextos marcadament dramàtics i han estat ja ben estudiades i definides en el cas de les *Etiòpiques*. Un exemple d'aquesta mena és la cèlebre escena del llibre VII 4-8⁶⁸⁰ en què en el recinte interior de les muralles de la ciutat es produeix un combat cos a cos de reïons tant èpics com tràgics entre dos germans — Tíamis i Petosiris—⁶⁸¹, truncat per l'aparició del pare; i la introducció, en el mateix escenari, d'una escena de caire amorós: el retrobament dels protagonistes. Per a Montes Cala la força dramàtica d'aquest episodi rau precisament en el fet que, a diferència d'altres novel·les, l'autor no introdueix aquesta escena com un espectacle dramàtic *ex professo*, sinó que, afirma:

Toda la composición de la *écfrasis* remite no ya a los aspectos puramente externos y decorativos de *lo teatral*, sino también y principalmente a la estructuración de los hechos propia de la obra dramática⁶⁸².

Així, l'aparició en escena de Calasiris és introduïda pel narrador com ὡςπερ ἐκ μηχανῆς σύνδρομόν⁶⁸³ i el retrobament amorós és definit com un παρεγκύκλημα τοῦ δράματος⁶⁸⁴. Aquí el lèxic dramàtic s'insereix en una ècfrasi on la ciutat es converteix en espectadora improvisada⁶⁸⁵. Precisament aquesta assimilació entre audiència i espectadors referida a una ècfrasi és establerta ja en els *Progymnasmata*⁶⁸⁶. Certament les ècfrasis pretenen generar en l'auditori una ὄψις. I moltes de les que estudia Bartsch en el seu llibre, especialment les d'espectacles, tenen una alta càrrega de πάθος.

Per aquest apartat ens interessa estudiar aquella ὄψις que l'emissor és capaç de suscitar en l'auditori o destinatari i que conté un alt grau de πάθος. Prenent com a punt de partida aquest llibre, doncs, pretenem en el present apartat relacionar alguns recursos a l'ὄψις en què es produeixi o es plasmi un πάθος significatiu amb la importància que els escolis tant d'èpica com de tragèdia otorguen a aquest recurs i mirar d'extrapol·lar un sentit significant d'aquest recurs en la novel·la com a conjunt.

⁶⁸⁰ Sobre aquest passatge vegeu Montes Cala (1992).

⁶⁸¹ Per a un comentari sobre aquesta escena, la innovació dramàtica que proposa i la seva possible vinculació amb la dansa vegeu Homar (2015).

⁶⁸² Montes Cala (1992: 219).

⁶⁸³ Hld. VII 6, 5.

⁶⁸⁴ *Ibid.* VII 7, 4.

⁶⁸⁵ *Ibid.* VII 6, 4: ἡ πόλις δὲ ὡςπερ ἐκ θεάτρου περιστῶσα τοῦ τείχους ἠθλοθέτειτὴν θέαν.

⁶⁸⁶ Vegeu Webb (2009: 53-61).

L'element visual en Heliodor, vinculat a la dimensió espectacular, té una bona tradició d'estudis⁶⁸⁷. També, pel que fa a Aquil·les Taci, més recentment Morales l'ha revisat de manera brillant en el seu llibre *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*⁶⁸⁸, on estudia la importància de la visió en aquesta novel·la i la seva relació amb determinats postulats filosòfics (platònics, estoics i dels atomistes) i amb la dimensió de l'espectacle.

Podem dir que en la novel·la l'empremta dramàtica s'articula de manera semblant a l'èpica d'Homer, considerada altament mimètica per Plató i molt propera a la tragèdia. El recurs al "vist" i les descripcions amb una alta dosi d'ἐνάργεια de tota mena d'accions i escenes són destacades pels escolis i molt explotades per la novel·la d'Aquil·les Taci i Heliodor⁶⁸⁹. És especialment en aquelles escenes amb un alt contingut patètic on ὄψις és emprada per actualitzar els esdeveniments i per contagiar el πάθος a l'audiència, seguint així els preceptes de la *Retòrica*⁶⁹⁰.

Ja hem vist que el terme ὄψις en la *Poètica* d'Aristòtil planteja greus problemes d'interpretació que han fet córrer rius de tinta. Hem comentat també com, de la mateixa manera que succeeix amb altres termes, aquest és emprat en la *Poètica* amb el sentit de posada en escena, però també amb el sentit més ampli de visualització. Així en 1453b 18-19 l'estagirita afirma que és millor generar l'ἐλεεινὸν καὶ φοβερὸν a partir dels esdeveniments mateixos més que no pas de l' ὄψις. Les interpretacions d'aquest passatge han estat diverses i no exemptes de controvèrsia⁶⁹¹. D'altra banda, la relació entre aquest terme emprat en els escolis d'èpica i de tragèdia amb el concepte d'Aristòtil sembla mantenir una relació més directa amb passatges del tractat *De insomniis* on es vincula φαντασία, ὄψις i πάθος⁶⁹².

Tant en els escolis de tragèdia com d'èpica l'ὄψις fa referència a la visió que té el públic. Aquesta visió l'aconsegueix generar el poeta en els espectadors, ja sigui a través d'imatges físiques (objectes, persones, etc.), ja sigui a través de les paraules, o de totes dues coses. Així, en els escolis de tragèdia que comenten les morts d'Àiax⁶⁹³ i

⁶⁸⁷ Walden (1894), Montes Cala (1992), Paulsen (1992), Dworaky (1996), Hunter (1998), Suárez de la Torre (2004), Reig (2010).

⁶⁸⁸ Morales (1995 i 2004).

⁶⁸⁹ Sobre les descripcions en la novel·la vegeu Harlan (1965) Garson (1978), Bartsch (1989), Nimis (1998), Zimmermann (1999), Whitmarsh (2002), Zeitlin (2003).

⁶⁹⁰ Arist. *Rh.* 1386a 29-b 7.

⁶⁹¹ Sobre aquest passatge vegeu 2.1.1. b.

⁶⁹² Arist. *Insomn.* 460b 1-11.

⁶⁹³ Schol. S. Aj. 815.

de Polixena⁶⁹⁴ l'ὄψις fa referència a la visió en termes físics que tenen els espectadors de l'acció. Això que hem definit com a “visió en termes físics” s'oposa a l'ἀπαγγελία que apareix en els escolis quan el personatge del missatger hi és present. Aquest és el sentit que sembla tenir l'escoli al vers 64 de les *Eumènides* que citem a continuació i que ens permet resseguir la relació entre φαντασία, ὄψις i πάθος:

ἐπιφανεῖς Ἀπόλλων συμβουλεύει Ὀρέστη καταλιπεῖν μὲν τὸ μαντεῖον, φυγεῖν δὲ εἰς Ἀθήνας, καὶ δευτέρα δὲ γίνεται φαντασία· στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει. καὶ γίνεται ὄψις τραγική· τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κύκλω φρουροῦσαι αὐτόν.
Schol. A. Eu. 64b

Apareix Apol·lo i aconsella Orestes que abandoni el recinte oracular i fugi a Atenes. I es produeix una segona imatge. Perquè, girant les màquines, se'ns fa visible el recinte oracular. I es presenta una escena tràgica. Orestes encara sosté l'espasa tacada de sang i [les Erínies], envoltant-lo, el vetllen.

Aquesta mateixa aproximació entre φαντασία i ὄψις l'hem comentada a propòsit de l'escoli on s'ens explica que la constitució física de l'actor que feia el paper d'Àiax, juntament amb la manera com queia damunt l'espasa, generaven la φαντασία en els espectador d'estar veient caure Àiax damunt l'espasa⁶⁹⁵.

Si d'una banda trobem en tragèdia l'ὄψις especialment lligada a quelcom físic, a imatges que el poeta genera en l'espectador a través d'accions escenificades, en els escolis d'èpica l'ὄψις que genera el poeta es produeix a través de paraules que evoquen imatges. Per exemple, pel que fa a l'escoli que es centra en la mort d'Eurípilos, l'escoliasta comenta com és a través d'una imatge —la del braç separat de la resta del cos— que Homer ha generat πάθος⁶⁹⁶. Pel que fa a altres dos escolis que també hem comentat, l'ὄψις fa referència tant al que veuen els personatges dins de la ficció com a la imatge que aquesta descripció genera en l'auditori⁶⁹⁷.

En els escolis d'un i altre gèneres el que queda clar és que, ja sigui a través d'uns mecanismes o d'uns altres, l'ὄψις és la imatge que el poeta posa en els ulls de

⁶⁹⁴ Schol. E. Hec. 484.

⁶⁹⁵ Schl. S. Aj. 864: <τοῦθ' ὑμῖν Αἴας;> περιπαθῶς καὶ τὸ ὄνομα ἀνακαλεῖται. δεῖ δὲ ὑπονοῆσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει. καὶ δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτὴν, ὡς ἄξει τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν· ὅποια περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασὶν ὅτι ἦγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγωγῶν τῇ ὑποκρίσει, ὡς σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι. Sobre aquest escoli vegeu 2.1.1. b.

⁶⁹⁶ Schol. bT Il. V 82: οἶκτον ἔχει ἢ χεῖρ δίχα παντὸς τοῦ σώματος κειμένη· ὑπ' ὄψιν γοῦν ἦγαγε τὸ πάθος.

⁶⁹⁷ Schol. bT Il. XIII 86-87: <δερκομένοισι / Τρῶας, <τοὶ μέγα τεῖχος ὑπερκατέβησαν ὁμίλῳ>: περιπαθῶς πάντῳ, ὅτι ὀρώντες ἐν ὄψει τὸ κακὸν ἐπαμῦναι ἦσαν ἀδύνατοι· ὅθεν καὶ ἐπαναλαμβάνει τὸ “τοὺς οἱ εἰσορόωντες”· τὰ γὰρ σχετλιώτατα τῶν δεινῶν τὰ ἐν ὄψει ἐστὶν ὀρώμενα) i schol. bT Il. XXII 466 (<τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψεν>: τῆς μὲν τὸ πάθος ἐμάρανεν ἢ κατ' ὀλίγον θέα, τὴν δὲ ἢ αἰφνίδιος ὄψις ἐπάταξεν).

l'audiència sense intermediaris. És a dir que aquest concepte sempre participa del següent passatge de la *Poètica*:

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον.
Arist. *Po.* 1455a 22

Cal compondre les faules i treballar ensems l'estil, posant-se els fets, tant com sigui possible, davant dels ulls.

Així, l'ὄψις és en els escolis una imatge puntual d'un fet o d'una acció que genera en qui la rep un gran impacte. Podem pensar, doncs, que l'ὄψις és el resultat generat per una descripció, en el cas de l'èpica, o per una acció mateixa que pot incloure també la paraula en el cas de la tragèdia.

Aquest terme, però, sembla ser substituït en les fonts d'època imperial d'empremta retòrica pel terme φαντασία. Fora del testimoni dels escolis podem citar un passatge en què ὄψις s'usa en context estrictament literari⁶⁹⁸ i es vincula a les ècfrasis:

ἀγνοοῦμεν γὰρ ὡς ἕοικεν, ὅτι ἱστορία μὲν περὶ καὶ ποιήσεις γραφικὰς τὰς ὄψεις τῶν ἀναγκαίων τοῖς ἀκούουσιν παράγουσιν, ἀγὼν δὲ δικανικὸς μεμέτρηται πρὸς τὴν χρείαν.
D. H. *Rh.* X 17, 10-13

Perquè desconeixem, segons sembla, que la història en prosa i la poesia delecten els ioyents amb tota mena d'imatges, i qui es dedica a qüestions de dret, quan les treu a col·lació, s'hi estén més enllà del necessari.

Un cop revisada aquesta qüestió, donat que han estat ja molt estudiades aquelles escenes descriptives en què, ja sigui a través del recurs a l'espectacle teatral o a l'art pictòrica, Heliodor⁶⁹⁹ i Aquil·les Taci persegueixen crear una imatge mental en el lector, unes vegades fent-lo esdevenir espectador del drama, altres visionador d'una obra d'art, ens fixarem per a la novel·la de *Leucipe i Clitofont* en reflexions a propòsit de l'efecte d'una imatge mental i de la relació entre autor i receptor.

Per tal d'exemplificar la importància tan gran que Aquil·les Taci dóna a l'ὄψις que es pot generar a través ja no de les paraules, com en el cas de l'èpica, sinó de les lletres escrites, prenem un passatge que prou podríem considerar paradigmàtic de l'objectiu que persegueix la novel·la.

⁶⁹⁸ Per a un comentari d'aquest passatge vegeu Webb (2009: 139-140).

⁶⁹⁹ Per a una anàlisi de totes les ècfrasis que es apareixen en *Etiòpiques*, vegeu González Equihua (2012: 371-437).

Cap a la meitat del llibre, mentre Clitofont es troba a casa de Mèlite, en aquest moment esposa legal, rep una carta. Morales, en el capítol dedicat a Leucipe, analitza aquesta lletra des del punt de vista de la productora i assenyala:

Leucipe does act through speech, but the result —as with her speech at the end of book 6— is to emblazon her once again as an abused body and as spectacle⁷⁰⁰.

Clitofont diu explícitament que reconeix Leucipe en les seves lletres: λαβὼν δέ, πρὶν ἀναγνῶναί με, κατεπλάγην εὐθύς· ἐγνώρισα γὰρ Λευκίππης τὰ γράμματα⁷⁰¹. Aquesta puntualització de l'enamorat és molt important. Ja ha estat ben estudiat el procediment mitjançant el qual els protagonistes de la novel·la s'enamoren⁷⁰²: sempre a través dels ulls, en una emanació de la bellesa que penetra l'ànima⁷⁰³. A més, les protagonistes són sempre acomparades a alguna estàtua d'una dea i, fins i tot, a algun quadre (γραφὴ)⁷⁰⁴. Per tant, l'aspecte exterior, físic, és sempre destacat en les protagonistes femenines. Aquí, Clitofont va més enllà i fins identifica Leucipe amb la lletra. La imatge de les lletres contingudes en la carta són la imatge de la noia. No es tracta, doncs, tant d'un reconeixement a través de la missiva⁷⁰⁵, sinó d'una transformació o tranferència on les lletres són Leucipe mateixa.

Després de reproduir la carta literalment, descriu els sentiments que li provoquen aquelles ratlles: tota mena de πάθη contradictoris⁷⁰⁶. I, a continuació, fa la següent reflexió:

ὡς δὲ εἰς τὰς μάλιστα καὶ εἰς τὰς βασάνους ἐγενόμην, ἃς ὁ Σωσθένης αὐτῇ παρετρίψατο, ἔκλαον ὡσπερ αὐτὰς τὰς βασάνους βλέπων αὐτῆς· ὁ γὰρ λογισμὸς, πέμπων τῆς ψυχῆς τὰ ὄμματα πρὸς τὴν ἀπαγγελίαν τῶν γραμμάτων, ἐδείκνυ τὰ ὀρώμενα ὡς δρώμενα.

Ach. Tat. V 19, 6

Quan vaig arribar a la part dels flagells i de les tortures que Sòstenes li havia infligit, plorava igual que si estigués presentiant com la torturaven. Perquè el pensament, girant els ulls de l'ànima cap al que anunciaven les lletres, em mostrava el que hi veia reproduït com accions dutes a terme.

⁷⁰⁰ Morales (2004: 203).

⁷⁰¹ Ach. Tat. V 18, 2.

⁷⁰² Díaz (1984), Konstan (1994), Morales (2004: 135-140), Pomer (en premsa), Suárez de la Torre (2004), Goldhill (2002).

⁷⁰³ Charito I 1, 5-6; X. Eph. I 2, 8 i I 3, 1; Ach. Tat. I 4, 2; Hld. III 5, 4.

⁷⁰⁴ Precisament en aquesta novel·la, Mèlite compara Clitofont amb un quadre (Ach. Tat. 13.5), invertint, així, els termes tradicionals de la novel·la en què són sempre les dones les que es comparen amb quadres o estàtues.

⁷⁰⁵ Arist. Po. 1454b 30-36 afirma que el reconeixement a través de la carta en la *Ifigenia a Tàurida* d'Eurípides és poc reeixit (ἄτεχνοι) perquè és un recurs que s'ha empescat el poeta. Sobre les consideracions del filòsof a l'entorn d'aquesta tragèdia vegeu Belfiore (1922).

⁷⁰⁶ Ach. Tat. V 19, 1: Τούτοις ἐντυχῶν πάντα ἐγινόμην ὁμοῦ· ἀνεφλεγόμην, ὠχρίων, ἐθαύμαζον, ἠπίστουν, ἔχαιρον, ἠχθόμην.

Entre el relat (τὴν ἀπαγγελίαν) i l'acció (τὰ δρώμενα) existeix, a través de la carta, un mínim distanciament, una mena d'assimilació que es produeix gràcies als ulls (ὄμματα) físics que fan que els de l'ànima actualitzin i experimentin una visió directa. Aquil·les Taci estableix aquí un joc continu entre llegir i experimentar una visió. De fet, l'ἀπαγγελία de les ratlles que hem citat ara mateix ens remet als escolis en què es defineix amb aquesta paraula la narració del missatger i també a la definició que Licí dona la dansa: Τὸ δὲ ὄλον ἦθη καὶ πάθη δείξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται⁷⁰⁷. El mecanisme de la carta funciona de manera semblant al de la dansa i al del relat del missatger, tot i que, com veurem, podem deduir que el distanciament de la carta i el de la dansa, entre acció i espectador, es vol presentar gairebé inexistent, mentre que en els escolis sembla que s'identifica alguna mena de distanciament, marcat per la paraula o el relat, entre la visió i l'acció.

També en la novel·la d'Heliodor, pel que fa al reconeixement de Tisbe per part de Cnèmon, en el qual intervé com a element una carta, es produeix una identificació entre la noia i la lletra. Així, el cos mort de Tisbe i, alhora, la carta que explica la fi de Demeneta esdevenen un relat, una anunciació de la fi de la tragèdia de Cnèmon, l'Hipòlit d'aquesta novel·la. En aquest passatge la connexió entre carta, cos i ἀπαγγελία és explícita i es relaciona amb la tragèdia tal com veiem en el següent passatge:

Τοιαῦτα μὲν ἢ Θίσβη καὶ ἡ δέλτος ἔφραζεν, ὁ δὲ Κνήμων «ὦ Θίσβη» ἔφη «σὺ μὲν καλῶς ποιούσα τέθνηκας καὶ γέγονας ἡμῖν αὐτάγγελος τῶν ἑαυτῆς συμφορῶν ἔξ αὐτῶν ἐγχειρίσασα τῶν σῶν σφαγῶν τὴν διήγησιν. Οὕτως ἄρα τιμωρὸς Ἑρινὺς γῆν ἐπὶ πᾶσαν, ὡς ἔοικεν, ἐλαύνουσά σε οὐ πρότερον ἔστησε τὴν ἔνδικον μάστιγα πρὶν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ με τυγχάνοντα τὸν ἡδίκημένον θεατὴν ἐπιστῆσαι τῆς κατὰ σοῦ ποινηῆς.
Hld. II 11

Tals coses explicava Tisbe en la tauleta. I Cnèmon va dir: «Tisbe, has fet molt ben fet d'estar morta i de convertir-te, així, tu mateixa en missatgera de les teves desgràcies perquè ha sigut la teva mort qui ha posat a les nostres mans el relat. De tal manera que una Erínia venjadora, pel que sembla, t'ha acaçat per tota la terra fins a fer caure sobre teu el seu flagell justicier precisament a Egipte on jo he pogut assistir, espectador ultratjat, al càstig que t'ha imposat».

Tot i que en alguns escolis sembla que la manca d'escenificació i, per tant, l'ἀπαγγελία sigui considerada un element que pot crear un cert distanciament i que, en conseqüència, atenua la força del πάθος, en aquests passatges d'Heliodor i d'Aquil·les Taci, donada la presència física d'un objecte —que en el cas de *Leucipe* i *Clitofont* s'identifica amb la noia i en el d'*Etiòpiques* queda reforçat pel cos present—,

⁷⁰⁷ Luc. Salt. 67.

aquest distanciament queda neutralitzat i s'imposa més aviat l'actualització. Es produeix, d'aquesta manera, l'assimilació entre la carta i els cos mort de la noia.

Pel que fa a Aristòtil, la manca d'ἀπαγγελία és una de les característiques principals de la tragèdia⁷⁰⁸. També a propòsit l'oposició entre ἀπαγγελία i presència física trobem un comentari a l'escena en què Orestes apareix portant les restes mortals d'ell mateix, després del fals relat de la seva mort⁷⁰⁹, on s'afirma:

θαυμαστή ἡ οἰκονομία τοῦ ποιητοῦ μὴ ἅμα τῇ ἀπαγγελίᾳ τοῦ θανάτου κομίσει τὰ λείψανα ἵνα εὐλογος πρόφασις τῆς παρόδου γένηται τῷ Ὀρέστῃ καὶ παραυτὰ ὁ ἀναγνωρισμὸς πρὸς αὐξήσιν τοῦ πάθους.
Schol. S. El. 1098

És admirable l'arranjament del poeta, no portar les restes mortals alhora que el relat de la mort per tal que resulti versemblant el pretext de l'entrada d'Orestes i al mateix temps per tal que el reconeixement comporti un augment del *pathos*.

L'escoliaista lloa l'arranjament, la composició de les escenes. Al vers 660 entra el preceptor amb una falsa identitat i amb un relat inventat sobre la mort d'Orestes, que és sentit pel Corifeu, per Clitemnestra i per Electra. Uns cinccents versos més enllà apareix Orestes ocultant la seva identitat i duent el que diu que són les restes de l'heroi mort. Aquest objecte provoca credibilitat en Electra que qualifica el relat que ha sentit de φήμη, mentre que atribueix a l'objecte la qualitat d'ἐμφανῆ τεκμήρια⁷¹⁰. L'urna funerària, doncs, és un objecte visible que més que substituir el relat de la mort el ratifica i el transforma en imatge tangible, de la mateixa manera que les lletres, les grafies de Leucipe, transformen en imatge tangible la mateixa noia i les accions que es relaten a través d'elles. Així, l'objecte provoca una πίστις més potent que no pas el relat. Com hem dit, en el passatge d'Heliodor la lletra —com a objecte i com a relat— i el cos de la noia esdevenen una mateixa cosa.

Un altre escoli representatiu de l'oposició entre ἐπαγγελία i prosopopeia no és altre que el de l'escenificació de la mort d'Àiax en la tragèdia de Sòfocles. Tornem a citar-ne una part a continuació:

φθάνει Αἰσχύλος ἐν <Θρήσσαις> τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας, ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἐτέρου <ἴχνεσιν>, ὑπ' ὄψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξαι βουλόμενος.
Schol. S. Aj. 815

Èsquil en les *Tràcies*, anuncia la desaparició d'Àiax a través d'un missatger. Així, Sòfocles va posar davant els ulls l'acte, potser perquè volia innovar i no seguir les passes d'altri, o més aviat perquè volia traspalsar.

⁷⁰⁸ Arist. Po. 1449b 24-28.

⁷⁰⁹ S. El. 603 i 680 i ss.

⁷¹⁰ S. El. 1109.

Aquí s'explicita l'oposició que els escoliastes identifiquen entre l'ἀπαγγελία i el τὸ δρώμενον manifestat a través del ὑπ' ὄψιν τιθεῖν. I sembla que la força del πάθος i de l'ἔκπληξις augmenti en l'actualització dels esdeveniments que s'escenifiquen, que succeeixen en acció i que no es relaten. En conseqüència, que un fet impactant i lamentós es produeixi en escena amb el protagonista davant dels ulls de l'espectador causa astorament i augmenta el πάθος, ja que entre l'espectador i el que succeeix no hi ha cap intermediari.

En el passatge de la carta d'Aquil·les Taci sembla que l'ἀπαγγελία, en la visió directa que genera, —com d'un objectiu de càmera cinematogràfica—, neutralitza tal distanciament i les lletres fan de finestra neta i objectiva⁷¹¹, a través de la qual Clitofont és capaç de veure-hi. La carta, doncs, no és entesa com un intermediari o un filtre que genera un distanciament entre visionador i esdeveniment, sinó que es tracta d'un objecte que actualitza els esdeveniments.

Així també, i com a segon procediment, l'habilitat de la noia consisteix a redactar un discurs en què allò que s'explica reproduïx directament les accions. El lector de la carta genera, a partir de les lletres i a través d'elles, la "visió" del que hi és descrit de manera que allò fet es converteix en "ara i aquí" en la ment del lector. La lectura del discurs actualitza i posa en els seus ulls, a la manera aristotèlica, tot l'esdevingut. La visualització física de les lletres implica la visualització de la noia i de tot el que pateix. D'aquesta manera es vincula credibilitat i fidedignitat amb escriptura, mentre que, en altres passatges, la paraula dita, pronunciada resulta més perillosa i apta per a la manipulació. En aquest sentit trobem dos passatges en què les descripcions orals porten conseqüències greus i equívokes en aquells que les escolten.

El primer exemple d'això apareix a l'inici de la novel·la, al llibre II i té com a protagonista Cal·lístenes, un jove de Bizanci, que com diu Morales,

is painted in the tradition of the notorious profligate Alcibiades, who was reputed to have desired the prostitute Medontis whom he had never seen but have heard a report of her beauty⁷¹².

Aquest noi rapta la germanastra de Clitofont pensant-se que és Leucipe. L'error és descrit de la següent manera:

⁷¹¹ Vegeu de Jong (1991b) sobre la funció del missatger en la tragèdia.

⁷¹² Morales (2004: 89).

οὗτος ἀκούων τὴν Σωστράτου θυγατέρα εἶναι καλήν, ἰδὼν δὲ οὐδέποτε, ἤθελεν αὐτῷ ταύτην γενέσθαι γυναῖκα. καὶ ἦν ἐξ ἀκοῆς ἐραστής· τοσαύτη γὰρ τοῖς ἀκολάστοις ὕβρις, ὡς καὶ τοῖς ὤσιν εἰς ἔρωτα τρυφᾶν καὶ ταῦτα πάσχειν ἀπὸ ῥημάτων, ἃ τῇ ψυχῇ τρωθέντες διακονοῦσιν ὀφθαλμοί.

Ach. Tat. II 13, 1

Aquest havia sentit que Sòstrat tenia una filla bonica i, tot i que no l'havia vista, volia fer-la la seva esposa. N'estava enamorat d'oïdes. Va tan enllà la supèrbia dels intemperats que fins i tot alimenten l'enamorament amb les oïdes i és per les paraules que experimenten passions semblants a les que els ulls, ferits, transmeten a l'ànima.

Aquí l'ὄψις, la visió, és induïda a partir de l'oïda i no de la contemplació mateixa de quelcom que es pot percebre visualment. El resultat d'aquesta operació que podríem anomenar sinestèsica, ja que la imatge es genera a partir de l'oïda, no és fiable i afecta personatges intemperats (ἀκολάστοις)⁷¹³. Podríem aplicar també, de fet, en aquest context la màxima d'Heròdot de la qual s'apodera la dansa per reivindicar la seva fiabilitat, segons la qual l'experiència del vist és preferible a la del sentit⁷¹⁴.

Però no només en aquest passatge de la novel·la es vincula el desenfrè amb la credibilitat que generen les paraules i amb la confusió entre veure i sentir. També, pel que fa a l'enamorament de Tersandre envers Leucipe, la situació és més o menys la mateixa i les conseqüències d'això, terribles tant per a la noia com per a Clitofont. El text on es descriu la situació és el següent:

τοῦ δὲ Σωσθένους αὐτῷ μηνύσαντος τὰ περὶ τῆς Λευκίπης καὶ κατατραγωδοῦντος αὐτῆς τὸ κάλλος, μεστὸς γενόμενος ἐκ τῶν εἰρημένων ὡσεὶ κάλλους φαντάσματος.

Ach. Tat. VI 4, 4

En haver-li confessat Sòstenes tot el relacionat amb Leucipe i en descriure-li dramàticament la bellesa de la noia, Tersandre va quedar sadoll de les paraules dites com si fossin aquestes la viva representació de la bellesa.

En aquest passatge es vincula clarament el recurs tràgic, sigui quin sigui aquest, amb la visió i l'ἐνάργεια de les paraules. Malauradament el novel·lista no ha inclòs la descripció que Sòstenes fa al seu amo i, per tant, no podem relacionar la definició que se'n fa amb les paraules i la manera com està articulada aquesta descripció. De totes maneres, hem de relacionar aquest passatge amb un de precedent en què Sòstenes explica a Tersandre que li ha comprat una noia, Leucipe; les seves paraules són les següents:

Κόρην ἐωνησάμην, ᾧ δέσποτα, καλήν, ἀλλὰ χρῆμά τι κάλλους ἄπιστον· οὕτως αὐτὴν πιστεύσειας ἀκούων, ὡς ἰδὼν. Ach. Tat. VI 3, 4

⁷¹³ Sobre aquest passatge i el poder de l'ècfrasi, vegeu Webb (2009: 183).

⁷¹⁴ Luc. *Salt.* 78, 6-8. Sobre aquest passatge i les seves implicacions en la dansa d'època imperial, vegeu 3.1.1.

He comprat, amo, una noia bonica, un tresor preciós, increïble. Tan de bo creguessis el que sents de mi, com si l'estiguessis veient.

Aquí no trobem la descripció de la noia, però sí la intenció del criat de fer creure al seu amo allò que infon dins la seva ànima a través de les oïdes, com si es tractés d'una visió. De fet, pel que Sòstenes diu al seu amo, el camí que segueixen les paraules del criat —de dins seu cap a l'interior Tersandre— i l'efecte que generen, l'enamorament, coincideix amb el moviment i l'efecte que es descriuen més endavant pel que fa a la bellesa de Leucipe i als seus efectes en Tersandre⁷¹⁵: es tracta d'una emanació de la bellesa des de l'interior de la noia cap a l'interior de l'home. Les vies, però, són diferents: en el primer cas que hem descrit la veu de Sòstenes i les oïdes de Tersandre són el canal, mentre que en el segon, la bellesa flueix a través dels ulls de la noia i penetra també a través dels ulls de Tersandre.

La gesta que ha acomplert el criat és explicada per ell mateix a Leucipe de la següent manera:

ἔγώ γάρ σου πρὸς αὐτὸν περὶ τοῦ κάλλους πολλὰ ἑτεραυευσάμην καὶ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ φαντασίας ἐγέμισα.

Ach. Tat. VI 11, 4

Perquè he sigut jo qui li ha exalçat amb magnificència la teva bellesa i qui ha infós fantasies en la seva ànima.

Sòstenes, independentment que la bellesa de Leucipe sigui extraordinària i aconseguixi causar un efecte enlluernador per ella mateixa en qui la contempla, l'exalça verbalment. Segons el narrador, Sòstenes revela amb paraules (μηνύσαντος) el secret de la seva bellesa i ho fa emprant recursos tràgics (κατατραγωδοῦντος), que resulten ser molt efectius i de gran impacte en la seva audiència, Tersandre. Segons el mateix administrador, li'n conta meravelles (ἑτεραυευσάμην) i aconseguix, a través de la paraula, substituir la visió física de la bellesa per una de mental (τὴν ψυχὴν φαντασίας). A aquestes alçades de la novel·la ningú no dubta de la bellesa de Leucipe, que és capaç de trapuar-se malgrat les condicions físiques en què es troba en aquest moment (plena de nafres i de ferides i amb els cabells ben curts); tanmateix, Sòstenes n'introdueix mitjançant l'ἑτεραυευσάμην l'ombra del dubte, ja que el sentit d'aquest verb frega la mentida, la invenció. I, de fet, que l'enamorament de Tersandre envers Leucipe és condicionat en molt alt grau per l'efecte que les paraules de l'administrador causen en ell no és en absolut negat.

⁷¹⁵ Sobre aquest passatge vegeu el capítol 3.2.3. a. l'apartat dedicat a Tersandre.

Així, doncs, el breu apunt que l'autor fa de l'efecte de la descripció "tràgica" i les afirmacions que Sòstenes deixa caure a propòsit de la seva habilitat i dels seus efectes, les podem relacionar clarament amb les següents ratlles de *Sobre el sublim*:

καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὁπωσοῦν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον· ἤδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοῦνομα ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν.
Ps. Longin. *Subl.* 15. 3-5

Generalment s'anomena fantasia qualsevol inventiva capaç d'engendrar una expressió. Però ara s'ha imposat aquest nom sobretot quan, allò que hom diu en un estat d'exaltació i de passió, fa la impressió de veure's i de posar-ho als ulls dels que escolten.

Webb en el seu llibre de 2009⁷¹⁶ relaciona el φαντάσματος del passatge en què es descriu l' enamorament de Tersandre i la forma verbal φανταζόμενος⁷¹⁷, que el narrador emprà per explicar com, a través del que sentia, Cal·lístenes va imaginar-se Leucipe, amb una distinció d'arrel estoica que s'opera entre φαντασία i φάντασμα. Segons les fonts que l'autora cita, en context estoic φαντασία defineix la imatge que resulta d'una experiència directa, mentre que φάντασμα s'empra per referir-se a la imatge que es genera en sentir una descripció⁷¹⁸. Si bé aquesta distinció entre tots dos substantius que comparteixen la mateixa arrel però no les desinències pot ser nítida en un context estoic, no sembla que succeeixi el mateix en el cas d'aquesta novel·la, ja que, com hem vist, malgrat que per a definir què fa Sòstenes s'empren termes com κατατραγωδοῦντος i ἑτερατευσάμην, que tenen unes connotacions d'exagerat i freguen gairebé els conceptes de "ficció, mentida o engany", el substantiu que l'administrador emprà per explicar què infon en l'ànima del seu amo és φαντασία (VI 11, 4) i no φάντασμα.

Sigui com sigui, l'habilitat descriptiva de Sòstenes en un discurs de persuasió que pretén captivar l'oient és efectiu i propicia en la ment d'aquest la viva imatge de la noia i de la seva bellesa⁷¹⁹. Així, en aquest passatge de la novel·la, la finalitat de la descripció entusiàstica i patètica és l'ἐνάργεια. Potser Aquil·les Taci segueix els preceptes exposats en *Sobre el sublim* segons els quals la finalitat de la φαντασία en

⁷¹⁶ Webb (2009: 121-122).

⁷¹⁷ Ach. Tat. II 13, 2.

⁷¹⁸ Webb (2009: 121-122).

⁷¹⁹ Aquest mateix verb és emprat en Ach. Tat. VIII 9, 7 («Ἐλυσας», φησί, «τὸν θανάτου κατεγνωσμένον» καὶ ἐπὶ τούτῳ πάνυ δεινῶς ἐσχετλίασε, τύραννον ἀποκαλῶν με καὶ ὅσα δὴ κατετραγώδησέ μου. ἔστι δὲ οὐχ ὁ σώζων τοὺς συκοφαντηθέντας τύραννος, ἀλλ' ὁ τοὺς μηδὲν ἀδικοῦντας, μήτε βουλῆς, μήτε δήμου κατεγνωκότος) quan Clitofont defineix les paraules que Tersandre exclama en saber que el protagonista queda lliure de la pena de mort. Sobre les implicacions negatives en la novel·la del recurs al tràgic en context retòric, vegeu Homar (2008-2010: 174 i ss.).

l'art retòrica és l'ένάργεια, mentre que en la poesia, ho és l'έκπληξις, tot i que ambdues persegueixen τό τε <παθητικόν> έπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον⁷²⁰.

D'altra banda, no deixa de sorprendre que, si bé l'ένάργεια és una qualitat del discurs tràgic, especialment en les descripcions dels missatgers, els escolis l'atribueixen molt poques vegades a la tragèdia i, tanmateix, en aquest passatge l'autor tria precisament la forma κατατραγωδέω per definir una descripció plena d'ένάργεια. Guez en el seu article «Tragique, spectaculaire, sophistique»⁷²¹ fa servir precisament aquest passatge per exemplificar com, més enllà de la tragèdia i de la teoria poètica d'Aristòtil, en contextos retòrics el relacionat amb la tragèdia manté una connotació d'exagerat, "mirific, extravagant".

Amb els passatges de la novel·la que hem citat fins ara —l'efecte de la carta de Leucipe, l'enamoramant de Cal·lístenes i l'enamoramant de Tersandre abans de veure Leucipe—, l'autor estableix una oposició entre allò que es transmet a través de l'oïda i la visió mental generada a partir d'aquest sentit, d'una banda, i el "llegit" i la visió que aquest últim genera, de l'altra.

Així, la carta de Leucipe, on descriu totes les tortures i els mals que endurà a causa de Clitofont —les lletres i les frases de la qual provoquen que l'amant vegi a través d'aquestes tot el que li ha succeït—, és del tot fiable i provoca en l'amant una barreja de πάθη que bé es podrien resumir amb l'έκπληξις: Τούτοις έντυχών πάντα έγινόμην όμοῦ άνεφλεγόμην, ώχρίων, έθαύμαζον, ήπίστουν, έχαιρον, ήχθόμην⁷²².

En canvi, la visió que, a través de les oïdes, generen les paraules alades, no és fiable i té conseqüències negatives: o bé provoca confusió i fa caure el receptor en l'error, o bé indueix un desig desmesurat de conseqüències també desastroses. I, encara més, la mena de personatges que es fien de les seves oïdes i de la visió mental que les paraules engendren en ells representa l'antítesi de l'heroï novel·lesc. De fet, tant Tersandre com Cal·lístenes, a l'inici, són presentats com homes desenfrenats, que fan cas sempre de les seves passions i que segueixen els seus impulsos irracionals fins a les últimes conseqüències.

⁷²⁰ Ps. Longin. *Subl.* 15. 2: ώς δ' έτερόν τι ή ρήτορικη φαντασία βούλεται καὶ έτερον ή παρά ποιηταῖς οὐκ άν λάθοι σε, οὐδ' ότι τής μέν έν ποιήσει τέλος έστιν έκπληξις, τής δ' έν λόγοις ένάργεια, άμφοτέραι δ' όμως τό τε <παθητικόν> έπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον.

⁷²¹ Guez (2013).

⁷²² Ach. Tat. V 19, 1.

Així, doncs, el recurs a l'ὄψις que genera una φαντασία que, al seu torn, produeix πάθος i ἔκπληξις és especialment important en passatges on succeeixen esdeveniments claus en les aventures dels amants.

Reprenent l'afirmació de Longí que hem citat⁷²³, si la finalitat de la φαντασία en poesia és l'ἔκπληξις, la descripció de la primera mort⁷²⁴ de Leucipe, respon precisament a aquest objectiu.

Es tracta d'un episodi que vol reproduir el model de la mort en escena, com si es tractés d'una peça teatral⁷²⁵. Malgrat que el proper apartat del capítol el dediquem a la mort, entesa com un πάθος, com que la qüestió de l'ὄψις és molt important en aquest episodi, serà convenient examinar-ne els mecanismes pels quals la visió d'aquest sacrifici genera πάθος i ἔκπληξις.

Leucipe cau en el llibre III (capítols 14 i 15) a mans d'uns bandolers egipcis i és oferta com a víctima sacrificial davant els ulls de l'estimat, que contempla l'espectacle de lluny estant. El sacerdot, mentre entona —segons sembla per les ganyotes de la seva cara— un himne egipci, amb l'ajuda del seu acòlit, que toca la flauta, obre de dalt a baix el ventre de la noia, n'extreu les estructures i, després de coure-les, les dona per menjar als bandolers. Aquesta escena de sacrifici caníbal resulta ser en realitat una ficció dramàtica, pensada i duta a terme per Sàtir i Menelau, companys de Clitofont, tal com ells mateixos ho revelen en els capítols del 18 al 21 del mateix llibre III. Al llarg d'aquests passatges els actors del drama descriuen amb tota mena de detalls l'engany, l'estratagema, la posada en escena, l'atrezzo i les disfresses de la peça teatral en qüestió⁷²⁶.

No és estrany que aquests passatges (14-15 i 18-21) hagin estat objecte de nombrosos estudis⁷²⁷. La proliferació d'aquests estudis, en els quals aquesta escena es posa en relació amb diverses manifestacions dramàtiques, coincideix, al seu torn —i no és casualitat— amb l'aparició de monografies i articles sobre els espectacles dramàtics amb més requesta d'època imperial: el mim i la pantomima⁷²⁸.

⁷²³ Ps. Longin. *Subl.* 15. 2.

⁷²⁴ Ach. Tat. III 15, 2-16.

⁷²⁵ Sobre aquesta escena vegeu Henrichs (1968).

⁷²⁶ Sobre les pistes que el narrador deixa en capítols precedents a propòsit de la ficció de l'escena i la relació d'aquest episodi amb la tragèdia i la dansa vegeu Homar (2014).

⁷²⁷ Per a les relacions entre aquesta escena, *Ifigènia a Aulida* i els espectacles mímicis, vegeu García Gual (1975), O'Sullivan (1976), Laplace (1980), Bartsch (1989: 127-128), Fusillo (1989: 33 i 34), Marini (1993), Mignogna (1996a i b; 1997), Cueva (2001) i Andreassi (2002).

⁷²⁸ Les monografies més recents sobre el tema són Garelli (2007), Lada-Richards (2007), Hall & Wyles (2008), Webb (2008).

Aquesta mort, a diferència d'altres, la descriu el narrador directament al lector i podem dir que sembla reproduir una mena de mort en escena. Aquí el narrador, mitjançant la descripció, posa davant els ulls del receptor, com si es trobés en un teatre contemplant un drama, la mort d'un personatge. D'aquest episodi, ens interessa revisar especialment la manera com és introduïda l'escena i el grau de πάθος que el narrador, a través del relat, és capaç de causar en l'audiència. Clitofont, mitjançant el recurs a l'ὄψις, de manera molt semblant al que identifiquen els escolis en alguns passatges tant de la tragèdia com de l'èpica, aconsegueix posar davant els ulls de l'auditori l'espectacle macabre del sacrifici de la noia i la ingesta de les seves entranyes.

Tenim bons exemples, en les tragèdies⁷²⁹ d'Eurípides especialment, d'episodis on un personatge, malgrat passar a ser espectador del drama que s'escenifica⁷³⁰, no abandona el seu rol d'actor i fins acaba essent el protagonista de l'espectacle⁷³¹. En l'episodi de la novel·la que ens ocupa, però, Clitofont s'encarrega prou de marcar aquesta distància física que, com a espectador, el separa de l'escena que s'està representant a la manera d'Odisseu de l'Àiax de Sòfocles. Així, el fossar que hi ha entre el campament del general egipci on ell es troba i el lloc on han acampat els bandolers marca la distància entre espectacle i espectadors i impossibilita que Clitofont abandoni el seu rol d'espectador per convertir-se també ell en protagonista del drama. Aquest paper, el de protagonista de tragèdia, el deixa per a escenes posteriors, quan és capaç d'abandonar “l'espai de la graderia” i assaltar l'escenari⁷³².

D'altra banda, aquesta distància física fa que els espectadors del ritual no sentin res del que s'hi diu i que, per tant, Clitofont incideixi sempre sobre la qüestió visual, fins al punt d'afirmar que dedueix per les ganyotes de la cara que el sacerdot entona un cant egipci⁷³³. La descripció de l'escena és fàcida de referències òptiques: Clitofont descriu com contempla cada gest i moviment del sacerdot i de l'acòlit i com, a cada acte d'aquell, els soldats que eren al costat d'ell cridaven i n'apartaven la mirada⁷³⁴. I

⁷²⁹ Sobre Odisseu com a espectador en l'Àiax de Sòfocles vegeu 2.1.1. a.

⁷³⁰ Sobre aquesta qüestió vegeu Barret (2002: 102-131), Nápoli (2010).

⁷³¹ És el cas, per exemple, de Penteu en les *Bacants*. A propòsit de les morts en Eurípides com a espectacle, vegeu Whiterhorne (1986).

⁷³² Això succeeix més endavant en Ach. Tat. III 16. Sobre aquest episodi vegeu 3.2.5.

⁷³³ Ach. Tat. III 15, 3: τὸ γὰρ σχῆμα τοῦ στόματος καὶ τῶν προσώπων τὸ διειλκυσμένον ὑπέφαινεν ὠδήν.

⁷³⁴ *Ibid.* III 15, 3-5: ἔωρῶμεν, οὐκ εἶδον, ὀρώντες, τὰς ὄψεις ἀπέστρεφον τῆς θέας, ἔθεώμην.

el resultat final d'aquesta contemplació és ἔκπληξις⁷³⁵. Sembla, doncs, que per induir credibilitat s'omet qualsevol referència al sentit de la oïda.

Els paral·lelismes entre aquesta escena i el relat del missatger d'*Ifigenia a Àulida* són evidents. Tanmateix, Aquil·les Taci, n'inverteix els termes. En l'escena de la tragèdia d'Eurípides el missatger explica com, en veure avançar la seva filla, Agamèmnon es tapa els ulls⁷³⁶ i com, en començar el sacrifici, impera el silenci i tothom mira cap a terra⁷³⁷. Tanmateix, en el mateix instant en què el ganivet ha d'acomplir l'acte el missatger declara:

θαῦμα δ' ἦν αἴφνης ὄρα̃ν.
πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ἤισθετ' ἄν σαφῶς,
τὴν παρθένον δ' οὐκ οἶδεν οὔ γῆς εἰσέδου.
βοᾷ δ' ἱερεύς, ἄπας δ' ἐπήχησε στρατός,
ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος
φάσμι', οὔ γε μηδ' ὀρωμένου πίστις παρῆν
E. IA 1581-86

quan de sobte, quin portent!
El so del cop, sí, el sent tothom ben clarament,
però la joveneta ha desaparegut.
El sacerdot fa un crit i tot el camp respon,
davant d'aquell miracle inesperat que un déu
ha fet, que ni veient-ho a penes hi creiem

Així, en el sacrifici d'*Ifigenia*, en el moment precís de la mort ritual, ningú mira i el θαῦμα és el so del ganivet caient. El sentit de l'oïda substitueix en aquesta escena el de la vista. En l'escena del sacrifici de la protagonista de la novel·la sembla que Aquil·les Taci cargiri el joc entre el vist i el sentit del seu referent més directe i faci recaure tot el pes en la visió física com a inductora de la credibilitat.

Tot i que podríem considerar que la descripció del sacrifici de Leucipe que fa Clitofont no difereix massa del que seria el relat d'una mort de tragèdia per part del missatger, com veurem més endavant⁷³⁸, aquest model que acabem d'assenyalar presenta unes marques de distanciament no només emocional sinó també temporal que l'autor s'encarrega de cancel·lar per a la mort que ara ens ocupa. A diferència de les escenes dels missatgers en tragèdia que descriuen de manera molt viva una mort o un esdeveniment que ja s'ha produït i on l'espectador percep aquest distanciament espacio-temporal⁷³⁹, Clitofont, situant-se com un espectador privilegiat de l'escena,

⁷³⁵ *Ibid.* III 15, 6: τὸ δὲ ἦν ἔκπληξις.

⁷³⁶ E. IA 1549-50: ἀνεστέναξε κάμπαλιν στρέψας κάρα / δάκρυα προῆκεν, ὀμμάτων πέπλον προθεΐς.

⁷³⁷ *Ibid.* 1577: ἐς γῆν δ' Ἀτρεΐδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων.

⁷³⁸ Sobre les morts de Leucipe vegeu 3.2.4. c.

⁷³⁹ Sobre el missatger en la tragèdia de Jong (1991b) i Barret (2002).

com Tecmessa en els versos 346 de l'*Àiax*, corre la cortina que separa el personatge del públic i, tal com afirmen els escolis per a aquest passatge, εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα⁷⁴⁰.

D'altra banda, les constants referències a la dimensió òptica en termes físics de tota l'escena intenten potser no només, o no tant, induir la credibilitat com generar la sensació en l'audiència de la novel·la que Clitofont creia el que succeïa perquè ho veia. Malgrat que, més endavant, ens assabentem de l'engany que ha suposat aquesta escena, en cap cas es tracta d'un error de percepció que ha dut el protagonista a imaginar (φαντάζειν) a la manera dels enamorats d'oïdes. Es tracta d'un engany orquestrat, d'una ficció i no d'un error de percepció, tal com el relat del "teatret" organitzat pels seus amics deixa clar⁷⁴¹. En aquest passatge l'ὄψις no es problematitza en el sentit d'error de percepció, ja que es tracta d'un engany, cosa que sí succeeix en els passatges on es genera un ὄψις a partir d'una descripció o d'un relat escoltat, com hem vist en els casos de Cal·lístenes i Tersandre.

En aquesta escena Clitofont és presentat com un espectador ingenu que no és capaç encara de plantejar-se cap dubte sobre el possible engany o ficció que constitueix el sacrifici escenificat a Egipte, una terra extraordinària en què, tal com descriu en altres passatges, succeeixen coses meravelloses i paradoxals. Tanmateix, malgrat aquesta experiència, Clitofont no n'aprèn i, com vuerem en el capítol dedicat a les morts en la novel·la, quan veu morir per segona vegada Leucipe, després de recuperar el seu cos però no el cap, no sospita en cap moment que aquell cos no pertanyi a l'estimada. Al contrari, li'n dóna més credibilitat. Així, Clitofont, al llarg de la novel·la continua mantenint-se, sense evolucionar, com els protagonistes de *Candide*⁷⁴², crèdul i ingenu.

Un cop vistos aquests exemples d'ὄψις en *Leucipe i Clitofont* podem plantejar-nos diverses qüestions. En el món de la novel·la d'Aquiles Taci,

- a. ¿cal dubtar d'allò que se sent o d'allò que es veu?
- b. ¿Allò que es llegeix, com la carta de Leucipe, és més fiable que allò que se sent?

⁷⁴⁰ Schol. S. Aj. 346a.

⁷⁴¹ Ach. Tat. III 21-23.

⁷⁴² Voltaire, *Candide*.

Aquestes qüestions podem extrapolar-les també al conjunt de la novel·la d'Aquil·les Taci i plantejar-nos si l'autor, precisament per intentar salvar la credibilitat d'aquesta obra, on els tòpics i l'estructura típics de la novel·la es multipliquen i s'amplifiquen fins a la sacietat, empra el recurs de la carta⁷⁴³ per deixar clar que allò escrit és fiable i genera uns sentiments molt propers als que Aristòtil atribueix a la catarsi tràgica. I que, en canvi, allò sentit, per molt persuassiu i per molt capaç de generar una φαντασία o una ὄψις que sigui, indueix a l'error sobretot en aquells personatges que es deixen persuadir per les orelles. I que, a més, aquestes paraules inflamen πάθη perillosos en personatges desenfrenats, com ara l'ἔρωσ⁷⁴⁴ que en el cas de Tersandre el durà gairebé a la μανία.

El que sembla clar en aquests exemples és que l'autor problematitza la visió del discurs oral i l'efecte que aquest causa en l'oient. Pel que fa al sentit de la vista, potser no és qüestionat *per se*, sinó en tant que pot partir d'un engany conscient. D'altra banda, cal tenir en compte també el *material de transmissió* del sentit de la vista, ja que en l'escena del sacrifici de Leucipe són cossos vius i actants, mentre que en la carta, es tracta d'una tauleta amb grafies, d'un objecte.

Però hi ha un altre punt de l'obra que, posat en relació amb els anteriors ens planteja encara més interrogants. El trobem a l'inici de la novel·la, de ressons indiscutiblement platònics⁷⁴⁵. Se situa en el moment en què el narrador primer cedeix la veu a Clitofont, que a partir de llavors es converteix en el narrador. La transferència de veus s'esdevé així: el narrador primer ha arribat a Sidó i, en contemplar el quadre del rapte d'Europa⁷⁴⁶, s'exclama del poder d'Eros. Clitofont arriba en aquest mateix moment i, després d'una breu presentació, el narrador primer li demana el següent:

καθίσας οὖν αὐτὸν ἐπὶ τινος θώκου χαμαιζήλου καὶ αὐτὸς παρακαθισάμενος, “Ὡρα σοι,” ἔφην, “τῆς τῶν λόγων ἀκροάσεως πάντως δὲ ὁ τοιοῦτος τόπος ἡδὺς καὶ μύθων ἄξιος ἐρωτικῶν”. Ach. Tat. I 2, 3

⁷⁴³ El recurs de la carta en la novel·la s'associa sempre amb la tragèdia. En aquest cas, però, a diferència de l'equívoc que genera, per exemple, la lletra que Fedra deixa abans de suïcidar-se, aquest element serveix per manifestar la presència de la noia i per aclarir certs episodis en els quals Clitofont no havia pres part. Sobre les cartes en la novel·la vegeu Létoublon (2003c).

⁷⁴⁴ Tot i que Cal·lístenes és presentat al principi com un jove desenfrenat. El rapte per confusió acaba resolent-se de manera feliç. L'ἔρωσ del jove és reconduït i domat i fins es casa amb la germanastra de Clitofont. Sobre aquest personatge vegeu Repath (2007).

⁷⁴⁵ Per als ressons platònics d'aquest passatge vegeu Trapp (1990), Martin (2002) i Ní Mehallaig (2007). Sobre les relacions entre la novel·la i Plató vegeu també Liviabella Furiani (1985), Laplace (1994) i Hunter (2008b).

⁷⁴⁶ Sobre aquest quadre i la significació que té dins l'obra vegeu 3.2.1.

El faig seure en un pedrís arran de terra i jo m'assec al seu costat. Li dic: «És hora d'escoltar les teves paraules. Un lloc com aquest és del tot agradable i idoni per als relats d'amor».

Per aquestes ratlles sembla que les aventures dels protagonistes es presenten sota la forma d'un relat oral de la mena d'un μῦθος, terme aquest sobre el qual s'ha discutit⁷⁴⁷, ja que Clitofont explicita que el seu relat és un σμῆνος λόγων μύθοις ἔοικε⁷⁴⁸. De fet, en els *progymnasmata* el μῦθος té sempre connotacions de mentida o falsedat: Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν⁷⁴⁹ i Eli Teó afirma que alguns μύθοι són anomenats en certes ocasions λόγοι. Com a exemple d'això posa precisament el cas dels mites de Plató⁷⁵⁰. A més, Clitofont es presenta com un jove fenici⁷⁵¹, un poble a qui la tradició convertí en terra de mentiders paradigmàtics, juntament amb els cretencs⁷⁵².

Podem relacionar aquesta escena de l'inici amb el relat de la tercera mort de Leucipe que és definit com un μῦθος. Sorpren i molt que Clitofont sigui capaç de creure's la tercera mort de Leucipe ja que es tracta, com expliquem també en el capítol dedicat a les morts, d'un relat en què no es dona cap detall de les circumstàncies en què ocorregué. La narració està construïda sobre el model del distanciament aplicat en el *Simposi* de Plató. Malgrat que el mateix narrador ja ha previngut el lector de la poca fiabilitat de les paraules alades i de les conseqüències desastroses que causa fer-hi cas, el protagonista cau de quatre potes en l'engany i afirma que, en escoltar-ho (ἤκουσά τὸν μῦθον), va quedar paralytitzat i sense parla (οὔτε γὰρ φωνὴν εἶχον οὔτε δάκρυα)⁷⁵³; uns efectes semblants als que hem descrit una mica abans per a la contemplació del sacrifici de l'estimada (III 15, 6).

La credulitat de l'heroi sobre la narració el porta a prendre la decisió més forta: declarar-se culpable de la mort de l'estimada i demanar la pena de mort. Per tant, igual com els altres personatges que fan cas del que senten, Clitofont cau en l'error i pren la decisió més desesperada.

⁷⁴⁷ Per a una revisió d'aquesta qüestió vegeu Morales (2004: 53-56).

⁷⁴⁸ Ach. Tat. I 2, 2.

⁷⁴⁹ Theon. *Prog.* 72. 28; Aphth. *Prog.* X 1, 6. Hermògenes diu el següent (Hermog. *Prog.* 1. 10): ψευδῆ μὲν αὐτὸν ἀξιούσιν εἶναι, πάντως δὲ χρήσιμον. πρὸς τι τῶν ἐν τῷ βίῳ.

⁷⁵⁰ Theon. *Prog.* 73. 28-31: Πλάτων δὲ ἐν διαλόγῳ τῷ περὶ ψυχῆς πῆ μὲν μῦθον, πῆ δὲ λόγον ὀνομάζει· εἴρηται δὲ μῦθος οἷον λόγος τις ὢν, ἐπεὶ καὶ μυθεῖσθαι τὸ λέγειν ἐκάλουν οἱ παλαιοί.

⁷⁵¹ Sobre els tòpics en la tradició dels fenicis i implicació de la novel·la en el context de "Phoenician Tales", vegeu Morales (2004: 48-50 i 55).

⁷⁵² A propòsit de la credibilitat en la ficció vegeu Morgan (1993), Konstan (1998).

⁷⁵³ Ach. Tat. VII 4, 1. Ja hem vist, pel que fa a un escoli de l'*Odissea*, com la manca de veu és la reacció davant d'un fet que traspasa els límits de la credibilitat (schol. T *Od.* X 246). Vegeu 2.2. a.

Tenint en compte:

- a. La definició de μῦθος que donen els *progymnasmata*.
- b. Que l'inici pròpiament de les aventures s'identifica amb un σμῆνος λόγων μῦθοις ἔοικε i una ἀκρόασις⁷⁵⁴, en el mateix sentit en què explica l'enamorament de Cal·lístenes i Tersande —que s'oposa a l'enamorament dels protagonistes que, com ja hem dit es produeix mitjançant els ulls— i que el relat de la tercera mort.
- c. Que Clitofont és presentat com un fenici⁷⁵⁵.

Podem plantejar-nos:

- i. Tot i que la forma final de l'obra és l'escrita, aquesta s'introdueix com una narració explicada, feta de paraula viva: ¿pesa més, doncs, el resultat final o l'escolta del relat; és a dir, hem de pensar en la novel·la entesa com un llibre i, per tant, com un objecte que dóna fe del que conté, o com un relat més aviat oral?
- ii. Per tant, ¿aquesta novel·la és presentada com a quelcom creïble o fiable, o com una advertència a l'audiència de la novel·la a propòsit d'aquesta mena de relats?

Sobre la segona qüestió hi ha hagut diverses respostes, tot i que aquestes no introdueixen el conflicte entre el “vist” i el “sentit”. Així, Reardon afirma que la introducció de l'*ego-narrative* genera un efecte de credibilitat⁷⁵⁶, mentre que Morales afirma, després de la brillant anàlisi tant de les conseqüències del model platònic que Aquiles introdueix en diferents moments de l'obra, arran de la presentació del protagonista com a fenici: «At very least, Achilles is flirting with the possibility that Clitophon has fabricated his account»⁷⁵⁷.

L'afirmació de Morales és força acurada i pot aplicar-se també en termes de recepció de l'obra. Podem identificar el narrador primer, que cedeix la paraula a Clitofont, amb l'audiència de la novel·la⁷⁵⁸, malgrat que aquest posseeix tan sols les

⁷⁵⁴ A propòsit de l'ús d'ἀκούειν aplicat a la lectura vegeu Schenkeveld (1992).

⁷⁵⁵ Sobre la mena de narració que presenta Heliodor, d'ascendència també fenícia, i la credibilitat de l'obra en un joc permanent entre mimesi i diègesi vegeu Reig (en premsa).

⁷⁵⁶ Reardon (1994: 89).

⁷⁵⁷ Morales (2004: 56).

⁷⁵⁸ S'ha discutit sobre el context de transmissió de la novel·la grega antiga i, tot i que sembla que es podia donar una lectura individual del llibre (Bowie 1996 i 2006: 60), no resultaria improbable que, igual com succeeix amb la novel·la de cavalleries, hi hagués una lectura en veu alta en grups més o menys reduïts i que, per tant, hi hagués un lector i diversos auditors (Hägg: 1994). A propòsit de la

imatges mentals que el relat oral genera en el seu cap, ja que no es fa al·lusió en cap cas a un objecte ni a la manera com aquest relat oral s'ha convertit en un llibre, en un objecte físic⁷⁵⁹. Els receptors de la novel·la, però, tenen com a testimoni de fiabilitat sobre el que llegeixen o escolten l'objecte físic; un objecte de la mateixa mena que la carta de Leucipe. Així, si podem assimilar la novel·la a la carta de Leucipe, l'audiència no hauria de dubtar de la fiabilitat de l'obra. Tanmateix, com sabem per la tradició literària, la carta juga un doble paper, ja que en el cas de *Hipòlit*, per exemple, és un element que indueix a l'error⁷⁶⁰.

Sembla, doncs, que l'autor vagi suggerint al llarg de l'obra el dubte sistemàtic sobre la credibilitat o no que el seu relat transmet. Per a aquells lectors formats en la tradició literària precedent —en el joc entre l'engany, el relat, la tradició fenícia, la ficció teatral, el distanciament platònic—, resseguir totes les pistes que, al capdavant, podrien resultar un simple joc els suposarà, de ben segur, un plaer distès i amable. Per a aquells lectors ingenus que, com Clitofont en el seu camí d'iniciació amorosa, no han après a discernir o a dubtar de la fiabilitat dels sentits i, especialment, dels relats, potser la novel·la representa això mateix, una iniciació no tant en l'amor, sinó en la ficció⁷⁶¹. I tenint en compte que ja ha estat assenyalat el caràcter paròdic d'aquesta obra, potser el seu autor pretén advertir el consumidor d'aquest tipus de literatura de la fiabilitat i del profit d'aquest gènere.

3.2.3. La raó, el desig, el πάθος.

En les tragèdies gregues l'Eros és gairebé sempre una força perillosa, transgressora i de conseqüències fatals. L'èpica, al seu torn, ens aporta exemples del poder que aquesta força exerceix sobre homes i déus. I, donat que el desig i l' enamorament són ben presents en aquesta literatura, els escolis antics, en la seva anàlisi literària i moral de les obres, ens n'ofereixen interessants reflexions teòriques.

lectura silenciosa vegeu Svenbro (1988). Per a l'escenificació de la lectura silenciosa, especialment de cartes, en el teatre d'època clàssica —tragèdia i comèdia— vegeu Svenbro (1996).

⁷⁵⁹ Aquest procediment s'aplica en la cèlebre novel·la de Cervantes.

⁷⁶⁰ Tot i que en la novel·la d'Aquiles Taci la lletra és un objecte de reconeixement, esclarificador, en la novel·la d'Heliodor, el jove Cnèmon dubta de la veracitat de la lletra. Sobre aquest episodi vegeu 3.2.5. a. Mort de Tisbe.

⁷⁶¹ Sobre aquesta novel·la com una iniciació en la lectura, vegeu Morales (1995 i 2004).

És així que en aquests comentaris l'ἔρωξ és identificat amb un πάθος⁷⁶² que distorsiona i obstrueix el raonament i fins, a vegades, l'arrossega a un estat de bogeria. Aquesta connexió entre ἔρωξ, πάθος i bogeria que s'articula està relacionada amb les reflexions de Plató a propòsit de la poesia èpica i tràgica, i de la mimesi que presenten i originen en l'auditori ambdues formes poètiques⁷⁶³.

En la novel·la grega d'amor i d'aventures⁷⁶⁴ l'enamorament entre els dos joves⁷⁶⁵ és descrit sovint en termes de malaltia, una malaltia que els envaeix tant físicament — es descriu acuradament la simptomatologia física de l'afecció amorosa—, com psíquica. En aquest segon cas, els sumeix en un estat en què el seu raonament normal i la seva conducta es veuen afectats⁷⁶⁶.

Si mirem més enllà de les novel·les, trobem entre els segles I aC i I dC uns compendis de relats breus, la majoria dels quals fan referència a llegendes o mites grecs, que bé podrien ser arguments de novel·la ja que s'hi combinen amors — enamoraments o follies amoroses— que acaben la major part d'ells en tragèdia, com diríem avui dia. Parlem dels *Erotica pathemata* de Parteni i de les *Erotikai diegeseis* de Plutarc⁷⁶⁷.

Ambdós reculls de relats amorosos⁷⁶⁸ comparteixen algunes característiques. Per exemple, el final: la majoria d'ells no acaben massa bé (abandó de l'estimada per part de l'amant, violència de l'home per assolir l'objecte del seu desig, mort de l'amada o objecte de desig...). D'altra banda, molts d'ells són llegendes més aviat locals amb protagonistes que no ens són massa coneguts, bé que Parteni inclou diversos relats dels amors passatgers d'Odisseu en el seu viatge camí a Ítaca. Comparteixen, a més, l'estructura: es tracta de relats breus, amb una sintaxi senzilla i amb l'aspecte de ὑποθέσεις, de resums de relats que podrien ser més llargs, molt semblants a les

⁷⁶² El terme πάθος és emprat en els tractats mèdics grecs per referir-se a una afecció o malaltia i en els escolis el mateix terme, quan fa referència al desig amorós, conté moltes vegades aquesta accepció. Vegeu 2.1.2. b.

⁷⁶³ En les defenses a la dansa d'època imperial es recupera la controvèrsia iniciada per Plató a l'entorn de la mimesi de pulsions amoroses i de la bogeria. Vegeu l'apartat 3.1. dedicat a la dansa.

⁷⁶⁴ Xenofont d'Efes, Caritó, Longus, Aquil·les Taci i Heliodor.

⁷⁶⁵ Sobre l'enamorament vegeu Konstan (1987 i 1994), Létoublon (1993: 137 i ss.) Goldhill (1995 i 2002), Redondo (2004 i 2006), Daude (2006), Graverini (2010), Pomer (en premsa).

⁷⁶⁶ Heliodor (Cariclea emmalalteix i Teàgenes la rapta), Aquil·les Taci (Clitofont queda embriagat per Leucipe i, una vegada es veu frustrat el seu intent de culminar el desig, decideixen fugir i abandonar els pares); Caritó (Quèreas, enamorat perdudament de la seva esposa, acaba perdent-la a causa dels gelos).

⁷⁶⁷ És aquest un títol afegit posteriorment.

⁷⁶⁸ L'aplicació de l'adjectiu *erotikai* per "amorosos" no és gens convenient per definir el contingut d'aquestes obres, ja que l'adjectiu grec que trobem en els títols fa referència a enamoraments o a capricis malaltissos.

històries paral·leles que apareixen en les novel·les, com ara un amor dissortat entre dos joves mascles o el rapte d'una donzella, o als arguments principals de les novel·les mateixes⁷⁶⁹.

Parteni ens explica trenta-sis històries entre les quals trobem la d'un pastor anomenat Dafnis, hàbil en tocar la siringa, que perd la vista a causa de la seva incontinença sexual. Aquest nom i les característiques d'aquest personatge són les mateixes que les del protagonista de la novel·la de Longus, on es relata la descoberta de la sexualitat. Les *Erotikai diegeseis*⁷⁷⁰ atribuïdes a Plutarc són un conjunt de cinc relats breus en què la passió amorosa o bé porta els personatges a dur accions terribles, com ara violacions i raptes, o bé tenen un final desgraciat: la mort. L'inici dels relats 1 i 4 bé podria ser el d'una novel·la⁷⁷¹:

1. Ἐν Ἀλιάρτῳ τῆς Βοιωτίας κόρη τις γίνεται κάλλει διαπρέπουσα ὄνομα Ἀριστόκλεια θυγάτηρ δ' ἦν Θεοφάνους. ταύτην μνῶνται Στράτων Ὀρχομένιος καὶ Καλλισθένης Ἀλιάρτιος. πλουσιώτερος δ' ἦν Στράτων καὶ μᾶλλον τι τῆς παρθένου ἡττημένος.
Plu. *Am. narr.* 771e-f

A la ciutat d'Haliart, a Beòcia, vivia la filla de Teòfanès, una noia de bellesa extraordinària, de nom Aristoclea. Dos joves demanaven la seva mà: Cal·lístenes, d'Aliart ell també, i Estrató, d'Orcòmenos. Aquest últim era més ric i n'estava més de la noia.

4. Φῶκος Βοιώτιος μὲν ἦν τῷ γένει, ἦν γὰρ ἐκ Γλίσαντος, πατήρ δὲ Καλλιρρόης κάλλει τε καὶ σωφροσύνη διαφερούσης. ταύτην ἐμνηστεύοντο νεανίαί τριάκοντα εὐδοκιμώτατοι ἐν Βοιωτίᾳ.
Plu. *Am. narr.* 774d 10-e 1

Focus, nascut a Glisant de Beòcia, era pare de Cal·líroè, donzella d'extraordinària bellesa i sàvia. Trenta joves d'entre els més distingits de la regió aspiraven a casar-s'hi.

En el primer relat la noia és raptada per un dels pretendents. En intentar evitar-ho l'altre bàndol, estirant-la uns per una banda i altres per una altra, la noia acaba esquarterada. Recordem que Teàgenes rapta Cariclea, també de bellesa

⁷⁶⁹ Precisament, en els estudis que s'han dedicat a esclarir els orígens de la novel·la, des de Rohde (1890), fins Lavagnini (1950) i Giangrande (1962), entre d'altres, s'ha discutit molt sobre la mena de relats que presenten aquests dos autors, especialment Parteni, i la seva relació amb la novel·la. Per exemple, s'ha proposat si la mena d'històries tractades pels elegíacs alexandrins i les que presenta en prosa Parteni, que recordem-ho, se'ns diu que és també un poeta elegíac, són els antecedents de la novel·la.

⁷⁷⁰ Es tracta de relats inserits en un context històric determinat bé que imprecís.

⁷⁷¹ Plu. *Am. narr.* 771e-f i 774d 10-e 1. Compareu-los amb Charito I 1. 1.-3: Hermòcrates, estratega de Siracusa, que vencé els atenesos, tenia una filla de nom Cal·líroè, un bé prodigiós de noia i tresor de Sicília sencera. La seva bellesa no era humana [...]. La fama d'aquell espectacle extraordinari s'escampà arreu i corrien cap a Sicília pretendents, prínceps i fills de tirans, no només de Sicília, sinó també d'Itàlia i, en particular, de l'Epir i dels països del continent.

extraordinària⁷⁷² i que Leucipe és també raptada per un pretendent: hi és present el motiu de l'estira-i-arrotonsa, però, per sort, la noia no pren mal⁷⁷³.

Vist que aquests relats breus comparteixen personatges, motius i escenes no només amb la novel·la, sinó també amb la tragèdia, no seria estrany pensar que de la modificació de les obres tràgiques, especialment de les tragèdies d'Eurípides, i de la reelaboració dels motius tradicionals tractats en les tragèdies més novel·lesques del mateix tràgic sorgissin també formes narratives breus⁷⁷⁴ a la manera del que avui anomenem microrrelats i noves formes teatrals que refeien a nivell escènic i retòric els seus motius i els aplicaven a formes literàries diverses⁷⁷⁵. I, per tant, no sembla fora de lloc considerar que aquestes produccions d'època imperial (novel·les, relats breus i nous espectacles dramàtics) compartien uns mateixos models literaris, tant cultes com tradicionals.

Donat que en la mena de novel·les que ens ocupen les protagonistes han rebut el do —δῶρον— de la bellesa extraordinària⁷⁷⁶ contra el qual es queixen nombroses vegades, és versemblant que les noies suscitin grans passions en tots els homes a qui s'acosten. De fet, com ja ha estat ben estudiat, aquesta bellesa sobrehumana les fa semblants a les estàtues de les dees i, fins a vegades, hi són confoses. Però no només són les protagonistes femenines les que generen passions desafortades. De fet, en Heliodor i Aquil·les Taci les conseqüències que la bellesa dels protagonistes masculins provoca en dones casades són també elaborades literàriament. Si en les obres d'aquests dos autors la bellesa de la jove incita la pulsio més aviat sexual dels homes, el protagonista masculí desperta la follia de les dones. Cal observar, però, un detall no poc important. En el segon cas, l'accent es posa sempre en el tarannà lasciu de la dona més que no pas en la bellesa extraordinària del jove, mentre que en el primer l'home no necessàriament és marcat indefectiblement per la lascivitat.

En tots aquests episodis l'ἔρωξ és presentat com una força perillosa que pot arribar a ser destructora i que, per aquest motiu, ha de ser reconduïda. I, de fet, la novel·la no deixa de ser el relat d'aquest reconduïment en què el poder desvocat d'ἔρωξ és

⁷⁷² Tant Cal·líroe en la novel·la de Caritó com Cariclea són comparades amb Helena i tenen diversos pretendents.

⁷⁷³ Ach. Tat. V 7.

⁷⁷⁴ La resta de llengües romàniques, per exemple el francès, diferencien *nouvelle* (relats breus en prosa) i *roman*, cosa que la nostra llengua no permet.

⁷⁷⁵ Sobre aquesta qüestió vegeu Garelli (2007: 50 i 60).

⁷⁷⁶ Sobre el tòpic de la bellesa extraordinària de les protagonistes de novel·la i les relacions amb l'Helena de la *Ilíada* i de la tragèdia d'Eurípides, vegeu Laplace (1980) i Díaz (1984).

domat sota la forma inofensiva d'una relació heteroeròtica formalitzada en el matrimoni. Per tal de reforçar aquesta *pedagogia* sobre la pulsó amorosa, en aquestes dues novel·les se sol incloure, d'una banda, un personatge prototípic femení del tipus de la Fedra euripídia; de l'altra, el prototip d'un home sense massa autocontrol que fa encara més evident a l'audiència la prevenció que cal tenir respecte Eros.

També la dansa d'època imperial, donat que manlleva els temes tant de l'èpica com de la tragèdia, explota tots els mites que giren a l'entorn de la força desvocada d'Eros. És per això que els seus defensors, per rebatre els crítics que s'aferren al perjudici que aquestes escenes plenes de laments i de personatges fora de si poden provocar als espectadors, reivindiquen el poder pedagògic que opera l'espectacle a través d'una catarsi molt propera a l'aristotèlica en què, sobretot, el temor a caure en tals desgràcies, ensenya a refrenar els seus impulsos⁷⁷⁷.

Podríem dir, a grans trets, que la Fedra de l'*Hipòlit* d'Eurípides serveix de paradigma per a l'ἔρωξ femení, mentre que els comentaris que se'n derivaren de l'engany d'Hera a Zeus, relatat a la *Ilíada* XIV i encaixen prou bé en els personatges masculins.

a. El model de Fedra

Fedra és en la tradició hel·lènica el nom propi que encarna el desig d'una dona casada pel seu fillastre, en una relació materno-filial desdibuixada on la diferència d'edat entre dona i jove no és ni de bon tros exagerada. Tan cert com això és el fet que en època imperial i, per tant, en temps de la novel·la grega, Hipòlit era considerat el prototip de jove assenyat i refrenat en els seus impulsos que pateix injustament pel desig transgressor de la madrastra.

Avui dia conservem tan sols, pel que fa a tragèdia, la imatge de Fedra que Eurípides plasma en la que és la segona versió de la peça⁷⁷⁸, ja que, com sabem per la tradició, la primera causà un gran rebuig en el públic. Tenim notícia, però, d'una Fedra perduda de Sòfocles l'argument de la qual s'ha reconstruït de la següent manera: creient mort Teseu, Fedra acusa falsament Hipòlit de violació per la qual cosa és mort. Quan Teseu torna, Fedra confessa i se suïcida⁷⁷⁹. D'altra banda, Aristòfanes en diversos passatges de les *Tesmofòries* dona també la visió més crítica i

⁷⁷⁷ Luc. *Salt.* 79 i Lib. *Or* 64, 109. Sobre aquesta qüestió vegeu 3.1.1.

⁷⁷⁸ A propòsit de les dues versions de l'*Hipòlit* i de la tradició d'aquest personatge en època post-clàssica vegeu Gianotti (1990), Gilbert (1997), Roisman (1999: 1 i ss) i Degl'Innocenti (2003).

⁷⁷⁹ Sobre aquesta tragedia perduda de Sòfocles vegeu Sommerstein (2012: 202).

potser també popular a propòsit d'aquest personatge femení. Com a conseqüència d'això, la nostra anàlisi d'aquest personatge i de la seva plasmació en la novel·la, tot i que té en compte altres versions que apareixen esparses en diferents expressions literàries, es basa àmpliament en el judici que els comentaristes en fan en els escolis a l'*Hipòlit* d'Eurípides.

Com hem vist, en diversos escolis a l'*Hipòlit* l'enamorament de Fedra pel seu fillastre és definit com un πάθος⁷⁸⁰, una afectació malaltissa i, fins i tot, un estat de bogeria. Així, en el comentari al vers 215 on Fedra demana que la portin al bosc i descriu amb tota mena de detall el context de la caça, es diu el següent:

<πέμπετέ μ' εἰς ὄρος>: ἐπαναβέβηκεν ὁ λόγος ἐπὶ τὸ μανικώτερον ἅμα τῷ πάθει, ὡς λοιπὸν σαφέστερον δηλοῦσθαι τὸν ἔρωτα.
Schol. E. *Hipp.* 215

El discurs augmenta en bogeria i alhora en el *pathos* que més endavant s'evidenciarà que és l'enamorament.

Donat que l'associació entre l'estat de Fedra i la malaltia⁷⁸¹ es manté en tots els comentaris, els escoliastes infereixen que aquest estat alterat de la dona la turmenta⁷⁸² i l'afecta fins a tal punt que el seu discurs esdevé incompreensible per als qui l'escolten. No es tracta només que Fedra no vulgui revelar el seu mal a la dida i al cor, sinó que el seu estat alterat no li permet parlar amb claredat⁷⁸³. Aquesta ambigüïtat en les paraules, que les fa incompreensibles per a la resta de personatges però no per a l'audiència, es destaca també de la *rhexis* d'Àiax (vv. 646-692) on l'ambigüïtat del seu discurs fa que els personatges que l'escolten entenguin exactament l'oposat del que manifesta: la voluntat d'acabar amb la seva vida. En l'escoli, el comentarista assenyala que la causa d'aquesta obscuritat en el discurs és el πάθος⁷⁸⁴ que afecta l'heroi al llarg de tota la tragèdia de Sòfocles. En els exemples d'Àiax i de Fedra els comentaristes perceben el desig il·lícit de l'una i la desesperació de l'altre, ultratjat en el certamen i motiu de riota i de menyspreu en la seva venjança frustrada i ridícula, com un πάθος que distorsiona el raonament i, en

⁷⁸⁰ Schol. E. *Hipp.* 329: <ὀλῆ>: ἀπολῆ ἀκούσασα τὸ πάθος.

⁷⁸¹ Sobre la relació entre *pathos* i malaltia en els tractats hipocràtics, vegeu Vegetti (1995).

⁷⁸² Schol. E. *Hipp.* 213.

⁷⁸³ *Ibid.* 345: ἐπεὶ γὰρ πολυμερῶς αἰνιξαμένης <αὐτῆς> τὸ παχύτερον τοῦ λογισμοῦ τῆς γραδὸς οὐκ ἔδυνήθη συμβαλεῖν, ἐρυθριῶσα τὸ πάθος ἐξείπειν εἰς τοῦτο ἀπορίας ἦλθεν, ὥστε ἐρωτᾶν ἅπερ αὐτὴν ἔδει λέγειν.

⁷⁸⁴ Schol. S. *Aj.* 646a, 667, 684

conseqüència, el discurs. I la bogeria esdevé una marca d'ambdós personatges que es manifesta en les seves paraules⁷⁸⁵.

Però el desig no és només una malaltia sinó un πάθος del qual ningú no s'escapa, tal com ho demostra la dida en posar exemples de déus víctimes de la força perillosa d'Eros⁷⁸⁶. El comentarista s'hi mostra d'acord i afirma el següent: κοινὸν γὰρ κατὰ πάντων συμβαίνει τὸ τοῦ ἔρωτος πάθος⁷⁸⁷. Aquesta afirmació de l'escoliasta enllaça directament amb les primeres ratlles de la novel·la d'Aquilles Taci en què es diu:

Ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν ἐπήνουν τῆς γραφῆς, ἄτε δὲ ὦν ἐρωτικὸς περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἔρωτα καί, “Οἶον,” εἶπον, “ἄρχει βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης.”
Ach. Tat. I 2, 1-3

Jo admirava el conjunt del quadre, però, donat que sóc força procliu a qüestions amoroses, em fixava especialment en qui conduïa el brau, Eros. I vaig dir: «Quina cosa, un nadó governa cel, terra i mar!».

En el cas de la tragèdia aquesta força és caòtica i destructora, i lligada a un àmbit extramatrimonial; en la novel·la, en canvi, tot i que Eros sempre comporta un perill inicial i un trasbals que, com en el cas de Fedra, implica signes físics de malaltia, sembla una potència més amable i fàcil de controlar si se sap manejar-s'hi i conduir-la cap a una finalitat ordenada: el matrimoni. Tanmateix, en els casos en què es tracta d'una passió il·lícita, els efectes són igual de devastadors que en l'*Hipòlit* d'Eurípides. I en aquest sentit, les novel·les mostren clarament quina és la mena de relació que neutralitza la força devastadora d'Eros, ja que dels diversos models que es presenten —relacions homoeròtiques, relacions merament carnals fora del matrimoni, relacions matrimoniales en què la parella desitja altres persones, relacions en què la dona supera en edat l'home i relacions entre dos joves de diferent sexe, de la mateixa edat més o menys i que tenen per objectiu vital el matrimoni⁷⁸⁸— només aquesta última funciona.

Com hem comentat més amunt, en època imperial Hipòlit esdevé el personatge prototípic de conducta irreprotxable i decorosa i, al seu torn, Fedra es converteix en un personatge mal connotat, lasciu i incapaç de dominar les seves passions. Aquesta

⁷⁸⁵ Segons Nünlist (2009: 234 i 235), sembla que darrere aquestes indicacions dels escolis en què es fa notar la volguda ambigüitat del personatge en les seves paraules, hi ha la referència a la ironia dramàtica —o tràgica—, en la que el poeta, a través de les paraules del personatge, fa saber a l'auditori allò que està amagant a la resta de personatges.

⁷⁸⁶ E. *Hipp.* 433-458.

⁷⁸⁷ Schol. E. *Hipp.* 457.

⁷⁸⁸ Aquest model de parella no és identificat solament amb els protagonistes, sinó amb Cal·ligona i el seu raptor, un jove de casa bona que, tot i cometre un acte reprovable, amb la seva actitud es guanya l'amor de la jove.

radicalització extrema dels personatges no es dona en la tragèdia que conservem d'Eurípides, malgrat que ja en època del tràgic la percepció de Fedra com a dona lasciva i dolenta sembla l'habitual. De fet, en les *Tesmofòries* d'Aristòfanes les dones es queixen que el dramaturg hagi escenificat arguments on només apareixen dones dolentes: Melanipes i Fedres⁷⁸⁹. Segons el còmic, la imatge que Eurípides presenta de Fedra, possiblement de la primera Fedra, és precisament el d'una dona incapaç de controlar el seu desig. Aquesta imatge que trobem recollida en Aristòfanes i en època imperial apareix ben dibuixada en dos episodis de les *Etiòpiques* que a continuació presentem. De fet, la imatge que d'un i altre personatges reflecteix Heliodor en la seva novel·la s'adiu amb una afirmació que Libani fa en el seu *Discurs 64* en defensa dels ballarins. Per tal de rebatre l'acusació segons la qual la dansa és un espectacle perniciosos perquè només s'ocupa de posar en escena dones dominades per passions il·lícites, Libani respon: Φαίδραν ὀρχηστής ἐποίησεν ἐρώσαν, ἀλλὰ καὶ τὸν Ἰππόλυτον προσέθηκεν, ἐγκρατῆ νεανίσκον⁷⁹⁰.

Però si en les *Etiòpiques* d'Heliodor trobem dos personatges femenins que encarnen el model de Fedra, en la novel·la d'Aquil·les Taci, on només apareix un personatge femení que rivalitza en amors amb la protagonista, aquest de cap manera reflecteix el model tràgic. Es tracta de Mèlite, un personatge molt lloat pels estudiosos contemporanis tant pel que fa a la complexitat del seu caràcter com pel rol femení que encarna: una dona amb una educació excel·lent en oratòria que recorda els sofistes i que és capaç de persuadir, convèncer i discutir; una dona amb finques i diners que administra ella personalment; una dona compassiva que, tot i estar enamorada de Clitofont, mira d'ajudar Leucipe. Una dona, podríem dir, que exerceix un rol actiu en les seves relacions socials i personals, reina i senyora de la seva vida⁷⁹¹. Així, si no hi ha cap personatge femení que puguem associar al model de Fedra, Tersandre, l'antagonista d'aquesta novel·la, s'hi apropa molt més.

⁷⁸⁹ Aristoph. *Th.* 544-548. Sobre la imatge que dona Aristòfanes en aquesta comèdia a propòsit del personatge de Fedra tractat per Eurípides, vegeu Cowan (2008).

⁷⁹⁰ Lib. *Or.* 64, 67.

⁷⁹¹ Sobre aquest personatge vegeu Egger (1990 i 1993) i Morales (2004: 220-226).

La història de Demeneta i Cnèmon (I 8-17) ha estat motiu de comentari no només des del punt de vista de la mena de desig o d'amor que representa, sinó també per la seva estructura narrativa⁷⁹². Si per a Crismani és tan sols «uno squallido episodio di cronaca nera⁷⁹³» on l'ambient és el de la tradició còmica, la correspondència és explícita i fins l'autor juga amb el seu referent, la tragèdia⁷⁹⁴, per a Morgan⁷⁹⁵ l'episodi representa l'antítesi de la mena d'amor que reflecteixen la parella de protagonistes: Teàgenes i Cariclea. D'altra banda, per a Winkler⁷⁹⁶ aquest relat representa una alternativa d'estratègia narrativa al conjunt de la novel·la. Tal com ell mateix afirma, es tracta d'una narració complexa amb múltiples veus narratives on el suspens i la sorpresa envaiexen l'audiència.

Cnèmon, amic i company d'aventures de Teàgenes i Cariclea, explica durant gairebé vuit capítols el motiu de la seva fugida d'Atenes. I inicia el seu relat de la següent manera: «Παῦε» ἔφη· «τί ταῦτα κινεῖς κάναμοχλεύεις; τοῦτο δὴ τὸ τῶν τραγωδῶν⁷⁹⁷». Morgan⁷⁹⁸, en un treball de 1998, estudia el que ell anomena la "novella" de Cnèmon en el context de les *Etiòriques* i les implicacions que des del punt de viat de narrador i de personatge té aquest episodi en la novel·la en general, en les aventures dels protagonistes. Cnèmon⁷⁹⁹, fill d'un home il·lustre atenès, és assetjat per la seva madrastra, de nom Demeneta, una dona hàbil en la seducció⁸⁰⁰. Com que no obté els favors del fillastre, la dona trama una venjança contra ell i fa creure al seu espòs que Cnèmon està enamorat d'ella. A través d'una serventa, com en el cas de la dida de l'*Hipòlit*, munta un parany en què el fill és a punt de matar el pare. Després d'un judici, Cnèmon és repudiat pel pare i exiliat d'Atenes. Tanmateix, donat que la dona està boja d'amor pel fillastre, acaba suïcidant-se després que es descobreixi el seu secret⁸⁰¹. Per si no fossin suficients els evidents paral·lelismes

⁷⁹² Sobre aquest episodi i la seva relació amb els dos *Hipòlits* d'Eurípides, vegeu Rocca (1976).

⁷⁹³ Crismani (1997: 105).

⁷⁹⁴ A propòsit d'aquest episodi, de les relacions amb la tragèdia i de les implicacions que té això en la novel·la, vegeu l'anàlisi de Paulsen (1992: 85-89).

⁷⁹⁵ Morgan (1999: 274-278).

⁷⁹⁶ Winkler (1999: 298-302).

⁷⁹⁷ Hld. I 8, 7.

⁷⁹⁸ Morgan (1999).

⁷⁹⁹ Sobre el personatge de Cnèmon vegeu Morgan (1989) i Paulsen (1992: 82-140).

⁸⁰⁰ Hld. I 9, 3-5.

⁸⁰¹ *Ibid.* I 17 5.

entre Demeneta i Fedra, i Cnèmon i Hipòlit, la madrastra confessa el seu amor al fillastre amb la següent frase: ὁ νέος Ἰππόλυτος ὁ Θεσέως ὁ ἐμός⁸⁰².

Com hem comentat a l'inici a propòsit del personatge de Fedra, la figura de Demeneta representa una radicalització del personatge d'Eurípides més proper a la imatge que en reflecteix Aristòfanes a les *Tesmofòries* i, potser, en les accions a la *Fedra* perduda de Sòfocles. A més, se li afegeixen els atributs del personatge de la dona adúltera. Res extraordinari si tenim en compte que en aquesta època la imatge de Fedra es barreja també amb aquesta figura tan típica del mim⁸⁰³.

Prenent però, com a referència més completa el personatge femení de la tragèdia d'Eurípides, l'estat de bogeria de la madrastra arriba al seu punt àlgid precisament quan, a causa de la trampa que ella ha ordit, es troba lluny de Cnèmon⁸⁰⁴, igual com la Fedra d'Eurípides mostra els trets més evidents de malaltia quan el seu estimat ha marxat a caçar. El dolor que l'assetja és tan gran que ja no pot ocultar-lo, malgrat que, com Fedra, no vol revelar-ne el motiu al casal. Aquest és l'inici del seu desenllaç fatal, tal com succeeix en la tragèdia d'Eurípides on Fedra, precisament quan es troba lluny d'Hipòlit que ha marxat a caçar, és incapaç d'amagar el seu deliri i acaba confessant la seva desgràcia, fet que precipita tots els esdeveniments.

El narrador d'aquesta micro-història dins la novel·la, el mateix Cnèmon, és tan conscient del seu joc amb la tradició tràgica que fins es permet una ironia extraordinària en les següents ratlles on la bogeria amorosa és confosa amb un πάθος, ambigu, per la corrua d'amigues que van a visitar-la i a consolar-la com fa el cor de dones amb la Fedra d'Eurípides. En aquest passatge s'empra aquest mot en el mateix sentit que en els escolis de la Fedra, contenint en ell malaltia i bogeria amoroses.

Τὴν δὲ εὐθὺς Ἐρινύες ἤλαυνον καὶ μανικώτερον ἦρα σου μὴ παρόντος καὶ θρήνων οὐκ ἐπαύετο, δῆθεν μὲν τῶν ἐπὶ σοὶ τὸ δ' ἀληθὲς τῶν ἐφ' ἑαυτῇ, καὶ «Κνήμων» ἐβόα νύκτωρ τε καὶ μεθ' ἡμέραν, παιδίον γλυκύτατον, ψυχὴν ἑαυτῆς ὀνομάζουσα, ὥστε καὶ αἱ γνῶριμοὶ τῶν γυναικῶν φοιτῶσαι παρ' αὐτὴν σφόδρα μὲν ἐθαύμαζον καὶ ἐπῆρουν, εἰ μητρὸς ἢ μητριά πάθος ἐπιδείκνυται, παραμυθεῖσθαι δὲ καὶ ἐπιρρωννύναι ἐπειρῶντο.

Hld. I 14 6, 1-9

I les Erínies ja han apressat Demeneta i t'estima més bojament ara que no hi ets. I no deixa de lamentar-se, segons diu, per tu però, en realitat, és per ella que es lamenta. I

⁸⁰² *Ibid.* I 10, 2.

⁸⁰³ Vegeu Webb (2013).

⁸⁰⁴ Hld. I 15 2, 1-2: Ἡ δὲ βαρυμηνιῶσαν ὀρώσα καὶ πάντη λυπηθεῖσαν ἐπιβουλεύσαι πρόχειρον καὶ οὐκ ἦκιστα τῷ τε θυμῷ καὶ ἔρωτι περιμανῆ τυγχάνουσαν ἔγνω προλαβεῖν, καὶ φθῆναι τῇ κατ'ἐκείνης ἐπιβουλῇ σωτηρίαν ἑαυτῇ περιποιοῦσα.

nit i dia crida «Cnèmon», t'anomena filllet dolcíssim, vida meva. És així que les seves conegudes, quan van a visitar-la, se n'admiressen i lloen que ella, que t'és madrastra, demostrés un dolor de mare, i miren de conhortar-la i reconfortar-la.

El narrador col·loca en un joc habilíssim el πάθος al costat de μητρικὰ i més apartat de μητρὸς. El lector, que coneix bé, la tradició de les relacions entre noies joves i madrastrès, pot interpretar aquest πάθος en un sentit eròtic més que no pas maternal.

Com no podia ser d'altra manera, la mort de la madrastra enamorada que no aconseguís apaigavar el seu desig és narrada en forma de suïcidi. Així l'explica Cnèmon que, al seu torn, l'ha sentida d'un company: Tisbe para un parany a Demeneta i li fa creure que Cnèmon l'espera en una cambra. Condueix Demeneta al lloc acordat. Un cop l'ha deixada sobre el llit, va a cercar Aristip, el pare de Cnèmon, i li suplica que comprovi com n'és d'adúltera la seva esposa. El condueix al lloc on hi ha Demeneta i, d'aquesta manera, es descobreix tota la veritat. Aristip decideix portar-la a judici, però, abans que arribin al lloc del tribunal, Demeneta es llença al fossar de l'Acadèmia. L'espòs, que presència la mort de l'esposa, s'alegra que li hagi estalviat reclamar justícia i que ella mateixa hagi fet el que calia⁸⁰⁵. És així com Demeneta, provant la seva mateixa medicina i de mans de la mateixa serventa que l'havia ajudat a parar el parany a Cnèmon, és descoberta.

D'altra banda, la serventa que creu haver reparat el mal infligit a Cnèmon descobrint les veritables intencions de la madrastra, acaba patint ella també un càstig. Segons les paraules del jove, una Erínia l'ha perseguida fins aconseguir fer caure sobre la noia la seva justícia:

Οὕτως ἄρα τιμωρὸς Ἐρινὸς γῆν ἐπὶ πᾶσαν, ὡς ἔοικεν, ἐλαύνουσά σε οὐ πρότερον ἔστησε τὴν ἔνδικον μάστιγα πρὶν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ με τυγχάνοντα τὸν ἠδίκημένον θεατὴν ἐπιστῆσαι τῆς κατὰ σοῦ ποινῆς.
Hld. II 11

De tal manera que una Erínia venjadora, pel que sembla, t'ha acaçat per tota la terra fins a fer caure sobre teu el seu flagell justicier precisament a Egipte on jo he pogut assistir, espectador ultratjat, al càstig que t'ha imposat.

Amb aquest final, el jove Cnèmon aconseguís deixar enrere el seu paper d'heroi tràgic per esdevenir el company d'aventures dels protagonistes i iniciar, d'aquesta manera, el seu rol més novel·lesc.

⁸⁰⁵ *Ibid.* I 17.

- ÀRSACE

En el segon episodi l'autor explota i radicalitza el personatge femení a través de la figura d'Àrsace, l'esposa d'Oroòndates —un Sàtrapa egipci—, que s'enamora de Teàgenes, el protagonista masculí de la novel·la. Aquest episodi de la bogeria amorosa d'Àrsace ocupa ben bé dos llibres (VII i VIII) i interfereix directament en les aventures dels protagonistes.

La relació d'aquesta dona amb les dones de tragèdia i també amb el personatge prototípic de la dona adúltera, explotat pel mim, ja ha estat ben assenyalat pels estudiosos⁸⁰⁶. Ens interessa, però, destacar aquí la manera com el narrador descriu aquest desig que experimenta la dona pel jove Teàgenes, ja que la majoria de vegades que es refereix a la passió encesa que la dona sent pel jove i que la porta a tramar coses terribles empra el terme πάθος.

Així, Àrsace, de la qual sabem que no és la primera vegada que sent desig per algú que no és el seu espòs, mostra els mateixos símptomes que Cariclea quan s'enamora de Teàgenes: emmalalteix i es passa el dia al llit desganada. La serventa, a diferència de les dones de l'*Hipòlit* i de les de l'episodi de Demeneta, identifica clarament aquests símptomes amb l'enamorament i es dirigeix a ella en aquests termes:

Καὶ ἀπλῶς εἰς μανίαν λοιπὸν ἐλάνθανεν ὁ ἔρωσ ὑποφερόμενος, ἕως δὴ τις πρεσβῦτις ὄνομα Κυβέλη τῶν θαλαμηπόλων καὶ συνήθως τὰ ἐρωτικά τῇ Ἀρσάκῃ διακονουμένων εἰσδραμοῦσα εἰς τὸν θάλαμον, ἔλαθε γὰρ αὐτὴν οὐδ' ὀτιοῦν τῶν γινομένων ἄτε λύχνου φαίνοντος καὶ οἶον συνεξάπτοντος τῇ Ἀρσάκῃ τὸν ἔρωτα, «Τί ταῦτα» ἔλεγεν «ὦ δέσποινα; τί σε νέον ἢ καινὸν ἀλγύνει πάθος;
Hld. VII 9, 4-5

I, en resum, aquest desig ha desembocat en follia; de matinada, una vella de nom Cíbele, una de seves les cambres i que acostumava a ajudar Àrsace en assumptes amorosos, ha corregut cap a l'habitació i s'ha adonat de tot el que passava ja que la llàntia li ho ha mostrat i ha difós amb la seva llum el desig d'Àrsace. Ha dit: «¿I per què això, senyora? ¿Quin mal us afligeix, un de jove o un de nou?»

Tant la bogeria com el πάθος apareixen diverses vegades al llarg de tot l'episodi per referir-se sempre a l'estat de desig inflammat i il·lícit⁸⁰⁷. És a través d'aquest terme que es connota l'enamorament i el desig com a quelcom il·lícit, com una malaltia que fa embogir i projectar grans desastres a la persona que el pateix. Es tracta, doncs, d'una força sense domar que comporta conseqüències tràgiques per al qui l'experimenta però també per a l'objecte de desig.

⁸⁰⁶ Vegu especialment Paulsen (1992: 204 i 205) i Webb (2013).

⁸⁰⁷ Hld. VII 10, 1 3; VII 19, 6 5; VII 21, 1 4; VII 23, 5 8; VIII 9, 21 5; VIII 12, 4 8.

Àrsace té el final esperat per a l'audiència de la novel·la: igual com Fedra, igual com Demeneta, el desig amorós l'afecta fins a tal punt que sucumbeix a la bogeria, emmalalteix greument i, en saber lluny i inabastable l'objecte del seu desig, es suïcida⁸⁰⁸. Així, la novel·la, en aportar aquestes exemples desastrosos, com hem dit, sembla reforçar una pedagogia amorosa. De totes maneres, com veurem, la plasmació d'aquesta mena de relats pot comportar algun conflicte.

- TERSANDRE

Tot i que el model de Fedra s'aplica sempre a personatges femenins, incloem un personatge masculí atesa la proximitat en les reaccions i els símptomes que presenta.

Tersandre és el marit de Mèlite considerat mort. Apareix després que la seva esposa i Clitofont hagin contractat matrimoni legal i abans que l'hagin consumat. Es tracta de l'antagonista per excel·lència i presenta tots els defectes que se li poden imputar. És violent, extremadament venjatiu, grandiloqüent i afectat en el seus discursos. A més, se li atribueix tracte sexual amb homes camuflat de desig per aprendre filosofia⁸⁰⁹. La seva primera aparició en escena aconsegueix transmetre amb poques ratlles el seu tarannà: entra a la casa corrent per sorprendre Mèlite i Clitofont al menjador, cridant i disposat a donar una bona esbatussada al nou marit⁸¹⁰. Com ja hem comentat en el capítol dedicat a l'ὄψις, s'enamora d'oïdes de Leucipe i, tot i que al principi es mostra comprensiu amb ella, quan descobreix que és l'esposa de Clitofont i quan ella li fa evident que no mantindrà relacions amb ell, revela el seu caràcter ben definit pel narrador abans d'aquest episodi.

La manera com resol tots els conflictes amb què es troba —Mèlite amb un nou espòs i Leucipe sense cedir als seus favors— és mitjançant la calúmnia i les demandes penals: fa empresonar Clitofont acusant-lo de seducció envers la seva esposa legítima, inventa una història que fa arribar a oïdes de Clitofont sobre la mort de Leucipe en què acusa a Mèlite d'assassina, demanda i va a judici contra la seva esposa per adúltera i contra Leucipe, per mentidera i prostituta. Però no només aquesta mena d'accions serveixen per definir el caràcter roí de l'antagonista. També el procés d'enamorament i la manera com encara la negativa de Leucipe serveixen al protagonista per subratllar encara més la vilesa del personatge. Si en l'apartat

⁸⁰⁸ *Ibid.* VIII 15.

⁸⁰⁹ Ach. Tat. VIII 9, 3. Per a aquest discurs del sacerdot vegeu Brethes (2004).

⁸¹⁰ *Ibid.* V 23, 4 i ss.

dedicat a l'ὄψις hem tractat la qüestió de l'enamorament d'oïdes, vejem ara com el narrador descriu el moment precís en què Tersandre s'enamora de Leucipe, quan la veu, després de sentir les paraules persuassives del seu criat:

ὡς οὖν ἤκουσεν ἡ Λευκίππη ἀνοιγομένων τῶν θυρῶν, ἦν δὲ ἔνδον λύχνος, ἀνανεύσασα μικρὸν αὖθις τοὺς ὀφθαλμοὺς κατέβαλεν. ἰδὼν δὲ ὁ Θέρσανδρος τὸ κάλλος ἐκ παραδρομῆς, ὡς ἀρπαζομένης ἀστραπῆς (μάλιστα γὰρ ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς κάθηται τὸ κάλλος) ἀφῆκε τὴν ψυχὴν ἐπ' αὐτὴν καὶ εἰστήκει τῇ θεᾷ δεδεμένος.

Ach. Tat. VI 6, 3

Quan Leucipe va sentir que les portes s'obrien, va alçar una mica el cap, però de seguida va abaixar de nou els ulls. A dins, hi havia llum. Tersandre va veure la seva bellesa de batzegada, com quan cau un llamp (ja que la bellesa resideix principalment dins els ulls); se li escapà l'ànima cap a ella i quedà paral·litzat, com encadenat per aquella visió.

A diferència del general egipci que posa els ulls en Leucipe⁸¹¹ i que, per tant, és el subjecte actiu en la contemplació i en la mirada, Tersandre rep l'impacte de l'esguard de Leucipe capaç de transmetre tota la seva bellesa i capaç de robar l'ànima de l'altre i d'encadenar-lo, de caçar-lo. El nostre antagonista és en aquest cas l'objecte de la visió⁸¹² i experimenta un enamorament molt semblant al dels protagonistes de novel·la. Possiblement per aquest motiu i, donat que no és correspost, pateix greus conseqüències en el triangle amorós.

D'altra banda, és precisament en la descripció de l'enamorament de Tersandre que el narrador fa una acuradíssima reflexió, plena de teories filosòfiques, a l'entorn de la bellesa, de l'ànima, dels ulls i dels efectes de tot plegat en l'ànima de l'enamorat. I és en aquesta reflexió on l'home passa a ser la part passiva i la noia, més ben dit, la bellesa de la noia, es converteix en una emanació activa que es mou de l'interior de la jove a l'interior de l'home. L'efecte que la bellesa de Leucipe provoca en Tersandre és definida per Sòstenes de la següent manera:

«Κατωρθώσαμεν», εἶπεν, «ὦ Λάκαινα. Θέρσανδρος ἐρᾷ σου καὶ μαίνεται, ὥστε τάχα καὶ γυναῖκα ποιήσεταιί σε. τὸ δὲ κατόρθωμα τοῦτο ἐμόν. ἐγὼ γάρ σου πρὸς αὐτὸν περὶ τοῦ κάλλους πολλὰ ἑτεραπευσάμην καὶ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ φαντασίας ἐγέμισα».

Ach. Tat. VI 11, 3 i 4

«Ho hem aconseguit, Lacena» —va dir—«Tersandre t'estima i està boig per tu, de manera que ben aviat fins i tot et farà la seva esposa. Bé, ha estat un èxit meu aquest.

⁸¹¹ *Ibid.* IV 2. Vegeu 3.2.3. b. Càrmides.

⁸¹² Que Tersandre sigui l'objecte passiu en aquest procés d'enamorament no només el connota d'una determinada manera, sinó que també reforça la idea d'*alterego* del protagonista, ja que, com ha estat assenyalat (Schwartz 2000-2001 i Brethes 2001), en la relació entre Mèlite i Clitofont, el protagonista juga un rol passiu, mentre que la dona un d'actiu. D'altra banda, així com Leucipe al llarg de la novel·la juga un paper més aviat passiu, en aquesta relació pren part activa. D'aquesta manera, en la darrera part del llibre es produeix un intercanvi de rols entre la parella d'enamorats i en la seva evolució personal en el marc de les relacions amoroses.

Perquè he sigut jo qui li ha cantat meravelles de la teva beutat i qui ha fet créixer fantasies en la seva ànima».

En aquestes ratlles veiem com el desig de Tersandre és molt semblant al desig de les dones de novel·la que hem analitzat en l'apartat de Fedra. Tot i tractar-se d'un home, Tersandre no segueix un rol actiu en aquest joc de seducció, sinó un de passiu més assimilable al desig de les dones, un desig que el condueix també a la bogeria. De fet, en no sentir-se correspost per Leucipe, l'home experimenta uns sentiments força propers als de Demeneta en la novel·la d'Heliodor i sembla com si el personatge prototípic de Fedra trobés en Tersandre el seu representant en la novel·la d'Aquil·les Taci. Així, igual com les dones de la novel·la d'Heliodor perden el control en no saber-se correspostes, Tersandre experimenta el següent: Ταῦτα ἀκούσας ὁ Θέρσανδρος οὐκ εἶχεν ὅστις γένηται· καὶ γὰρ ἦρα καὶ ὠργίζετο. θυμὸς δὲ καὶ ἔρωσ⁸¹³ δύο λαμπάδες⁸¹⁴. De fet, en aquesta afirmació i en l'elaboració més extensa que en fa en les ratlles que segueixen, el narrador està exemplificant certes afirmacions d'Aristòtil a propòsit de la ira⁸¹⁵. Així, si segons el filòsof la ira és «ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος⁸¹⁶» i a tota ira segueix alguna mena de plaer per la venjança que es projecta⁸¹⁷, el plaer de Tersandre en la ira és precisament la idea de vèncer Leucipe i també Clitofont en un judici. I, encara més, la inclusió de l'ἔρωσ com una torxa semblant a la ira (θυμὸς⁸¹⁸) troba el seu paral·lel en el llistat de condicions en què aquesta sentiment afecta les persones:

διὸ κάμνοντες, πενόμενοι, <πολεμοῦντες,> ἐρῶντες, διψῶντες, ὄλως ἐπιθυμοῦντες καὶ μὴ κατορθοῦντες ὀργίλοι εἰσὶ καὶ εὐπαρόρμητοι, μάλιστα μὲν πρὸς τοὺς τοῦ παρόντος ὀλιγωροῦντας.

Arist. *Rh.* 1379a 16-19

Per això, aquells qui estan malalts, aquells qui són pobres, [aquells qui estan en guerra], aquells qui tenen un desig amorós, aquells qui estan alterats, aquells qui en general desitgen quelcom i no ho aconsegueixen tal com volen, són irascibles i inclinats a l'arravatament, sobretot contra aquells qui menystenen la situació present.

Sembla, doncs, que Tersandre representa el paradigma del personatge arrossegat per la còlera i compleix fil pel randa les condicions en què el desig de venjança neix en

⁸¹³ Per a una reflexió a propòsit de la coordinació de θυμὸς καὶ ἔρωσ i l'efecte en Tersandre vegeu Morales (2004: 118-121).

⁸¹⁴ Ach. Tat. VI 19, 1.

⁸¹⁵ Sobre aquest πάθος vegeu 2.1.1. a.

⁸¹⁶ Arist. *Rh.* 1378a 30-32.

⁸¹⁷ *Ibid.* 1378b 1 i ss.

⁸¹⁸ Malgrat que Aristòtil utilitza en la seva definició la paraula ὀργή, quan inclou versos per exemplificar les seves afirmacions respecte a aquest πάθος, recull també el mot θυμὸς, com quan cita Hom. *Il.* II 196 (Arist. *Rh.* 1379a 5).

no saber-se correspost. A més, el κατωρθώσαμεν i el κατόρθωμα de Sòstenes⁸¹⁹, és a dir, l'èxit de l'administrador que aconseguix que Tersandre s'enamori de Leucipe, és precisament l'inici de la frustració de l'antagonista, que pateix el mateix que els μὴ κατορθοῦντες de l'estagirita.

Així, quan fracassa en les seves intencions amb Leucipe i en la seva venjança contra Clitofont i Mèlite, no rep un final típic de personatge tràgic, el suïcidi o la mort, sinó que el narrador li atribueix el final més antiheroic, la fugida, reafirmant, d'aquesta manera, el seu paper d'antagonista i d'antiheroi, de vil: un precedent clar dels dolents de les pel·lícules americanes. De fet, com és habitual en Aquil·les Taci, tot és explícit i, per tant, el mateix Tersandre és l'encarregat d'afirmar el seu paper d'antagonista amb les següents paraules: Μελίτη φιλεῖ, Λευκίππη φιλεῖ. ὄφελον, ὦ Ζεῦ, γενέσθαι Κλειτοφῶν⁸²⁰.

b. Διὸς ἀπάτη

Si en els escolis de tragèdia el πάθος serveix per definir l'estat en què es troba algú presa d'un enamorament que transgredeix les normes socials i de convivència, en els escolis a la *Iliada*, malgrat que aquesta idea no s'emfatitza, el desig i l'enamorament continuen essent unes emocions que, com la resta, capturen les persones i de les quals és molt difícil escapar. El paradigma d'aquesta idea esdevé en aquest poema la seducció de Zeus per part d'Hera. Segons l'escoliasta, és inserit pel poeta per recordar als joves com n'és de difícil escapar a aquest desig:

ἄλλως τε διδάξει βούλεται τοὺς νέους ὁ ποιητής, ὅσον ἐστὶ χαλεπὸν μὴ κρατεῖν τῶν παθῶν, ὅπου καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατῆς πάθει νικηθεὶς ἐζημιώθη τὴν ὄνησιν, ἣν ἀπὸ τῆς ἀγρυπνίας περιεποίησατο.
Schol. bT *Il.* XIV 315b

A més, el poeta vol ensenyar als joves com de difícil és vèncer les passions, d'aquí que Zeus omnipotent, vençut per la passió, perdi l'avantatge que mantenia gràcies al fet que estava sempre vigilant.

La reflexió pedagògica adreçada als joves que s'atribueix al poeta entronca directament amb l'objectiu de la novel·la d'amor i d'aventures i, alhora, amb la dels defensors de la dansa, ja que tant en *La dansa* de Llucià com en el *Discurs 64* de Libani els defensors argumenten que la representació d'escenes que reflecteixen les desgràcies que causa el desig, ensenyen l'espectador a refrenar-se.

Així ho explica Licí a Cràton en *La dansa*:

⁸¹⁹ Ach. Tat. VI 11, 3 i 4.

⁸²⁰ *Ibid.* VI 17, 2.

οὕτω δὲ θέλγει ὄρχησις ὥστε ἂν ἐρῶν τις εἰς τὸ θέατρον παρέλθοι, ἐσωφρονίσθη ἰδὼν ὅσα ἔρωτος κακὰ τέλη.

Luc. *Salt.* 79

Tal és l'encís de la dansa que, si algú entra al teatre enamorat, després de veure les desgràcies que ocasiona l'amor, es refrena.

De manera més genèrica, Libani fa l'afirmació següent:

ὁ γὰρ δὴ πεπληρωμένος τῆς τῶν ἡρώων καὶ γνώμης καὶ τύχης ἀμείνων ὀμιλῆσαι πράγμασιν ἐν τοῖς ἐκείνων παθήμασι τὸν αὐτοῦ βίον ὀρθῶν. ἀκούων γὰρ σωμαίων καὶ χρημάτων καὶ τυραννίδων ἔρωτας εἰς συμφορὰν τοῖς τετυχηκόσι τελευτήσαντας καὶ τοὺς ἀδικοῦντας ἀπολλυμένους καὶ τοὺς ἡδικημένους κρατοῦντας τὴν τοῦ δικαίου τάξιν εὐρίσκων ἀσφαλεστέραν αὐτῷ παραινεῖ τὴν δικαιοσύνην τιμᾶν.

Lib. *Or.* 64, 109

És així que aquell que reté dins seu les determinacions i ventures dels herois gestiona millor els assumptes, ja que fonamenta la seva pròpia vida en les experiències d'aquells. Perquè, quan sent la desgràcia que caigué sobre els qui experimentaren desig pel cos, per la riquesa o per la tirania, i com es perderen els que cometien injustícies, mentre que els que les patiren van prevaldre, troba més segura la posició del just i es constreny a si mateix a honorar la justícia.

Però la defensa en sentit pedagògic que fan de la dansa és precisament per respondre a les crítiques que aquest espectacle rebia per part de les elits intel·lectuals i que connecten amb les teories de Plató a propòsit de la mimesi de πάθη com l'ἔρως i la μανία. Així Plató en la *República* afirma que cal esborrar i de cap manera transmetre als joves aquells mites que versen sobre el poder que la passió amorosa exerceix sobre els déus i posa com a exemple precisament la Διός ἀπάτη⁸²¹. També expressa, en contra del que fa la tragèdia i el mateix Homer, que no s'ha d'acostumar els joves a sentir o presenciar escenes en què els homes es vegin preses de la bogeria⁸²² o d'un desig desafortat, ja que això, ben al contrari d'ensenyar-los a refrenar-se en aquestes passions, engendra en el seu interior aquests desitjos⁸²³. Aquesta mateixa opinió, segons la qual, sentir parlar de qüestions amoroses engendra el mateix desig en qui escolta l'hem identificat en una altre comentari al mateix episodi de la Διός ἀπάτη a la *Ilíada*⁸²⁴.

En contra del que afirma Plató i entroncant amb l'èpica i la tragèdia, la novel·la, tot i que els déus no tenen cabuda com a personatges actius, posa de manifest com Eros és una força que arrasa amb tot i que s'apodera de tothom. Les conseqüències d'aquesta força depenen, com bé mostra aquest gènere, de la resposta que els

⁸²¹ Pl. *R.* 390b 6- c7.

⁸²² *Ibid.* 396a.

⁸²³ *Ibid.* 606d.

⁸²⁴ Schol. b *Il.* XIV 304-306c: περὶ ἀφροδισίων γὰρ λέγουσα ἐπιτείνει τὸ πάθος καὶ τὸν πόθον πλέον ἐξάπτει. Per a aquest escoli vegeu 2.2. c.

afectats hi donin i de com actiu. A més, com hem vist, en la novel·la d'Aquiles Taci Zeus és l'exemple més evident del fet que Eros és la força més poderosa sobre terra, mar i cel, ja que a l'inici es fa precisament aquesta reflexió⁸²⁵.

I, igual com en Aquiles Taci Zeus sembla el paradigma de la conducta d'aquells que sucumbeixen al desig deixant-se endur per la part no racional, també els comentaristes identifiquen Zeus mateix, en l'episodi de l'engany d'Hera, com l'exemple de la força d'Eros.

Un desig molt semblant atribueixen també els comentaristes a Làios en els escolis als *Set contra Tebes* d'Èsquil. Així, llisten el desig sexual com una de les possibilitats en el descuit del pare que provoca l'engendrament del fill⁸²⁶. Els comentaristes plantegen diverses possibilitats tot i que no són de fàcil comprensió. Entenem que, d'una banda, s'esgrimeixen dues possibilitats: Làios va cedir al plaer del sexe, ja sigui perquè ell fou dominat per aquest desig, ja sigui perquè en fou la dona. Més endavant, sembla que s'inclou una tercera possibilitat en què els amics l'aconsellen malament. Sigui com sigui, el que sembla clar és que el plaer sexual és considerat com a causant de la desgràcia. I que, com a plaer, domina la part racional de l'home. Així, aquell home que cedeix als plaers i no fa cas de les raons, en pateix les conseqüències: la mort, en el cas de Làios, la derrota, en el de Zeus. De fet, tant l'un com l'altre són homes que gaudeixen de gran poder i d'una situació privilegiada, però que erren a causa del desig.

I en les dues novel·les que ens ocupen apareixen diversos homes que, incapaçs de refrenar els seus impulsos, són empesos a cometre accions impròpies per tal d'aconseguir els favors sexuals de les protagonistes.

- CÀRMIDES

Al llibre IV, Leucipe, Clitofont i els seus amics es troben sota la protecció d'un general egipci de nom Càrmides que, com succeeix a molts personatges masculins de novel·la, queda encisat per Leucipe. L'inici d'aquest enamorament es presenta en el context de la caça de l'hipopòtam⁸²⁷ i Clitofont descriu l'atracció que el general sent per la noia amb la frase: ἐπιβάλλει τῇ Λευκίππῃ τὸν ὀφθαλμὸν⁸²⁸.

⁸²⁵ Ach. Tat. I 2, 1-3.

⁸²⁶ A. Th. 745-750b: μένειν, Ἀπόλλωνος εὔτε Λάιος / βία, τρις εἰπόντος ἐν / μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις / θνήσκοντα γέννας ἄτερ σφάζειν πόλιν./ κρατηθεῖς δ' ἐκ φιλᾶν ἀβουλιᾶν/ ἐγένετο μὲν μόρον αὐτῷ, / πατροκτόνον Οἰδιπόδαν. Sobre aquests escolis vegeu 2.1.2. a.

⁸²⁷ Ach. Tat. IV 3.

⁸²⁸ Ibid. IV 2.

Càrmides convida tota la colla a veure l'animal i, mentre tots queden meravellats per aquesta bèstia, el general, que els explica amb tota mena de detalls la manera com la cacen, només té ulls per a Leucipe⁸²⁹. A continuació, per tal de perllongar el contacte visual amb la noia, els explica les peculiaritats de l'elefant de l'Índia i la seva mansuetud, la que el seu amo obté a base de recompensa monetària i de violència física, quan s'escau⁸³⁰. En el decurs d'aquestes descripcions Càrmides passa d'un interès que podríem definir com a relatiu envers Leucipe, ja que al principi no experimenta una passió desmesurada, a un foc que crema (ὄτι οὐ δύναται τις τρωθεὶς ἀνέχεσθαι θλιβόμενος τῷ πυρὶ⁸³¹).

Després d'aquesta trobada, Càrmides demana a Menelau, l'amic que van trobar en el seu viatge en vaixell, que faci de mitjancer entre ell i Leucipe. Com a recompensa li ofereix a ell diner i a ella el que desitgi. Cal observar que Clitofont en el seu paper de narrador no defineix en cap cas com a enamorament o desig amorós allò que el general sent per la jove, però, en canvi, quan cedeix la paraula a Càrmides, aquest s'expressa en els següents termes:

ἐν πολέμῳ δὲ τίς ἐπιθυμίαν ἀναβάλλεται; στρατιώτης δὲ ἐν χερσὶν ἔχων μάχην οἶδεν εἰ ζήσεται; τοσαῦται τῶν θανάτων εἰσὶν ὁδοί. αἴτησαί μοι παρὰ τῆς Τύχης τὴν ἀσφάλειαν, καὶ μενῶ. ἐπὶ πόλεμον νῦν ἐξελεύσομαι βουκόλων· ἔνδον μου τῆς ψυχῆς ἄλλος πόλεμος κάθηται. στρατιώτης με πορθεῖ τόξον ἔχων, βέλος ἔχων. νενίκημαι, πεπλήρωμαι βελῶν· κάλεσον, ἄνθρωπε, ταχὺ τὸν ἰώμενον· ἐπείγει τὸ τραῦμα. ἄψω πῦρ ἐπὶ τοὺς πολεμίους· ἄλλας δ᾿ ἄδας ὁ Ἔρωσ ἀνήψε κατ' ἐμοῦ· τοῦτο πρῶτον, Μενέλαε, σβέσον τὸ πῦρ. καλὸν τὸ οἰώνισμα πρὸ πολέμου συμβολῆς ἐρωτικῆς συμπλοκῆς. Ἄφροδίτη με πρὸς Ἄρεα ἀποστειλάτω.
Ach. Tat. IV 7, 3-5

¿En una guerra qui retarda la passió? ¿És que sap del cert el soldat, quan té entre mans una guerra, si en sortirà amb vida? Són tants els camins de la mort! Reclama a la Fortuna que jo resti sa i estalvi, i esperaré. Em dirigeixo ara a combatre contra els vaquers, però dins el meu cor s'ha instal·lat un altre combat. Un soldat que té arc i també fletxes m'assetja. M'ha vençut, m'ha omplert de dards. Crida algú que em reanimi. La ferida em cou. Calaré foc als enemics, però Eros ha encès en mi una altra mena de torxes. Menelau, apaga primer aquest foc! Una abraçada apassionada és un bon averany per al combat. Que Afrodita m'envii cap a Ares!

Donat que es tracta d'un general, el lèxic i els símls que estableix amb el desig són els de la guerra i, malgrat que Menelau interpreta que l'únic que pretèn és mantenir relacions amb la noia, el general demana també un contacte no només físic com a preludi de les relacions carnals:

⁸²⁹ *Ibid.* IV 3: ἡμεῖς μὲν οὖν ἐπὶ τὸ θηρίον τοὺς ὀφθαλμοὺς εἶχομεν, ἐπὶ Λευκίππην δὲ ὁ στρατηγός.

⁸³⁰ *Ibid.* IV 4-5.

⁸³¹ *Ibid.* IV 6.

ὃ δὲ ἕξεισιν αἰτῶ παρ' αὐτῆς· εἰς ὀφθαλμοὺς ἠκέτω τοὺς ἔμοῦς καὶ λόγων μεταδότω· ἀκοῦσαι θέλω φωνῆς, χειρὸς θιγεῖν, ψαῦσαι σώματος· αὗται γὰρ ἐρώντων παραμυθίαί. ἕξεισιν δὲ αὐτὴν καὶ φιλήσιν· τοῦτο γὰρ οὐ κεκώλυκεν ἡ γαστήρ.
Ach. Tat. IV 7, 8

Però reclamo d'ella allò que pot oferir-me: que vingui a la meua presència i em doni conversa. Vull sentir la seva veu, estrènyer la seva mà, tastar el seu cos. Perquè aquests són el remei per als que senten desig. I també pot concedir-me que la besa perquè l'estòmac⁸³² no és un obstacle per a això.

El desig del general, tanmateix, sembla ser puntual ja que només demana mantenir-hi relacions de manera esporàdica i sense intervenir o causar perjudici en la relació entre ella i Clitofont. I, com és esperable en aquesta mena de novel·les, Càrmides no aconsegueix el seu objectiu ja que la jove embogeix⁸³³ i emmalalteix a causa d'una pòcima que, segons sabrem després, es tracta d'un elixir d'amor administrat per un altre pretendent.

A diferència de l'episodi de la Διός ἀπάτη, que comporta un greu desavantatge per a Zeus en qüestions militars, el desig del general per Leucipe no li comporta cap perjudici en la guerra, ja que, com hem vist, ell mateix afirma que s'ocuparà primer de la guerra i de guanyar. De fet, aconsegueix vèncer en el combat que manté amb les forces dels enemics. Sembla, doncs, que el desig del general no és, com en el cas de les dones de la novel·la que s'enamoren dels protagonistes, una malaltia que fa embogir, sinó més aviat una afectació lleu que no enterboleix el raonament.

D'altra banda, les descripcions que el general fa tant de l'hipopòtam com de l'elefant són molt representatives del seu tarannà i del seu interès per Leucipe. Així com s'allarga en la tècnica per caçar la primera de les bèsties, una caça definida com un engany (ἀπάτη), un subterfugi, i com destaca la mansuetud de l'elefant a causa principalment de recompenses com ara l'or i de l'obediència que professa al seu amo, la relació que concep amb Leucipe és també en termes d'engany, cap a Clitofont, i de recompenses per a Leucipe. De fet, aquesta descripció d'animals exòtics en un context de seducció amorosa és paral·lela a les descripcions d'animals que fa Clitofont en el jardí de casa seva per atreure l'atenció de Leucipe⁸³⁴. En aquest darrer cas, en què descriu el paó, d'una banda, i la morena i l'escurçó de l'altra, en el context d'una relació d'històries sobre la força d'Eros que comprèn tota la naturalesa

⁸³² Per tal de retardar l'assumpte i cercar alguna sortida, Menelau posa com a pretext a la tardança que Leucipe té la menstruació.

⁸³³ Sobre aquest episodi vegeu Daude (2003: 85-87).

⁸³⁴ Ach. Tat. I 16-18. Sobre aquestes descripcions en el context de seducció amorosa vegeu Liviabella Furiani (1988), Morales (1995 i 2004: 185 i 186), Nilsson (2000: 198), Christenson (2000) i Paglialunga (2005).

—pedres, plantes, rius, etc⁸³⁵—, les imatges són les del matrimoni; així, presenta el paó en termes de seducció galant cap a la femella i les relacions amoroses entre la morena i l'escurçó amb lèxic conjugal (εἰς τὸν γάμον ἐθέλωσιν i πρὸς τὸν νυμφίον ἐξέρχεται⁸³⁶).

L'èmfasi que un i altre enamorat posen en les qualitats dels animals reflecteix la mena de relació que conceben i esperancen amb Leucipe. Clitofont persegueix seduir-la i casar-s'hi, mentre que el general, tal com confessa, busca caçar-la i recompensar-li els favors amb allò que ella demani⁸³⁷. Sembla, potser, que no desitja una relació amorosa en termes conjugals, sinó de sotmetiment per tal d'aplacar les passions.

- ΤÍAMIS

En les *Etiòpiques* Tíamis és fill de Calasiris i germà de Petosiris. Apareix a l'inici mateix de la novel·la convertit en pirata després que, en marxar el seu pare, el germà li arrabassés la dignitat sacerdotal. Donat que té ascendència sacerdotal, malgrat ser bàrbar, té un caràcter compassiu amb els seus hostes i en un principi el seu enamorament per la protagonista no és presentat com a deshonest o deslleial. De fet, no se'ns descriu el moment precís en què el pirata queda enamorat, sinó que és a través d'un somni com s'introdueix aquest sentiment. Mentre dorm somnia que es troba en el mateix temple d'Isis, a la seva ciutat natal, i que la dea prenent de la mà Cariclea li diu:

«ὦ Θύαμι, τήνδε σοι τὴν παρθένον ἐγὼ παραδίδωμι, σὺ δὲ ἔχων οὐχ ἔξεις, ἀλλ' ἄδικος ἔση καὶ φονεύσεις τὴν ξένην· ἢ δὲ οὐ φονευθήσεται».

Hld. I 18. 4, 9-11

«Tíamis, jo et confio aquesta jove. Ara és teva, però no ho serà. Cometràs injustícia i donaràs mort a l'hoste, però no serà ella qui morirà».

És precisament en la interpretació d'aquest somni que queda al descobert, per al lector, el desig que el cabdill dels pirates sent per Cariclea⁸³⁸. Igual com en el cas del general Càrmides en *Leucipe i Clitofont*⁸³⁹, la paraula que emprada per a definir el que sent Tíamis és ἐπιθυμία⁸⁴⁰. Tanmateix, a diferència de les exigències de Càrmides, Tíamis deleja tenir-la com a esposa legítima amb el pretext d'assegurar-se

⁸³⁵ Sobre el significat, el context i la intertextualitat d'aquest passatge vegeu Nilsson (2000: 198) i Morales (1995: 41-42 i 2004: 185 i 186).

⁸³⁶ Ach. Tat. I 18, 4.

⁸³⁷ *Ibid.* IV 6.

⁸³⁸ Hld. I 18. 5, 3-7.

⁸³⁹ Ach. Tat. IV 7, 3-5.

⁸⁴⁰ Hld. I 19. 1, 2 i I 23. 2, 1.

descendència i de dignificar encara més el seu sacerdoti, quan el recuperi, comparant la parella que arribaran a formar amb Apol·lo i Àrtemis⁸⁴¹.

Tot i que Tíamis és pirata, el seu comportament militar o de combat és molt semblant al que desenvolupa el general Càrmides en la novel·la d'Aquiles Taci. I igual com hem observat que s'empra la mateixa paraula per definir els sentiments d'aquests personatges, les circumstàncies en què es troben semblen ser dues cares de la mateixa moneda. D'una banda tot i que Càrmides té coneixement que Clitofont és l'espòs legítim de Leucipe, no maquina cap pla per desempellagar-se d'ell, tan sols pretén que l'assumpte li passi per alt. Tíamis, en aquest cas gràcies a l'habilitat de Cariclea, pensa que Teàgenes i la noia són germans, tampoc no genera sentiments de venjança contra el protagonista. D'altra banda, si les relacions de Càrmides amb Leucipe no perillen per motius bèl·lics, malgrat trobar-se en un context de guerra, precisament el matrimoni de Tíamis i Cariclea és truncat per l'atac d'unes forces enemigues. Així, com expliquem amb més detall en el capítol dedicat a les morts⁸⁴², Tíamis, que veu perillar la seva relació amb la noia, decideix matar-la. Aquesta decisió és justificada pel narrador com a pròpia de bàrbars. I la confusió per la qual mata una altra noia pensant-se que és Cariclea és justificada de la següent manera:

Ἦφ' ὧν καὶ ὁ Θύαμις τῶν μὲν ἐν χερσὶ πάντων ἀμνημονήσας, καὶ ταῦτα ὡσπερ ἄρκυσι τοῖς πολεμίοις κεκυκλωμένος, ἔρωτι δὲ καὶ ζηλοτυπίᾳ καὶ θυμῷ κάτοχος ἐπὶ τὸ σπήλαιον ἐλθὼν ὡς εἶχε δρόμου.
Hld. I 30, 7

Per això Tíamis, oblidant-se de tot allò que tenia entre mans, tot i que estava encerclat, com en una xarxa, pels enemics, corregué cap a la gruta posseït pel desig, la gelosia i l'enuig.

Tíamis, tot i no ser un personatge vil per naturalesa, donat que és bàrbar és arrossegat per unes passions que afecten també els antagonistes o els personatges vils de la novel·la. Així, com hem vist en el cas de Tersandre⁸⁴³ a qui ἔρωξ i θυμός engendren el desig de venjança contra tots aquell que, segons la seva percepció, l'han ultratjat, Tíamis, en veure truncats els seus desitjos envers Cariclea, encès per les mateixes torxes que Tersandre, erra en el seu judici i comet, tal com va anunciar-li en somnis Isis, ἀδικία.

Cal ressaltar, a més, un detall important que ens fa projectar aquest personatge a la llum de l'escena de la Διὸς ἀπάτη i dels comentaris que recullen els escolis. Aquest

⁸⁴¹ *Ibid.* I 19-21.

⁸⁴² Vegeu 3.2.3 d.

⁸⁴³ Vegeu aquest mateix capítol l'apartat a.

desig per Cariclea fa que el cabdill, igual com succeeix a Zeus, abandoni el combat i el seu lloc de comandament en un moment especialment difícil. Aquest acte suposa la derrota del seu bàndol i la fugida. Per tant, l'ἐπιθυμία en un context de guerra és mala consellera i provoca estralls. L'episodi de Tíamis amb Cariclea confirma així les teories dels escoliastes segons les quals διδάξει βούλεται τοὺς νέους ὁ ποιητής, ὅσον ἐστὶ χαλεπὸν μὴ κρατεῖν τῶν παθῶν, ὅπου καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατῆς πάθει νικηθεὶς ἐζημιώθη τὴν ὄνησιν, ἦν ἀπὸ τῆς ἀγρυπνίας περιεποιήσατο⁸⁴⁴.

3.2.4. Mort i θρῆνος. El plor i el dolor⁸⁴⁵

La novel·la d'amor i d'aventures presenta tots els elements propis del μῦθος de la tragèdia identificats per l'estagirita. En Heliodor, a més, les peripècies i els reconeixements són múltiples i el πάθος⁸⁴⁶ s'elabora des de diverses perspectives, malgrat que la mort és justament el que la novel·la, en general, intenta evitar per als protagonistes, però d'una manera força particular. És per això que convé aturar-nos en aquest punt: la qüestió de la mort —entesa en termes aristotèlics de πρᾶξις φθαρτικὴ— com a element patètic i, en conseqüència, tràgic.

En les novel·les de Caritó, Xenofont, Aquil·les Taci i Heliodor, els protagonistes pateixen tot un seguit de παθήματα al llarg de l'obra (separació dels amants, segrestos, naufragis...) i el perill de la mort d'un d'ells és sempre present. Recordem, per exemple, que en la novel·la de Caritó la separació dels amants ve donada per la mort aparent de Cal·lirroè. En la d'Aquil·les Taci, Leucipe mor fins a tres vegades, totes tres morts aparents. I en Heliodor, Cariclea és també considerada morta, en ser confosa amb una altra noia.

Les morts de la novel·la són, per qüestions formals de gènere, narrades, igual com normalment les de la tragèdia són relatades, generalment per la figura del missatger⁸⁴⁷. A les *Etiòpiques* i *Leucipe i Clitofont* algunes morts són descrites no directament al lector pel narrador principal, sinó a través d'un missatger que les relata al personatge narrador. Segueixen, doncs, l'esquema del missatger de la tragèdia, però també de l'èpica⁸⁴⁸. Trobem un exemple clar d'això en la novel·la

⁸⁴⁴ Schol. bT *Il.* XIV 315b.

⁸⁴⁵ Per evitar repeticions en aquest apartat no alitzem les morts de Demeneta i Àrsace en les *Etiòpiques*, motius que acabem d'assenyalar en l'apartat anterior en destacar d'aquests personatges el seu enamorament entès en termes de πάθος.

⁸⁴⁶ En la novel·la la follia d'amor és anomenada πάθος i se la titlla de malaltia (Hld. I 14, 6; VIII 9, 21).

⁸⁴⁷ A propòsit de l'escenificació de la mort en Eurípides com a espectacle vegeu Whiterhorne (1986).

⁸⁴⁸ Per a un estudi aprofundit sobre el missatger en la tragèdia vegeu Barret (2002).

d'Aquilles Taci I 12, quan un missatger refereix a Clitofont i Clínia la mort de l'amant d'aquest últim, arrossegat per un cavall⁸⁴⁹. El lector s'assabenta de la mort del jove per les paraules posades en boca d'aquest missatger⁸⁵⁰.

Però, com ja hem dit, els novel·listes estalvien la mort "real" als seus personatges principals. Bé, no a tots, ja que Heliodor va més enllà i fa morir un dels protagonistes de la seva obra, Calasiris. Però, tractant-se d'un ancià potser no és un esdeveniment tan tràgic, més si es produeix després de retrobar els seus fills i de veure com no es compleix l'oracle segons el qual els havia de veure morir l'un a mans de l'altre⁸⁵¹.

Pel que fa al conjunt de narracions breus de Parteni, el relat trenta-cinc conté una història que manté clars ressons amb les *Etiòpiques*: un oracle mana a Cidó que, si vol vèncer els seus enemics, sacrifiqui una donzella. En un sorteig per triar la noia la seva filla resulta ser l'escollida. Així, doncs, la sacrifica. Però, vet aquí que, un cop la noia ha estat sacrificada, es descobreix que, d'amagat del pare, jeia amb un amant seu que, d'altra banda, no és aquell a qui el progenitor l'havia promesa. Un final sens dubte tràgic i per partida doble: el pare sacrifica la seva filla que, a banda de no ser donzella i, per tant, d'invalidar el sacrifici, està embarassada.

En el llibre X de les *Etiòpiques*, el pare de Cariclea, seguint la tradició del seu poble, ordena sacrificar una donzella que resulta ser la seva filla. En descobrir-se l'assumpte, el pare, tanmateix, persisteix en la decisió d'ofrenar-la al déu, però és aturat pel seu poble que, meravellat pel que s'ha esdevingut, s'apiada d'ella. El final que es preveia tràgic, a diferència del que trobem en el relat de Parteni, no s'acompleix⁸⁵².

El motiu del sacrifici de la donzella és molt desenvolupat en època imperial i parteix de la tradició del sacrifici d'Ifigenia que Eurípides féu cèlebre a *Ifigenia a Àulida*. Però Heliodor no és l'únic novel·lista que tracta aquest motiu tan tràgic, podríem dir. El sacrifici fingit de Leucipe és el més famós de tots i se n'ha escrit molt. I és que aquest tema amb tant πάθος concentrat era molt del gust de l'època.

⁸⁴⁹ Apunto, tan sols, que ja Eurípides juga en les seves tragèdies, com ara a les *Bacants*, amb els plans de ficció i realitat. Les *Bacants* no deixa de ser una ficció que Dionís munta per Penteu. El públic, per tant, assisteix a la representació d'una ficció de segon grau.

⁸⁵⁰ Sobre aquest passatge i la relació amb la mort d'Hipòlit en la tragèdia homònima vegeu Webb (2009: 179-183).

⁸⁵¹ Comentarem aquest episodi del retrobament de Calasiris amb els seus fills en el capítol dedicat als elements dramàtics de la novel·la.

⁸⁵² Sobre aquest episodi i els ressons aristotèlics a propòdit del tràgic vegeu 3.2.5. b. El sacrifici de Cariclea.

El cas d'Heliodor amb Cariclea, però, és força particular. Com ja hem dit, si fem cas d'Aristòtil, molt possiblement les narracions de Plutarc i de Parteni, on els horrors es cometen a consciència en la majoria de casos, segueixen els poetes antics, com ara Eurípides que presenta Medea matant els seus fills; en canvi, la salvació de Cariclea, a punt de ser sacrificada pel seu pare, és la menys tràgica.

Però tant en les obres de Plutarc i de Parteni com en les novel·les, el patiment, per tal que commogui, l'han de sofrir personatges que no siguin considerats vils. Justament són els personatges que gaudien d'una vida feliç i tranquil·la, i la reputació dels quals era indiscutiblement bona, els qui pateixen un canvi de sort brusca i se'n lamenten a la manera tràgica. Precisament, els escolis a l'*Àiax*, l'*Èdip* i l'*Hipòlit* ressalten que, donat que a l'inici els personatges són presentats en una circumstància feliç amb una bona reputació, el fet de patir les desgràcies de després contribueix a aguditzar el πάθος de la tragèdia⁸⁵³. Així, el comentarista observa el següent a propòsit de la manera com el poeta presenta Èdip a l'inici de l'obra:

αὔξει δὲ ὁ ποιητὴς τὸ εὐνοϊκὸν ἦθος τοῦ Οἰδίποδος. ὅπως αὔξειτο τὰ τῆς τραγωδίας, ὕστερον αἰτίου αὐτοῦ τῶν κακῶν ἀναφαινομένου.
Schol. S. OT 95

Sòfocles augmenta la benvolença d'Èdip per tal d'augmentar l'efecte de la tragèdia, quan, després, es mostrarà ell mateix responsable de les seves desgràcies.

I encara, més amunt, sobre els versos 33-34, comenta:

ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συφοραῖς βίου /... ἔν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς; ἐκ τούτου δὲ παθητικωτέραν τὴν τραγωδίαν ποιεῖ, ὅταν ὁ τοιοῦτος εἶναι νομιζόμενος φανῆ καινοῖς μέσεσιν ἔνοχος.
Schol. S. OT 33-34

D'aquesta manera Sòfocles fa la tragèdia més patètica, si l'home que té aquesta reputació resulta ser afectat per uns aversions sense precedents.

Veiem així com el comentarista segueix la tradició aristotèlica que hem resseguit en el capítol dedicat als escolis, segons la qual, resulta molt tràgic que siguin personatges σπουδαίοι, que es troben en una situació de benaurança, els qui, a causa d'un error, pateixin mals enormes i caiguin en desgràcia. Aquesta mateixa idea és la que els novel·listes segueixen a l'hora de presentar la mort, tot i que a vegades estroncada, dels seus personatges.

En la novel·la d'Aquiles Taci, però, l'acumulació de desgràcies que pateixen els protagonistes, especialment les tres morts de Leucipe, lluny de causar en

⁸⁵³ Per a una exposició més detallada dels comentaris respecte a aquestes obres i els mecanismes que se'n descriuen per augmentar el πάθος, vegeu Meijering (1987: 211 i 212).

l'espectador alguna mena de compassió i temor, poden aclaparar-lo de tal manera que facin néixer en ell la desconfiança per la sospita d'inversemblança. I, potser, la voluntat de paròdia de l'autor, de la qual tant s'ha parlat⁸⁵⁴, rau precisament en això: en curullar els protagonistes d'esdeveniments penosos i, d'aquesta manera, distanciar l'espectador i generar-li la sensació permanent de ficció.

a. La mort de Càricles: Ach. Tat. I 7-14.

A banda de les morts de Leucipe, de les quals parlarem més endavant, hi ha personatges secundaris, propers als protagonistes, que viuen autèntiques tragèdies en què la mort els sorprèn. Aquest és el cas de Càricles, l'*eromenos* del Clínias, cosí de Clitofont. A l'inici mateix de la novel·la⁸⁵⁵ Clitofont presenta el seu cosí com un noi una mica més gran que ell i enamorat completament de Càricles fins a tal punt que és capaç d'entregar-li com a regal un cavall que havia comprat. En aquesta concisa presentació el narrador emmarca perfectament l'argument de la història de mort, ja que el cavall n'és l'element decisiu en el desencadenament de les desgràcies i un senyal parpallejant per al receptor de la novel·la: la clau per a les inferències i la intertextualitat.

En aquest episodi, mentre Clínias aconsella Clitofont sobre com ha de procedir per seduir Leucipe, Càricles els interromp desesperat duent la nova que el seu pare li ha arranjat un matrimoni. Aquesta notícia desencadena una diatriba contra les dones de caire marcadament misògin, amb ressons hesiòdics i semonidis, però que també podem relacionar amb el personatge d'Hipòlit en la tragèdia homònima⁸⁵⁶. Després d'aquesta diatriba contra la raça de les dones que, a diferència de la d'Hipòlit en la tragèdia d'Eurípides, s'emmarca en un context d'homoerotisme clàssic, Clínias reprèn la iniciació en la seducció amorosa com a mestre de Clitofont. Enmig d'això arriba un missatger i el narrador descriu l'episodi de la següent manera:

Ἡμεῖς μὲν οὖν ταῦτα ἐφιλοσοφοῦμεν περὶ τοῦ θεοῦ· ἐξαίφνης δὲ παῖς εἰστρέχει τῶν τοῦ Χαρικλέους οἰκετῶν, ἔχων ἐπὶ τοῦ προσώπου τὴν ἀγγελίαν τοῦ κακοῦ, ὡς καὶ τὸν Κλεινίαν εὐθὺς ἀνακραγεῖν θεασάμενον· «Κακόν τι γέγονε Χαρικλεῖ». Ach. Tat. I 12, 1

⁸⁵⁴ Durham (1938), Anderson (1988), Billault (1998), Reardon (1999), Chew (2000), Brethes (2001), Whitmarsh (2003).

⁸⁵⁵ Ach. Tat. I 7.

⁸⁵⁶ Sobre els elements misògins i la tradició d'aquests en la novel·la d'Aquilles Taci, vegeu Homar (2013). En la novel·la d'Aquilles Taci la misogínia va sempre de la mà d'homes que mantenen relacions homoeròtiques. Sobre l'homosexualitat a la novel·la vegeu Brioso (1999 i 2000).

Ens trobàvem nosaltres enmig d'aquestes disquisicions filosòfiques a propòsit del déu i, de sobte, entra un noi, un dels esclaus de Càrcles, amb la notícia d'una desgràcia gravada en el rostre. En veure'l, al punt Clínia va deixar anar un xiscle: «Algun mal ha succeït a Càrcles!».

Com ja han apuntat altres estudiosos⁸⁵⁷, aquest passatge i l'escena del relat de la mort per part del missatger té clares reminiscències amb les morts relatades de la tragèdia. Però, donat que l'habilitat per generar escenes tràgiques i plenes de πάθος no l'assignaren els comentaristes antics de manera exclusiva als poetes tràgics, sinó que, com hem vist⁸⁵⁸, n'assenyalaren Homer com el mestre, podem pensar que el passatge que acabem de citar té com a font primera l'episodi en què Aquil·les s'assabenta de la mort de Patrocle. A l'inici del cant XVIII de la *Ilíada* Antíloc arriba a Aquil·les qui, només veure'l, sospita ja que Patrocle ha mort en combat. L'escoliasta observa que és propi dels qui estimen molt algú afigurar-se els pitjors mals⁸⁵⁹. Així, igual com Aquil·les, a l'arribada del missatger, pressent ja la mort del seu estimat amic, també Clínia experimenta el mateix. Després d'aquest moment de suspens, la reacció de Clínia és la mateixa que la de l'insigne heroi: exclamar un crit⁸⁶⁰.

Però, a continuació, el narrador deixa de banda l'esquema èpic per elaborar-ne el tràgic i, així, l'esclau inicia el relat típic de tragèdia en què es descriu amb tota mena de detalls la mort del jove arrossegat pel cavall. El relat del missatger⁸⁶¹ en què narra, emprant imatges de la tempesta, com el jove és colpejat pel cavall i com, lligat a les regnes, és arrossegat fins al punt de desfigurar-li el rostre, reproduïx amb variants el discurs del missatger en la tragèdia d'*Hipòlit*⁸⁶² on descriu com el noi és arrossegat també pel cavall i queda ple de nafres, ferit de mort⁸⁶³. Així, segons explica Webb:

The image evoked by Achilles Tatios corresponds to the image evoked in the past and stored in the memory by the text of Euripides' play. There is thus a form of imaginative 'intervisuality' in play in which the secondary images of water (evoked by Achilles Tatios' metaphor) play almost as important a role as the images of the principal event⁸⁶⁴.

⁸⁵⁷ Morales (2004: 152 i ss.) i Webb (2009: 180 i ss.).

⁸⁵⁸ Schol. AT *Il.* I. 1a.

⁸⁵⁹ Schol. A *Il.* XVIII 12a: μάλιστα τῆ διανοίᾳ κατείληφεν ὅτι τέθνηκεν. ἐκ τοῦ βίου δὲ τὸ πάθος εἴλκυσε δεινοὶ γὰρ αἰεὶ τὸ χεῖρον εἰκάζειν οἱ στέργοντες.

⁸⁶⁰ Hom. *Il.* XVIII 35.

⁸⁶¹ Ach. Tat. I 12, 2-6.

⁸⁶² E. *Hipp.* 1173-1254. Sobre els paral·lelismes entra aquesta escena i la tragèdia d'Eurípides, però també la *Fedra* de Sèneca vegeu Degl'Innocenti (2003: 166-172).

⁸⁶³ Per a aquesta comparació entre la mort d'Hipòlit i la de Càrcles, vegeu Webb (2009: 179-183). Per a les característiques dramàtiques de la descripció de la mort vegeu Daude (2003: 70 i 71).

⁸⁶⁴ Webb (2009:180).

En sentir la narració de la mort de l'estimat, Clínia reacciona de manera molt semblant a la que els escolis, en certs moments, atribueixen a l'auditori: colpit per l'astorament i mut⁸⁶⁵.

En l'episodi de la novel·la, el narrador focalitza la seva atenció en la descripció de la mort, en la contemplació del cos mort, que és composta en els termes adients per generar una φαντασία en l'auditori que els impacti —com un θέαμα οἴκτιστον καὶ ἔλκεινόν⁸⁶⁶— i en els θρῆνοι del pare i de l'amant del jove⁸⁶⁷. Així, els laments fúnebres, construïts a la manera tràgica, amb fort contingut patètic clouen, en clímax total, l'episodi dels amors desafortunats entre dos nois joves. D'aquesta manera el narrador construeix una peça tràgica, plena de πάθος, tant pel que fa a l'escena de la mort com pels discursos de dol, que podria resultar molt familiar al receptor de l'època, avesat a les representacions dramàtiques d'escenes triades pel seu alt contingut patètic. L'autor mostra, d'aquesta manera, tant el seu coneixement de la tradició literària com el domini de les tècniques per compondre episodis tràgics no escenificats, però, potser sí, declamats.

A més, el personatge de Càricles, a través de les referències a la tradició tant èpica com tràgica, és identificat amb Patrocle i amb Hipòlit. La identificació amb Patrocle pot servir per marcar l'aspecte homoeròtic⁸⁶⁸ i podem assenyalar-la com a contrapunt de la imatge que en aquesta època es tenia d'Hipòlit, ja que era considerat el prototip de jove assenyat i refrenat en els seus impulsos que pateix injustament pel desig transgressor de la madrastra⁸⁶⁹. De fet, aquest Hipòlit prototípic es construeix, com ja hem explicat, a partir de la radicalització que Fedra pateix també en aquesta època, com una dona lasciva i incapaç de dominar les seves passions. Essent aquesta, doncs, la tradició d'Hipòlit, no és estrany pensar que la vinculació amb Patrocle serveixi a l'autor per lligar la vessant homoeròtica del seu personatge amb la tradició mítica. Podem pensar, per tant, que l'ús de la tècnica anomenada *contaminatio*⁸⁷⁰ no era exclusiva dels autors dramàtics llatins i que els novel·listes que escrivien en grec, donada la seva formació, podien emprar-la en

⁸⁶⁵ Ach. Tat. I 13.2: Ταῦτα μὲν οὖν ἀκούων ὁ Κλεινίας ἐσίγα τινὰ χρόνον ὑπὸ ἐκπλήξεως.

⁸⁶⁶ *Ibid.* I 13.2, 1-2.

⁸⁶⁷ *Ibid.* I 12-14.

⁸⁶⁸ En canvi, Webb (2009: 180) considera que ja l'hipotext de l'*Hipòlit*, emprat per Aquil·les Taci, serveix per relacionar l'homoerotisme de Càricles amb l'absència de relacions amoroses del protagonista de la tragèdia.

⁸⁶⁹ Sobre Hipòlit com a model de filòsof ἐγκρατής vegeu Grau (en premsa¹).

⁸⁷⁰ Sobre aquest procediment i la seva tradició en la literatura dramàtica, no només còmica, sinó també tràgica, vegeu Gentili (1979: 33).

diferents escenes que, com en aquest cas, siguin d'èpica o de drama, tenen una alta càrrega patètica i que, per aquest motiu, es presten més fàcilment a la supressió de barreres de gènere que representa la novel·la.

Una altra mort molt semblant a aquesta, pel que fa a la mena de parella que es veu involucrada, és la que relata Menelau a Clínia i Clitofont durant el vaitge en vaixell cap a Alexandria⁸⁷¹. En aquest relat de mort la tradició mítica és també fonamental: Menelau està enamorat d'un noi que només pensa en caçar. Per tal d'estar més a prop d'ell, Menelau, tot i que no entén d'aquesta art, l'acompanya en les caceres. En una d'aquestes, per tal de salvar el noi de l'atac d'un porc senglar, Menelau dispara una llança contra l'animal, però és l'estimat qui acaba rebent el tret i morint. El noi és dut a judici i condemnat a l'exili. Aquesta mort, relatada per Menelau presenta un πάθος més moderat, però, ja que el distanciament de la narració és molt major: es tracta d'un relat de mort en què cap dels personatges principals de la novel·la es veu afectat i és pronunciat en el decurs d'un viatge per mar, en la fugida dels amants de casa. A més, la distància temporal entre els esdeveniments i el relat d'aquests és força acusada. El relat serveix, però, per commoure Clitofont i Clínia, ja que els porta el record de la mort de Càicles.

Així, a banda de l'exhibició que fa l'autor del domini de les tècniques retòriques i de la tradició literària, aquests episodis li serveixen per descartar aquest model de relació amorosa. D'aquesta manera, com hem comentat ja pel que fa als escolis, la tradició serveix al novel·lista per reafirmar la relació ideal, la heteroeròtica formalitzada en el matrimoni entre dos joves de diferents sexes i de la mateixa edat, i descartar un altre possible model introduint un relat en què la tragèdia el marca indefectiblement com a portador de desgràcies i d'infelicitat.

b. La mort de Quèreas: Ach. Tat. VIII 16, 4.

Una altra mort que permet invalidar un determinat tipus de personatge que busca una relació només carnal és la de Quèreas a mans d'uns pirates. Aquest personatge apareix al campament del general egipci just després que Leucipe hagi embogit a causa d'un brevatge⁸⁷². Quèreas és qui la salva i qui els acompanya en les seves aventures al llarg dels següents llibres. Però el noi cerca mantenir relacions amb Leucipe. Així, mogut per la passió, rapta la noia i s'embarca amb uns pirates, un dels

⁸⁷¹ Ach. Tat. II 34.

⁸⁷² Ach. Tat. IV 15.

quals l'acaba degollant per no complir la promesa segons la qual vendrien la noia⁸⁷³. És Lucipe qui en el seu discurs sobre les seves desventures introduïx la descripció de la mort. Donat que es tracta de l'assassinat d'un personatge vil, la mort, segons les opinions de l'estagirita, ha de ser οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ⁸⁷⁴.

c. Morts de Leucipe: Ach. Tat. III 15; V 7; VII 1-3.

En molts estudis dedicats a l'estructura de *Leucipe i Clitofont* són esmentades i comentades les tres morts que pateix la protagonista femenina de la novel·la en relació amb la forma de la novel·la que Reardon anomena *ego-narrative*⁸⁷⁵. La combinació d'aquesta narrativitat en primera persona amb l'explotació del tòpic novel·lesc de la mort aparent de la protagonista femenina s'ha assenyalat en els diversos treballs com una prova molt sòlida de la volguda parodicitat que representa aquesta novel·la en un moment en què aquest gènere comptava ja amb una tradició suficient al darrere⁸⁷⁶.

En aquest apartat ens interessa assenyalar la gradació anticlimàtica del πάθος que segueixen les tres morts en el decurs dels episodis i la manera com Clitofont les presenta.

Poca cosa ens manca dir sobre la primera mort de Leucipe que ja hem analitzat en l'apartat dedicat al recurs de l'ὄψις⁸⁷⁷. Remarcarem tan sols que és gràcies a aquest recurs que l'autor aconsegueix crear un alt efecte de πάθος en què, tot i que l'audiència pugui sospitar-hi una ficció dramàtica i, per tant, una falsa mort, la introducció directa d'elements grotescos i frapants i la mateixa reacció de Clitofont des dels ulls de l'espectador—que el situa al mateix nivell que l'audiència de la novel·la—, susciten aquest mateix sentiment.

Pel que fa a la segona mort⁸⁷⁸, la noia sembla que és degollada pels pirates, tot i que després sabem per boca de Leucipe⁸⁷⁹ que maten una altra jove que viatjava en el mateix vaixell. Aquí el lèxic relacionat amb la vista (εἶδον, ἰδοῦ, ὀρώσιν, ἰδόν) construeix tot el relat de la decapitació de la noia en el pont de la nau i la recuperació només del seu cos, ja que el cap, que és l'element que fa del tot

⁸⁷³ *Ibid.* VIII 16, 4.

⁸⁷⁴ Arist. *Po.* 1453b 37-39.

⁸⁷⁵ Reardon (1994).

⁸⁷⁶ Chew (2000-2001).

⁸⁷⁷ Vegeu 3.2.2.

⁸⁷⁸ Ach. Tat. III 15.

⁸⁷⁹ *Ibid.* VIII 16, 4.

identificable la noia, se'l queden els pirates. Malgrat això, el πάθος queda força atenuat per la brevetat i la rapidesa amb què es descrita. Així també, la brevetat del discurs de dol de Clitofont, que ocupa tan sols sis ratlles i l'estereotipat d'aquest, creen en l'audiència aquest cop sí, sens dubte, la certesa que l'autor juga per segona vegada amb el tòpic de la mort de la noia per inserir un nou episodi en les aventures en solitari del jove protagonista. D'aquesta manera, l'autor no explota mitjançant el recurs de l'ὄψις l'actualització dels esdeveniments i atenua el πάθος que queda limitat a la reacció instantània per la decapitació de la noia.

La tercera mort de la noia⁸⁸⁰ genera un πάθος de diferent mena tant en el protagonista com en l'audiència de la novel·la. Ens trobem aquí al final de les aventures dels protagonistes. A diferència dels altres dos relats de mort en què la narració en primera persona no és alterada i el narrador no avança a l'audiència la falsedat d'aquestes morts, en aquest relat Clitofont el fa partícep de tota la trama de bon principi: avança que, sense ell saber-ho, Tersandre, l'antagonista de la darrera part de l'obra, ordeix un pla perquè un dels companys de presó de Clitofont li trameti el fals relat de la mort de Leucipe. La tècnica emprada per introduir-lo és la del distanciament platònic. Clitofont comparteix presó amb dos homes: un d'anònim i l'altre, l'enviat de Tersandre. El narrador-protagonista explica com el nouvingut a la presó, només entrar-hi, inicia un lament per la seva Fortuna. El pres anònim, encuriós pels laments, després d'explicar com ha anat a parar a la presó, en demana el motiu al company. Aquest explica que de camí cap a Esmirna es troba amb un home que es converteix en el seu company de viatge. En parar a una fonda per esmorzar, nota com uns homes el vigilen i, al cap d'uns instants, es llancen sobre el company que confessa que Mèlite li pagà cent monedes per matar Leucipe. D'aquesta manera, els homes l'agafen també a ell i el condueixen a presó. És així com Clitofont s'assabenta d'aquesta mort, per boca d'un home que no hi ha pres part, però que s'hi troba involucrat.

Tersandre, que és qui ordeix la trama i qui més endavant serà acusat de pretendre dur una vida dedicada a la filosofia, quan és, però, en veritat, un depravat⁸⁸¹, empra la mateixa tècnica que Plató en el *Simposi* per induir la credibilitat. El seu recurs per mirar de fer creïble una ficció és precisament la d'un dels més cèlebres diàlegs en què l'escena del simposi és relatada, un grapat d'anys després, per un noi que ho ha

⁸⁸⁰ *Ibid.* VII 1-3.

⁸⁸¹ *Ibid.* VIII 9, 1-6.

sentit explicar a un dels participants. De fet, l'estructura d'aquesta ficció no deixa de ser molt propera a l'estructura de la novel·la mateixa. El narrador primer arriba al temple d'Astarté a Sidó i allà es troba amb Clitofont a qui cedeix la paraula per a la resta del que dura la novel·la⁸⁸². Però la ficció maquinada per Tersandre, on no es descriu la manera com mor la jove, provoca un dolor intens en l'amant que és descrit de la següent manera:

Ὡς δ' ἤκουσά μου τὸν μῦθον τῶν κακῶν, οὔτε ἀνώμωξα οὔτε ἔκλαυσα· οὔτε γὰρ φωνὴν εἶχον οὔτε δάκρυα· ἀλλὰ τρόμος μὲν εὐθὺς περιεχύθη μου τῷ σώματι καὶ ἡ καρδία μου ἐλέλυτο, ὀλίγον δέ τί μοι τῆς ψυχῆς ὑπολέλειπτο.

Ach. Tat. VII 4, 1

Quan vaig haver escoltat el relat de les desgràcies, ni tan sols vaig cridar o plorar. No tenia ni veu ni llàgrimes. Sinó que, de sobte, una tremolor va envair tot el meu cos i el cor em quedà desfet; només em restava un lleu alè de vida.

Per si no havia quedat clar, Clitofont defineix el relat de la mort amb el substantiu *μῦθος*, un exercici de retòrica que és explicat, com hem vist, en els *progymnasmata* amb els termes següents: *Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν*⁸⁸³.

No coneixem els detalls de la tercera mort de Leucipe ja que Clitofont tan sols ha sentit el relat de la detenció del presumpte assassí —que fugí i no arriba a la presó— i la del company de viatge d'aquest. Aquest relat lluny de generar-li alguna ombra de sospita, el deixa en estat de xoc i l'empeny a demanar als jutges que el condemnin a mort. Aquesta darrera mort, doncs, desencadena el darrer episodi de les aventures de la parella.

Així, l'última mort de la noia indueix un sentiment ben diferent en l'audiència d'una banda i en el protagonista, de l'altra. Per al receptor de la novel·la, que ja ha estat previngut explícitament de la falsedat d'aquesta mort, allò que li genera un sentiment proper a la compassió o al lament és la reacció desesperada de Clitofont que en el seu *θρήνος* construeix una oposició entre les morts anteriors —*τοῖς ψευδέσι θανάτοις*— i aquesta última, ja que ara, a diferència de les altres, no conserva ni tan sols el cos per plorar-lo⁸⁸⁴. El jove, com un lector ingenu que no domina les tècniques retòriques per a la construcció de la ficció, pren la decisió més desesperada de totes precisament en la mort de paraula de l'estimada: declarar-se ell mateix davant del tribunal culpable de matar Leucipe i demanar la seva pròpia

⁸⁸² De fet, els diàlegs de Plató són anomenats per Aristides *πλάσματα* (Aristid. Or. 3, 586) i Foci dona el nom de *δραματικόν, πλάσις, πλάσματα* a les obres d'Antoni Diògenes, Jàmblic, Aquil·les Taci i Heliodor (Phot. *Bibl. Cod.* 166). A propòsit de la definició que Eli Aristides fa dels diàlegs de Plató i de la relació *πλάσματα* amb *δράματα*, vegeu Flinterman (2000-2001).

⁸⁸³ Theon. *Prog.* 72. 28; Aphth. *Prog.* X 1, 6. Sobre aquesta qüestió vegeu 3.2.2.

⁸⁸⁴ Ach. Tat. VII 5, 3.

execució. Ni tan sols Clínias, el cosí avantatjós i dissortat en qüestions amoroses, és capaç de persuadir-lo en el dubte que li panteja:

Μεταξὺ δέ μου θρηνοῦντος Κλεινίας εἰσέρχεται, καὶ καταλέγω τὸ πᾶν αὐτῶ καὶ ὅτι μοι δέδοκται πάντως ἀποθανεῖν. ὁ δὲ παρεμυθεῖτο· «Τίς γὰρ οἶδεν, εἰ ζῆ πάλιν; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις τέθνηκε; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις ἀνεβίω; τί δὲ προπετῶς ἀποθνήσκεις; ὃ καὶ κατὰ σχολὴν ἕξεστιν, ὅταν μάθης σαφῶς τὸν θάνατον αὐτῆς».

Ach. Tat. VII 6

Jo em trobava enmig del meu lament i entra Clínias, i li ho explico tot, i que tenia decidit morir. Ell, però, mirava de conhortar-me: «¿Qui sap si encara és viva? ¿És que potser no ha mort ja moltes vegades? ¿I no ha ressuscitat tantes altres? ¿Per què vols precipitar-te a morir? Encara tens temps per fer-ho, quan sàpigues del cert que ha mort».

Clitofont en aquesta escena deixa ben clar que en aquell moment de les seves desventures era encara un noi que no havia conclòs la seva iniciació en els camins de la Fortuna i tampoc en el domini de la retòrica per a la composició de relats ben travats i creïbles. De fet, malgrat la manca de contacte directe amb el cos de l'estimada o la contemplació física de la seva mort, igual com el jove Cal·lístenes⁸⁸⁵ s'enamora d'oïdes de Leucipe i, a l'hora de raptar-la, la confon amb la germanastra del protagonista —la bellesa de la qual és reconeguda pel mateix Clitofont—, el protagonista és capaç de creure un relat construït a la manera dels diàlegs de Plató. I definint la resta de morts com a τοῖς ψευδέσι θανάτοις, fa veritable la darrera.

d. La falsa mort de Cariclea. Hld. I 30-31 i II 3-4.

La falsa mort de Cariclea és ben diferent de les morts aparents de Leucipe, ja que en la novel·la d'Heliodor no es tracta d'un engany premeditat en cap cas, sinó d'una confusió. En consonància amb l'estructura molt més complexa d'aquesta novel·la, l'episodi està narrat en dos temps: el de l'assassinat d'una noia que el botxí confon amb Cariclea i el del reconeixement del cadàver. A més, aquest episodi serveix a l'autor per integrar les desventures de Cnèmon a les dels protagonistes.

L'escena es desenvolupa de la següent manera: Cnèmon, Teàgenes i Cariclea es troben sota la protecció de Tíamis, que projecta dirigir-se cap a Memfis, la seva ciutat, i recuperar el poder que el seu germà li havia arrebatat. Com és típic en les novel·les d'amor i d'aventures, Tíamis no pot evitar quedar enlluernat per la bellesa extraordinària de Cariclea i se n'enamora⁸⁸⁶. En un moment determinat, l'indret on es troben tots quatre és atacat i Cariclea, talment un dels tresors més preuats, és

⁸⁸⁵ *Ibid.* I 13-18.

⁸⁸⁶ Sobre l'enamorament de Tíamis vegeu 3.2.3. b. Tíamis.

amagada en una gruta sota terra. Enmig de la desesperació de la batalla, Tíamis pren consciència de la impossibilitat de convertir Cariclea en esposa seva i es dirigeix cap a la gruta amb la intenció de matar-la. El narrador descriu així l'estat en què es troba el cabdill dels pirates:

Δυσανάκλητον δὲ πρὸς ὅπερ ἂν ὀρμήσῃ τὸ βάρβαρον ἦθος· κἂν ἀπογνῶ τὴν ἑαυτοῦ σωτηρίαν, προαναιρεῖν ἅπαν τὸ φίλον εἴωθεν, ἥτοι συνέσεσθαι αὐτοῖς καὶ μετὰ θάνατον ἀπατώμενον ἢ χειρὸς πολεμίας καὶ ὕβρεως ἐξαιρούμενον. Ὑφ' ὧν καὶ ὁ Θύαμις τῶν μὲν ἐν χερσὶ πάντων ἀμνημονήσας, καὶ ταῦτα ὡσπερ ἄρκυσι τοῖς πολεμίοις κεκυκλωμένος, ἔρωτι δὲ καὶ ζηλοτυπία καὶ θυμῷ κάτοχος ἐπὶ τὸ σπήλαιον ἐλθὼν.

Hld. I 30, 6

És difícil frenar el tarannà d'un bàrbar quan persegueix allò que deleja. I, si renuncia a la seva pròpia salvació, acostuma a matar primer tots els éssers estimats, enganyat, potser, per l'esperança de retrobar-los més enllà de la mort o per evitar-los de caure en mans de la insolència de l'enemic. Per tot això, Tíamis, oblidant-se de tot allò que tenia entre mans, encerclat, com per una xarxa, pels enemics, corregué cap a la gruta posseït pel desig, la gelosia i l'enuig.

En aquesta descripció trobem reflexions importants que reflecteixen certes teories a propòsit de l'ἦθος i del πάθος. D'una banda, tant en les *Etiòpiques* com en *Leucipe i Clitofont* són usals les reflexions a l'entorn del caràcter dels bàrbars, generalment egipcis⁸⁸⁷. Així, les motivacions i el comportament d'aquests són presentats com el contrari del tarannà grec o hel·lenitzat i, sovint, es vincula la rauxa i la manca de pietat d'aquests amb el fet que no han rebut l'educació típica hel·lena. La manera com s'introdueixen aquests personatges contrapunt és remarcant la seva parla bàrbara, incomprendible i la seva incapacitat per commoure's davant d'un discurs típicament grec que apel·la a allò que commou els educats en context grec⁸⁸⁸. I és precisament aquest tarannà el que els inclina de manera especial a veure's empesos per un πάθος que distorsiona el raonament normal. En aquest cas es tracta del desig, la gelosia, la rauxa i també la desesperació.

La conseqüència d'aquest desviament en el raonament és en aquest episodi la confusió: Tíamis entra cridant en la seva llengua —μέγα καὶ πολλὰ αἰγυπτιαίων⁸⁸⁹— i, en reconèixer una veu que parla en grec, la segueix, agafa la noia per darrere i li clava un ganivet a l'alçada del pit. La descripció de la mort de la noia és breu i de

⁸⁸⁷ Sobre la consideració dels estrangers com a bàrbars en la novel·la, vegeu Stephens (2008), Whitmarsh (2011: 51 i ss).

⁸⁸⁸ Ach. Tat. III 10, 1-3. Sobre els bàrbars com a éssers incapaços de commoure's per un discurs de súplica en aquest passatge d'Aquil·les Taci, vegeu Homar (2014: 80 i ss.).

⁸⁸⁹ Hld. I 30, 7.

gran impacte: Καὶ ἡ μὲν ἔκειτο πικρῶς ἔλλεινόν τε ἅμα καὶ ἔσχατον κωκύσασα⁸⁹⁰. Així, amb l'habilitat del narrador per introduir els adjectius adients, el πάθος que es contagia a l'auditori és el típic de la tragèdia.

A diferència, però, d'Aquil·les Taci que sovint explicita i explota els malentesos, Heliodor, molt més subtil, construeix el relat de manera que l'auditori pugui sospitar o entreveure que aquella a qui Tíamis ha matat no és de cap manera Cariclea. Tanmateix, la sorpresa de la identitat d'aquesta noia colpirà al mateix temps personatges i audiència.

Igual com l'estat alterat de Tíamis, presa del πάθος, propicia la confusió, també Teàgenes, posseït per la desesperança i el temor, arriba a confondre el cadàver de la noia amb el de la seva estimada. Uns capítols més endavant, quan Teàgenes i Cnèmon tornen a la gruta de l'illa per recuperar Cariclea, en veure el cos de la noia a terra, es deixen endur pel dolor i la ploren. Que es tracta d'un πάθος tràgic queda ben clar pels termes que emprà el narrador per introduir el monòleg de Teàgenes: τραγικόν καὶ γοερόν. No deixa cap dubte, doncs, que el discurs reproduïx i amplifica els monòlegs de plany de la tragèdia. Però, és més, el narrador s'encarrega bé que Teàgenes esdevingui un solista de tragèdia, ja que fon en negre l'escena i el deixa tot sol en la penombra, plorant:

ὁ δὲ Κνήμων ὅλον ὄντα πρὸς τῷ πάθει καταμαθὼν καὶ τῇ συμφορᾷ βεβαπτισμένον δεδιώς τε μὴ τι κακὸν ἑαυτὸν ἐργάσεται, τὸ ξίφος ὑφαιρεῖ λάθρα τῆς θήκης ὑπὸ τὴν πλευρὰν αἰωρουμένης καὶ μόνον καταλιπὼν ἀνέδραμεν ὡς τὰς δᾶδας ἀναψόμενος.

Hld. II 3, 4

Però Cnèmon, veient que Teàgenes es trobava inmers en el dolor i ofegat en la desgràcia, per por que s'infligís un mal contra ell mateix, sense que se n'adonés, li tragué l'espasa de la beina que tenia lligada al costat. I, deixant-lo tot sol, se n'anà corrents per mirar d'encendre la torxa.

D'aquesta manera el lament del protagonista queda emmarcat en l'imaginari dels avesats a lectura de textos literaris. D'acord amb l'escolí que incloem a continuació, el lament en una estança solitària és un lloc comú que arrenca des de l'èpica.

ἄκρως δὲ ἐρῶντα χαρακτηρίζει· οὔτοι γὰρ ταῖς ἐρημίαις ἡδονται, ἴν' οὔτω τῷ πάθει σχολάζωσιν ὑπὸ μηδενὸς ὀχλούμενοι.

Schol. bT Il. I 349b

És característic de qui està enamorat. Perquè a aquests els plau la soledat, per tal de, d'aquesta manera, recrear-se en el dolor, sense que ningú els molesti.

El comentarista inclou aquesta observació en l'escena en què Aquil·les fa marxar Briseida de la seva tenda, quan és reclamada per Agamèmnon. Molt important és,

⁸⁹⁰ *Ibid.* I 31, 1.

doncs, el tòpic que discerneix el comentarista a propòsit de la reacció d'Aquil·les, ja que en la novel·la els monòlegs de plany dels enamorats en estances solitàries són un *Leitmotiv* persistent en totes elles. És precisament en aquests moments on el novel·lista es recrea en el dramatisme i en les elaboracions tragicitzants.

Aquest comentari ens aporta llum en el discerniment de les teories literàries que reflecteixen les novel·les. Així, igual com el comentarista assenyala els monòlegs de plany amorós, pronunciats en un lloc recollit i solitari, com a típic dels enamorats, en la novel·la, on aquesta mena d'escenes sobreabunden, els referents semblen ser indistintament la tragèdia i l'èpica. Comparteix, doncs, amb els escolis la idea que Homer és el pare de la tragèdia i, per tant, que un i altre gènere es fusionen indistriablement en la novel·la.

Després del llarg monòleg, Teàgenes reacciona de la mateixa manera que Clitofont en la primera mort de Leucipe: anticipant les escenes *shakespearianes* tots dos protagonistes miren de llevar-se la vida, clavant-se una espasa. Però, donat que el model de les novel·les d'amor i d'avenures no permet la mort dels protagonistes, tots dos fracassen en el seu intent gràcies a la intervenció dels seus amics.

e. Mort de la serventa Tisbe: Hld. II 5-6 i 8-11.

Com hem comentat a l'inici de l'apartat d. la falsa mort de Cariclea està construïda de tal manera que permet que la història de Cnèmon quedi inserida en el context de les aventures dels protagonistes. Donat que en l'apartat dedicat a *La raó, el desig, el πάθος* hem aprofundit en aquest episodi, en farem ara un breu resum simplificat: Cnèmon esdevé company de viatge de Teàgenes i Cariclea en un exili forçat, ja que la seva madrastra s'enamora d'ell i, ajudada per una de les seves serventes, Tisbe, fa creure al seu marit i pare de Cnèmon, que aquest vol seduir-la. Es tracta, com és evident, d'una refacció de la història d'Hipòlit, feta cèlebre per la tragèdia homònima d'Eurípides.

Així, doncs, tot i que la mort de la noia es produeix en I 30-31, el reconeixement d'aquesta com a Tisbe redimensiona la qüestió de la mort tràgica. D'altra banda, igual com en el cas de Cariclea, el reconeixement del cadàver i les conseqüències d'això succeeixen en dos moments separats pel retrobament de Teàgenes i Cnèmon amb Cariclea. Veiem, per tant, com en els moments claus de la novel·la, l'autor dosifica amb molta habilitat la informació tant als personatges com a l'audiència. En un primer moment, quan Cnèmon torna al costat de Teàgenes ja amb la torxa encesa,

tots dos senten la veu de Cariclea i, després d'un instant de dubte, giren el cos de la noia morta. Cnèmon hi reconeix Tisbe. La paraula que descriu la reacció de Cnèmon en identificar la jove és *τρόμος*⁸⁹¹, la mateixa que s'inclou en la descripció de la reacció de Clitofont en sentir el relat de la tercera falsa mort de Leucipe⁸⁹². Però Cnèmon també descobreix una carta al costat de Tisbe i és en aquest moment, en què tant el personatge com l'audiència desitja saber el final de tota la història de l'exiliat, quan Teàgenes deixa en suspens la resolució, ja que empeny el seu amic a acompanyar-lo per la gruta fins retrobar Cariclea. Així, doncs, és després que els protagonistes tornin a estar junts, que es reprén la història de Tisbe i Cnèmon, i la mort de la noia és interpretada com una tragèdia atenesa que el déu del teatre ha dut, mitjançant una màquina teatral, a terres estrangeres⁸⁹³.

Malgrat que la carta de Tisbe deixa clar quin ha estat el final de la madrastra i com ha arribat ella fins allà, Cnèmon, coneixedor de la tragèdia atenesa i sabedor que les desventures d'Hipòlit foren causades per una dona i una lletra, dubta de la veracitat de la història i exclama:

«Ὡς κἀγὼ σε καὶ κειμένην ἔχω δι' ὑποψίας καὶ σφόδρα δέδοικα μὴ καὶ πλάσμα ἐστὶν ἡ Δημαινέτης τελευτὴ κἀμὲ μὲν ἠπάτησαν οἱ ἔξαγγελίαντες σὺ δὲ καὶ διαπόντιος ἦκεις ἑτέραν καθ' ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ τραγωδήσουσα».

Hld. II 11, 2

«Jo, tot i que et tinc aquí jaient, sospito i molt temo que la mort de Demeneta sigui una invenció; que aquells que me l'anunciaren m'hagin enganyat i que tu, travessant el mar, hakis arribat a Egipte per representar-nos una escena de tragèdia atenesa».

Però aquestes sospites són esvaïdes ràpidament pels companys del jove a qui amonesten per tal que abandoni el seu paper d'Hipòlit i accepti que la mort de Tisbe és real, igual com la mort de Demeneta, i que accepti que les seves desventures en relació amb el seu pare han arribat a la fi. D'aquesta manera, la descoberta de la mort de Tisbe, lluny de comportar un *πάθος* tràgic, al qual s'ha abocat el noi en un primer moment, implica la resolució esperançadora del seu conflicte. Es tracta, doncs, efectivament, d'una tragèdia atenesa malgrat que la mort de la serventa posa fi al patiment de Cnèmon com a heroi de tragèdia.

Tot i que l'ús de la missiva⁸⁹⁴ com a element dramàtic és explotat per molts dels novel·listes d'aquest moment, la prevenció que aquest objecte suscita en Cnèmon

⁸⁹¹ Hld. II 5, 4: *ὑπέβη τε εἰς τοῦπίσω καὶ τρόμῳ συσχεθεὶς ἀχανῆς εἰστήκει.*

⁸⁹² Ach. Tat. VII 4, 1.

⁸⁹³ Hld. II 8, 3: *«πῶς ἦν εἰκός, ὦ Κνήμων,» εἰπούσης «τὴν ἐκ μέσης τῆς Ἑλλάδος ἐπ' ἐσχάτοις γῆς Αἰγύπτου καθάπερ ἐκ μηχανῆς ἀναπεμφθῆναι; πῶς δὲ καὶ ἐλάνθανεν ἡμᾶς δεῦρο κατιόντας;»*

⁸⁹⁴ Sobre l'ús de la missiva en aquest passatge, vegeu González Equihua (2012: 284-287 i 359).

crea un joc de miralls que va molt més enllà de l'ús d'un element típicament tràgic. En les tragèdies d'Eurípides, les cartes són o bé instruments d'engany o que indueixen a l'error, o bé, de clarificació⁸⁹⁵. Així, doncs, Cnèmon, que coneix les tragèdies ateneses, com un Hipòlit que serva en el record el seu destí tràgic, desconfia d'aquest objecte, malgrat les evidències. Per tal que deixi enrere ja aquest seu paper dramàtic, Teàgenes i Clariclea, espectadors objectius del drama, han de recordar-li que no es troba en una tragèdia d'Eurípides i que la lletra, que serva encara aquest *poder dramàtic autònom*⁸⁹⁶, aclareix i resol feliçment el seu episodi tràgic.

f. Mort de Calasiris: Hld. VII 11, 3 i 4.

En la introducció d'aquest capítol hem comentat ja que la mort de Calasiris representa tot el contrari d'un esdeveniment ple de πάθος. Precisament per aquesta raó considerem convenient comentar-la.

La mort del sacerdot és relatada en el context de la passió amorosa d'Àrsace, just després de la resolució feliç del combat entre Tíamis i Petosiris. El passatge és un altre exemple clar de l'habilitat d'Heliodor per unir les peripècies d'uns personatges amb les dels altres. És en el moment en què una serventa d'Àrsace, per encàrrec de la reina, mira d'entrar al temple d'Isis per tal d'oferir una pregària propiciatòria que ens assabentem de la mort del sacerdot. És descrita de la següent manera:

Τὸν γὰρ δὴ προφήτην τὸν Καλάσιριν μακροῖς χρόνοις εἰς τὴν οἰκίαν ἐπανήκοντα ἐστιαθῆναι μὲν λαμπρῶς ἅμα τοῖς φιλτάτοις κατὰ τὴν ἑσπέραν καὶ πρὸς πᾶσαν ἄνεσιν καὶ ψυχαγωγίαν ἑαυτὸν ἐκδοῦναι· μετὰ δὲ τὴν εὐωχίαν σπεῖσαι τε καὶ πολλὰ ἐπεύξασθαι τῇ θεῷ. καὶ τοῖς παισὶν εἰπόντα ὡς ἄχρι τοῦ παρόντος ὄψονται τὸν πατέρα, καὶ πολλὰ ἐπισκῆψαντα τῶν σὺν αὐτῷ νέων Ἑλλήνων ἀφιγμένων ὡς ἔνι μάλιστα προνοεῖν καὶ ἐν οἷς ἂν βουλομένοις αὐτοῖς γένηται τὰ δυνατὰ συμπράττειν, κατακλίναντά τε ἑαυτὸν καὶ εἴτε διὰ τὸ τῆς χαρᾶς μέγεθος τῶν πνευματικῶν πόρων εἰς ὑπερβολὴν ἀνεθέντων καὶ χαλασθέντων, οἷα δὴ γηραιοῦ τοῦ σώματος ἀθρόον διαφορηθέντος, εἴτε καὶ θεῶν αἰτήσαντι τοῦτο παρασχομένων, εἰς ἀλεκτρονίων ὥδᾶς τετελευτηκότα γνωσθῆναι, τῶν παίδων ἐξ ὧν προὔλεγεν ὁ πρεσβύτης παννύχιον παρατηρούντων.

Hld. VII 11, 3-4

El sacerdot Calasiris, en motiu del seu retorn a casa després de molt de temps, convidà a un magnífic sopar els seus éssers més estimats i es lliurà tot ell al repòs i a l'alegria. Després del tiberi, feu libacions i grans pregàries a la dea. I deia als fills que era l'últim dia que veurien el pare. També els insistí molt perquè s'ocupessin en tot moment dels joves grecs que l'acompanyaven i perquè els ajudessin en tot allò que decidissin.

⁸⁹⁵ Sobre l'ús de la missiva en Caritó i els seus vincles amb la tragèdia i amb la Nea, vegeu Crismani (1997: 32).

⁸⁹⁶ Crismani (1997: 32).

Després anà a jeure. I, ja sigui perquè la immensa joia va ofegar-li massa les vies respiratòries i les hi va afluir, com si el cos ja ancià es relaxés tot ell, ja sigui perquè, havent-ho demanat als déus, li ho concediren, a l'hora que canta el gall, va ser trobat mort. Els fills, a causa del que havia presagiat l'ancià, van vetllar-lo tota la nit.

Calasiris ha estat ja ben definit i estudiat en termes de savi i fins de θεῖος ἀνὴρ⁸⁹⁷ i la mena de mort que Heliodor li ofereix no fa altra cosa que ratificar positivament el valor filosòfic del sacerdot. Segons explica Grau⁸⁹⁸, «la mort enmig d'una immensa joia en l'extrema vellesa» no és habitual en els filòsofs, però sí connotada molt positivament. Entre les diverses particularitats que envolten aquesta mort, podríem dir que la de Calasiris les combina totes: una mort plàcida, envoltada dels fills i enmig d'una joia final. Així mor Plató, segons algunes fonts, mentre dormia, després d'haver participat en una festa⁸⁹⁹. Per tant, la mort del sacerdot, a banda d'estar mancada completament de qualsevol aspecte patètic, atrau vers ella tots els tòpics de la mort feliç amb què pocs savis de l'antiguitat foren coronats.

g. Els θρῆνοι, el lament i la vinculació amb la tragèdia.

Donat que en aquest capítol hem analitzat les morts com a escenes marcades per un fort πάθος, amb l'excepció del traspàs del sacerdot en les *Etiòpiques*, serà bo identificar també els discursos de plany que generen aquests episodis tràgics, ja que són la mostra més evident de fins a quin punt els esdeveniments tràgics generen com a conseqüència immediata, com a reacció natural, un discurs de plany. De fet, la vinculació entre el lament o el θρῆνος i la tragèdia, d'una banda, i l'assumpció que aquests lament comporten alguna mena de plaer és ben expressada en Plató i en Aristòtil, també, com hem vist en els escolis i com veurem a continuació, en la novel·la és una vinculació assumida⁹⁰⁰.

Que són discursos de to afectat, lloc comú de totes les novel·les, on l'autor posa en pràctica la seva habilitat retòrica i la seva capacitat de reflectir mitjançant la paraula un determinat sentiment per mirar de transmetre'l amb efectivitat a l'audiència no és res nou. Ja Crismani⁹⁰¹ en el seu llibre, considera, pel que fa als monòlegs de Caritó, que segueixen l'esquema d'Eurípides i de Menandre, i que serveixen a l'autor per dibuixar l'*ethos* del personatge en qüestió. També Paulsen analitza en l'apartat de

⁸⁹⁷ Sobre la identificació de Calasiris amb un filòsof i savi vegeu Sandy (1982), Pinheiro (1992), Morgan (2007) i Baumbach (2008).

⁸⁹⁸ Grau (2009: 75)

⁸⁹⁹ *Ibid.* (76).

⁹⁰⁰ A propòsit del plaer dels laments i de la seva vinculació amb la tragèdia vegeu Munteanu (2012: 117-131).

⁹⁰¹ Crismani (1997: 31).

Cariclea⁹⁰² uns monòlegs que són construïts a la manera tràgica, com molt bé exposa i contrasta l'autor, i que diverses vegades són introduïts pel narrador amb el verb τραγωδεῖν o ἐπιτραγωδεῖν.

És per això que ens interessa assenyalar més aviat com són introduïts aquests discursos pel narrador i quina vinculació se'ls atribueix a la tragèdia. I, tot i que el nostre interès principal són els θρῆνοι, ens referirem també a altres monòlegs de plany amb els quals els primers poden comparar-se per la manera com el narrador els introdueix.

D'altra banda, que el verb τραγωδέω —amb variants— sigui l'escollit per introduir aquesta mena de discursos no ens ha d'estranyar i molt possiblement està connectat amb la idea que aquest verb expressa en alguns escolis⁹⁰³ que ja hem comentat. Per exemple, en el vers 601 a l'*Hipòlit* la forma προτραγωδέω defineix l'exclamació del jove —ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ' ἀναπτυχαί— quan surt a escena amb la dida després d'assabentar-se del desig il·lícit de Fedra. Aquest és el vers que precedeix la *rhexis* d'Hipòlit contra la raça de les dones. Amb aquest mateix verb (τραγωδέω) es defineix la monòdia d'Andròmaca a l'inici de la tragèdia homònima, un passatge en què la vídua d'Hèctor exposa totes les seves desgràcies, sola en escena⁹⁰⁴.

D'altra banda, pel que fa a un context de gènere èpic, altres escolis defineixen amb l'adverbi περιπαθῶς la manera de parlar d'alguns personatges. Així ho hem vist, per exemple, en les paraules que Agamèmnon dirigeix al seu germà Menelau quan creu que ha estat ferit de mort. En l'escoli, precisament, les paraules de dolor amb què Agamèmnon s'atribueix la responsabilitat de la mort del germà són definides amb l'expressió περιπαθῶς διαλέγεται⁹⁰⁵.

En els escolis sembla que aquesta forma està lligada a un estil discursiu determinat, afectat, on es posen de manifest les desgràcies i s'empren expressions contundents i gruixudes, com la del vers 601 de l'*Hipòlit*. Com veurem a continuació, sembla que en la novel·la aquest sentit s'ha mantingut. Així, en les *Etiòpiques* el verb

⁹⁰² Paulsen (1992: 56-66).

⁹⁰³ Schol. E. *Hipp.* 601: ἤδη δὲ προτραγωδήσας ἰκανῶς, [ἐπί] τὴν ὀργὴν Ἰπολύτου καὶ τὴν ἰκεσίαν τῆς γράδος ἐπεξέρχεται, πρότερον ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ τραγικοῦ, δηλαδὴ τῆς ὀργῆς Ἰπολύτου, τὴν δὲ ἐξ ἀρχῆς ἀδολεσχίαν τῆς γράδος καὶ τὸν ὄρκον ἀποκρυψάμενος. Sobre aquest escoli vegeu 2.1.2. d.

⁹⁰⁴ Schol. E. *Andr.* 103. <Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις>: μονωδία ἐστὶν ὡδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος· ὥστ' οὔτε τὸ [1] <Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα> μονωδία ἐστὶ· τραγωδεῖ γὰρ καὶ οὐκ ἄδει· οὔτε τὰ ἐν Θεοφορουμένη ἄδόμενα· οὐ θρηνεῖ γάρ. Sobre aquest escoli vegeu 2.1.2. d.

⁹⁰⁵ Schol. b *Il.* IV 155a: <φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὄρκει' ἔταμνον>: περιπαθῶς αὐτῷ διαλέγεται, καὶ τὸν θάνατον οἰκιοῦται τοῦ ἀδελφοῦ, ὅπερ ἐστὶ τῶν μᾶλλον στεργόντων τινάς. Per a aquest escoli vegeu 2.2. d. l'apartat dedicat a l'escena de Menelau ferit.

ἐπιτραγωδεῖν introdueix dues vegades un monòleg de plany. En el llibre I descriu el discurs tràgic de Cariclea a l'inici de la novel·la, quan els lectors, com els bandolers que contemplen l'espectacle, descobrim, sense saber-ne res més, una noia que sosté el cos moribund d'un jove enmig d'una nau que ha naufragat i que ha estat assaltada. Fa així, un cop ha acabat de declamar: Ἡ μὲν ταῦτα ἐπιτραγῶδει, οἱ δὲ οὐδὲ συνιέναι τῶν λεγομένων ἔχοντες⁹⁰⁶. El narrador especifica més avall que els pobres bandolers no entenen res d'aquell discurs grandiloqüent. Podríem pensar que es tracta tan sols d'una qüestió lingüística, ja que no parlen la mateixa llengua que la noia. Però, més endavant, el cabdill dels pirates s'adreça a la noia i es fa entendre, acompanyant allò que diu amb gestos⁹⁰⁷. Per tant, no es tracta tan sols d'un problema d'idiomes, sinó també d'un to discursiu aliè a les persones sense cultura ni formació hel·lènica. Ja en el llibre VII 14, 7 aquest mateix verb introdueix el monòleg de plany també de Cariclea, quan es lamenta de la mort de Calasiris. Tot i que, com ja hem explicat, la mort del sacerdot està presentada pel narrador com un esdeveniment no tràgic ni patètic, ja que es produeix en la vellúria i enmig d'una joia immensa, aquest fet no impedeix que la reacció de la protagonista de la novel·la, ben conscient del to i de l'elaboració retòrica que escau a aquests esdeveniments, s'esplai en un discurs de dol. En tots dos casos els monòlegs de plany tenen un estil molt afectat i, de fet, responen al significat del verb que els introdueix (ἐπιτραγωδεῖν), tal com ho explica Paulsen, que defineix el significat d'aquest verb com a «'schwulstig' oder 'pathetisch Redens'» i al qual atribueix una connotació negativa⁹⁰⁸.

En la novel·la d'Aquilles Taci, en el llibre VI 4, 4 s'empra el verb κατατραγωδεῖν amb aquesta mateixa accepció negativa, d'exageració. Fa referència, com en el cas d'Heliodor, a l'estil tràgic, un estil elevat, lligat al patètic⁹⁰⁹. Defineix la manera com s'elabora la descripció de Leucipe⁹¹⁰. No hi ha cap referència a la tragèdia com a peça teatral; més aviat es tracta de definir un estil elevat, poètic, que fa gran i exagera les coses petites, i, sobretot, que projecta una imatge, una ὄψις ο φαντασία en els ulls mentals de qui l'esolta. Aquesta habilitat és atribuïda en el tractat Pseudo-

⁹⁰⁶ Hld. I 3, 2.

⁹⁰⁷ Hld. I 4, 1: "Finalment el cabdill dels pirates decidí a apropar-s'hi i, posant la mà sobre la noia, li manà que s'alcés i el seguís. I, ella, tot i que no comprenia ni una paraula del que li deia, tanmateix, intuï allò que se li havia ordenat".

⁹⁰⁸ Paulsen (1992: 23).

⁹⁰⁹ Per a una anàlisi més aprofundida d'allò que s'entén per estil tràgic, vegeu Meijering (1987).

⁹¹⁰ Sobre aquest passatge vegeu 3.2.2.

Hermogenià a Homer⁹¹¹. D'altra banda, l'ús de καταπραγωδοῦντος per referir-se a la descripció que es fa de Leucipe sense ser-hi ella present sembla que pot contenir i remetre a dues figures que els teòrics de la retòrica atribueixen principalment a Eurípides: ὄγκος i φαντασία. La primera descriu un timbre estilístic elevat que, segons es diu en el tractat *Sobre el sublim*⁹¹², és assolit per Eurípides tot recorrent a un lèxic ordinari. La segona figura, sobre la qual hem parlat anteriorment, remet a la descripció que es fa de quelcom i que provoca en qui l'escolta la sensació de veure i estar present en allò que es descriu. Són també els teòrics de la retòrica qui identifiquen aquesta figura en els autors tràgics⁹¹³. Aquest verb, doncs, en ambdós novel·listes fa referència al mode discursiu i a les tècniques i figures emprades.

Però, tornant a Heliodor, no només el verb serveix per descriure aquest estil discursiu, també l'adjectiu τραγικός és inclòs en determinats moments per definir-ne l'estil. Aquesta forma introdueix en el llibre II 4, 1 el discurs de plany i lamentació de Teàgenes, que s'inicia amb l'expressió ὦ πάθους⁹¹⁴. Trobem aquí l'inici d'un procediment que anirà estenent-se en els comentaristes posteriors: buidar de la seva semàntica teatral els termes relacionats amb tragèdia per definir un estil retòric la font del qual són els textos de les tragèdies clàssiques. Així, succeeix, tal com afirma Panagiotis, que per a un lector bizantí de l'època de Psel·los, el monòleg, pronunciat en una estança solitària i farcit de terminologia teatral, és la quinta essència de la σκηνὴ τραγωδίας en un context retòrico-fictici⁹¹⁵. I, precisament aquests discursos de plany pronunciat en la soledat d'una estança són els més explotats pels novel·listes a l'hora d'introduir l'estil tràgic. De fet, també en els escolis a l'èpica, els comentristes consideraven aquest procediment un lloc comú i escaient especialment quan es tracta d'enamorats⁹¹⁶.

Justament, a l'època imperial, trobem molts escrits de diversos autors sobre retòrica que critiquen l'estil tràgic en els discursos com una forma d'excés que

⁹¹¹ Hermog. *Meth.* 33.15 Rabe: τὰ μεγάλα τῆ βραχύτητι τῆς ἐρμηνείας φυλάττει μεγάλα, τῆς συντομίας τὸ μέγεθος αὐτοῖς διασφύζουσης, τὰ δὲ μικρὰ καὶ φαῦλα τῆ περιβολῆ τῶν λόγων μέγεθος προσλαμβάνει.

⁹¹² Ps. Longin. *Subl.* 40.2.

⁹¹³ Per a una anàlisi aprofundida d'aquestes dues figures i els exemples tràgics que donen els diversos teòrics de la retòrica, vegeu Castelli (2000: 49, 51-53, 58, 65, 132-134 i 138; 35 i 36, 103, 134 i 135).

⁹¹⁴ Hld. II 4, 1: «Κάν τούτω τραγικόν τι καὶ γοερὸν ὁ Θεαγένης βρυχώμενος “ὦ πάθους ἀτλήτου”...». Recordem que Teàgenes pateix el mateix que Hipòlit en la tragèdia homònima d'Eurípides.

⁹¹⁵ Panagiotis (1998: 136).

⁹¹⁶ Schol. bT *Il.* I 349b. ἄκρως δὲ ἐρῶντα χαρακτηρίζει· οὔτοι γὰρ ταῖς ἐρημίαις ἡδονται, ἴν' οὔτω τῷ πάθει σχολάζωσιν ὑπὸ μηδενὸς ὀχλούμενοι.

sobrepassa la justa mesura⁹¹⁷; aquesta crítica sorgeix com a resposta a allò que ells consideren un abús per part dels sofistes: els recursos sovintejats al patètic, al tràgic i, per tant, a una *performance* exagerada més pròpia dels actors tràgics que no pas dels oradors. Per exemple, en Dionís d'Halicarnàs⁹¹⁸ el terme tràgic aplicat a la prosa té una connotació negativa.

D'altra banda, no només les paraules que contenen l'arrel τραγ- experimenten aquest procediment. Al segle XI, quan Psel·los compara les obres d'Heliodor i d'Aquil·les Taci, emprà l'adjectiu θεατρικός per definir un estil que en aquesta època no està ben considerat⁹¹⁹. Psel·los afirma que Aquil·les Taci té un estil superlativament teatral, del qual no participa Heliodor⁹²⁰. Igual com Dionís d'Halicarnàs emprà el terme tràgic en sentit negatiu, aplicat a la prosa, i, igual com en època imperial l'estil tràgic en els discursos retòrics és criticat, així com l'excés de ὑπόκρισις, Psel·los censura, al seu torn, algun dels sofistes antics per la seva ostentació i el seu estil teatral⁹²¹. No podem establir una equivalència semàntica entre els adjectius τραγικός i θεατρικός per definir un tipus de discurs, però ambdós remetent a la grandiloqüència i exageració. El que queda clar és que el seu significat està vinculat clarament a la retòrica. Sembla, doncs, que amb l'embranchida de la retòrica, que s'apropia dels textos teatrals i de la seva terminologia per crear discursos i definir-ne els mecanismes, els estils, etc. els estudiosos d'època imperial inicien un procediment que arriba fins al segle XI i més enllà mitjançant el qual els termes teatrals, a còpia d'aplicar-los en contextos retòrics, textuals, es buiden del significat que els és propi, el del teatre i de l'espectacle. Tot això es veu amplificat amb la progressiva desaparició de les representacions dramàtiques.

Continuem ara, però, revisant la vinculació entre tragèdia i πάθος, i la importància d'aquest com a element retòric que s'expressa mitjançant el θρῆνος. En l'escoli a *Orestes* 1691 s'inclou la següent afirmació: ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει⁹²² que, després, és corregida en el mateix escoli. Segons aquesta definició la tragèdia acaba en θρῆνος sobre el πάθος o en el πάθος mateix.

⁹¹⁷ Miletto (2009: 5).

⁹¹⁸ Dion. Hal. *Thuc.* 18.35.

⁹¹⁹ Apuntem com a possible origen per a aquesta evolució semàntica i la connotació negativa dels termes que remetent al teatral la gran controvèrsia que existia en època imperial a l'entorn de la ὑπόκρισις i tots els mots que contenen aquesta arrel; es tracta d'una controvèrsia retòrica.

⁹²⁰ Psellus *HelTat.* 14-16 i 69-71.

⁹²¹ Psellus *EurPis.* 49.53.

⁹²² Sobre la qüestió del final feliç en la tragèdia, vegeu Meijering (1987: 212-220).

D'aquesta definició ens interessa no tant la qüestió del final, sinó la importància d'aquests elements com a constitutius de la tragèdia. Aquesta correlació de *θρήνος*, *πάθος* i tragèdia la trobem també en Heliodor, quan el narrador introdueix un altre discurs de plany de Cariclea que es lamenta a la manera tràgica: aprofitant la soledat d'aquell moment, la jove s'entrega als laments (*εἰς θρήνους*), ja que la nit acuita els seus patiments (*ἀνακινούσης πλέον τὰ πάθη τῆς νυκτός*)⁹²³.

Més endavant, quan Càricles explica a Calasiris les desgràcies que patí —la mort de la seva filla i, tot seguit, la de la seva dona—, ho descriu en aquests termes:

Ἐπετραγῶδει τούτῳ τῷ δράματι καὶ ἕτερον πάθος ὁ δαίμων καὶ τὴν μητέρα μοι τῆς παιδὸς ἀφαιρεῖται μὴ τοῖς θρήνοις ἐγκαρτερήσασαν.
Hld. II 29,4

I la divinitat afegeix a aquest tràgic episodi encara una altra sofrença, i la mare de la meva nena es treu la vida perquè no pot endurar el dol.

En dues ratlles apareixen tot de termes relacionats amb la tragèdia, una tragèdia que té com a *παθήματα* dues morts: la de la filla i la de la dona de Càricles, el pare adoptiu de Cariclea. Veiem, doncs, com Heliodor, igual que els retòrics i comentaristes de tragèdia, concep el *πάθος* i el *θρήνος* com a elements característics de la tragèdia.

Uns cinc segles més enllà, Foci considera, igual com Aristòtil respecte la tragèdia, el *πάθος* part important en aquest cas de la novel·la d'Heliodor:

Καὶ πάθει δὲ τὰ μὲν παροῦσι τὰ δὲ ἐλπίζομενοι, τὰ δὲ καὶ ἀνελπίστοις διαποικίλλεται ἢ διήγησις, καὶ παραδόξοις ἐκ συμφορῶν σωτηρίαις.
Phot. *Bibl.* 50a 9-11

I la narració és farcida de sofrances presents, ja siguin esperades o inesperades, i de reeiximents sorprenents de desgràcies.

L'equivalència entre *πάθος* i tragèdia és subratllada per Psel·los segles més tard, quan, en la seva presentació de la tragèdia d'Eurípides es centra en el *πάθος* com a essència del drama⁹²⁴. També en *Περὶ τραγωδίας* (68 1-2) es diu que els temes de les tragèdies són les passions i els esdeveniments⁹²⁵; però, més endavant (8-9), es corregeix ell mateix, dient que la tragèdia imita passions més que no pas esdeveniments⁹²⁶.

⁹²³ Hld. I 7, 1.

⁹²⁴ Psel·lus *EurPis.* 40: ἐπεὶ καὶ τὸ τελεώτατον κεφάλαιον τῆς τραγικῆς ποιήσεως τὸ πάθος ἐστί.

⁹²⁵ ἢ τραγωδία, περὶ ἧς ἡρώτησας, ὑποκείμενα μὲν ἔχει, ἀ δὴ καὶ μιμεῖται, πάθη τε καὶ πράξεις.

⁹²⁶ τὰ δὲ πάθη μᾶλλον μιμεῖται ἢ τὰς πράξεις. τὸ γὰρ προταγωνιστοῦν ἐν πᾶσι τοῖς τραγικοῖς δράμασι τὸ πάθος ἐστί.

Veiem així que, en un determinat moment i fins els segles XI i XII, la tragèdia és considerada un gènere retòric⁹²⁷. És interessant, a més, comprovar que ja en Heliodor aquesta equivalència, bé que no exclusiva, es pot resseguir al llarg de la novel·la. Això ens porta a pensar, com ja hem apuntat, que aquest novel·lista reflecteix certes teories que ja aleshores es trobaven en manuals de retòrica.

Els discursos de plany en la novel·la, pronunciats a la manera tràgica per part dels personatges, tenen com a objectiu commoure l'auditori i fornir de credibilitat els esdeveniments i, per tant, segueixen els preceptes d'Aristòtil, segon el qual els personatges submergits en grans πάθη, en expressar-los verbalment, són capaços d'induir credibilitat en qui els escolta i d'arrossegar-los cap a les mateixes emocions⁹²⁸.

3.2.5. Els límits entre tragèdia i comèdia.

En altres capítols ja hem tingut ocasió de comentar el treball de Crismani⁹²⁹ en la identificació d'escenes, personatges i motius còmics en les novel·les d'amor i d'aventures. Com ja hem assenyalat, l'autora destaca que certs motius tràgics emprats en les novel·les provenen, en darrera instància, de la comèdia nova, que ja incloïa motius tràgics per adaptar-los a un context còmic. Aquest ús i tergiversació d'elements tràgics no és exclusiu, però, de la comèdia nova i ja en Aristòfanes trobem la incorporació no només de motius, sinó també de personatges i de passatges tràgics en clau còmica⁹³⁰.

També en el gènere de la tragèdia, Eurípides és considerat transgressor en els seus mecanismes i, de fet, moltes de les seves tragèdies suscitaron controvèrsia entre els estudiosos de l'antiguitat per la manera com introduïa elements considerats més propis de la comèdia que no pas del gènere en què s'inscribia l'autor⁹³¹.

Des del punt de vista de la interpretació literària, ja hem pogut comprovar i no serà sobrer recordar-ho, com en els escolis de tragèdia trobem comentaris en què s'identifiquen recursos típics de comèdia. Sovint, aquests comentaris apareixen en un context de controvèrsia a propòsit d'al·lo què és genuïnament còmic o tràgic, i de

⁹²⁷ Sobre aquesta qüestió vegeu Panagiotis (1998).

⁹²⁸ Arist. *Po.* 1455a 29-34.

⁹²⁹ Crismani (1997).

⁹³⁰ Per a les relacions entre comèdia antiga i novel·la vegeu Smith (2014).

⁹³¹ A propòsit de la innovació dramàtica que suposaren les tragèdies d'Eurípides vegeu Quijada (1991).

la pertinença d'emprar determinats recursos o personatges que s'identifiquen com a còmics en contextos tràgics⁹³².

Tenint en compte que en la interpretació literària antiga no només s'identificaven influències de la tragèdia en la comèdia, sinó també a l'inrevés —fet aquest darrer que suscitava certa polèmica a propòsit de la frontera entre gèneres—, resseguirem en aquest capítol aquells episodis de novel·la en què certs esdeveniments que es preveien tràgics tenen una solució còmica, en el sentit de final feliç, tal com l'apliquen alguns comentaris a les tragèdies que hem resseguit en el capítol 2.1.3. I identificarem quins són els mecanismes a través dels quals s'opera aquest trencament de la tragicitat.

Com hem vist, els comentaristes dels escolis i dels resums de les tragèdies estan interessats en els mecanismes mitjançant els quals el final d'una obra —en aquest cas tràgica—, pot modificar o modifica a ulls dels receptors el gènere literari del qual partia i en el qual s'inscriu una determinada obra. Aquests comentaris recullen discussions a l'entorn del coronament còmic o tràgic de la peça que ha portat determinats entesos o bé a criticar el canvi de registre o bé a modificar el gènere al qual ha de pertànyer (de tragèdia a drama satíric). A propòsit d'aquesta qüestió hem citat diversos comentaris que es centren especialment en l'*Alcestis* i en l'*Orestes* d'Eurípides, ja que és aquest l'autor que més es presta a jugar amb les fronteres de gèneres⁹³³. Que sigui precisament Eurípides el blanc dels comentaris no ens ha d'estranyar gens a aquestes alçades ja que ens indica, una vegada més, l'enorme influència d'aquest autor en la literatura i el teatre d'època imperial.

En l'argument d'Aristòfan a l'*Alcestis*, el gramàtic explica que tant aquesta tragèdia com l'*Orestes* son més aviat còmiques en el sentit que d'un inici desgraciat canvien a un final feliç⁹³⁴. La mateixa reflexió a propòsit del final que modifica el caràcter sencer de la peça la trobem en l'argument a l'*Orestes*⁹³⁵. Aquests breus

⁹³² Per a les llicències còmiques en les obres d'Eurípides vegeu Barnes (1964), Dunn (1989 i 1996), Quijada (1991), Hall (1993).

⁹³³ Recordem un escoli on es recull la controvèrsia que generà aquest tràgic precisament per la seva tendència a esborrar les fronteres entre còmic i tràgic: schol. E. *Andr.* 32 <κεκρυμμένοι>: οί φαύλως ὑπομνηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμωδίαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι. ἀγνοοῦσιν· ὅσα γὰρ εἰς τραγωδίαν συντελεῖ, ταῦτα περιέχει ἐν τέλει, τὸν θάνατον τοῦ Νεοπτολέμου καὶ θρῆνον Πηλέως, ἅπερ ἐστὶ τραγικά.

⁹³⁴ Arg. E. *Al.* 7-10. τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικότερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἀλκέστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾗ> ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

⁹³⁵ Arg. E. *Or.* 10; 21 i 22. τὸ δράμα κωμικώτερον ἔχει τὴν καταστροφὴν. [...] τὸ δράμα τῶν ἐπισκενῆς εὐδοκιμούντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἦθεσι. Πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.

comentaris dels arguments són desenvolupats en el següent escoli que tornem a reproduir:

«ὦ μέγα σεμνή»: τοῦτο παρὰ τοῦ χοροῦ ἐστὶ λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ. —ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἡ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς. ὅθεν ὁράται τόδε τὸ δράμα κωμικῆ καταλήξει χρησάμενον· διαλλαγαὶ γὰρ πρὸς Μενέλαον καὶ Ὀρέστην. ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ Ἀλκίησιδι ἐκ συμφορῶν εἰς εὐφροσύνην καὶ ἀναβιοτήν. ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τοιαῦτα ἐν τῇ τραγωδίᾳ εὐρίσκεται.
Schol. E. Or. 1691

Això és dit pel cor com des de la màscara del poeta. El desenllaç de la tragèdia acaba en lament o en *pathos*; el de la comèdia, però, en reconciliació i pau. D'aquí que es vegi que aquesta obra es serveix d'un final de comèdia, ja que Orestes i Menelau es reconcilien. Però passa el mateix a l'*Alcestis* que comença amb desgràcies i acaba en joia i resurrecció. De la mateixa manera en els *Tiris* de Sòfocles el reconeixement esdevé al final i en general es podria dir que moltes coses d'aquesta mena passen en la tragèdia.

Com veiem per aquest comentari, en la mort i en el desenllaç s'identifiquen les marques de gènere i les manipulacions que Eurípides, principalment però no exclusiva, en fa al respecte. També en Aquil·les Taci i en Heliodor és en aquests punts on més es presta aquest joc.

Si Eurípides és el tràgic que més es presta a aquesta controvèrsia, hem de recordar que la resta de tràgics no estan exempts de comentaris a propòsit de l'adequació al gènere. Per exemple, en l'*Àiax* de Sòfocles es comenta la conveniència en el tracte del personatge d'Odisseu a qui el poeta ha estalviat la component còmica en situar-lo al marge de la bogeria d'Àiax i evitar-li d'aquesta manera el tret de covard⁹³⁶. Però aquesta controvèrsia a propòsit de les barreres entre tràgic i còmic no és una novetat que recullen els escolis, sinó que, com tot, arrenca de Plató. I si, com hem vist en els discursos a favor de la dansa⁹³⁷, podem resseguir respostes a la teoria de la mimesi platònica expressada en la *República*, en les novel·les d'Heliodor i d'Aquil·les, podem considerar aquells passatges on es juga a transgredir els límits teòrics de la tragèdia una reacció antiplatònica. Així, com afirma Reig:

les coincidències entre la descripció d'un món on la gent plora i riu alhora i el drama més trist esdevé feliç, com diu Heliodor al final i la possibilitat teòrica, plantejada per Plató, que algú imiti comèdia i tragèdia conjuntament i sigui capaç de confegir qualsevol emoció a través de la imitació no són casuals, sinó que formen part de l'interès de la novel·la per explotar els mecanismes dramàtics i superar el gènere teatral⁹³⁸.

⁹³⁶ Schol. S. Aj. 76. A propòsit d'aquest escoli vegeu l'apartat c del capítol 2.1.1.

⁹³⁷ Vegeu 3.1.1. i 3.1.2.

⁹³⁸ Reig (2010: 106-107).

També en la *Poètica* d'Aristòtil trobem reflexions sobre aquesta qüestió i afirmacions contradictòries segons el passatge on s'insereixen. Així, el filòsof considera que els finals feliços de la tragèdia estan relacionats amb el desig del poeta de complaure el públic, un públic marcat per l'ἀσθένεια⁹³⁹. Però, si en aquest passatge considera que els finals feliços són propis de la comèdia, unes ratlles més enllà assenyala com a millor aquell reconeixement que impedeix que una πρᾶξις φθαρτική es dugui a terme⁹⁴⁰. No és estrany, doncs, que si ja en Aristòtil les coses no estan massa clares a propòsit de la idoneïtat de finals feliços en les tragèdies, tot al llarg de la tradició literària aquesta controvèrsia s'hagi mantingut.

Sobre la qüestió que ens ocupa, el capgirament feliç d'esdeveniments abocats a la desgràcia, Reardon⁹⁴¹ en parlà ja en el seu llibre de l'any 1991 i ho relacionà amb les teories d'Aristòtil. Assenyala que l'afirmació del filòsof segons la qual a la tragèdia no escauen els esdeveniments feliços no pot aplicar-se a la novel·la ja que l'objectiu de la tragèdia és ben diferent del de la novel·la⁹⁴². Cal afegir, a més, pel que hem vist en els escolis i en els arguments de tragèdia, que la teoria poètica d'Aristòtil no és l'única vàlida en l'antigor i que ni tan sols reflecteix el gust del públic del seu moment, al qual ataca diverses vegades. De fet, en època imperial, en contra de l'opinió del filòsof, les tragèdies d'Eurípides catalogades com a més “novel·lesques” eren les més apreciades entre el gran públic i, segurament, les més emprades en la construcció de ficcions ja fossin o no dramàtiques.

Així, com veurem a continuació, per als desenllaços feliços, tant Heliodor com Aquil·les Taci semblen tenir al cap certs recursos a què Aristòtil fa referència i, sobretot, aquells explotats per Eurípides, de manera que podem aplicar també a Heliodor la definició que ja Rattenbury feu d'Aquil·les Taci: «Achilles Tattius seems to have been to Greek Romance what Euripides was to Greek Tragedy»⁹⁴³.

a. Morts

Al llarg de tot el treball hem tractat les morts com episodis en els quals el πάθος i el tràgic es manifesten de manera diàfana i en què es concentren tot un seguit d'adjectius —τραγικός, ἔλεινός, οἰκτρός, λυπηρός, ὀδυνηρός— presents en Aristòtil,

⁹³⁹ Arist. *Po.* 1453a 31-35.

⁹⁴⁰ *Ibid.* 1453b 35-1454a 8.

⁹⁴¹ Reardon (1991: 77-96).

⁹⁴² *Ibid.* (1991: 79).

⁹⁴³ Rattenbury (1933: 256-257)

en la seva teoria a propòsit dels πράγματα οἰκτρά, i en la teoria literària posterior. Així, les desgràcies —segons Aristòtil— per gaudir de com a mínim algun dels adjectius que acabem de llistar no poden afectar personatges roïns i són punt central de totes les emocions tràgiques:

Πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερόν οὐδὲ ἔλεινόν τοῦτο ἀλλὰ μισρόν ἐστίν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς αὐτυχίαν, ἀτραγωδίατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων.
Arist. Po. 1452b 34-38

És evident, en primer lloc, que caldrà no veure-hi ni els homes bons passant de la felicitat a l'infortuni, perquè això no inspira ni pietat ni temença, sinó repugnància; ni els dolents, de l'infortuni a la felicitat, perquè això és la cosa més impròpia de la tragèdia.

I és precisament aquesta premisa la que novel·listes com Heliodor i Aquil·les Taci segueixen fil per randa. Ja que, si bé els seus protagonistes passen un bon grapat de desventures, el seu retrobament feliç clou les narracions.

A més, com hem vist, el filòsof connecta en la definició que dóna del πάθος com a part integrant del μῦθος el tràgic i la mort⁹⁴⁴; una connexió que en els seus episodis mai obliden els autors de novel·la. D'altra banda, que la mort d'algun personatge representa un punt central d'allò que podem anomenar tràgic ho exemplifica prou bé l'escoli al vers 1123 de l'*Àiax* de Sòfocles, on s'afirma que no acabar la tragèdia amb la mort de l'heroi i allargar-la amb la disputa per l'enterrament en refreda el to tràgic⁹⁴⁵. Així, com ja hem explicat en el capítol dedicat a les morts, els novel·listes estalvien la mort real als seus personatges principals, tot ells ἐπιεικεῖς, excepte en el cas de Calasiris⁹⁴⁶. Ens interessa, per tant, en aquest punt del treball estudiar per quins mecanismes aquests esdeveniments tràgics passen a còmics. De quina manera Aquil·les Taci i Heliodor juguen amb la tradició literària, especialment amb la del drama, per transformar en felices escenes abocades al desastre.

Però l'acumulació de desgràcies a què es veuen sotmesos els protagonistes participa també de la component moral de la tragèdia que destaca, per exemple, l'escoli al vers 2 de l'*Orestes*:

κατασκευὴν ποιούμενος ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας προτάσεως τῆς ὅτι πάντα φέρει τὰ δεινὰ ἢ ἀνθρωπότης, ἐπιφέρει ὅτι καὶ αὐτοὶ οἱ μακάριοι καὶ ὄλβιοι δόξαντες ἄνθρωποι οὐκ ἄμοιροι συμφορῶν καὶ παθῶν γεγόνασιν. Schol. E. Or. 2

⁹⁴⁴ Arist. Po. 1452b 10-13.

⁹⁴⁵ Schol. S. Aj. 1123: τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεῖα τραγωδίας· μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δράμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος. A propòsit d'aquest escoli vegeu 2.1.1. c.

⁹⁴⁶ Hem comentat la mort del sacerdot Calasiris, com una mort mancada de πάθος i, per tant d'efecte tràgic en l'apartat f. del capítol 3.2.4.

El poeta, preparant la pròpia premissa que la condició humana suporta totes les coses terribles, insisteix que fins els que semblen benaurats i feliços tenen assignat com a lot desgràcies i patiments.

Aquest mateix tarannà pedagògic i moral que el comentarista aplica a Eurípides⁹⁴⁷ envaeix les novel·les d'amor i d'aventures on els seus portagonistes, situats al principi de les aventures en una zona de confort i de benaurança, es veuen aclaparats per συμφορὰ i πάθη.

- PRIMERA MORT DE LEUCIPE: Ach. Tat. III 16-23.

Ens hem allargat prou en els capítols 3.2.2 i 3.2.4 sobre aquesta mort i la manera com està construïda. Hem parlat poc, però, del seu desenllaç que no és menys significatiu en el context de la novel·la. Aquí, per tant, ens centrem en l'última part de l'episodi, la *resurrecció* de Leucipe. En els paràgrafs del 13 al 23 trobem la resolució feliç del que al principi semblava una mort terrorífica i esgarrifosa: just quan Clitofont és a punt d'immolar-se davant el fèretre de la seva estimada, arriben Menelau i Sàtir demanat-li que s'aturi. A continuació, Menelau li promet que ressuscitarà la noia i, després de demanar-li que es cobreixi el rostre i que eviti mirar, pronuncia un ensalm egípc. Leucipe surt del fèretre. Fins aquí la primera part de la resolució.

Es tracta d'una resurrecció i, per tant, podríem aplicar-hi en un comentari literari la reflexió de l'escoli a l'*Orestes* que hem citat fa un moment: ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ Ἀλκίησιδι ἐκ συμφορῶν εἰς εὐφροσύνην καὶ ἀναβιοτήν⁹⁴⁸. Per la manera com és narrada aquesta resurrecció, però, el passatge resulta completament irònic fins al punt que aquest episodi fou considerat una paròdia del relat de la resurrecció de Crist. El cert, però, és que no presenta cap semblança amb el model de resurrecció cristià i s'acosta més a les resurreccions típiques de la màgia negra on es fa reviure un cos mort per a un objectiu determinat. De fet, en la novel·la d'Heliodor⁹⁴⁹ trobem una resurrecció o revifament d'un cadàver per part d'una dona egípcia i el procediment s'assembla bastant. En tots dos casos trobem la pronúncia d'una mena de sortilegi o d'ensalm i l'aixecament físic del cos que es troba estirat⁹⁵⁰.

Però la resurrecció de Leucipe no marca el final de l'episodi i la seva resolució feliç. Com hem dit, Aquil·les Taci estalvia sempre la mort dels protagonistes i això vol dir que no els fa morir mai, de manera que Leucipe no pot haver ressuscitat. El

⁹⁴⁷ A propòsit d'aquest escoli vegeu 2.1.2. a.

⁹⁴⁸ Schol. E. Or. 1691.

⁹⁴⁹ Hld.VI 14, 2-15.

⁹⁵⁰ Sobre resurreccions i la seva terminologia, vegeu Grau (en premsa²).

desenllaç d'aquest episodi consisteix a descobrir per a Clitofont i per al receptor de la novel·la la ficció de l'escena. És a dir, a obrir la panxa de la ficció i a mostrar explícitament tots i cadascun dels mecanismes que han emprat Sàtir, Menelau i Leucipe per escenificar la mort. Dels capítols del 21 al 23 Sàtir i Menelau expliquen l'*atrezzo*, l'ambientació i l'escenificació de tots els moviments de la peça. De fet, pel que fa al vestuari i als objectes sacrificials, confessen que van treure'ls del bagul de qui devia ser un actor que escenificava els poemes homèrics⁹⁵¹. Aquest actor va voler combatre l'atac de la nau on viatjava disfressant-se de guerrer èpic; tanmateix, morí en l'intent i les seves disfresses serviren per salvar Leucipe d'una mort segura.

Per a l'autor de novel·la, per a qui els herois com Hèracles i les seves gestes no tenen cabuda en el seu món fet d'herois a la mesura humana, l'única manera de canviar una mort tràgica en un final feliç com el de l'*Alcestis* és descobrir fins al més mínim detall tota la ficció escenificada. Això implica, d'una banda, el trencament de la il·lusió teatral que comporta, al mateix temps, un trencament de la ficció narrativa en el si de la novel·la mateixa; i, de l'altra, l'advertiment sobre el fet que les disfresses no poden convertir algú en allò que no és —és a dir, l'actor no pot esdevenir un heroi èpic i aconseguir vèncer en un combat real per molt que es disfressi d'heroi. Aquests dos elements resolen un episodi tràgic. A més, a l'estimada de Clitofont i als seus amics, les disfresses i el teatre serveixen per ocultar la seva identitat vertadera, per enganyar uns espectadors ingenus i per esquivar la mort, igual com passa amb l'Orestes de l'*Electra* de Sòfocles.

D'aquesta manera, el trencament de la ficció, com si es tractés d'una paràbasi còmica, no marca tant un final feliç com sí que aconsegueix truncar les expectatives d'un lector ingenu i complaure la mirada escèptica d'un lector més incisiu. El trencament de la il·lusió dramàtica és l'eina que emprà Aquil·les Taci per assenyalar com a ficció no només la mort de la protagonista, esdeveniment paradoxal i antinovel·lístic, ja que suposaria la fi de les aventures dels protagonistes i, amb això, la decepció d'una audiència que té clares les expectatives del gènere, sinó també la resurrecció, un fenomen que, malgrat el context religiós de l'època imperial, només pot succeir en la ficció, el màxim exponent de la qual és el teatre.

⁹⁵¹ A propòsit de la figura dels anomenats *homeristes* vegeu Hillgruber (2000).

- MORT DE TISBE: Hld. II 5-6 i 8-11.

En l'apartat dedicat a les morts⁹⁵² ja hem analitzat amb profunditat aquesta escena. Tanmateix, creiem convenient revisar amb una mica més de profunditat aquells elements que fan que la mort de la serventa comporti, malgrat tot, un desenllaç feliç per a Cnèmon. Hem d'assenyalar també que és precisament en aquesta mort que s'anuncia a Cnèmon el final de Demeneta. D'aquesta manera, amb la mort de Tisbe i de Demeneta, Cnèmon queda alliberat de la condemna a l'exili imposada pels ciutadans d'Atenes.

Hem explicat ja que es tracta d'una mort per error. Tíamis, pres pels gelos i la por, entra a la cova on Cariclea havia de ser-hi. En sentir una veu que parla en grec, el pirata es llança contra la noia, que es troba d'esquenes, i la mata. En aquest punt del relat l'audiència sap que no es tracta de Cariclea però res més. Uns capítols més enllà Teàgenes veu el cos de la noia de boca a terra i el pren per la seva estimada. Però, quan gira el seu cos, s'adona que no és Cariclea en el mateix moment en què Cnèmon la reconeix com a Tisbe, la serventa que el va ensarronar i va ordir la trampa per fer creure al seu pare que desitjava l'esposa d'aquest. En el moment del reconeixement el jove Hipòlit s'expressa en aquests termes: Θίσβης ἢ ὄψις⁹⁵³. Aquesta expressió és important ja que, un poc més endavant, el mateix Cnèmon dubta d'aquesta aparició de la serventa i de la mort de Demeneta que la carta anuncia:

Ὡς κάγω σε καὶ κειμένην ἔχω δι' ὑποψίας καὶ σφόδρα δέδοικα μὴ καὶ πλάσμα ἐστὶν ἡ Δημαινέτης τελευτὴ καμὲ μὲν ἠπάτησαν οἱ ἐξαγγείλαντες σὺ δὲ καὶ διαπόντιος ἦκεις ἐτέραν καθ' ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ τραγωδήσουσα».

Hld. II 11, 2

Jo, tot i que et tinc aquí jaient, sospito i molt temo que la mort de Demeneta sigui una invenció; que aquells que me l'anunciaren m'hagin enganyat i que tu, travessant el mar, hakis arribat a Egipte per representar-nos una escena de tragèdia atenesa.

Cnèmon és un jove atenès, coneixedor de la tragèdia i, com altres personatges d'aquesta novel·la, dubta d'allò que els seus ulls veuen. Té una consciència permanent de la vida com un tetare, plena d'il·lusions i d'enganys⁹⁵⁴, de paranys que poden posar en risc la seva vida. Tanmateix, en les *Etiòpiques*, els moments en què els seus personatges expressen aquests dubtes són episodis on no es produeix cap

⁹⁵² Per a la construcció d'aquesta mort i les seves implicacions vegeu 3.2.4. e.

⁹⁵³ Hld. II 5, 4.

⁹⁵⁴ Aquesta concepció de la vida com un teatre, com un espectacle permanent no és exclusiu d'Heliodor i, per exemple, és força explotat en molts dels diàlegs de Llucià de Samòsata. Sobre aquesta consciència de la vida com un teatre en Heliodor vegeu Montes Cala (1992), Paulsen (1992), Reig (2010), Suárez de la Torre (2004).

engany, sinó episodis frapants i sorprenents on la credibilitat de la ficció és posada a prova. En el cas de Cnèmon és precisament un personatge aliè al drama del jove Hipòlit qui esvaeix els seus dubtes. Aquest personatge és Teàgenes i li replica:

«Οὐ παύση» ἔφη ὁ Θεαγένης «ἄγαν ἀνδριζόμενος εἶδωλά τε καὶ σκιάς εὐλαβούμενος; οὐ γὰρ δὴ κάμει τε καὶ τὴν ἐμὴν ὄψιν εἵποις ἄν ὡς ἐγοήτευσεν, οὐδὲν κοινωνοῦντα τοῦ δράματος. Ἄλλ' ἢ μὲν κεῖται σῶμα νεκρὸν ὡς ἀληθῶς καὶ τούτου γε ἔνεκα θάρσει παντοίως, ὧς Κνήμων». Hld. II 11, 3.

Teàgenes va dir-li: «És que no deixaràs, Cnèmon, de fer-te el millhomes i de recelar d'imatges i d'ombres? Perquè no diràs que també jo tinc embruixats els ulls, quan no tinc res a veure amb aquest drama. De veritat que aquí jeu ella, un cos mort; així que això és un motiu perquè estiguis esperançat».

En l'expressió τὴν ἐμὴν ὄψιν no es parla dels ulls com a òrgan físic, sinó de la visió, de la imatge que es genera a partir de l'objecte físic mitjançant el sentit de la vista. Teàgenes, amb aquesta expressió, pretén esborrar primer el dubte a propòsit de la visió i de la possibilitat que estigui embruixada i, després, a propòsit d'un engany conscient, d'una ficció que Tisbe hagi pogut ordir.

De fet, el cos mort de Tisbe i la mort de Demeneta anunciada en la carta que té la serventa a la mà és una intrusió en el drama de Teàgenes i Cariclea. Com hem explicat, Teàgenes i Cnèmon baixen a la cova per cercar Cariclea, que havia estat tancada allà baix. Quan veuen el cos mort d'una noia, creuen que és ella, tanmateix, senten la veu de la jove i Teàgenes corre a buscar-la. En aquest desenllaç feliç d'una mort que resulta no ser la de la protagonista, es cola sobtadament i d'improvís el desenllaç d'un altre episodi aliè i extern a la trama central de la novel·la. La clara consciència dels protagonistes de la novel·la a propòsit de la intrusió d'una part d'un drama que no els afecta ni els pertany és expressada per Cariclea en els termes següents:

Τῆς δὲ Χαρικλείας ἐκπεπληγμένης καὶ «πῶς ἦν εἰκός, ὧς Κνήμων,» εἰπούσης «τὴν ἐκ μέσης τῆς Ἑλλάδος ἐπ' ἐσχάτοις γῆς Αἰγύπτου καθάπερ ἐκ μηχανῆς ἀναπεμφθῆναι; πῶς δὲ καὶ ἐλάνθανεν ἡμᾶς δεῦρο κατιόντας;»

Hld. II 8, 3

I Cariclea, molt sorpresa, va dir: «¿Com pot ser, Cnèmon, que hagi arribat del bell mig de l'Hel·lade fins a l'altra banda de la terra, a Egipte? És com si l'haguessin llançat d'una màquina ¿I com pot ser que no ens adonéssim que era aquí quan nosaltres hi vam baixar?»

En les paraules de la noia podem resseguir la tradició aristotèlica a propòsit de l'ús de la màquina teatral. D'una banda, hem comentat ja l'habilitat d'Heliodor a l'hora d'incloure episodis aliens a la trama central de manera que quedin integrats en aquesta i, de l'altra, no hem d'oblidar els consells d'Aristòtil que semblen seguir-se per a aquest episodi. La història de Cnèmon, el motiu pel qual es troba lluny de la

seva Atenes i entra a formar part de les aventures de Teàgenes i Cariclea, és un episodi extern a la trama central que és actualitzat en la mateixa ficció i que passa a formar part de les aventures dels protagonistes gràcies a aquesta μηχανή de que parla Cariclea i que entronca directament amb els preceptes d'Aristòtil:

ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἂ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέσθαι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἂ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας.
Arist. Po. 1454b 2-5

Però serà bo d'usar la màquina per a tot allò exterior a l'acció dramàtica, o per allò que, havent-se esdevingut anteriorment, no pot ésser conegut d'un home, o per allò que, havent d'esdevenir-se després, ha d'ésser predit o anunciat.

Si les aventures del jove Hipòlit són alienes a l'acció dramàtica de la novel·la, la millor manera de fer conèixer al personatge i, de retruc, a l'audiència allò que s'ha esdevingut, el final de la història, és emprant la màquina teatral per enviar Tisbe i la seva lletra a l'epicentre de l'acció. De fet, tal com afirma el mateix Cnèmon, la mort tant de Tisbe com de Demeneta és una bona notícia per a ell⁹⁵⁵ ja que amb això aconseguix desfer-se del seu destí de personatge tràgic i recomençar de nou. I, potser, fins i tot Heliodor segueix conscientment Eurípides en atribuir als seus personatges un final feliç, sense importar-li massa les crítiques que el seu predecessor rebé; unes crítiques recollides en el següent escoli que el comentarista ja s'encarrega de discutir:

<κεκρυμμένοι>: οἱ φάυλως ὑπομνηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμωδίαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι.
Schol. E. Andr. 32

Els comentaristes mediocres blasmen Eurípides dient que ha traslladat a personatges tràgics una comèdia.

El final feliç de totes les aventures dels personatges principals és quelcom indiscutible en la novel·la. De quina manera es resolgui el desenllaç és en mans del seu autor, que, en aquest cas, es serveix de les tècniques dramàtiques d'Eurípides i d'alguns preceptes recollits per Aristòtil.

b. Morts truncades

- EXECUCIÓ DE CLITOFONT: Ach. Tat. VII 12-13

Com ja hem explicat, la tercera mort de Leucipe empeny Clitofont a declarar-se'n culpable i a demanar com a càstig la seva pròpia execució. Un cop ha tingut lloc el judici, es decreta per poca diferència de vots la pena de mort. Però, quan Clitofont ja

⁹⁵⁵ Hld. II 11, 1.

és al lloc on s'ha d'executar la sentència, una processó en honor d'Àrtemis l'interromp. L'escena es descriu com segueix:

ἄρτι δέ μου δεθέντος καὶ τῆς ἐσθῆτος τοῦ σώματος γεγυμνωμένου μετεώρου τε ἐκ τῶν βρόχων κρεμαμένου καὶ τῶν μὲν μάστιγας κομιζόντων, τῶν δὲ πῦρ καὶ τροχόν, ἀνοιμώξαντος δὲ τοῦ Κλεινίου καὶ ἐπικαλοῦντος τοὺς θεούς, ὁ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερεὺς δάφνην ἐστεμμένος προσιῶν ὁρᾶται. σημεῖον δὲ τοῦτό ἐστιν ἠκούσης θεωρίας τῆ θεῶ. τοῦτο δὲ ὅταν γένηται, πάσης εἶναι δεῖν τιμωρίας ἐκεχειρίαν ἡμερῶν τοσοῦτων, ὅσων οὐκ ἐπετέλεσαν τὴν θυσίαν οἱ θεωροί. οὕτω μὲν δὴ τότε τῶν δεσμῶν ἐλύθη. ἦν δὲ ὁ τὴν θεωρίαν ἄγων Σώστρατος, ὁ τῆς Λευκίππης πατήρ.
Ach. Tat. VII 12, 2-3

Un cop vaig estar encadenat, despullat i penjat de les cordes, mentre duien uns el fuet, els altres el foc i la roda, i Clíniàs cridava i invocava els déus, vet aquí que apareix un sacerdot d'Àrtemis amb una corona de llorer. Això és un senyal que informa de l'arribada d'una processó en honor de la dea. I, quan això succeeix, cal postposar qualsevol pena tants dies com els membres de la processó triguin a acomplir els sacrificis. Va ser d'aquesta manera, doncs, com vaig ser alliberat de les cadenes. I qui encapçalava la comitiva era Sòstrat, el pare de Leucipe.

L'audiència de la novel·la a aquestes alçades de la narració ja no deu esperar de cap manera que el protagonista i narrador de la història mori. Però, tenint en compte la llarga llista de morts truncades o falses morts en aquesta obra, si la comparem amb la resta de novel·les d'aventures, la manera com aquesta mort quedarà truncada posa a prova la capacitat i els recursos literaris de l'autor. Si, pel que fa a Leucipe, es tracten totes de morts fictícies, en el cas de Clitofont l'esquema no es torna a repetir. D'aquesta manera, si en alguna tragèdia d'Eurípides un *deus ex machina* és l'eina emprada per aturar una acció terrible just en el mateix instant en què està a punt d'acomplir-se, en aquesta novel·la, tot i que, com ja hem comentat, la intervenció directa dels déus ja no és creïble, la providència i la gràcia divina⁹⁵⁶ sí que són eines versemblants per a aturar un acte atroz. Així, en comptes d'un *deus ex machina*, Aquil·les Taci, com també Heliodor fa, llança des d'una màquina un personatge, les peripècies del qual queden al marge de les aventures dels protagonistes, per aturar la mort. De fet, no hem d'oblidar que és Sòstrat, el pare de Leucipe, qui, a través d'una carta, explica a l'inici de l'obra per què envia a casa del pare de Clitofont la seva filla i la seva dona. Sòstrat, que és el motor causant de totes les peripècies dels protagonistes, ja que pren la decisió d'enviar la filla a casa del germà, es converteix al final en l'encarregat de coronar un final feliç per als joves.

⁹⁵⁶ A propòsit de la relació entre novel·la i religió, i el caràcter de la novel·la com a iniciació en els misteris vegeu Kerényi (1927), Giangrande (1962), Merkelbach (1962 i 1994), Hikichi (1965), Antoniou (1995), Edsall (2000-2001). Dowden (2005) analitza l'univers religiós que mostren les novel·les.

I el caràcter de *deus ex machina* que podem atribuir-li, com en el cas de Calasiris⁹⁵⁷ en el combat fratricida, se li pot assignar secundàriament pel fet que es tracta del sacerdot d'Àrtemis, dea a qui els joves protagonistes han consagrat la seva castedat fins que no s'hagin casat. Però és també important que es tracti d'una comitiva i que l'escena acabi en un banquet, ja que el recurs de les processons festives i del banquet és típic de la comèdia.

Una altra connexió còmica d'aquest episodi la trobem en la fugida de Leucipe, relatada just a continuació de l'aparició de Sòstrat, quan es refugia en el temple de la mateixa dea⁹⁵⁸. Tot i que el motiu del refugi en un temple és típic i tòpic, no només en tragèdia, és emprat també en clau còmica. Per exemple en les *Tesmofòries* el parent d'Eurípides corre a refugiar-se al temple quan és descobert per l'assemblea de dones.

A diferència de la novel·la d'Heliodor⁹⁵⁹, on trobem llargues descripcions de processons festives i religioses, Aquil·les Taci no dedica ni mitja ratlla a descriure la processó que salva la vida del protagonista. De fet, d'aquesta comitiva interessen tan sols les seves conseqüències —el retrobament entre els protagonistes, d'una banda, i el retrobament de filla, pare i gendre, de l'altra— i la motivació: en un somni Àrtemis s'apareix a Sòstrat i li diu que trobarà la seva filla i el fill del seu germà.

Pel que fa aquest episodi, podem considerar que el narrador es cenyeix als preceptes d'Aristòtil a l'hora de construir el desenllaç de manera que el déu no hi intervé directament, sinó que, a través d'un somni i en la seva condició d'ésser omnipresent, explica al pare on es troba la seva filla:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὡσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἢ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.

Arist. *Po.* 1454a 37-b 8

Evidentment, doncs, cal també que el desenllaç de les faules resulti de la falla mateixa, i no com en la *Medea* de la intervenció d'una màquina i en la *Ilíada* de la proposta de reembarcament. Però serà bo d'usar la màquina per a tot allò exterior a l'acció dramàtica, o per allò que, havent-se esdevingut anteriorment, no pot ésser conegut d'un home, o per allò que, havent d'esdevenir-se després, ha d'ésser predit o anunciat; perquè als déus concedim la facultat de veure-ho tot.

⁹⁵⁷ Per a aquest episodi vegeu en aquest mateix capítol l'apartat titulat *Calasiris i el combat entre els germans*.

⁹⁵⁸ Ach. Tat. 13.

⁹⁵⁹ Per a les descripcions de processons en aquesta novel·la vegeu Bartsch (1989) i Bowie (2006).

Així, el recurs a la divinitat en aquest episodi de la novel·la es cenyeix a esdeveniments exteriors a ella. De fet, tenim tan sols notícia de la cerca que el pare de la noia du a terme per Clínias, que se n'ha assabentat mentre rodava després del naufragi, i que ho explica a Clitofont un cop es retroben, just després de la segona mort de la noia.

Per tant, Aquil·les Taci empra per resoldre feliçment el que havia de ser una mort, la combinació de recursos dramàtics (tràgics i còmics): la intervenció d'una divinitat en forma de processó religiosa que acaba en banquet.

- EL SACRIFICI DE CARICLEA: Hld. X 7-17

El sacrifici truncat de Cariclea ocupa una bona part del llibre X. Es tracta d'un episodi força complex on s'inclou també el reconeixement de Cariclea⁹⁶⁰ per part dels seus vertaders pares, reis etiòps.

Teàgenes i Cariclea arriben a la terra dels etiòps com a presoners de guerra. Segons els costums d'aquest poble, en ocasió d'una victòria militar contra una terra estrangera, cal oferir a Hèlios, Sèlene i Dionís víctimes humanes. Entre els presoners triats per al sacrifici es troben Teàgenes i Cariclea, després que Teàgenes passi la prova que demostra la seva virginitat i que Cariclea faci el mateix embolcallada d'una epifania quasi divina. La noia, un cop ha demostrat la seva virginitat, per tal d'imperdir que sigui sacrificada es dirigeix als gimnosofistes allà congregats per obrir un procés judicial amb el qual vol demostrar que no és just que sigui sacrificada. En aquest judici on es troben els pares de Cariclea i un gimnosofista, Sisimitres, el mateix que l'acompanyà fora de la ciutat quan ella era petita, la noia fa mostra de la seva habilitat retòrica, seguint els tòpics judicials. Tanmateix, per al reconeixement de Cariclea com a filla dels reis, no basten les paraules i calen els objectes de reconeixement —els que la mare li posà en abandonar-la—, i la seva semblança amb la imatge d'Andròmeda que presideix el sacrifici, juntament amb la marca al braç. Heliodor es serveix aquí per al reconeixement de Cariclea de senyals externs que segons Aristòtil no són els més adients⁹⁶¹, però sí els més emprats per tota la tradició literària, tant en èpica com també en tragèdia, en la nea.

⁹⁶⁰ Sobre les implicacions d'aquest reconeixement i la seva significació en la novel·la sencera vegeu Reig (en premsa i 2010: 114-116).

⁹⁶¹ Arist. Po. 1454b 19-25.

Malgrat tots aquests senyals, Idaspes, el rei dels etiòps i pare de Leucipe, persisteix en la idea de sacrificar la noia ja que així ho ha promès al poble. Tanmateix, el clamor popular ho evita. L'escena és descrita com segueix:

Καὶ ταῦτα εἰπὼν ὁ μὲν ἐπέβαλλε τῇ Χαρικλείᾳ τὰς χεῖρας, ἄγειν μὲν ἐπὶ τοὺς βωμοὺς καὶ τὴν ἐπ' αὐτῶν πυρκαϊᾶν ἐνδεικνύμενος πλείονι δὲ αὐτὸς πυρὶ τῷ πάθει τὴν καρδίαν συμχόμενος καὶ τὴν ἐπιτυχίαν τῶν ἐνηδρευμένων τῇ δημηγορίᾳ λόγων ἀπευχόμενος. Τὸ δὲ πλῆθος τῶν Αἰθιοπίων ἐσείσθη πρὸς τὰ εἰρημένα καὶ οὐδὲ πρὸς βραχὺ τῆς Χαρικλείας ἀγομένης ἀνασχόμενοι μέγα τι καὶ ἄθρόον ἐξέκραγον «Σῶζε τὴν κόρη» ἀναβοῶντες, «σῶζε τὸ βασίλειον αἶμα, σῶζε τὴν ὑπὸ θεῶν σωθεῖσαν».
Hld. X 17, 1

I després de parlar així, va agafar Cariclea de la mà, fent veure que la conduïa cap a l'altar i cap a la pira que hi havia. Però, en el seu sofriment, un foc encara més ardent li cremava el cor i mirava de conjurar l'èxit davant la gent dels seus mots enganyosos. La gentada va quedar sacsejada pel discurs i de cap manera va permetre ni una sola passa més de Cariclea; i cridava alhora: «Salva la noia, preserva la sang reial, salva qui ja ha estat salvada pels déus!».

El discurs del pare on afirma que, com que ha promès un sacrifici amb víctimes humanes al seu poble, tot i saber que es tracta de la seva filla, el matindrà, és tan sols una estratagema per fer participar el poble de la decisió de no sacrificar la filla, tal com suggereix l'oració τὴν ἐπιτυχίαν τῶν ἐνηδρευμένων τῇ δημηγορίᾳ λόγων ἀπευχόμενος. Es tracta d'un discurs capciós, que pretèn ensarronar el poble per tal de donar la sensació que és escoltat i que el rei compleix la seva voluntat. Així, les paraules del rei provoquen l'efecte desitjat —evitar la mort de la filla—, tot i que l'expressat sigui el contrari.

Però Heliodor en aquesta escena explora les diverses maneres que Aristòtil proposa per a les accions δεινὰ ἢ οἰκτρὰ⁹⁶² i plenes de πάθη. En el llistat d'aquests episodis el filòsof construeix una gradació del més intens al menys. Segons afirma l'estagirita, abans de proposar la gradació d'intensitat en les accions δεινὰ ἢ οἰκτρὰ, cal buscar aquells πάθη que es donin entre φιλίας⁹⁶³ (entre germans, de pare a fill o a l'inrevès, etc.). I Heliodor, en la situació que planteja, el sacrifici d'una filla per part del pare, construeix un episodi destinat a suscitar des del principi grans πάθη. En un primer moment, abans que Cariclea reveli la seva veritable identitat, planteja la possibilitat que sigui sacrificada i, per tant, que, sense que el pare ho sàpiga, mati la seva pròpia filla. De manera que el reconeixment es produeixi *a posteriori*. Segons el

⁹⁶² *Ibid.* 1453b 15.

⁹⁶³ *Ibid.* 1453b 19-20.

filòsof, aquesta és una opció millor que matar a consciència τό τε γὰρ μισθὸν οὐ πρόσθεσιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν⁹⁶⁴.

Després, pel discurs que posa en boca del pare on expressa la seva voluntat de seguir amb el sacrifici, explora la possibilitat que inclou Aristòtil de cometre l'acte a consciència⁹⁶⁵. Però amb l'inclusió del discurs del pare i de la intencionalitat amagada, Heliodor complica l'acció i sembla barrejar l'opció en què el reconeixement es dona just en el precís instant de cometre l'acció, de manera que queda truncada —que és la que considera millor⁹⁶⁶—, amb la que el filòsof considera pitjor: malgrat saber que es tracta de la filla, tanmateix, sacrificar-la, ja que per a l'estagirita aquesta acció és οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ⁹⁶⁷. Tanmateix, com hem vist en el text del passatge citat, el discurs del pare no revela les seves veritables intencions que són deixar lliure la seva filla un cop l'ha reconeguda com a tal. De fet, que es produeixi el reconeixement just en el precís instant en què s'està a punt de cometre l'acte, és la millor, segons Aristòtil⁹⁶⁸.

Així Heliodor, potser conscient del seu joc, introdueix la temptativa de donar un desenllaç en què la mort és truncada per un canvi de parer i, d'oferir un episodi οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. Tanmateix, hàbilment el narrador inclou en el moment d'aquesta acció mateixa el veritable desig del rei: no sacrificar Cariclea un cop l'ha reconeguda com a filla seva. D'aquesta manera, Heliodor juga a explorar en la plasmació de l'episodi tot el plantejament teòric que Aristòtil fa a propòsit de les accions doloroses i carregades de forts πάθη. D'altra banda, ens ofereix un gir ἐκ δυστυχίας εἰς εὐτυχίαν considerat una mica abans en la *Poètica* el contrari del que ha de contenir una tragèdia⁹⁶⁹. Així, prenent els mecanismes que el filòsof identifica en la *Poètica* i seguint la petja d'Eurípides, Heliodor construeix un episodi del qual podem extreure les mateixes interpretacions que l'escolista de l'*Alcestis*:

τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικότερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἀλκέστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾗ> ἔστι μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα. Arg. E. Al. 7-10

⁹⁶⁴ *Ibid.* 1454a 3 i 4.

⁹⁶⁵ *Ibid.* 1453b 27-29.

⁹⁶⁶ *Ibid.* 1454a 4-8.

⁹⁶⁷ *Ibid.* 1453b 38-40.

⁹⁶⁸ *Ibid.* 1453b 34-35.

⁹⁶⁹ Aquesta afirmació d'Aristòtil entra en contradicció amb el passatge citat anteriorment. Tanmateix, aquesta manca de consistència en la *Poètica*, a la qual hem al·ludit al capítol dedicat a Aristòtil, no crea problemes en la novel·la, ja que no es tracta de posicionar-se en la controvèrsia, sinó d'emprar els mecanismes dramàtics ben identificats per estudiosos i comentaristes, reflectits també en els escolis.

L'obra és més aviat satírica, perquè, a partir d'un inici tràgic, acaba en alegria i complaença. S'han suprimit del gènere de la tragèdia perquè són inusuals tant l'*Orestes* com l'*Alceste*, perquè tenen més de comèdia, atès que comencen en desgràcia i canvien cap a la bona sort i l'alegria.

Aquest *happy end* mancat completament de tragicitat és reforçat per les reaccions de joia de l'espectador, el poble congregat en el lloc del sacrifici:

Ὁ δὲ Ὑδάσπης ἐκὼν τε καὶ χαίρων προσίετο τὴν ἦτταν, τὴν εὐκτὴν ταυτηνὴ βίαν αὐθαίρετος ὑπομένων καὶ τοὺς δῆμους ἐπαλλήλοις ταῖς ἐκβοήσεσι χρονιώτερον ἐντρυφῶντας καὶ ταῖς εὐφημίαις ἀγερωχότερον ἐπισκιρτῶντας ὄρων τούτοις μὲν ἐμφορηθῆναι τῆς ἡδονῆς ἐνεδίδου, κατασταλῆναί ποτε πρὸς ἡσυχίαν ἐκόντας ἀναμένων.

Hld. X 17, 3

Idaspes, de bon grat i complagut, acceptà la derrota, sotmetent-se voluntàriament a aquella imposició que tant havia desitjat. Contemplava el poble que l'afalagava durant una bona estona amb crits ara d'uns ara dels altres i que l'assaltava amb lloances ben ostentoses. I s'hi lliurava emportat pel plaer, esperant que fos el poble qui, per iniciativa pròpia, es tranquil·lités.

L'audiència de la novel·la que en aquest passatge gaudeix d'un punt de vista més precís i exacte que no pas el poble davant el final tan esperat somriu complagut, amb una ἡδονή semblant a la del rei Idaspes i sense una exaltació tan gran com la del poble que desconeix les veritables intencions del discurs del rei.

- CALASIRIS I EL COMBAT ENTRE ELS GERMANS: Hld. VII 4-8

El combat entre Tíamis i Petosiris, els fills de Calasiris, és un episodi molt paradigmàtic de la manera com l'autor de la novel·la articula i organitza els elements dramàtics i la dimensió espectacular. I, de fet, comptem des de fa uns anys amb alguns articles que analitzen de manera molt clarificant els conceptes dramàtics i el tractament que l'autor fa de l'espectador. Així, Montes Cala en el seu article «En torno a la impostura dramàtica de la novel·la grega. Comentario a una Écfrasis de espectáculo en Heliodoro»⁹⁷⁰ analitza no només la composició de les escenes i el lèxic del teatre que s'hi reflecteix, sinó també els seu hipotext tràgic: les *Fenícies* d'Eurípides. També Suárez de la Torre⁹⁷¹ en un article més recent dedica unes pàgines a examinar en aquest episodi les diverses menes d'espectadors que s'hi individuen, l'espectador col·lectiu, el poble congregat a les muralles de la ciutat, d'una banda, i l'espectador individual i amb nom propi, Àrsace, que contempla l'espectacle des de dalt de la muralla. Tal com els estudiosos que acabem de citar expliciten en la seva anàlisi del passatge, es tracta d'un episodi extremadament

⁹⁷⁰ Montes Cala (1992).

⁹⁷¹ Suárez de la Torre (2004: 217-219).

complex en la composició de les escenes, d'un *macrodrama*, podríem dir, en què convergeixen diversos personatges i on es resolen amb un final feliç conflictes que afecten els personatges principals de la novel·la: Calasiris, Teàgens i Cariclea.

Helidor ens presenta dues escenes: una tragèdia amb final feliç —el combat fratricida entre els fills de Calasiris per recuperar l'un i mantenir la dignitat sacerdotal l'altre— i el retrobament de la parella protagonista, un *παρεγκύκλημα τοῦ δράματος*, tal com és definit en la novel·la mateixa⁹⁷².

Tal com afirma Montes Cala⁹⁷³, l'hipotext d'aquesta tragèdia amb final feliç és la *Iliada* i les *Fenícies* d'Eurípides, una tragèdia que, tal com hem vist en el resum que en conservem⁹⁷⁴, és definida com a *περιπαθεῖς ἄγαν*. De fet, que això sigui així no ens ha d'estranyar si tenim en compte que, tal com deixa clar Cribiore⁹⁷⁵ a partir d'un estudi detallat dels papirs de l'Egipte greco-romà, aquesta tragèdia no només fou molt emprada en el context de l'educació, sinó també molt llegida pel públic en general, ja que és el text d'Eurípides que més apareix des del segle II aC fins a finals del s. VII dC.

El final feliç del *δρᾶμα* d'Heliodor és coronat amb l'escena de reconeixement entre els dos protagonistes, de reminiscències tant euripídies —*Helena*, *Ifigenia entre els Tauris*— com còmiques, ja que es clou amb una processó festiva on Eros n'és el protagonista. De fet, aquestes tragèdies que acabem d'esmentar, no només pel seu final feliç, sinó també per l'estratagema de què es serveixen els protagonistes per escapar-se d'una mort segura en un país estrany, pertanyen al grup de les peces d'Eurípides de difícil catalogació i que suscitaren controvèrsia entre els estudiosos antics, tal com succeeix amb l'*Orestes* i l'*Alcestis*. Per tant, servint-se de referents literaris molt populars en el seu moment, el novel·lista hi aplica l'esquema de les peces més híbrides d'Eurípides.

Però si hem dit que el *macrodrama* del llibre VII de les *Etiòpiques* conté referències també a l'èpica, cosa que posa de manifest una vegada més com en la novel·la es reflecteix aquest esborrament de barreres de gènere entre èpica i tragèdia —aspecte que trobem també reflectit en els escolis per comentaris amb lèxic teatral que s'inclouen en l'èpica—, no podem oblidar que ja en la tragèdia d'Eurípides hi ha evidents referències a la *τειχοσκοπία* del cant III de la *Iliada* i al combat entre Aquil·les i Hèctor. Per tant, si ja en el drama el seu autor era capaç d'intergrar

⁹⁷² Hld. VII 7, 4. A propòsit d'aquest sintagma vegeu Montes Cala (1992)

⁹⁷³ Montes Cala (1992: 221).

⁹⁷⁴ Arg. E. Ph. 18-22.

⁹⁷⁵ Cribiore (2001b).

referències d'un gènere no dramàtic però marcat, tanmateix, per una gran teatralitat i dimensió espectacular, visual, és encara més significatiu per al nostre estudi tenir en compte que la preferència del novel·lista és en última instància el text tràgic, per bé que, evidentment, els passatges de l'èpica a què al·ludeix en el seu episodi li eren ben coneguts. Comprovem, d'aquesta manera, com la novel·la, el gènere híbrid per excel·lència, recorre en episodis de caire dramàtic i amb fort protagonisme visual a textos de referència que inclouen ja una forta intertextualitat⁹⁷⁶.

Centrem-nos ara en la manera com l'autor disposa tots dos episodis: insereix en un mateix espai dues peces que pertanyen, com hem dit, a dos moments culminants de la història de Calasiris, d'una banda, i de Teàgenes i Cariclea, de l'altra. Aquest tret no és poc important ja que ens pot remetre al món dramàtic d'època imperial, molt ric, on no era estrany representar espectacles de diferents menes. Així, era habitual, segons podem extreure dels textos en defensa de la dansa, representar en un mateix espai i dia diversos espectacles de dansa i també peces tràgiques i còmiques, i fins espectacles de lluita i de combats que reproduïen escenes mítiques⁹⁷⁷.

Vejem ara de quina manera Heliodor transforma en còmic, en feliç, la tragèdia dels germans. És l'aparició de Calasiris —com des d'una màquina teatral (ὥσπερ ἐκ μηχανῆς⁹⁷⁸)—, que es mostra, despullant-se de la seva disfressa de mendicant i mostrant la seva vertadera identitat, el que aconsegueix aturar el combat fratricida. L'anagnòrisi, per tant, entre el sacerdot i els seus fills, resol el conflicte. De fet, però, és Τύχη qui concedeix al pare dels nois, a diferència del que succeeix amb Jocasta en la tragèdia d'Eurípides i igual com en el cas de la mort truncada de Clitofont⁹⁷⁹, que arribi en el moment precís per aturar la tragèdia. D'aquesta manera, Τύχη, la màscara de l'autor⁹⁸⁰, mou els fils per tal de transformar una escena destinada a la mort en joia i alegria. La interrupció del vessament de sang entre els germans es dona precisament gràcies al reconeixement de Calasiris, un reconeixement que

⁹⁷⁶ De fet, la mateixa descripció de la lluita d'un i altre germà amb clars ressons a la persecució d'Hèctor i d'Aquil·les relatada en la *Ilíada* ens pot remetre a un tipus d'actors que escenificaven escenes homèriques, no només les relataven. Un personatge d'aquesta mena apareix en *Leucipe i Clitofont* (III) quan els amics expliquen a Clitofont d'on van treure les disfresses i l'atrezzo per muntar l'escena del sacrifici. Per a aquesta mena d'actors vegeu Hillgruber (2000).

⁹⁷⁷ Sobre la diversitat d'espectacles en època imperial vegeu Lib. *Or.* 64, 60 i 115. Per a un estudi modern, vegeu Dupont (1985).

⁹⁷⁸ Hld. VII 6, 5.

⁹⁷⁹ Vegeu una mica més amunt en aquest mateix apartat b.

⁹⁸⁰ Sobre la identificació de la Fortuna amb l'autor en aquesta novel·la vegeu Winkler (1998).

provoca l'ἔκπληξις —un efecte ben connotat en Aristòtil⁹⁸¹ precisament en aquesta part de la tragèdia—, no només entre els espectadors congregats en la muralla, sinó també en els fills:

τότε οἱ μὲν παρείθησαν καὶ κατενεχθῆναι μικρὸν ἀπολιπόντες προσέπιπτον ἄμφω τῷ πατρὶ καὶ τοῖς γόνασι περιφύντες πρῶτα μὲν ἀτενέστερον ἐνορῶντες διηκριβοῦντο τὸν ἀναγνωρισμὸν, ὡς δὲ οὐ φάσμα τὴν ὄψιν ἀλήθειαν δὲ ἐγνώρισαν, πολλὰ ἅμα καὶ ἐξ ἐναντίων ἔπασχον· ἠδοντο ἐπὶ τῷ φύντι σωζομένῳ παρ' ἐλπίδας, ἐφ' ἣ κατελαμβάνοντο πράξει καὶ ἠνιῶντο καὶ ἠσχύνοντο, τῆς ἀδηλίας τῶν ἀποβησομένων εἰς ἀγωνίαν καθίσταντο. Καὶ ταῦτα ἔτι τῶν ἐκ τῆς πόλεως θαυμαζόντων καὶ λεγόντων μὲν οὐδὲν οὐδὲ πραττόντων, ὡσπερ δὲ ἀχανῶν ὑπ' ἀγνοίας καὶ τοῖς γεγραμμένοις παραπλησίῳ πρὸς μόνην τὴν θεῶν ἐπτοημένων, ἕτερον ἐγένετο παρεγκύκλημα τοῦ δράματος —ἡ Χαρίκλεια.

Hld. VII 7, 3-4

Llavors ells van deixar-se anar i els anà de ben poc que no es desplomessin. Van caure tots dos davant el pare i li abraçaren els genolls, mentre l'esguardaven primer de fit a fit per assegurar-se que l'havien reconegut. I, quan van estar certs que veritablement veïen el seu pare i no una aparició, els sobrevingueren molts sentiments alhora i encontrats: estaven contents de trobar sa i estalvi contra tota esperança el seu pare, però es dolien i s'avergonyien d'haver estat enxampats per ell en aquella situació, i eren preses de l'angoixa per la incertesa de com acabaria tot allò.

I el mateix experimentava la gent de la ciutat: n'estaven admirats, callaven i ni tan sols es movien. Estaven com bocabadats, perquè no en sabien res i, com els personatges d'una pintura, embadalits, tans sols mirant. I vet aquí que va afegir-se a l'escena, com des d'una altra màquina, Cariclea.

Es tracta d'una reconeixement ple de πάθη (ἠδοντο, ἠνιῶντο καὶ ἠσχύνοντο, ἀγωνίαν καθίσταντο, θαυμαζόντων, ἐπτοημένων) que causa ἔκπληξις no només en els personatges protagonistes, sinó també en els espectadors interns i, de retruc, en l'audiència de la novel·la que, d'aquesta manera, pot sentir la il·lusió de pertànyer a un grup d'espectadors que assisteix a una peça dramàtica on els πάθη adquireixen una gran dimensió. La reacció dels germans, tant pel que fa als signes físics —perden les forces i són a punt de caure— com a la barreja de sentiments davant de l'inesperat i el sorprenent de la situació està inserida de ple en la tradició literària. Així, en els escolis a la *Ilíada*, de la reacció d'Andròmaca, en la conversa que manté amb Hèctor abans del combat, es destaca aquesta barreja de sentiments davant d'una situació que genera emocions encontrades. Recuperem l'escoli⁹⁸² on es comenta l'escena:

<δακρυόεν γελάσασα:> δυνατῶς ῥηθὲν ἀνερμήνευτόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀπλοῦν τὸ πάθος, ἀλλὰ σύνθετον ἐξ ἐναντίων παθῶν, ἠδονῆς καὶ λύπης· εἰς γέλωτα μὲν γὰρ αὐτὴν προήγαγε τὸ βρέφος, εἰς δάκρυον δὲ ἡ περὶ τοῦ Ἑκτορος. Schol. A bT *Il.* VI 484

⁹⁸¹ Arist. *Po.* 1454a 2-4.

⁹⁸² Per a aquest escoli vegeu 2.2. d. Andròmaca i Hèctor.

El que es diu és possiblement inexplicable. Perquè no hi ha una única emoció, sinó una coincidència d'emocions encontrades, plaer i pena. El nadó la porta a riure, però l'angoixa per Hèctor, a les llàgrimes.

Pel que fa als símptomes físics, la reacció dels germans, que perden les forces, està inserida en la tradició de la reacció física davant d'un dolor que fulmina, la mateixa que comenta l'escoli a propòsit de l'escena on es descriu com Andròmaca, en sentir els plors del casal, abans fins i tot que se li faci saber la mort del marit, colpida pel dolor, perd les forces. Precisament el vers en què es descriu això és identificat com el punt àlgid del πάθος⁹⁸³:

<τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα <χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς>: > ἀνυπέρβλητον τὸ πάθος· ἐννοεῖν γὰρ χρῆ, ποδαπὴ ἔσται ἐπιγνοῦσα τὴν συμφορὰν, ὁπότε ἐν ἀμφιβόλῳ τῇ ὑπονοίᾳ κατείληπται μὲν τρόμῳ, ὅπερ σημαίνει διὰ τοῦ τῆς δ' <ἐλελίχθη γυῖα,> ἀκρατῆς δὲ γέγονε τῶν ἐν χερσίν.
Schol. bT Il. XXII 448

El *pathos* arriba al seu clímax. Perquè cal tenir en compte de quina manera esdevindrà coneixedora de la desgràcia, quan és presa d'una tremolor que l'envaeix a causa de la sospita, que és el que significa "els membres li tremolaren", i es queda sense força a les mans.

La sensació que experimenta el públic de la ciutat és la perplexitat expressada a través del silenci i de la paràlisi. Precisament, aquestes expressions físiques són en la tradició literària la visibilització de l'astorament, de l'ἔκπληξις. Així ho hem vist, per exemple, en la *Ilíada* quan es descriu la reacció d'Aquil·les en assabentar-se de la mort de Patrocle⁹⁸⁴, un model que segueix de ben a prop Aquil·les Taci quan inclou l'episodi de la mort de Càicles, l'estimat de Clínias⁹⁸⁵. Però la perplexitat pot estar relacionada també amb la incredulitat quan es presencia quelcom que traspasa els límits de l'habitual. Aquesta mena d'emudiment, semblant a la reacció del públic congregat a les muralles, és assenyalat per un escoli com a signe físic del πάθος quan es presencia un fet extraordinari⁹⁸⁶.

Pel que fa a la paràlisi corporal, trobem un exemple mític en la reacció de Níobe, paralyzada com una estàtua, després de veure morir els seus fills; un exemple que treuen a col·lació Aquil·les en la conversa amb Príam⁹⁸⁷ i Clitofont quan descriu la seva reacció davant el sacrifici de l'estimada⁹⁸⁸. La simptomatologia de l'ἔκπληξις és, doncs, un lloc comú que apareix en aquells moments d'alta intensitat de sentiments.

⁹⁸³ Per a aquest escoli vegeu 2.2. d. Mort d'Hèctor i reacció d'Andròmaca.

⁹⁸⁴ Vegeu 2.2. d. Mort de Patrocle i reacció d'Aquil·les.

⁹⁸⁵ Vegeu 3.2.4. a.

⁹⁸⁶ Schol. T Od. X 246: διὰ τῆς ἀφωνίας τοῦ ἀγγέλου καὶ τῶν δακρύων μεῖζον φαίνεται τὸ πάθος. Sobre aquest escoli vegeu 2.2. a.

⁹⁸⁷ Vegeu 2.2. b.

⁹⁸⁸ Ach. Tat. III 15, 6.

Heliodor, a més, hi introdueix una variant ja que, si bé normalment es dona en esdeveniments frapants i dolorosos al mateix temps, inassumibles per part de l'espectador, en el cas d'aquest passatge es dona també en un moment de joia, malgrat que l'imprevisible del desenllaç —hem de pensar que estan en un combat no només entre dos germans, sinó també entre diferents territoris, ja que Tíamis i Petosiris han involucrat els territoris més propers a Memfis— és la part que més pes té.

D'altra banda, tal com assenyalàvem ja en un treball anterior⁹⁸⁹, aquest passatge està marcat per les referències gestuals i els moviments, i tan sols trobem dues frases en què un personatge es dirigeix a l'altre. Es tracta de Calasiris que amb la seva paraula s'acaba fent reconeixible als seus fills i de Cariclea que aconsegueix ser reconeguda amb una frase que fa al·lusió al senyal d'identificació acordat pels enamorats: la torxa. Són precisament els dos únics personatges que van disfressats els que empren la paraula, una sola frase, per intervenir en l'escena i resoldre-la feliçment.

No podem deixar de comentar d'aquest passatge, d'acord amb tot el que hem dit ja respecte a l'ὄψις, l'expressió οὐ φάσμα τὴν ὄψιν ἀλήθειαν (Hld. VII 7.3). Com en la novel·la d'Aquil·les Taci on la visió no sempre garanteix l'ἀλήθεια —dins de la ficció de la narració—, els personatges de les *Etiòpiques* sovint dubten d'allò que veuen. Així, si, com hem vist per a la mort de Tisbe, Cnèmon, un jove atenès familiaritzat amb el teatre, dubta de l'ἀλήθεια de veure morta la serventa i tem que no li succeeixi com a alguns personatges d'Eurípides que passen d'espectadors del drama a protagonistes desgraciats del mateix⁹⁹⁰, els fills del sacerdot han d'assegurar-se també de no ser traïts pel sentit de la vista en un moment d'exaltació. El joc, però, que els dos novel·listes estableixen amb l'ὄψις segueixen, al nostre parer, un camí d'anada i de tornada. En el cas de *Leucipe i Clitofont* és el narrador qui intorudueix el dubte *a posteriori* en aquells episodis on no són els sentits els qui enganyen el subjecte de l'ὄψις on es produeix una manipulació de la realitat, la construcció d'una ficció. Pensem en el sacrifici fingit i en la tercera mort de Leucipe, especialment. En el cas d'Heliodor són els personatges qui, malgrat produir-se una ὄψιν ἀλήθειαν, en dubten, ja que són molt més conscients que els personatges d'Aquil·les Taci no

⁹⁸⁹ Homar (2015a).

⁹⁹⁰ Pensem, per exemple, en el cas de Penteu en les *Bacants*. A propòsit de la ficció dins la ficció en Eurípides, vegeu Nápoli (2007 i 2010).

només de la possible manipulació de la realitat i, per tant, de la inclusió deliberada de la ficció, sinó també de la feblesa dels sentits.

Tornant al final que presenta Heliodor d'aquest episodi, ens centrem ara en la inclusió de Cariclea. Potser per mirar d'assuaujar les fortes sensacions que deixa en l'auditori l'episodi de Calasiris i els fills i, per tal de marcar una transició entre uns esdeveniments i altres, l'autor col·loca una escena de reconeixement on Eros és al centre. Una escena plaent, d'exaltació amorosa. Així, igual com en comentar l'estructura de *Leucipe i Clitofont*⁹⁹¹ identificàvem que certes escenes de caire amorós es produïen precisament després d'esdeveniments de forta intensitat dramàtica, en Heliodor aquesta escena amorosa, de joia i alegria, segueix un moment d'alta tensió on la barreja de sentiments deixa expectants i sense alè els espectadors interns de l'episodi i, possiblement, els lectors. A més, la consciència escènica no és abandonada en cap cas i, així com Tisbe, que apareix morta a la cova on hi ha Cariclea es considera un personatge que pertany a un altre drama i que ha anat a raure a un de diferent mitjançant una màquina, també Cariclea, que no té massa a veure amb el reconeixement de Calasiris per part dels seus fills —sobretot a ulls dels espectadors congregats a les muralles, que no coneixen de res la noia ni les seves desventures—, és definida com un *παρεγκύκλημα* de l'acció principal que, d'aquesta manera, canvia sobtadament de tema i de protagonistes. Heliodor, per tant, igual com en el cas de Tisbe, recorre a una *eccicema* per introduir un personatge aliè al combat però relacionat amb Teàgenes, l'encarregat de guardar les armes de Petosiris.

D'altra banda, si el reconeixement del pare per part dels fills no es produeix per la sola presència física de Calasiris i es necessita que ell mateix digui que és el seu pare i els mani aturar el combat fratricida, Cariclea és capaç de reconèixer el seu estimat de lluny, a través del moviment corporal (*κίνημα*) i de la figura (*σχῆμα*). Teàgenes, en canvi, necessita que Cariclea li mostri com a senyal de reconeixement una torxa, ja que la seva disfressa de mendicant n'impedeix el reconeixement. Així, si les paraules de Calasiris basten per a ser reconegut, en el cas dels enamorats, l'autor ha recórrer a un altre recurs dramàtic, emprat tant en tragèdia com en comèdia: l'objecte. Sobre l'ús d'aquest recurs en tragèdia Aristòtil afirma el següent:

Ἄναγνώρισις δὲ τί μὲν ἔστιν, εἴρηται πρότερον· εἶδη δὲ ἀναγνώρισεως, πρώτη μὲν ἢ ἀτεχνοτάτη καὶ ἢ πλείστη χρωῶνται δι' ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν

⁹⁹¹ Vegeu el capítol 3.2.1.

σύμφυτα, οἷον “λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας οἶους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Arist. Po. 1454b 19-25

Què és la Reconeixença (anagnòrisi) ja ha estat dit més amunt. Quant a les espècies de Reconeixença, la primera és la menys artística i la que més usen els poetes a causa de llur pobresa d'invenció: la reconeixença per mitjà de signes. Alguns d'aquests signes són naturals com "la llança que porten marcada al cos els fills de la terra", o els estels de què parla Carcinus en el *Tiestes*; els altres signes són adquirits, i, d'aquests, els uns són sobre el cos, com les cicatrius; els altres són exteriors, com els collarets o com en la *Tiro* la reconeixença per mitjà de la cistella.

Gràcies a aquest doble reconeixement, les escenes dramàtiques culminen amb una processó festiva on participen tots els personatges (Tíamis, Petosiris, Calasiris, Teàgenes i Cariclea) i la multitud congregada.

Heliodor, doncs, empra tots els recursos dramàtics al seu abast per tal de plasmar una escena dramàtica amb un inici desesperançador i capgirar-la en un final exultant. Si, segons Aristòtil⁹⁹², l'anagnòrisi, juntament amb la peripècia, és el que més sedueix, en aquesta escena l'autor duplica l'anagnòrisi de manera que l'efecte que generi en l'auditori sigui superlatiu. D'altra banda, així com en el cas de la mort de Tisbe, també en aquest fa ús d'una doble estructura, és a dir, de la juxtaposició i de la inclusió d'esdeveniments que afecten personatges diferents, una tècnica no tan sols dramàtica, sinó també pròpia de l'èpica que, segons l'estagirita, és més pròpia de la comèdia que no pas de la tragèdia, tot i que els tràgics també en facin ús⁹⁹³.

D'altra banda, com hem apuntat ja, l'element visual és cabdal en aquesta escena on les paraules són escassíssimes. Així, la manca de paraules per part dels protagonistes de l'escena, la disfressa de Calasiris i Cariclea i l'ús de terminologia de l'àmbit també de la dansa —el κίνημα i el σχῆμα— són elements tots ells que ens remetent també al món dels espectacles mímic, com ja Crismani apuntava⁹⁹⁴, pel que fa a l'escena del combat. Al nostre parer, no és tan sols aquesta escena, sinó que tot l'episodi tant el del combat com el del reconeixement dels protagonistes reflecteix l'ambient espectacular i dramàtic d'època imperial. En la seva defensa dels ballarins, Libani ofereix una panoràmica prou acurada de com devia ser encara al segle IV dC —precisament segle en què se sol datar aquesta novel·la—, la vida dramàtica i espectacular de l'imperi: ens descriu un ambient ric i variat on els combats, les exhibicions d'acrobàcies i les representacions dramàtiques omplen els carrers i els

⁹⁹² Arist. Po. 1450a 35.

⁹⁹³ *Ibid.* 1453a 30-36.

⁹⁹⁴ Crismani (1997: 107-108).

teatres. De fet, en les exhibicions dramàtiques l'espectador pot assistir gairebé sense solució de continuïtat a peces de tota mena, quan posa al costat de les representacions de dansa, combats de boxa, cacera de bèsties ferotges, curses de cavalls⁹⁹⁵ i representacions escèniques de caire festiu i també tràgic:

λαβὼν ἄνθρωπον ἐστερημένον [ἢ] φιλτάτων ἢ χρημάτων ἢ περιυβρισμένον ἢ πεπληγμένον ἄγε πρὸς τὸ θέατρον, δείξον αὐτῷ δι' ὄρχηστοῦ παλαιᾶς βασιλείας καθηρημένας καὶ κουφιῆς. ἀπένεγκε τὴν διάνοιαν ἀπὸ τῶν τυράννων εἰς κώμους καὶ πανηγύρεις καὶ τάχα ὄψει τὴν κατήφειαν ἀπιούσαν, εἰ δὲ μὴ πᾶσαν, τὸ γοῦν πλέον. ὥστ' οὐ πολὺ τῆς παρὰ τοῦ ῥήτορος τοῖς πενθοῦσι βοηθείας ὄρχηστῆς δεύτερος.
Lib. Or. 64, 115

Agafa un home orfe d'amics o de possessions, o un ultratjat o ferit, porta'l al teatre i assenyala-li a través del ballarí les desfetes dels antics reialmes, és així com l'alleugeriràs. Fes que la seva atenció es distregui dels sobirans i es centri en cercaviles i festes, i aviat veuràs que la seva tristor potser no desapareixerà del tot, però sí força. El ballarí, doncs, segueix molt de prop l'orador a l'hora d'ajudar a endurar les dissorts.

Heliodor, en aquest episodi, ofereix a la seva audiència un espai on, igual com en la dansa, tota la tradició literària i dramàtica es posa en moviment per atreure la seva atenció, per endinsar-lo en un espai fet de πάθη que ara l'emmudeixen i el corprenen, ara l'assuaujen i el transporten a l'exaltació festiva de la joia i de l'amor. I el seu model per resoldre les peripècies dels seus personatges no és altra que Eurípides, el poeta que depassa els límits de la tragèdia i transgredeix l'uniformitat i la regla del seu gènere; l'Eurípides que genera en comentaristes i escoliastes controvèrsies literàries sobre el límit de la tragèdia i el de la comèdia. Tal com afirma Reig per al conjunt de la novel·la, en aquest episodi es posa de manifest com:

mimesi i ècfrasi van de la mà, són la mateixa cosa [...] i produeixen un *plasma* que provoca *pistis* en el lector⁹⁹⁶.

⁹⁹⁵ A propòsit de la diversitat d'espectacles en època de Libani, vegeu Lib. Or. 64. 58, 60 i 119.

⁹⁹⁶ Reig (2010: 106).

RECAPITULACIÓ

En els apartats dedicats a la novel·la hem resseguit com es plasmen tots aquells motius i reflexions que els escolis fan a propòsit del πάθος en peces èpiques i tràgiques.

Així, d'una banda hem vist pel que fa a la distribució d'escenes en *Leucipe i Clitofont* com l'autor, seguint la tradició narrativa de l'èpica i les tècniques que els comentaristes assignen a Homer, insereix entre aquells episodis on el πάθος és marcat o entre aquells episodis que representen una innovació respecte l'estructura i els tòpics habituals de la novel·la, escenes que permeten a l'ἄκροατής reposar o rebaixar l'atenció i la tensió. Aquestes escenes que reposen l'auditori són tòriques i es tracta d'exercicis retòrics fàcilment identificables. Si els escolis identifiquen que aquells passatges de l'èpica que podrien considerar-se digressius o prescindibles tenen una funció important i essencial per al context de transmissió, aquesta mateixa consideració podríem extrapolar-la a la novel·la i considerar també que aquells passatges digressius on s'exploten motius i temes típics dels exercicis de retòrica tenen una funció específica en el context de transmissió de l'obra, un context que el novel·lista dominava.

Una altra qüestió rellevant que hem posat de manifest, pel que fa a esdeveniments marcats pel πάθος, és la manera com s'articula l'ἐπαγγελία d'aquest πάθος a través de la lletra escrita on s'opera una assimilació entre el lèxic visual físic, que refereix a la lectura, i la visió mental, mitjançant les formes βλέπω, ὀράω. Així, pel que fa a la lletra de Leucipe (Ach. Tat. V 19, 6), a través de la visió de les lletres Clitofont genera una visió de l'acció mateixa. Aquesta ὄψις del πάθος provoca l'ἔκπληξις, el mateix efecte que li produeix la visió física —amb la narració farcida del lèxic també visual— de la mort de la noia, en l'escena del sacrifici (Ach. Tat. III 15). D'aquesta manera, la carta, com a objecte amb què s'identifica la noia mateixa, esdevé una ἐπαγγελία, igual com en la mort de Tisbe el cos mort de la noia, acompanyat d'una carta, és αὐτάγγελος. A més, la lletra de Leucipe provoca també tota mena de πάθη en el lector (Ach. Tat V 19, 1), igual com l'escena del seu sacrifici, que també causa ἔκπληξις. Però la descripció, encara que sigui oral, si és plena d'ἐνάργεια és capaç també de generar una visió mental (φαντασία); i la forma amb què és definida aquesta descripció ens remet al món de la tragèdia (κατατραγωδέω Ach. Tat. VI 4,4). A més, la identificació del cos mort o de la carta en termes d'objecte

físic i tangible genera una πίστις de la mateixa mena que l'urna funerària d'Orestes en el vers 1098 de l'*Electra* de Sòfocles, per contraposició a l'anunci de la seva mort. Igual com en l'escoli a aquest vers, en la novel·la l'objecte tangible, escrit, actualitza els esdeveniments i l'acció de veure (ὄραω) genera una πίστις més fiable que no pas el discurs sentit (Ach. Tat. VI 3, 4). De fet, pel que fa a la primera i a la segona mort de Leucipe, on hem ressaltat la presència constant del lèxic relacionat amb ὄραω, potser aquest interès per l'element visual és una manera d'induir alguna mena de πίστις sobre uns esdeveniments paradoxals. Precisament, en la tercera mort, presentada com un relat definit amb el terme μῦθος que, com hem vist, en la definició mateixa que es dona en els *Progymnasmata* queda vinculat a la mentida (Theon *Prog.* 72.28; Aphth. *Prog.* X 1, 6), la tècnica del distanciament platònic potser indueix credibilitat en Clitofont, però en absolut en l'audiència. A més, el relat oral d'aquesta tercera mort ens connecta amb la dicotomia que hem resseguit al llarg de la novel·la a propòsit de la πίστις d'allò vist per oposició al sentit. Si això és així en *Leucipe i Clitofont*, hem de dir que la falsa mort de Cariclea en *Etiòpiques*, a banda de contenir la tècnica del suspens, no és en cap cas —tampoc en la mort real de Tisbe, amb qui és confosa la protagonista—, un engany, sinó una confusió explicada per la reacció irracional i el judici erroni que causen en Tíamis tot un seguit de πάθη — ἔρω, ζηλοτυπία, θυμός— i perquè, en el cas de Cnèmon i de Teàgenes manca l'ὄψις ja que no veuen el rostre de la noia. Així, tot i que Heliodor no empra la mort d'un personatge en termes d'engany, la consciència tràgica del personatge Cnèmon, però també de Cariclea, el porta a dubtar de la seva veracitat (II, 11, 2). En aquest mateix sentit tant Cnèmon com Tíamis i Petosiris, en l'escena del reconeixment del pare, no consideren que l'ὄψις generi πίστις i en dubten sistemàticament (VII 7, 3).

La mort, doncs, és en la novel·la el lloc per excel·lència del πάθος, igual com succeïa en els escolis a Homer, especialment a la *Ilíada*. Així ho hem vist en els dos subapartats dedicats íntegrament a aquests esdeveniments. En els passatges on es posa de manifest la mort i el seu relat, l'èpica i la tragèdia, en aquells passatges on s'escenifiquen també aquests esdeveniments funestos, són la referència directa i immediata per a la composició de l'episodi (Ach. Tat. I, 7-14). I, igual com en els passatges on una carta n'és el vehicle de transmissió, el relat d'aquestes morts comporta una ἔκπληξις que es manifesta en la manca de paraula de la persona que rep la notícia o que presencia l'escena (Ach. Tat. I 13, 2 i VII 14, 1). De fet, a les morts

de la novel·la sempre segueixen els θρῆνοι dels personatges afectats, uns discursos que clouen l'escena tràgica i entronquen, d'aquesta manera, amb la tradició que pal·lesen els escolis segons la qual el final de la tragèdia és un θρῆνος sobre el πάθος (schol. E. Or. 1691). I aquests monòlegs de plany de la novel·la tenen sempre una empremta dramàtica i tràgica; es tracta de vertaders *solos* en què el personatge, en una estança solitària i mancada de llum, s'esplaija exhibint les seves dots retòriques. La connexió amb la tragèdia és innegable i, de fet, molts d'ells són introduïts amb formes com τραγικόν γοηρόν, ἐπιτραγωδεῖν (Hld. II 3, 4; I 3, 2; VII 14, 7). D'aquesta manera, en la novel·la, el θρῆνος es converteix en l'expressió retòrica del πάθος entès com una πρᾶξις φθαρτική.

D'altra banda, les morts de la novel·la, aquelles que són reals dins de la ficció, serveixen per invalidar un determinat tipus d'ἔρωσ, aquell que no és representat pels protagonistes. Es tracta de relacions homoeròtiques i de personatges afectats per un ἔρωσ o purament carnal o identificable amb el de la Fedra de la tragèdia d'Eurípides. Són les morts de Demeneta, d'Àrsace, de Càricles i de Quèreas.

Però, tot i que hem dit que en les escenes de mort de la novel·la es posa de manifest un πάθος tràgic, hem de tenir en compte que, per diferents motius, com hem vist, la mort de Calasiris (Hld. VII 11, 3-4) i la de Quèreas (Ach. Tat. VIII 16, 4) no ho són en absolut. Pel que fa a la mort de Tisbe (Hld. II 5-6 i 8-11), la cosa és més complexa. En el context de la tragèdia de Cnèmon, convertit en un Hipòlit actualitzat, la mort d'aquest personatge que l'ha perjudicat implica precisament la fi de la seva tragèdia particular. De fet, Heliodor juga amb el seu referent i, a diferència de la tragèdia d'Eurípides on la carta i la mort de Fedra provoquen la fi dissortada d'Hipòlit, en la tragèdia de Cnèmon és precisament la mort de Demeneta i de Tisbe, per una banda, i la carta de la serventa, de l'altra, allò que atura el destí tràgic del personatge. Així, igual com en l'escoli a l'*Andròmaca* es deixa constància de l'opinió d'algun estudiós segons la qual Eurípides ha aplicat una comèdia a personatges tràgics (schol. E. *Andr.* 32), Heliodor opera un procediment semblant.

A més, tot i que, com acabem de dir, les morts són essencialment en la novel·la el punt àlgid de la manifestació del πάθος, els novel·listes estalvien sempre la mort real als seus protagonistes, de manera que empren tot un seguit de recursos per transformar en còmic, en feliç, l'esdeveniment tràgic. Així, pel que fa al sacrifici de Leucipe, el mecanisme de l'autor per passar del tràgic al còmic és descobrir la ficció

escènica; trencar la il·lusió teatral en una mena de paràbasi còmico-novel·lesca (Ach. Tat. III 16-23).

Pel que fa a les morts truncades, els procediments d'un i altre novel·listes són força semblants, malgrat que en el cas de les *Etiòriques*, el fet d'unir περιπέτεια, ἀναγνώρισις i truncament de la πράξις φθαρτική contribueix a fer les escenes molt més riques i complexes. En l'execució truncada de Clitofont (Ach. Tat. VII 12 i 13), l'aparició de Sòstrat com un *deus ex machina* per aturar l'acció, el refugi al temple de Leucipe —un recurs tan còmic com tràgic—, més la processó festiva són tots tres recursos dramàtics que, a banda d'evitar la mort, són els ingredients que provoquen el retrobament entre pare i filla, d'una banda, i el retrobament definitiu dels enamorats, de l'altra. També en el combat fratricida entre Tíamis i Petosiris (Hld. VII 4-8) el procediment és força semblant. Com hem vist, els referents d'aquesta escena són les *Fenícies*, considerada περιπαθεῖς ἄγαν (Arg. E. Ph. 18-22). Calasiris és enviat també com un *deus ex machina* per aturar el combat fratricida en el mateix moment en el qual es produeix el reconeixement de Calasiris per part dels fills. Aquest és un reconeixemnt ple de πάθη, un final feliç que és coronat amb una escena de caire amorós, el reconeixement i retrobament dels dos amants. Així, el final de caire amorós, acompanyat de la processó festiva, és un recurs ben típic de la Comèdia Nova.

Però el πάθος en la novel·la tampoc no es limita a una πράξις φθαρτική ἢ ὀδυνηρά i és identificat també amb l'ἔρωσ que hem analitzat en els escolis d'èpica i tragèdia. Així, amb els exemples més significatius dels personatges de novel·la que es veuen arrossegats per passions que no condueixen al matrimoni, hem comprovat com en la tradició de la novel·la, que correspon a la d'època imperial, com hem vist per un text de Libani, els personatges femenins i el masculí que segueixen el model de Fedra estan mancats de σωφροσύνη, la virtut per excel·lència de la dona com cal⁹⁹⁷. Així, les protagonistes de la novel·la tenen per damunt de qualsevol altra aquesta virtut que les porta a contenir tant el seu desig carnal com el dels seus estimats fins que el matrimoni no sigui establert. Si la σωφροσύνη permet refrenar qualsevol passió que

⁹⁹⁷ Per exemple, les dones de Plutarc són totes σώφρονες (Plut. *Mul. Virt.*). Sobre aquesta qüestió en els escolis de la *Ilíada*, vegeu de Jong (1991a). A propòsit d'aquest concepte i del seu tractament a la literatura grega vegeu North (1996). Per a la virtut i la castedat en la novel·la vegeu Kasprzyk (2006), Ramelli (2006), Woronoff (2006), Temmerman (2014: 50-60; 158-161; 258-266). Sobre les passions i les virtuts en la novel·la vegeu Briand (2006).

afecta i enterboleix l'ànima i la conducta, els personatges del prototip Fedra representen l'antimodel en la novel·la.

D'altra banda, la relació d'aquestes escenes amb la tragèdia d'Eurípides i amb les idees que transmeten els escolis a propòsit de la vinculació entre desig i bogeria s'atirculen en la novel·la a través del lèxic —bogeria, *pathos*—, dels models de personatges involucrats: els joves nois objecte de desig que no poden defugir les desgràcies, les serventes que juguen un rol important en el desencadenament dels esdeveniments i el grup de dones, que com les del cor, viuen impotents i, fins i tot, amb desconeixement el dolor que agullona la companya; i de la seqüència d'esdeveniments: desig il·lícit, malaltia, revelació del secret, posada en perill de la vida del jove⁹⁹⁸ i mort de la dona. Finalment, en la novel·la l'antimodel serveix per educar en el refrenament i la seva eficàcia sembla ser, dins la novel·la, igual d'important com el model que representa la parella de protagonistes. Tanmateix, la baixa consideració que tenia la novel·la per part de les elits intel·lectuals, la mateixa de què gaudia la dansa d'època imperial⁹⁹⁹, portà els crítics tant de l'espectacle teatral com de la novel·la a considerar el mateix que l'escoli b *Il.* XIV 304-306c, segons el qual, és perillós plasmar escenes de desig ja que incentiven aquest sentiment entre els seus lectors. En aquest mateix sentit va la crítica expressada per Foci¹⁰⁰⁰ en la seva *Biblioteca* a propòsit de *Leucipe i Clitofont*.

⁹⁹⁸ A diferència de la tragèdia, el jove no mor; possiblement la causa n'és la bona reputació de què gaudia Hipòlit en època imperial com a model del jove assenyat i refrenat en els seus impulsos.

⁹⁹⁹ Sobre els aspectes en comú d'ambdós gèneres d'època imperial vegeu Ruiz Montero (2014). Per a la relació entre novel·la i mim, vegeu Beacham (1991a) i més recent Webb (2013).

¹⁰⁰⁰ Phot. *Bibl. Cod.* 94. 73b 26-31: Ἔστι δὲ τῆ ἀίσχρολογίᾳ τοῦ μὲν Ἀχιλλέως τοῦ Τατίου ἦττον ἐκπομπέων, ἀναιδέστερον δὲ μᾶλλον ἢ ὁ Φοῖνιξ Ἡλιόδωρος προσφερόμενος οἱ γὰρ τρεῖς οὔτοι σχεδόν τι τὸν αὐτὸν σκοπὸν προθέμενοι ἐρωτικῶν δραμάτων ὑποθέσεις ὑπεκρίθησαν, ἀλλ' ὁ μὲν Ἡλιόδωρος σεμνότερόν τε καὶ εὐφημότερον, ἦττον δὲ αὐτοῦ ὁ Ἰάμβλιχος, αἰσχροῶς δὲ καὶ ἀναιδῶς ὁ Ἀχιλλεὺς ἀποχρώμενος.

CONCLUSIONS

Tant en la *Metafísica* (1022b 15-21), com en la *Retòrica* (1378a 19-24) i en la *Poètica* (1452b 10-13) Aristòtil associa el πάθος amb els adjectius βλαβηρός i λυπηρός, i amb el substantiu συμφορά. En els escolis que hem revisat, sovint el πάθος té també aquestes connotacions (schol. E. Or. 1; schol. A. Th. 5; schol. AT Il. I, 1). I la definició de πάθος que dona l'escoli en el vers 1 de l'*Orestes* bé podria aplicar-se per definir les aventures dels protagonistes en la novel·la: καὶ πάθος μὲν λέγεται τὰ νοσήματα, συμφορά δὲ αἰ τοῦ βίου δυστυχία καὶ περιπέτεια. I és precisament a través d'aquest πάθος que els protagonistes segueixen un aprenentatge vital i, tal com s'observa en l'escoli al vers 374 de l'*Hipòlit*, παρὰ γὰρ τὰς συμφορὰς γνωμικώτεροι γινόμεθα, τῆς φύσεως ἡμᾶς διὰ τοῦ πάθους ἐκπαιδεύουσης.

D'altra banda, si el πάθος en la *Poètica* (1452b 10-13) és definit com una πράξις φθαρτική ἢ ὀδυνηρά, com ara θάνατοι καὶ αἰ περιωδυνία καὶ τρώσεις, en els escolis tant d'èpica com de tragèdia és precisament en aquestes escenes on es concentren més comentaris a propòsit del πάθος. En molts d'aquests passatges, a més, els escolis assignen una alta importància a la manera com aquest πάθος es manifesta i es fa visible. També en la novel·la, aquesta mena d'esdeveniments es plasmen de manera que el visible es realitzi a través del relat i de la descripció. De fet, en els escolis d'èpica i tragèdia i també en la novel·la, sovint, les morts generen una ἔκπληξις que es manifesta en la manca de paraula (schol. T Od. X 246; Ach. Tat. I 13, 2 i VII 14, 1; Hld. VII 7, 3-4). Així, el φανερός o la visibilitat (ὄψις) d'aquestes accions doloroses és destacat pels escolis (schol. S. Aj. 815) i el visible, expressat a través de termes com ὄραω i θεάω (i els seus derivats), és un element molt important en la transmissió del πάθος en el públic (schol. S. Aj. 60a i 346a; A. Eu. 14). Així mateix, en la novel·la es produeix també en determinats passatges marcats pel πάθος una vinculació entre ὄψις, πάθος i ἔκπληξις (Ach. Tat. III 15 i V 19, 6; Hld. VII 7, 3-4). La importància de l'element visual és reivindicada també per part dels defensors de la dansa, un espectacle que defineixen com una ἐπαγγελία δ'ἦθη, πάθη i πράγματα mitjançant la δεῖξις i la ὑποκρίσις (Luc. Salt. 67). Però aquesta definició de la dansa podria servir també per a la novel·la, tot i que la manera com es plasma és a través d'una διήγησις o d'un μῦθος molt proper al de l'èpica. Tanmateix, com hem vist en el passatge de la carta de Leucipe (Ach. Tat. V 19, 6), en aquest i en d'altres contextos s'opera en la novel·la una assimilació entre ἐπαγγελία i visió: en els casos en què es tracta d'una

ἐπαγγελία escrita, l'ὄψις que es genera sembla més fiable, mentre que en els casos en què es tracta d'una ἐπαγγελία oral, la φαντασία que genera no és tan fiable i provoca uns πάθη més perillosos que en la reacció a l'ἐπαγγελία escrita (Ach. Tat. II 13, 1 i VI 4, 4). De fet, l'assimilació de la carta amb un objecte, en la mesura que és un testimoni tangible i identificable amb la noia, genera credibilitat per ell mateix com succeeix en l'*Electra* de Sòfocles en el vers 1098 on s'afirma que l'urna funerària que conté les suposades cendres d'Orestes és més digne de confiança que no pas el relat de la seva mort. També la dansa, en la mesura que presenta un espectacle en què la visió n'és el centre, es considera superior ja que segueix la premisa d'Heròdot segons la qual el vist és més digne de confiança que no pas el sentit (Luc. *Salt.* 78, 6-8). Tanmateix, en les *Etiòpiques*, els personatges com ara Tíamis i Petosiris desconfien, fins i tot, de l'ὄψις en un moment de forts πάθη, de manera que s'arriben a plantejar si aquell que veuen és realment el seu pare (Hld. VII 7, 3). També Cnèmon, conscient plenament de ser un personatge de tragèdia, dubta de l'ὄψις de Tisbe i del relat mateix que conté la carta de la noia (Hld. II 11, 2). De fet, el dubte sobretot de Cnèmon sorgeix segurament de la seva consciència de personatge tràgic, de personatge euripídi a qui la representació d'escenes en les quals es converteix en espectador poden, al capdavant, convertir-lo, altra vegada, en protagonista de les seves pròpies desgràcies.

Tornant al πάθος i a la reflexió literària que suscita, seguint la tradició de la *Poètica* on el πάθος no es considera un element exclusiu de la tragèdia, els escolis identifiquen aquest element en diferents escenes d'èpica marcades per la mort, essencialment, o per forts dolors físics i emocionals. També en la novel·la i en la dansa els referents d'aquesta mena d'escenes són essencialment les tragèdies i els poemes èpics. Per tant, els escolis i també les manifestacions artístiques d'època imperial comparteixen la tradicional idea expressada ja per Plató i per Aristòtil segons la qual Homer és tràgic (Arist. *Po.* 1459b 8-11; *Pl. R.* 595b 10-c 2 i 598d; schol. *AT Il.* I 1a).

Prenent ara la definició que Aristòtil dona dels πάθη en la *Retòrica* —ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή (1378a 19-24)—, hem vist que tant en els escolis com en la novel·la i en la dansa, els πάθη en els quals es manifesta de manera més clara aquest canvi de judici i que reben més comentaris o més elaboració literària són els que produeixen una

μεταβολή tràgica (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν) en termes aristotèlics. En la dansa, els πάθη que posen de manifest aquesta interpretació són la μανία, molt desenvolupada en els paràgrafs 81 i 83 de l'obra de Llucià, i l'ἔρωσ (Lib. Or. 64, 109: ἀκούων γὰρ σωμάτων καὶ χρημάτων καὶ τυραννίδων ἔρωτας εἰς συμφορὰν τοῖς τετυχηκόσι τελευτήσαντας). L'altra cara de la moneda d'aquests πάθη que podem considerar tràgics en la mesura que generen una μεταβολή ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, és sempre la σωφροσύνη, la virtut per excel·lència en època imperial. Precisament l'ἔρωσ, com hem vist, és explotadíssim en novel·la. Tant en aquest gènere com en els escolis (schol. E. Hipp. 457; schol. bT Il. XIV 315b), on l'ἔρωσ i la μανία són associats a un νόσος ο πάθος (S. Aj. 66; schol. E. Hipp. 405 i Andr. 220), es manifesta com el desig és una força que ho supedita tot i que en aquells personatges que segueixen el model de la Fedra, origina vertaderes tragèdies (en *Leucipe i Clitofont* trobem l'exemple de Tersandre, en les *Etiòpiques*, el de Demeneta i Àrsace). A més, que el referent dels personatges femenins, principalment, que es deixen endur per un ἔρωσ que els porta a la μανία sigui la Fedra de la tragèdia d'Eurípides no fa altra cosa que reafirmar aquest tràgic com el model principal per als novel·listes i també per a la dansa, de la qual cosa podem extreure la mateixa conclusió a la qual arriba Pseudo Longí en el *Sobre el sublim* on afirma que Eurípides fou el tràgic que més plasmà aquestes dues pulsions (Ps. Longin. *Subl.* 15.3).

També el θυμός, assmiliat a l'ὄργή i a la μῆνις és un πάθος molt comentat en els escolis a la *Ilíada* a propòsit de la còlera d'Aquil·les (schol. bT Il. XVIII 112-113), i suscita comentaris de caire moral que segueixen de prop les teories de l'estagirita (Arist. *Rh.* 1368b 20, 1370b 11, 1379a 16-19). També en la novel·la aquest θυμός inserit en un context de desig eròtic, assimilat tant a l'ὄργή com a la ζηλοτυπία (Τίamis, en *Etiòpiques*. I 30, 7 i Tersandre, en *Leucipe i Clitofont* Vi 19, 1) és plasmat en passatges on s'exemplifica la força destructora d'un ἔρωσ inadequat. De fet, totes aquelles escenes que tenen com a protagonista l'ἔρωσ en un context de desig sexual, ja sigui en els escolis, en la dansa o en la novel·la, contenen també reflexions de tipus morals. D'una banda, com hem dit, l'ἔρωσ es considera una força a la qual tot queda supeditat (schol. E. Hipp. 457; schol. bT Il. XIV 315b; Ach. Tat I 2, 1-3) i, de l'altra, el fet de plasmar escenes de caire amorós suscita comentaris de tipus moral i pedagògic: en uns casos, els escolis veuen una voluntat pedagògica en l'escena de la Διός ἀπάτη segons la qual el poeta pretén ensenyar als joves com n'és de poderosa aquesta força

(cf. Càrmides en *Leucipe i Clitofont.*). Pel que fa a la dansa, els seus detractors, seguint la petja de Plató (R. 606d), consideren perillós posar en escena aquesta passió, ja que presenciar escenes de to eròtic fa néixer en l'audiència / espectador aquest mateix sentiment (cf. schol. bT *Il.* XIV 304-306c), mentre que els seus defensors reivindiquen precisament el contrari (Luc. *Salt.* 79). En la novel·la, la cosa no està tan clara, ja que en el proemi de Longus és força ambigu al respecte; tanmateix, l'afirmació de Foci no deixa cap mena de dubte de la lectura i interpretació moral que feia de les novel·les (Phot. *Bibl. Cod.* 94. 73b 26-31). I tant la novel·la com la dansa ens mostren que aquesta mena de πάθη són sempre més poderosos que la raó, una reflexió que es conté en l'escoli als versos 745-720 dels *Set* (κρείσσω γὰρ τὰ πάθη τῶν λογισμῶν).

Aquestes reflexions de caire moral ens han portat també a comentar aquells passatges on es reclama una vessant pedagògica per a la dansa i on s'estableix també una connexió entre aquest gènere i la tragèdia. Així, Libani, que atribueix a la tragèdia una vessant pedagògica en la transmissió dels mites grecs (*Or.* 64, 112), igual com hem vist que els escolis atribueixen una vessant pedagògica més aviat de tipus moral tant a l'èpica (schol. *Il.* bT *Il.* XIV 315b) com a la tragèdia (schol. *S. Aj.* 646a; schol. *A. Th.* 745-720; schol. *E. Or.* 2), però també de coneixement de mites (schol. bT *Il.* VI 119b), transfereix aquesta capacitat a la dansa i tant ell com Llucià reivindiquen alhora una pedagogia moral (Luc. *Salt.* 6 i 19; *Lib. Or.* 64, 109). Pel que fa a la novel·la, per a la qual no hem conservat textos que reflexionin sobre les seves característiques i continguts, sembla que se li podrien atribuir tant les crítiques dels detractors de la dansa com també les reivindicacions pedagògiques que en fan els seus defensors. De fet, si l'escoli al vers 646 de l'*Àiax* afirma que aquells que es veuen sotmesos a forts πάθη es perden (ἀπολισθάνουσιν), les escenes de novel·la que tenen com a protagonistes personatges dominats per ἔρως i θυμός, especialment, i que acaben en vertaderes tragèdies, ratifiquen l'opinió dels escolis i potser podrien generar una σωφροσύνη en el receptor, com reivindica Llucià per a la dansa. També en aquesta vessant pedagògica que els defensors atribueixen a la dansa, el lèxic emprat és el d'Aristòtil (*Po.* 1447a 26-28): ὁ γὰρ δὴ πεπληρωμένος τῆς τῶν ἡρώων καὶ γνώμης καὶ τύχης ἀμείνων ὁμιλῆσαι πράγμασιν ἐν τοῖς ἐκείνων παθήμασι τὸν αὐτοῦ βίον ὀρθῶν (*Lib. Or.* 64, 109).

D'altra banda, si en l'escoli al vers 2 de l'*Orestes* el comentarista identifica la voluntat del poeta de posar de manifest que «fins els que semblen benaurats i feliços

tenen assignat com a lot desgràcies i patiments», aquesta mateixa premissa es pot mantenir per a la novel·la on els seus protagonistes passen d'una situació confortable i feliç, en la seva pàtria i sota la cura dels seus pares, cap a un estat on les desgràcies i les peripècies s'acumulen. És més, la mena de protagonistes que presenta la novel·la s'apropa força a la d'aquells personatges que Aristòtil considera tràgics:

ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία (Arist. *Po.* 1453a 7-10)

Tanmateix, si els personatges de tragèdia, segons Aristòtil, han de patir desgràcies sense possibilitat de tornar a l'estat de benaurança, els autors de novel·la, malgrat plasmar la mena de personatges a què es refereix Aristòtil i de fer-los passar per tota mena de desgràcies, els reserven un final feliç. Com hem vist, però, en parlar de l'estructura de la novel·la d'Aquil·les Taci i en comentar el final d'aquesta obra, el lector no està del tot segur que, malgrat que la parella protagonista es retroba i rep la benedicció com a parella, el seu protagonista masculí hagi trobat la fi de les seves peripècies.

A banda de les reflexions morals que susciten aquelles escenes on es presenta un personatge que s'ha vist arrossegat pel πάθος, en els escolis, per als personatges que es troben en aquesta situació, els comentaristes identifiquen una manera de parlar característica que el transmet (schol. *E. Hec.* 689; *Tr.* 343; *S. Aj.* 560; bT *Il.* IV 146a i b 155). Per definir la mena de discurs que produeixen sovint empren l'adverbi περιπαθῶς; en altres casos, el verb τραγωδέω assenyala on comença aquesta mena de discurs afectat (schol. *E. Or.* 810; *Andr.* 103; *Hipp.* 601 i 656; *S. Aj.* 421; bT *Il.* XXIV 249-251). De fet, en la novel·la molts dels monòlegs de plany, tots ells construïts retòricament en una reelaboració dels procediments típics d'aquests discursos, són introduïts o definits amb formes relacionades amb la tragèdia —τραγικόν, ἐπιτραγωδεῖν— (Hld. I 3, 2; II 3, 4 VII 14, 7). A més, tots els monòlegs de plany de la novel·la, inclosos els θρήνοι, segueixen la mateixa posada en escena: el personatge que declama es troba sol, sovint, en una estança solitària. Així, no només la manera com aquests planys són introduïts, sinó també “l'escenificació” que se'n descriu confirmen que la manera de construir-los estava ben tipificada, la mateixa idea que es desprén en els escolis, on els comentaristes ja n'identificaven en Homer el tòpic (schol. bT *Il.* I 349b). En aquells casos en què els discursos són un θρήνος per la mort d'algú, aquest θρήνος esdevé l'expressió retòrica del πάθος. Que aquesta mena de

discursos fan visible allò que es descriu ens ho deixa ben clara la reacció a la descripció que un servent fa a Tersandre de la bellesa de Leucipe (Ach. Tat. VI 4, 4), una descripció que és presentada amb la forma κατατραγωδέω. D'altra banda, tots els θρήνοι de la novel·la en què un personatge es lamenta de la mort d'algun altre clouen l'escena tràgica d'aquesta mort, seguint, d'aquesta manera, la reflexió tradicional plasmada en els escolis segons la qual el final de la tragèdia és un θρήνος del πάθος o un πάθος (schol. E. Or. 1691).

A més, si com diu Aristòtil el πάθος és un element més del μῦθος juntament amb la περιπέτεια i l'ἀναγνώρισις (Po. 1452b 10), en la major part d'episodis de novel·la en què d'un final tràgic (la mort o l'expectativa indefugible de la mort) es passa a un final feliç, juntament amb el πάθος, hi apareix també la περιπέτεια i l'ἀναγνώρισις (mort truncada de Clitofont en *Leucipe i Clitofont*, sacrifici truncat de Clariclea i combat fratricida entre Tíamis i Petosiris en *Etiòpiques*). I precisament en aquesta mena de finals que capgiren el final tràgic, jugant així amb les fronteres de gèneres —una qüestió molt debatuda, com hem vist, en els escolis i en els arguments a la tragèdia—, els mecanismes són sempre dramàtics.

D'altra banda, si els escolis identifiquen en alguns passatges d'èpica i de tragèdia com el πάθος que plasma o posa en escena el poeta té en compte, per a l'efecte que causa, el coneixement del mite de l'auditori (schol. bT Il. VII 79a i XXIV 85a; schol. S. OT. 251; schol. E. Hipp. 566 i Hec. 80), en *Leucipe i Clitofont* i en les *Etiòpiques* els seus autors, a través de la seqüenciació d'escenes i de la distribució dels episodis i del seu desenllaç, tenen també sempre en compte l'auditori, ja sigui jugant amb les expectatives del gènere, ja sigui generant un efecte de suspens i de sorpresa.

Tot aquest recorregut, doncs, ens ha servit per constatar que no només els manuals de retòrica i els *Progymnasmata* ens donen informació valuosa a propòsit de la manera i de la base retòrica sobre la qual es construeix la novel·la, sinó que els escolis, en tant que formen part d'aquesta tradició de lectura i de reflexió a propòsit de les obres literàries clàssiques, de la seva estructuració i creació, ens permeten resseguir tota una tradició literària en la plasmació del πάθος, ja sigui a través de motius, de procediments o de construccions d'escenes; un πάθος que genera en l'auditori determinades reaccions. Fins i tot, la manera com els novel·listes desfan aquest caràcter patètic o tràgic té en compte les reflexions que pal·lesen els escolis a propòsit d'allò que assuaia o agreuja aquest πάθος. Així, les reflexions a propòsit de

les escenes patètiques, tant en un gènere èpic com tràgic, i el tractament i la manifestació del πάθος, són molt útils per analitzar la manera com la dansa i la novel·la es construeixen, construeixen el seu discurs i plasmen totes aquestes teories literàries antigues. De fet, pel que fa a la novel·la com a text literari i a la dansa, tant des del punt de vista de l'espectacle com del discurs interpretatiu que se'n fa en les obres de defensa, trobem repeses dels principis establerts en la *Poètica* i en la *Retòrica* a propòsit del πάθος, de la seva plasmació i dels conceptes que se li associen en la creació literària; unes repeses que entronquen també amb la tradició de crítica literària que reflecteixen els escolis respecte als grans textos de la tradició. Així, si en el centre mateix de l'obra, de la seva creació, tant en la dansa com en els escolis, s'atribueix una consciència clara del poeta o de l'agent creador respecte al receptor, a qui fa part activa en la recepció de l'obra, l'autor de novel·la, inserit de ple en tota la tradició no només creativa sinó també reflexiva a propòsit de l'obra literària, devia tenir plena consciència, i així ho palesen els passatges estudiats en aquest treball, del rol actiu del seu receptor.

BIBLIOGRAFIA

EDICIONS I TRADUCCIONS

- Alsina, J. (1985). *Anónimo. Sobre lo sublime. Aristóteles Poética*. Barcelona.
- Arnim, I. (1964). *Stoicorum veterum fragmenta*. Stuttgart.
- Balasch (1983). *Plató. Diàlegs*. Vols. X-XII. Barcelona.
- Berenguer, J. & Cuartero, F. (1981). *Longus. Dafnis i Cloe*. Barcelona.
- Brioso, M. & Crespo, E. (1982). *Longo, Dafnis y Cloe; Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte; Babiloníacas*. Madrid.
- Cappeletti, A. J. (1996). *Los estoicos antiguos*. Madrid.
- Colonna, A. (2006). *Eliodoro. Le etiopiche*. Torino.
- Christodoulou, G. A. (1977). *Τὰ ἀρχαῖα σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοψλέους*. Atenes.
- Crespo, E. (1979). *Heliodoro. Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid.
- (1991). *Homero. Ilíada*. Madrid.
- Cuartero, F. J., Ros, M. & Alberich, J. (2005). *Homer. Ilíada*. Barcelona.
- De Lacy, P. (1981). *Galen. On the doctrines of Hippocrates and Plato*. Berlin.
- Dindorf, G. (1855). *Scholia graeca in Homeri Odysseam*. Oxford.
- (1863). *Scholia graeca in Euripidis tragoedias, ex codicibus aucta et emendata*. Oxonii.
- Dufour, M. (1967). *Aristote. Rhétorique*. Paris.
- Dyck, A.R. (1986). *Michael Psellus. The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tattius*. Vienna.
- Erbse, H. (1969). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*. Berlin.
- Farran i Mayoral J. (1946). *Aristòtil, Poètica; Constitució d'Atenes*. Barcelona.
- García Yebra, V. (1974) *Aristóteles, Poética*. Edición trilingüe. Madrid.
- Garnaud, J. P. (2002). *Achille Tattius. Le roman de Leucippé et Clitophon*. Paris.
- Gaselee, S. (1917). *Achilles Tattius*. London.
- Halliwell, S. (1986). *Aristotle's Poetics*. Chicago.
- (trad.). (1995). *Aristotle: Poetics*. Cambridge-Mass.
- (1998). *Aristotle's Poetics with a New Introduction*. Chicago.
- Hardy, J. (1932). *Aristote, Poétique*. Paris.
- Harmon, A. M. (1936). *Lucian. Volume IV*. Great Britain.
- Henry, R. (1959-1977). *Photius Bibliotheca*. Paris.
- Hubert, C. (1971). *Plutarchus Amatorius. Plutarchi Moralia vol. 4*. Leipzig.

- Jaeger, W. (1957). *Aristotelis Metaphysica*. Oxford.
- Jori, C. & Miralles, C. (1996). *Espriu. Les roques i el mar, el blau*. Barcelona.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V.1. Göttingen.
- Kassel, R. (1965). *Aristotelis De arte poetica liber*. Oxford.
- Lanza, D. (1987) *Aristotele, Poetica*. Milano.
- Leita, J. (1998). *Aristòtil Retòrica. Poètica. Traducció de Joan Leita i edició a cura d'Alberto Blecuà*. Barcelona.
- Long, A. A. & Sedley, D. (1987). *The Hellenistic Philosophers*. Cambridge.
- López Martínez, M^a P. (1998). *Fragmentos papiráceos de novela griega*. Alacant.
- Lucas, D. W. (1968). *Aristotle, Poetics*. Oxford.
- MacLeod, M. D. (1980). *Luciani Opera* vol. III. Oxford.
- Martini, E. (1902). *Parthenius Narationes amatoriae*. Leipzig.
- Miralles, C. & Mestre, F. (1996). *Filóstrato. Heroico, Gimnástico, Descripciones de Cuadros. Calístrato, Descripciones* (introd. Carles Miralles. Trad. Francesca Mestre). Madrid.
- Molloy, M. E. (1996). *Libanius and the Dancers*. Olms- New York.
- Murray, G. (1902, 1904 i 1909). *Euripidis Fabulae*. III vol. Great Britain.
- Murray, P. (1996). *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b 10*. Cambridge.
- Patillon, M. (1997). *Aelius Théon. Porgymnasmata*. Paris.
- Pearson, A. C. (1924). *Sophoclis fabulae*. Oxford.
- Peix, M. (1978). *Homer. Ilíada*. Barcelona.
- Racionero, Q. (1990). *Aristóteles, Retórica*. Madrid.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III. Göttingen.
- Ramelli, I. (2009). *Eschilo. Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*. Milano.
- Raventós, J. (2003-2006). *Macrobi. Saturnalia*. Barcelona.
- Riba, C. (1933). *Èsquil, Tragèdies*, II vol. Barcelona.
- Riba, C. (1959). *Sòfocles, Tragèdies*, II vol. Barcelona.
- Riba, C. (1977). *Eurípides, Tragèdies*. III vol. Barcelona.
- Roemer, W. D. (1914). *Aristotelis Ars rhetorica*. Leipzig.
- Ross, W.D. (1957). *Aristotelis Politica*. Oxford.
- Ross, W.D. (1959). *Aristotelis Ars rhetorica*. Oxford.
- Spengel, L. (1854). *Rhetores Graeci*. II vol. Leipzig.

- Stephens, S. A. & Winkler, J. J. (1995). *Ancient Greek Novels. The Fragments*. New Jersey.
- Slings, S. R. (2003). *Platonis Rempubicam*. Oxford.
- Trendelenburg, A. (1867). *Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae*.
Bonnae.
- Schwartz, E. (1887-1891). *Scholia in Euripidem*. Berlin.
- Tovar, A. (1990). *Aristóteles Retórica*. Madrid.
- Usener, H. & Radermacher, L. (1904-1929). *Dionysii Halicarnasei quae exstant*. Stuttgart.
- Vilborg, E. (1955). *Achilles Tatius Leucippe and Clitophon*. Stockholm.
- Whitmarsh, T. (2001). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. Oxford.
- Xenis, G. A. (2010). *Scholia vetera in Sophoclis Electram*. Berlin-New York.

ESTUDIS GENERALS

- Abbamonte, G. et alii (eds.) (2003). *L'ultima parola. L'analisi dei testi: teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*. Napoli.
- Adam, L. (1889). *Die Aristotelische Theorie vom Epos nach ihrer Entwicklung bei Griechen und Römern*. Wiesbaden
- Andersen, Ø. & Haaberg, J. (eds.) (2001). *Making sense of Aristotle: essays in poetics*,
London.
- Anderson, G. (1977). «Lucian and the Authorship of *De Saltatione*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 1977: 275-287.
- (1982). *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*. Chicago.
- (1988). «Achilles Tatius. A New Interpretation», a Beaton R. (ed.) (1988):
190-193.
- André, J. M. & Fick, N. (eds.) (1990). *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*.
Tübingen.
- Andreassi, M. (2002). «Il mimo tra "consumo" e "letteratura": *Charition e Moicheutria*», *Ancient Narrative* 2: 30-45.
- Antoniou, P. (1995). «Les florilèges sacro-profanes et la tradition indirecte des romanciers Achille Tatius et Héliodore», *Revue d'histoire des textes* 25: 81-90.
- Arnott, G. (1997). *Public and performance in the greek theatre*. New York.
- Arnott, P. (1962). *Greek scenic conventions in the Fifth Century B.C*. Oxford.
- Bain, D. (1977). *Actors & audience: a study of asides and related conventions in Greek drama*.
Oxford.
- Barnes, H. E. (1964). «Greek Tragicomedy», *Classical Journal* 60: 125-131.

- Barret, J. (1998). «Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae*», *American Journal of Philology* 119: 337-360.
- (2002). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley.
- Barthes, R. (2006). *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900—2000*. Oxford.
- Bartley, A. (ed.) (2009). *Lucian for our Times*. Newcastle.
- Bartsch, S. (1989). *Decoding the Ancient Novel*. Princeton.
- (1994). *Actors and Audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*. London.
- Baumbach, M. (2008). «An Egyptian priest at Delphi: Calasiris as *theios aner* in Heliodorus' *Aethiopica*», a Dignas B & Trampedach K. (eds.) (2008): 167-183.
- Beacham, R. (1991a). «Tragedy, mime, and pantomime», a *The Roman Theatre and its Audience*: 117-152. London.
- Beaton, R. (ed.) (1988). *The Greek Novel AD I*. London-New York.
- Belfiore, E. (1992). «Aristotle and *Iphigenia*», a Oksenberg A. (ed.) (1992): 359-378.
- Billault, A. (1981). «Le mythe de Persée et les *Éthiopiennes* d'Héliodore: Légendes, Représentations et fiction Littéraire», *Revue des Études grecques* 94: 63-75.
- (1991). *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*. Paris.
- (ed.) (1994). *Lucien de Samosate*. Paris.
- (1998). «Le comique d'Achille Tatius et les réalités de l'époque impérial», a Tredé M. & Hoffmann P. (eds.) (1998): 143-158.
- (2001). «Le spectacle tragique dans la *Poétique* d'Aristote», a Billault, A. & Mauduit, Ch. (eds.) (2001): 43-59.
- (2004). «Rhétorique et récit dans le roman d'Achille Tatius», a Pouderon B. & Peigney J. (eds.) (2004): 77-86.
- (2006). «Very Short Stories: Lucian's Close Encounters with Some Paintings», a Byrne S. *et alii* (eds.) (2006): 47-59.
- & Mauduit, Ch. (eds.) (2001). *Lectures antiques de la tragédie grecque*. Paris.
- Bing, P. (2011). «Afterlives of Tragic Poet: the Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides», a Matthaios S., Montanari F. & Rengakos, A. (eds.) (2011): 199-205.
- Birchall, J. (1996). «The Lament as Rhetorical Feature in the Greek Novel», *Groningen Colloquia on the Novel* 7: 1-17.

- Bonanno, M. G. (1997). «All the (Greek) World's a Stage: Notes on (Not Just Dramatic) Greek Staging», a Edmunds L. & Wallace R. W. (eds.) (1997): 112-123.
- Borgogno, A. (1971). «Menandro in Caritone», *Rivista di filologia classica* 99: 257-263.
- Bossier, G. (1981). «De la signification des mots *cantare* et *saltare tragoediam*», *Revista Archeologica* 2/4: 333-343.
- Bowersock, G. W. (1997). *Fiction as History. From Nero to Julian*. Berkeley - L.A. - London.
- Bowie, E. (1996). «The ancient Readers of Greek Novels», a Schmeling, G. (ed.) (1996): 87-106.
- _____ (2002). «The chronology of earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions», *Ancient Narrative* 2: 47-63.
- _____ (2006a). «Choral Performances», a Konstan D. & Said S. (eds.): 61-92.
- _____ (2006b). «Viewing and Listening on the Novelist's Page», a Byrne S. et alii (eds.) (2006): 60-82.
- Branham, R. B. (ed.) (2002). *Bakhtin and the Classics*. Evasnton.
- _____ (ed.) (2005). *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative. Ancient Narrative Supplementum* 3. Groningen.
- Braund, S. M. & Gill, C. (eds.) (1997). *The passions in Roman thought and literature*. Cambridge.
- Brethes, R. (2001). «Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros», a Pouderon B. (ed.) (2001): 181-191.
- _____ (2004). «Le discours du prêtre chez Achille Tatius (VIII 9)», a Pouderon B. & Peigney J. (eds.) (2004): 177-189.
- Briand, M. (2006). «Le sexe des passions et des vertus: anthropologie culturelle, méta-fiction et rhétorique dans le roman d'Achille Tatius», a Pouderon B. & Bost-Pouderon C. (eds.) (2006): 329-353.
- Brioso, M. (1998). «Aspectos formales del relato en la novela griega antigua», a Brioso M. & González Ponce F. J. (eds.) (1998): 123-207.
- _____ (1999a). «La pederastia en la novela griega antigua», *Excerpta filologica* 9: 7-50.
- _____ (1999b). «La técnica del resumen retrospectivo en la novela griega antigua», *Kalon theama. Estudios de filología clásica e indoeuropeo dedicados a Francisco Romero Cruz*: 51-63. Salamanca.

- (2000). «El debate sobre los amores en la literatura imperial», *Epieikeia: Studia graeca in memoriam de Jesús Lens Tuero*: 55-73.
- (2004). «El final en la novela griega Antigua», *Habis* 35: 319-342.
- (2010). «Heliodoro 1.10.2: un pasaje muy debatido», *Habis* 41: 293-312.
- Brioso, M. & González Ponce, F. J. (eds.) (1998). *Actitudes literarias en la Grecia romana*. Sevilla.
- Bureau, B. & Nicolas, C. (eds.) (2008). *Commencer et Finir: Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*. Paris.
- Bushnell, R. (ed.) (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. USA, UK, Australia.
- Byrne S. et alii (eds.) (2006). *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 5*. Groningen.
- Cambiano G. et alii (eds.) (1992-1994). *Lo spazio letterario della Grecia Antica. La produzione e la circolazione del testo*, I.3. Roma.
- Canfora, L. (1995). «Pathos e storiografia “drammatica”», *Elenchos* 16 (1): 179-192.
- Cancik, H. & Schneider, H. (eds.) (1997-1999). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. vol 3. Stuttgart.
- Castelli, C. (2000). *Μήτηρ σοφιστῶν. La tragedia nei trattati greci di retorica*. Milano.
- Cerqueira, F. et alii (eds.) (2013). *Saberes e poderes no Mundo Antigo. Estudos ibero-latino-americanos. Vol. I-Dos saberes*. Coimbra.
- Cessi, V. (1985). «Praxis e mythos nella Poetica di Aristotele», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 19.1: 45 -60.
- Chew, K. S. (2000). «Achilles Tatius and Parody», *Classical Journal* 96.1: 57-70.
- Christenson, D. (2000). «Callinus and militia amoris in Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon», *Classical Quarterly* 50. 2: 631-632.
- Classen, C. J. (1993). «Rhetorik und Literarkritik», a Montanari (ed.) (1993): 307-352.
- Claus, J. J. & Cuypers, M. (eds.) (2014). *A companion to Hellenistic Literature*. UK.
- Clavo, M.T. (2003). «Comunicare a Delfi: lo Ione euripideo e le Etiopiche di Eliodoro», a Guglielmo M. & Bona E. (eds.) (2003): 299-321.
- Conley, T. (1982). «Πάθη and πίστεις: Arist. Rhet. II 2-11», *Hermes* 110: 300-315.
- Connolly, J. (2001). «Reclaiming the theatrical in the Second Sophistic», *Helios* 28.1: 75-96.
- Connors, R. J. (1979). «The Differences between Speech and Writing: Ethos, Pathos, and Logos», *College Composition and Communication* 30.3: 285-290.

- Consonni, C. (2006). «On the Text of Achilles Tatius», a Byrne S. *et alii* (eds.) (2006): 112-130.
- Cowan, R. (2008). «Nothing to do with Paedra? Aristophanes, *Thesmophoriazousae* 497-501», *The Classical Quarterly* 58: 315-320.
- Cranes, G. (1990). «Ajax, the unexpected and the deception speech», *Classical philology* LXXXV: 89-101.
- Cribiore, R. (2001a). *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*. Princeton.
- (2001b). «The grammarian's choice: the popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman education», a Yun Lee Too (ed.) (2001): 241-259.
- (2007). *The school of Libanius in late antique Antioch*. Princeton.
- Crismani, D. (1997) *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*. Torino.
- (2003). «La dona velata e altri ricordi di scena tra le pagine del romanzo greco», *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*: 235 – 241.
- Cueva, E. P. (2001). «Euripides, human sacrifice, cannibalism, humor and the ancient Greek novel», *The Classical bulletin* 77.1: 103-114.
- (2006). «Who's the woman on the Bull?: Achilles Tatius 1, 4, 3», a Byrne S. *et alii* (eds.) (2006): 131-146.
- Cueva, E. P. & Byrne, S. N. (eds.) (2014). *A Companion to the Ancient Novel*. UK.
- Curnis, M. (2003). «Un tópos quasi immancabile: la tempesta marina tra teatro e romanzo», a Guglielmo M. & Bona E. (eds.) (2003): 259-273.
- Danek, G. (2000). «Iamblich's *Babyloniaka* und *Heliodor* bei Photios: Referattechnik und Handlungsstruktur», *Wiener Studien: Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik* 113: 113-134.
- Daude, C. (2003). «Figures de l'altérité dans le roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*», a Garrido-Hory & Gonzalès A. (eds.) (2003): 65-90.
- (2006). «Aspects physiques et psychiques des passions chez Achille Tatius», a Pouderon B. & Bost-Pouderon C. (eds.) (2006): 185-208.
- de Finis (ed.) (1989). *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*. Trento.

- de Jong, I. J. F. (1991a). «Gynaikeion ethos: misogyny in the Homeric scholia», *Eranos* 89: 13-24.
- _____ (1991b). *Narrative in drama: the art of the euripidean messenger-speech*. Leiden-New York-København-Köln.
- _____ (2005). «Aristotle on the Homeric narrator», *Classical Quarterly* 55: 616-621.
- De Lacy, P. (1974). «Plato and the Intellectual Life of the Second Century ad», a Bowersock (ed.) (1974): 4-10.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2003). «Finale di tragedia: Il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma», *Studi italiani di filologia classica* 4.1 (1-2): 160-182.
- Di Marco, A. (1988). «ῬΩΨΙΣ nella *Poetica* di Aristotele e nel *Tractatus Coislinianus*», a De Finis (ed.) (1989): 129-148.
- Díaz, J. G (1984). «La belleza en la novela griega», *Helmantica* 35: 243-266.
- Dickey, E. (2007). *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*. Oxford.
- Dignas, B & Trampedach, K. (eds.) (2008). *Practitioners of the divine: Greek priests and religious officials from Homer to Heliodorus*. Cambridge - Mass.
- Donini, P. (1995). «Pathos nello stoicismo romano», *Elenchos* 16 (1): 193-216.
- Doulamis, K. (2000-2001). «Rhetoric and Irony in Chariton: a case-study from Callirhoe», *Ancient Narrative* 1: 55-72.
- Dubel, S. (1994). «Dialogue et autoportrait: les masques du Lucien», a Billault A. (ed.) (1994): 19-26.
- Duckworth, G. (1931). «Proanafonesis in the Scholia to Homer», *The American Journal of Philology* 52 (4): 320-338.
- Dunn, F. M. (1989). «Comic and Tragic License in Euripides' *Orestes*», *Classical Antiquity* 8: 238-251.
- _____ (1996). «*Orestes* and Tragicomedie», a *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford-New York: 158-179.
- Dupont F. (1985). *L'acteur -roi ou le théâtre dans le Rome Antique*. Paris.
- Durham, D. B. (1938). «Parody in Achilles Tatius», *Classical Philology* 23: 1-19.
- Dworacky, S. (1996). «Theatre and drama in Heliodorus *Aethiopica*», *Eos* 84.2: 355-361.
- Easterling, P. (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge.

- _____ (2002). «Actor as an icon», a Easterling P. & Hall E. (eds.) (2002): 327-341.
- _____ (2006). «Notes on notes: the ancient scholia on Sophocles», *Studia Graeca Upsaliensia* 21: 23-39.
- _____ (2008). «Theatrical Furies: thoughts on *Eumenides*», a Revermann M. & Wilson P. (eds.) (2008): 219-236.
- Easterling, P. & Miles, R. (1999). «Dramatic identities: tragedy in late antiquity», a Miles R. (ed.) (1999): 95-111.
- Easterling, P. & Hall, E. (eds) (2002). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge.
- Edmunds, L. & Wallace R. W. (eds.) (1997). *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Baltimore-London.
- Edsall, M. (2000-2001). «Religious narratives and religious themes in the novels of Achilles Tatius and Heliodorus», *Ancient Narrative* 1: 114-133.
- Egger, B. (1988) «Zu den Frauenrollen im griechischen Roman: Die Frau als Heldin und Leserin», *Groningen Colloquia on the Novel* 1: 33-66.
- _____ (1990). *Women in the Greek Novel: Constructing the Feminine*. California.
- _____ (1994). «Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance», a Tatum J. (ed.) (1994): 260-280.
- Eggerkink, G. (1912). *De Graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis*. Berlin.
- Else, G. F. (1986). *Plato and Aristotle on Poetry*. USA.
- Elsner, J. (ed.) (2002). *The verbal and the visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*. *Ramus* 31.
- _____ (2007). «Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era», a Kraus C. et alii (eds.) (2007): 309-337.
- Erradonea, I. (1958). «Les quatre monologues de l'Ajax et leur signification dramatique», *Les études classiques* XXVI: 21-40.
- Evans, J. A. S. (1991). «A reading of Sophocles' *Ajax*», *Quaderni urbinati di cultura classica* XXXVII 67: 69-85.
- Falkner, T. (1993). «Making a Spectacle of Oneself: The Metatheatrical Design of Sophocles' *Ajax*», *Text and Presentation* 14: 35-40.

- _____ (1999). «Madness Visible: tragic Ideology and poetic Authority in Sophocles' *Ajax*», a Falkner T. M., Felson N. & Konstan D. (eds.) (1999): 173-201.
- _____ (2002). «Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia», a Easterling P. E. & Hall E. (eds.) (2002): 342-361.
- Falkner T. M., Felson N. & Konstan D. (eds.) (1999). *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue*. USA.
- Fantham, E. (2002). «Orator and / et actor», a Easterling P. & Hall E. (eds.) (2002): 363-394.
- Fernández Delgado J. A., Pordomingo F. & Stramaglia A. (eds.) (2007). *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*. Actas del Simposio Internacional. Universidad de Salamanca 17-19 de noviembre de 2004. Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.
- Fitzmyer, J. A. (1945). *The Aristotelian Elements of Tragedy as Found in Homer*. Tesi doctoral.
- Flinterman, J. J. (2000-2001). «'... largely fictions...': Aelius Aristides on Plato's dialogues», *Ancient Narrative* 1.1: 32-54.
- Fortenbaugh W. (2007). «Aristotle's Art of Rhetoric», a Worthington, I. (ed.) (2007): 107-123.
- Frontisi-Ducroux, F. (2007). «The Invention of the Erinyes», a Kraus C. *et alii* (eds.) (2007): 165-176.
- Fuhrmann, M. (1992). *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles, Horaz, "Longin"*. Darmstadt.
- Fusillo, M. (1988). «Textual Patterns and Narrative Situations in the Greek Novel», *Groningen Colloquia on the Novel* 1: 17-31.
- _____ (1989a). *Il romanzo greco: Polifonia ed eros*. Venezia.
- _____ (1989b). «Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 25: 27-48.
- _____ (1994). «Letteratura di consumo e romanzesca», a Cambiano G. *et alii* (eds.) (1994): 233-273.
- _____ (1997). «How Novels End: Some Patterns of Closure in Ancient Narrative», a Roberts D. H. *et alii* (eds.) (1997): 209-227.
- Futre Pinheiro, M. (2014). «*Heliodorus, the Ethiopian Story*», a Cueva E. P. & Byrne S. N. (eds.) (2014): 76-94.

- Galy J.M. & Thivel A. (eds.) (1994). *La Rhétorique Grecque: Actes du colloque "Octave de Navarre" 1992*. Nisa.
- Gangloff, A. (2004). «Dion Chrysostom et Euripide: de l'usage pédagogique d'un auteur tragique», *Revue des Études Anciennes* 106: 103-122.
- García Gual, C. (1972). *Los orígenes de la novela griega*. Madrid.
- (1975). «Apuntes sobre el mimo y la novela griega», *Anuario de filología* 1: 33-41.
- (1985). *La antigüedad novelada*. Barcelona.
- (1991). *Figuras helénicas y géneros literarios*. Madrid.
- (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid.
- Gardiner, C. P. (1979). «The staging of the death of Ajax», *The Classical Journal* LXXV: 10-14.
- Garelli, M. H. (2007). *Danser le Mythe: la pantomime et sa réception dans la culture antique*. 2007.
- Garrido-Hory, M. & Gonzalès A. (eds.) (2003). *Histoire, espaces et marges de l'antiquité : hommages à Monique Clavel-Lévêque*. Besançon.
- Garson, R.W. (1978). «Works of art in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*», *Acta Classica* 21: 83-86.
- Garzya, A. (1997). «Éléments de critique littéraire dans les scholies anciennes à la tragédie», a *La parola e la scena: studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*: 97-106. Napoli.
- Gastaldi, S. (1987). «Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica», *Elenchos* 8: 63 i ss.
- (1995). «Il teatro delle passioni: pathos nella retorica antica», *Elenchos* 16 (1): 57-82.
- Gavrilov, A. K. (1997). «Reading Techniques in Classical Antiquity», *Classical Quarterly* 47: 56-73.
- Gentili, B. (1979). *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and early Roman theatre*. Amsterdam-Gieben.
- Gentili, B. & Lomiento, L. (2003). *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella grecia antica*. Italia.
- Ghiron-Bistagne, P. & Schouler B. (eds.) (1987). *Anthropologie et théâtre antique*. Montpellier.

- Giangrande, G. (1962). «On the origins of the Greek Romance: the birth of a literary form», *Eranos* 60: 132-159.
- Gianotti, G. F. (1990). «Fedra e Ippolito in provincia», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 25: 71-114.
- (1991a). «Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale», a Verzar M. (ed.) (1991): 284-329.
- (1991b). «Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?», *Dioniso* 61: 121-149.
- Gilbert, A. H. (1947). «Aristotle's Four Species of Tragedy (*Poetics* 18) and their importance for dramatic criticism», *The American Journal of Philology* 68.4: 363-381.
- Gilbert, J. C. (1997). «Euripides' *Hippolytus* plays: which came first?», *The Classical Quarterly* 47: 85-97.
- Gill, C. (1984). «The *ethos/pathos* distinction in rhetorical and literary criticism», *Classical Quarterly* 34 (i): 149-166.
- Gill C. & Wiseman T.P. (eds.) (1993). *Lies and Fiction in the Ancient World*. United Kingdom.
- Gleason, M. (1995). *Making men: sophists and self-representation in ancient Rome*. Princeton.
- Goldhill, S. (1995). «The Gay science», a Foucault's *Virginité*. *Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*: 46-111. Cambridge.
- (2002). «The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gaze in Empire Culture», a Nussbaum, M. & Sihvola, J. (eds.) (2002): 374-399.
- (2009). «The audience on Satge: Rhetoric, Emotion, and Judgment in Sophoclean Theatre», a Hall E. & Goldhill S. (eds.) (2009): 27-47.
- (2012). «The audience on Satge: Rhetoric, Emotion, and Judgment», *Sophocles and the Language of Tragedy*: 38-55. Oxford-New York.
- González Equihua, R. (2012). *La influencia escolar en las Etiópicas de Heliodoro*. Tesi Doctoral.
- Grau, S. (2009). *Antologia Obituària dels filòsofs de la Grècia antiga*. Martorell.
- Grau, S. (en premsa¹). «*Omnia vincit amor?* La castedat dels filòsofs entre biografia i novel·la».
- Grau, S. (en premsa²). «La resurrecció dels morts en el context dels autors pagans tardans».

- Graverini, L. (2006) .«La scena raccontata: teatro e narrativa antica», a Mosetti F. (ed.) (2006): 1-24.
- _____ (2010). «Amore, “dolcezza”, stupore: romanzo antico e filosofia», a Uglione R. (ed.) (2010): 57-88.
- Graverini, L. & Keulen, W. (2009). «Roman Fiction and its Audience: Seriocomic Assertions of Authority», a Paschalis M. *et alii* (eds.) (2009): 197-217.
- Grethlein, J. & Rengakos, R. (eds.) (2009). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin-New York.
- Griffin, J. (1976). «Homeric Pathos and Objectivity», *The Classical Quarterly* 26. 2: 161-187.
- _____ (1980). *Homer on life and Death*. Oxford.
- Grimaldi, M. (2003). «L'analisi dei testi nei trattati di critica letteraria», a Abbamonte G., Conti Bizzarro F. & Spina L. (eds) (2003): 147-159.
- Grimaldi, W. M. A. (1957). «A note on the *Pisteis* in Aristotle's *Rhetoric*, 1354-1356», *The American Journal of Philology* 78: 188-192.
- Grube, G. M. A. (1995= 1968). *The Greek and Roman Critics*. USA.
- Guez, J.P. (2008). «Happy ending, happy beginning: la circularité romanesque et sa contestation par Achille Tatius», a Bureau B. & Nicolas C. (eds.) (2008): 335-346.
- _____ (2013). «Tragique, spectaculaire, sophistique», *La Licorne* 105: 273-288.
- Guglielmo, M. & Bona, E. (eds.) (2003). *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*. Alessandria.
- Guthrie, W. K. C. (1947). «Odysseus in the Ajax», *Greece and Rome* XVI: 115-119.
- Gutzwiller, K. (2000). «The Tragic Mask of Comedy», *Classical Antiquity* 19: 102-137.
- Hägg, T. (1971). *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*. Stockholm.
- _____ (1994). «Orality, Literacy and the 'Readership' of the Early Greek Novel», *Contexts of Pre Novel Narrative: The European Tradition* 47: 81 i ss.
- Hägg, T. & Utas, B. (2003). *The Virgin and Her Lover: Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*. Leiden.
- Hall, E. (1993). «Political and Cosmic Turbulence in Euripides' *Orestes*», a Sommerstein A. H. (ed.) (1993): 263-285.
- _____ (2002). «The Singing actors of Antiquity», a Easterling P. & Hall E. (eds.) (2002): 4-38.

- _____ (2008), «Is the Barcelona Alcestis' a Latin Pantomime Libretto?», a Hall E. & Wyles R. (eds.) (2008): 258-282.
- _____ (2013). «Pantomime: visualising myth in the Roman Empire», a Harrison G. & Liapis V. (eds.) (2013): 451-473.
- _____ & Wyles, R. (2008) (eds.). *New directions on Ancient Pantomime*. New York.
- _____ & Goldhill, S. (eds.) (2009). *Sophocles and the Greek tragic Tradition*. Cambridge.
- Halliwell, S. (1986). «Tragedy and Emotions», a *Aristotle's Poetics*: 168-201. Great Britain.
- _____ (1992). «Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*», a Oksenberg A. (ed.) (1992): 241-260.
- Harlan, E.C (1965). *The Description of Paintings as a Literary Device and Its Application in Achilles Tatius*. Ph.D dissertation. Columbia.
- Harris, W. V. (1997). «Saving the φαivόμενα: A Note on Aristotle's Definition of Anger», *The Classical Quarterly* 47 (2): 452-454.
- Harrison, G. & Liapis, V. (eds) (2013). *Performance in Greek and Roman Theater. Mnemosyne supplement*. Leiden-Boston.
- Haynes, K. (2003). *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*. London.
- Heath, M. (1999). «Longinus *On Sublimity*», *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 45: 43-74.
- Heffernan, J. A. W. (1991). «Ekphrasis and Representation», *New Literary History* 22.2: 297-316.
- Henrichs, A. (1968). «Achilles Tatios, aus Buch III», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 3: 211-226.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles: Ajax*. London.
- Hikichi, M. (1965). «Eros and Tyche in Achilles Tatius», *Journal of Classical Society* 13: 116-126.
- Hillgruber, M. (2000). «Homer im Dienste des Mimos. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 132: 63-72.
- Hock, R. F. et alii (eds.) (1998). *Ancient Fiction and Early Christian Narrative*. Atlanta.
- Homar, R. (2008-2010). «Tragèdia i retòrica en la novel·la grega», *Ítaca* 24-25 i 26: 157-181.

- Homar, R. (2013). «El "Banquet" d'Aquil·les Taci: la tradició dels agones entre la pederàstia i l'amor conjugal», a Pomer J. J., Redondo J. & Torné R. (eds.) (2013): 27-48.
- Homar, R. (2014). «Quan les paraules no mouen a compassió. Tragèdia, dansa i gestualitat a la novel·la d'Aquil·les Taci (III 10-11)», *Ítaca* 30: 77-94.
- Homar, R. (2015a). «Τύχη y la innovación del drama. Un análisis de *Etiópicas* VII 4-8», a les *Actas del XIII Congreso de Español de Estudios Clásicos, celebrado en la Universidad de Logroño del 18 al 22 de julio de 2011. Ianua Classicorum. Temas y formas del mundo Clásico* vol. II: 189-196.
- Homar, R. (2015b). «El tràgic en els relats d'amor i d'aventures», a Pujol J. & Talavera M. (eds.) (2015): 25-46.
- Hose, M. (1996). «Fiktionalität und Lüge. Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie», *Poetica* 28: 257-274.
- Hunt, Y. (2008). «Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics», a Hall E. & Wyles R. (eds.) (2008): 169-184.
- Hunter, R. (ed.) (1998). *Studies in Heliodorus*. Cambridge Philological Society 21.
- (2002). «Acting down: the ideology of Hellenistic Performance», a Easterling, P. & Hall, E. (eds.) (2002): 189-206.
- (2008). «Plato's *Symposium* and the tradition of ancient fiction», a *On coming after: Studies in Post-Classical Greek Literature and its reception* II: 845-866. Berlin.
- (2011). «Plato's *Ion* and the Origins of Scholarship», a Matthaios S., Montanari F. & Rengakos A. (eds.) (2011): 27-40.
- Ioppolo, A. M. (1995). «L'OPMH ΠΛΕΟΝΑΖΟΥΣΑ nella dottrina stoica della passione», *Elenchos* 16 (1): 25-55.
- Jaulin, A. (2003). «La transformation du mythos dans la *Poétique* d'Aristote», a Guglielmo M. & Bona E. (eds.) (2003) :113-120.
- Johnes, J. (1962). «*Ajax*», a *On Aristotle and Greek Tragedy*: 177-190. London.
- Johnson, N. (1988). «Reader-Response and the *Pathos* Principle», *Rhetoric Review* 6.2: 152-166
- Johnson, W. A. (2000). «Sociology of Reading in Classical Antiquity», *American Journal of Philology* 121. 4: 593-623.

- Jones, C. P. (1993). «Greek drama in the Roman Empire», a Scodel R. (ed.) (1993): 39-52.
- Jory, E. J. (1981). «The literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 28: 147-61.
- (1996). «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», a Slater W. J. (ed.) (1996): 1-27.
- (2002). «The masks on the propylon of the Sebasteion at Aphrodisias», a Easterling, P. & Hall, E. (eds.) (2002): 238-253.
- (2008). «The Pantomime Dancer and his Libretto», a Hall E. & Wyles R. (eds.) (2008): 157-168.
- Jouanna, J. (2001). «La lecture de Sophocle dans les scholies: remarques sur les scholies anciennes d'Ajax», a Billault A. & Mauduit Ch. (eds.) (2001): 9-26.
- Kasprzyk, D. (2006). «Morale et sophistique: sur la notion de σωφροσύνη chez Achilles Tatius», a Pouderon B. & Bost-Pouderon C. (eds.) (2006): 97-115.
- Kelly, H. A. (1979). «Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity», *Traditio* 35: 21-44.
- Kennedy, G. A. (1957). «The ancient dispute over rhetoric in Homer», *American Journal of Philology* 78: 23-35.
- Kerényi, K. (1927). *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Tübingen.
- Kerényi, K. (1971). *Der Antike Roman*. Darmstadt.
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. New York.
- Knape, J. & Schirren, T. (eds.) (2005). *Aristotelische Rhetorik-tradition*. Freiburg.
- Kokolakis, M. (1960). «Lucian and the Tragic Performances in his Time», *Πλάτων* 12: 67-109.
- Konstan, D. (1987). «La rappresentazione dei rapporti erotici nel romanzo greco», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19: 9-27.
- (1994). *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and related genres*. New Jersey.
- (1998). «The Invention of Fiction», a Hock R. F. et alii (eds.) (1998): 3-17.
- (1999). «The Tragic Emotions», a Gámez L. R. (ed.): 1-21.

- (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Greek Literature*. Toronto.
- (2009). «The Active Reader and the Ancient Novel», a Paschalis M. et alii (eds.) (2009): 1-17
- (2013). «Propping up Greek tragedy: the right use of *opsis*», a Harrison G. & Liapis V. (eds.) (2013): 63-75.
- Konstan, D. & Said, S. (eds.) (2006). *Greeks on Greekness. Viewing the Greek Past under the Roman Empire*. Massachusetts.
- Kosman, A. (1992). «Acting: *Drama as the Mimesis of Praxis*», a Oksenberg A. (1992): 51-72.
- Kraus, C. et alii (eds.) (2007). *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford.
- Kraus, M. (2005). «Zusammenhänge zwischen der aristotelischen *Poetic* und *Rhetorik*», a Knappe J. & Schirren T. (eds.) (2005): 72-104.
- Munteanu, D. (2003). «Pity: Metaphorical Vision versus visual Effect in Dramatic and Rhetorical Theory of Aristotle», *Text and Presentations* 24: 1-11.
- (2012). *Tragic pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. United States.
- Lada-Richards, I. (2002). «The subjectivity of Greek Performance», a Easterling P. & Hall E. (eds.) (2002): 395-418.
- (2004). «*Mythôn Eikôn: Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity*», *Arion* 2.2: 17-46.
- (2007). *Silent eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. London.
- Laird, A. (ed.) (2005). *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford.
- Laplace, M. (1980). «Les légendes troyennes dans le «roman» de Chariton, *Chairéas et Callirhoé*», *Revue des Études grecques* 93: 83-125.
- (1994). «La parole et l'action chez Euripide, Platon et Achille Tatius: sur la séduction du paradoxe et du revirement romanesque», a Galy J.M. & Thivel A. (eds.) (1994): 233-258.
- (2001). «Théâtre et romanesque dans les *Ethiopiennes* d'Heliodore. Le Romanesque antitragique d'un discours panégyrique», *Rheinisches Museum für Philologie* 144 (3-4): 373-396.

- Lavagnini, B. (1950). *Studi sul romanzo Greco*. Messina-Milano.
- Lawler, L. B. (1954). «Phora, Schema, Deixis in the Greek Dance», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85: 148-158.
- Lehmann-Hartleben, K. (1941). «The Imagines of the Elder Philostratus», *The Art Bulletin* 23.1: 16-44.
- Létoublon, F. (1993) *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure & d'amour*. Leiden.
- Liapis, V. J. (2006). «Achilles Tattius as a reader of Sophocles», *Classical Quarterly* 56. 1: 220-238.
- Liviabella Furiani, P. (1985). «Achille Tazio viii 9.9 sgg- e Platone, *Leggi* xii 961 a-b. Un esempio di imitazione e deformazione», *Prometheus* 11: 179-182.
- (1988). «Gamos e kenogamion nel romanzo di Achille Tazio», *Euphrosyne* 16: 217-226.
- (1998). «Pepli parlanti e voci mute: la comunicazione non verbale nel romanzo di Achille Tazio», a Rossetti L. & Bellini O. (eds.) (1998): 97-149.
- Lord, L. E. (1908). *Literary Criticism of Euripides in the Earlier Scholia and the Relation of his Criticism to Aristotle's Poetics and Aristophanes*. Göttingen.
- Lucas, J. M. (1974). «Estructura del *Áyax* de Sófocles», *Emerita* XLII: 263-285.
- Lukács, G. (1971). *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Massachussets (Traducció anglesa de l'original publicat a Berlin l'any 1920).
- Markantonatos, A (ed.) (2012). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston.
- Marinčič, M. (2007). «Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tattius' *Leucippe and Clitophon*», a Rimell V. (ed.) (2007): 168-200.
- Marini, N. (1991). «*Δρᾶμα*: possibile denominazione per il romanzo geoco d'amore», *Studi italiani di filologia classica* 9.2: 232-243.
- (1993). «Il personaggio di Calliroe come «nuova Elena» e la mediazione comica di un passo euripideo», *Studi italiani di filologia classica* 11. 1-2: 204-215.
- Marino, E. (1990). «Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare», *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 25: 203-218.
- Martin, R. P. (2002). «A good place to talk: Discourse and Topos in Achilles Tattius and Philostratus», a Paschalis, M. & Frangoulidis, S. (eds.) (2002): 143-160.

- Matthaios S., Montanari F. & Rengakos A. (eds.) (2011). *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Texts*. Berlin-New York.
- May, R. (2007). «Visualizing Drama, Oratory and Truthfulness in Apuleius *Metamorphoses* 3», a Rimell V. (ed.) (2007): 86-105.
- Meijering, R. (1987). *Literary and rhetorical theories in Greek Scholia*, Groningen.
- Merkelbach, R. (1962). *Roman und Mysterium in der Antike*. Munchen.
- (1994). «Novel and Aretalogy», a Tatum J. (ed.) (1994): 283-295.
- Mestre, F. (2003). «Anacharsis, the wise man from abroad», *Lexis* 21: 303-317.
- (2007). «Filóstrato y los *progymnasmata*», a Fernández Delgado J. A., Pordomingo F. & Stramaglia A. (eds.) (2007): 523-556.
- (2013). «Vida después de la muerte y juicio final en Luciano», a Cerqueira F. *et alii* (eds.) (2013): 173-184.
- (en prensa). «The spoken word, or the Prestige of Orality, in Lucian».
- Mestre, F. & Gómez, P. (2009). «Power and the Abuse of Power in the Works of Lucian», a Bartley A. (ed.) (2013): 93-108.
- Mignogna, E. (1996a). «Il mimo «Leucipe». Un'ipotesi su PBerol inv. 13927 [Pack2 2437]», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 1: 161-166.
- (1996b). «Narrativa greca e mimo: Il romanzo di Achille Tazio», *Studi Italiani di Filologia Classica* 5. 14: 232-242.
- (1997). «Leucipe in Tauride: mimo e «pantomimo» tra tragedia e romanzo», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38: 225-36.
- Miles R. (ed.) (1999). *Constructing Identities in Late Antiquity*. London-New York
- Miletti, L. (2009). «Τραγικόν. Une catégorie critique pur les rhétoriciens à l'époque impériale», *Mosaïque* 1: 1-24.
- Mills, S. P. (1980-1981). «The death of Ajax», *The Classical Journal* LXXVI: 129-135.
- Miralles, C. (1968). *La novela en la antigüedad clásica*- Barcelona.
- Montana, F. (2011). «The Making of Greek Scholiastic Corpora», a Montanari F. & Pagani L. (eds.) (2011): 105-162.
- Montanari, F. (ed.) (1994). *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*. Genova.
- (2011). «Ancient Scholarship and Classical Studies», a Matthaios S., Montanari F. & Rengakos A. (eds.) (2011): 11-24.

- Montanari, F. & Pagani, L. (eds.) (2011). *From Scholars to Scholia. Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*. Berlin-New York.
- Montes Cala, J. G. (1992). «Entorno a la impostura dramática en la novela griega», *Habis* 23: 217-235.
- Montiglio, S. (1999). «Paroles dansées en silence: l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur», *Phoenix* LIII 3-4: 262-280.
- Morales, H. (1995). «The Taming of the View: Natural Curiosities in *Leukippe and Kleitophon*», *Groningen Colloquia on the Novel* 6: 39-50.
- (2004). *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*. Cambridge.
- Morenilla, C. (1998). «Amor y aventuras en la comedia y la novela», *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua supervivència dins la cultura occidental*: 223-248. Bari.
- Morgan, J.R. (1982). «History, Romance, and Realism in the *Aithiopika*», *Cassical Antiquity* I: 221-265.
- (1989=1999). «The story of Knemmon in Heliodoros' *Aithiopika*», *The Journal of Hellenistic Studies* 109: 99-113.
- (1992). «Reader and Audiences in the *Aithiopika* of Heliodoros», *Groningen Colloquia on the Novel* 4: 85-103.
- (1993). «Make-Believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels», a Gill C. & Wiseman T.P. (eds.) (1993): 174-229.
- (1996). «Heliodoros», a Schmeling, G. (ed.) (1996): 417-456.
- (1999). «The story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*», a Swain, S. (ed.) (1999): 259-285.
- (2007). «The representation of Philosophers in Greek Fiction», a Morgan J. R. & Jones M. (eds.) (2007): 24-51.
- & Jones M. (eds.) (2007). *Philosophical Presences in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum* 10. Groningen.
- & Stoneman, R. (eds.) (1994). *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*. London-New York.
- Morgan, T. (1998). *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*. Cambridge-New York.

- Mosetti, F. (ed.) (2006). *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena 13-16 giugno 2004). Alessandria
- Nakatani, S. (2003). «A re-examination of Some Structural Problems in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*», *Ancient Narrative* 3: 63-81.
- Nannini, S. (1986). *Omero e il suo pubblico nel pensiero dei commentatori antichi*. Roma.
- Nápoli, J. T. (2007). «Espacios escénico, geográfico y metafórico en *Helena* de Eurípides», *Synthesis* 2007: 109-128
- Nápoli, J. T. (2010). «Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides», *Humanitas* 62: 57-81.
- Napolitano, F. (1983-1984). «Leucippe nel romanzo di Achille Tazio», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Napoli* 25: 85-101.
- Nehamas, A. (1992). «Pity and fear in the *Rhetoric* and the *Poetics*», a Oksenberg A. (1992): 291-314.
- Nervegna, S. (2007). «Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of "Old" Greek Drama in Antiquity», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 162: 14-42.
- Nesselrath, H-G. (1993). «Parody and Later Comedy», *Harvard Studies in Classical Philology* 95: 181-195.
- Ní Mheallaigh, K. (2007). «Philosophical Framing: The Phaedran setting of *Leucippe and Cleitophon*», a Morgan J. R. & Jones M. (eds.) (2007): 231-244.
- Nilsson, I. (2000). *Erotic pathos, rhetorical pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine and Hysminias*. Uppsala.
- Nimis, S. (1998). «Memory and Description in the Ancient Novel», *Arethusa* 31.1.: 99-122.
- North, H. (1952). «The use of Poetry in the Training of Ancient Orator», *Traditio* 8: 1-33.
- North, H. (1996). *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. New York.
- Nünlist, R. (2009a). *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge.
- _____ (2009b). «Narratological Concepts in Greek Scholia», a Grethlein J. & Rengakos R. (eds.) (2009): 63-86.

- Nussbaum, M. (1992). «Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on fear and Pity», a Oksenberg A. (1992): 261-290.
- Nussbaum, M. & Sihvola, J. (eds.) (2002) *The sleep of reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*. Chicago
- Olson, S. D. (ed.) (2014). *Ancient Comedy and Reception. Studies in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin-Boston.
- O'Sullivan, J. (1976). «Euripides IA 1550 and Achilles Tatius 3.14.3», *The American Journal of Filology* 97. 2: 111-113.
- O'Sullivan, J. (1980). *A lexicon to Achilles Tatius*. Berlin - New York.
- Oksenberg, A. (ed.) (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton.
- Page, D. L. (1934). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford.
- Page, D. L. (1936). «The Elegiacs in Euripides' *Andromache*», a *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday, January 2*: 206-30.
- Paglialunga, E. (2005). «Els ars amandi en la novela de amor griega», *Florentia Iliberritana: revista de estudios de Antigüedad clásica* 16: 255-277.
- Panagiotis, A. A. (1998) «Narrative, rhetoric, and “drama” rediscovered: scholars and poets in Byzantium interpret Heliodorus», a Hunter R. (ed.) (1998): 125-156.
- Panayotakis, S. et alii (eds.) (2003). *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden-Boston.
- Panico, M. (2003). «L'analisi dei testi nei trattati retorici», a Abbamonte G., Conti Bizzarro F. & Spina L. (eds.) (2003): 231-245.
- Papadopoulou, T. (1998-99). «Literary theory and terminology in the Greek scholia», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 43: 203-210.
- Paschalis, M. & Frangoulidis, S. (eds.) (2002). *Space in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 1*. Groningen.
- _____ et alii (eds.) (2009). *Readers and Writers in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 12*. Groningen.
- Paulsen, T. (1992). *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*. Trier.
- Perry, B. E. (1967). *The Ancient Romances. A literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley-Los Angeles.
- Petrides, A. K. (2013). «Lucian's *On dance* and the poetics of the pantomime mask», a Harrison G. & Liapis V. (eds.) (2013): 433-450.

- Pfeiffer, R. (1968). *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Great Britain.
- Pinheiro, M. (1992). «Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodorus' *Aethiopica*», *Groningen Colloquia on the Novel* 4: 69-83.
- Pletcher, J. (1998). «Euripides in Heliodoros' "Aithiopika" 7-8», *Groningen colloquia on the novel* 9: 17-27.
- Podlecki, A. J. (2013). «Aeschylean opsis», a Harrison G. & Liapis V. (eds.) (2013): 131-148.
- Polara, G. (2003). «Commenti di lettore e commenti d'autore», a Abbamonte G., Conti Bizzarro F. & Spina L. (eds.) (2003): 273-287.
- Pollaco, L. (1990). «Problemi di scenografia nell'*Aiace* di Sofocle», *Numismatica e antichità classiche: quaderni ticinesi* XIX: 77-97.
- Pomer, J. J. (en premsa). «La mirada de l'amor a la novel·la grega antiga».
- Pomer, J. J., Redondo J. & Torné, R. (eds.) (2013). *Misogínia, pensament i religió a la literatura del món antic i la seua recepció. Classical and Byzantine monographs*, vol. LXXIX.
- Post, L. A. (1938). «Aristotle and Menander», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 69: 1-42.
- Pouderon, B. (ed.) (2001). *Les personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*. Lyon.
- & Bost-Pouderon, C. (eds.) (2006). *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*. Tours.
- & Peigney, J. (eds.) (2004). *Discours et débats dans l'ancien roman: actes du colloque de Tours*. Lyon.
- Powell, J. U. (ed.) (1933). *New Chapters in the History of Greek Literature*. Oxford.
- Pujol, J. & Talavera, M. (eds.) (2015). *Tregèdia / ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Teoria i presència del gènere en la literatura catalana*. Aula Carles Riba.
- Quijada, M. (1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*. Vitoria.
- Ramelli, I. (2006). «Les vertus de la chasteté et de la piété dans les romans grecs et les vertus des chrétiens: le cas d'Achille Tatius et d'Héliodore», a Pouderon B. & Bost-Pouderon C. (eds.) (2006): 149-168.
- Rattenbury (1933). «Romance: The Greek Novel», a Powell J. U. (ed.) (1933): 211-257.

- Reardon, B. P. (1976). «Aspects of Greek Novel», *Greece & Rome, Second Series* 23. 2: 118-138.
- _____ (ed.) (1989). *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley.
- _____ (1991). *The Form of Greek Romance*. Princeton.
- _____ (1994=1999). «Achilles Tattius and ego-narrative», a Morgan J. R. & Stoneman R. (eds.) (1994): 84-96.
- _____ (1999). «Achilles Tattius and ego-narrative», a Swain S. (ed.) (1999): 243-258.
- Redondo, J. (2004). «Sobre el erotismo en la novela griega Antigua», *Fortunatae* 15: 113-121.
- _____ (2009). «À propos de l'érotisme dans le roman grec ancien: le cas d'Achille Tattius», *Quaderns de filologia annex* 65: 237-246.
- Rees, B. R. (1972). «Pathos in the Poetics of Aristotle», *Greece and Rome (Second Series)*, 19: 1-11.
- Reeves, B. T. (2007). «The Roles of the *Ekphrasis* in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tattius' *Leucippe and Clitophon*», *Mnemosyne* 60: 87-101.
- Reig, M. (2010). «Les *Etiòpiques*: la novel·la com a paròdia dels gèneres dramàtics», *Studia Philologica Valentina* 12. 9: 105-117.
- Reig, M. (en premsa). «The mimetic concept of homoiotes in the structure of the novel».
- Repath, I. D. (2005). «Achilles Tattius' *Leucippe and Cleitophon*: What Happen Next?», *The Classical Quarterly* 55: 250-265.
- _____ (2007). «Callisthenes in Achilles Tattius' *Leucippe and Cleitophon*: Double Jeopardy?», *Ancient Narrative* 6: 101-130.
- Revermann, M. & Wilson, P. (eds.) (2008). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. New York.
- Richardson, N. J. (1980). «Literary Criticism in the Exagetical Scholia to the *Iliad*: A Sketch», *The Classical Quarterly* 30 (2): 265-287.
- _____ (1994). «Aristotle and Hellenistic scholarship», a Montanari F. (ed.) (1994): 7-28.
- Rimell, V. (ed.) (2007). *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 7*. Groningen

- Rispoli, G. M. (1984). «φαντασία ed ἐνάργεια negli scolî all'Iliade», *Vichiana* 13: 311-339.
- Robert, F. (2012). «La représentation de la pantomime dans les romans grecs et latins: les exemples de Longus et d'Apulée», *Dialogues d'histoire ancienne* 38.1: 87-110.
- Roberts D. H. et alii (eds.) (1997). *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*. Princeton.
- Roberts, O. (1992). «Outside the Drama: The Limits of Tragedy in Aristotle's *Poetics*», a Oksenberg (1992): 133-154.
- Rocca, R. (1976). «Eliodoro e i due Ippoliti euripidei», *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina* I: 57-59.
- Roche, M. W. (2005). «Aristotle's *Poetics*: a Defense of Tragic Fiction», a Bushnell R. (ed.) (2005): 51-67.
- Rohde, E. (1900). *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Roisman, H. M. (1999). *Nothing is as it seems. The tragedy of the implicit in Euripides Hippolytus*. Lahnam-Boulder-New York-Oxford.
- Rosa, F. (1989). «Le voci dell'oratore. Oratoria e spettacolo nell'exkursus quintiliano *De pronuntiatione*», a De Finis (ed.) (1989): 253-267.
- Rosen, R. M. (2005). «Aristophanes, Old Comedy and Greek Tragedy», a Bushnell R. (ed.) (2005): 251-268.
- Rosand, D. (1990). «Ekphrasis and the Generation of Images», *Arion* 1.1.: 61-105.
- Rossetti, L. & Bellini, O. (eds.) (1998). *Retorica e verità: le insidie della comunicazione*. Napoli
- Rositto, C. (1995). «I Πάθη τῆς ψυχῆς nel *De anima* di Aristotele», *Elenchos* 16 (1): 155-178.
- Ruiz Montero, C. (1979). *Análisis estructural de la novela griega*. Salamanca.
- (1981). «The Structural Pattern of the Ancient Greek Romance and the Morphology of the Folk Talk of V. Propp», *Fabula* 22: 228-238.
- (1988). *La estructura de la novela griega*. Salamanca.
- (1996). «The Rise of the Greek Novel», a Schmeling G. (ed.) (1996): 29-85.
- (2006). *La novela griega*. Madrid.

- _____ (2014). «Novela y pantomimo: vidas paralelas», *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*: 609-621. Valladolid.
- Russell, D. A. (ed.) (1990). *Antonine Literature*. Oxford.
- Sandy, G. (1982). «Characterization and philosophical décor in Heliodorus' *Aethiopica*», *Transactions of the American Philological Association* 112: 141-176.
- Savarese, N. (2003). «L'orazione di Libanio in difesa della pantomima», *Dioniso* 2: 84-105.
- Schenkeveld, D. M. (1992). «Prose usages of ἀκούειν "to read"», *Classical Quarterly* 42: 129-141.
- Schmeling, G. (ed.) (1996). *The novel in the Ancient World*. Leiden.
- _____ (1998). «The Spectrum of Narrative: Authority of the Author», a Hock R. F. et alii (eds.) (1998): 19-29.
- Schmidt, M. (2011). «Portrait of an unknown Scholiast», a Matthaios S., Montanari F. & Rengakos A. (eds.) (2011): 199-158.
- Schouler, B. (1987). «Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs», a Ghiron-Bistagne P. & Schouler B. (eds.) (1987): 273-294.
- Schwartz, J. (1976). «Achille Tatius et Lucien de Samosate», *L'Antiquité Classique* 45. 2: 618-626.
- _____ (2000-2001), «Clitophon the Moichos: Achilles Tatius and the Trial Scene in the Greek Novel», *Ancient Narrative* 1: 93-113.
- Scodel, R. (ed.) (1993) *Theater and Society in the Classical World*. Michigan 1993.
- Scott, M. (1979). «Pity and Pathos in Homer», *Acta Classica* 22 (1): 1-16.
- Seale, D. (1982). «The Ajax: the Shame of Revelation», a *Vision and Stagecraft in Sophocles*: 144-180. Bristol.
- Seeck, G. A. (1990). «Lukian un die griechische Tragödie», a André J. M. & Fick N. (eds.) (1990): 233-241.
- Segal, C. (1984). «The Trials at the End of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*: Doublets and Complementaries», *Studi Italiani di Filologia Classica* 77: 83-91
- _____ (1989-1990). «Drama, narrative and perspective in Sophocles' *Ajax*», *Sacris erudiri: jaarboek voor Godsdienswetenschappen* XXXI: 395-404.
- Shisler, F. (1945). «The Use of Satge Business to Portray Emotion In Greek Tragedy», *The American Journal of Philology* 66 (4): 377-397.

- Sicherl, M. (1977). «The tragic scene in Sophocles' *Ajax*», *Yale Classical Studies* XXV: 67-98.
- Sifakis, G. M. (2002). «The actor's art in Aristotle», a Easterling P. & Hall E. (eds.) (2002): 149-163.
- (2009). «Aristotle, *Poetics* 17, 1455a29–34: People in Real Life, Poets, or Spectators in the Grip of Passion?», *Classical Quarterly* 59: 486–493.
- (2013). «The Misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*», a Harrison G. & Liapis, V. (eds.) (2013): 45-61.
- Slater, W. J. (1994). «Pantomime Riots», *Classical Antiquity* 13.1: 120-144.
- (ed.) (1996). *Roman Theater and Society*. USA.
- & Cropp, M. (2009). «Leukippe as tragedy», *Philologus* 153: 63-85.
- Slatkin, L. M. (2007). «Notes on Tragic: Visualizing in the *Iliad*», a Kraus C. *et alii* (eds.) (2007): 19-34.
- Smith, D. S. (2014). «From Drama to Narrative: the Reception of Comedy in the Ancient Novel», a Olson S. D (ed.) (2014): 322-345.
- Snell, B. (1969). *Eschilo e l'azione drammatica*. Milano. (= *Aischylos und das Handeln im Drama*, *Philologus* Suppl. 20, 1928).
- Solmsen, F. (1968). «Aristotelian tradition in ancient rhetoric», a Stark R. (ed.) (1968): 184-205.
- Sommerstein, A. H. (ed.) (1993). *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari.
- (2012). «Fragments and lost tragedies», a Markantonatos A. (ed.) (2012): 191-210.
- Spina, L. (1995). «Passioni d'uditorio: (il pathos nell'oratoria)», *Elenchos* 16 (1): 83-100.
- Stark, R. (1968) (ed.). *Rhetorika: Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*. Germany.
- Stephens, S. (1994). «Who Read Ancient Novels?», a Tatum. J. (ed.) (1994): 405-418.
- (2008). «Cultural Identity», a Whitmarsh T. (ed.) (2008): 56 i ss.
- Suárez de la Torre, E. (2004). «La princesa etíope que nació blanca: La Mirada y la contemplación en las *Etiópicas* de Heliodoro», *CFG (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 14: 201-233.
- Svenbro, J. (1988). «La voix intérieure. Sur l'invention de la lecture silencieuse», a *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*: 178-206. Paris.

- _____ (1996). «Le Théâtre et l'invention de la lecture silencieuse en Grèce ancienne», *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* 14: 177-186.
- Swain, S. (1996). *Hellenism and Empire: Language, Classicism and Power in the Greek World, AD 50-250*. Oxford.
- _____ (ed.) (1999). *Oxford Readings in The Greek Novel*. Oxford.
- Taplin, O. (1995). «Opening Performance: Closing Texts?», *Essays in Criticism* 45.2: 94-120.
- Tatum J. (ed.) (1994). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore-London.
- Temmermann K. (2014). *Crafting Characters. Heroes and heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford.
- Too, Y. L. (ed.) (2001). *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden-Boston-Köln.
- Trapp, M. B. (1990) «Plato's Phaedrus in second-century Greek Literature», a Russel D. A. (ed.) (1990): 141-173.
- Tredé M. & Hoffmann P. (eds.) (1998). *Le rire des anciens. Actes du colloque international Université de Rouen, École normale supérieure*.
- Trenkner, S. (1958). *The Greek Novella in the Classical Period*. Cambridge.
- Uglione R. (ed.) (2010). *Atti del convegno nazionale di studi "lector, intende, laetaberis": il romanzo dei Greci e dei Romani*. Alessandria.
- Valdo, E. (1989). «In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: Appunto sullo spazio scenico tra sudditi e potere», a De Finis (ed.) (1989): 269-284.
- Van Groningen, B. A. (1965). «General literary tendencies in the Second Century a.d.», *Mnemosyne* 18: 41-56.
- Van Mal-Maeder, D. (2001). «Déclamations et Romains. La double vie des personnages romanesques: le père, les fils et la marâtre assassine», a Pouderon B. (ed.) (2001): 59-72.
- _____ (2003). «La mise en scène déclamatoire chez les romanciers Latins» a Panayotakis, S. *et alii* (eds.) (2003): 345-355.
- _____ (2007). *La fiction des declamations. Mnemosyne Supplementum*. Netherland.
- Vegetti, M. (1995). «Tra passioni e malattia. Pathos nel pensiero medico antico», *Elenchos* 16 (1): 219-239.
- Verzar, M. (ed.) (1991). *Il teatro romano di Trieste*. Roma.

- Vix, J. L. (2003). «L'analyse des textes: l'exemple du grammairien Alexandros de Cotiaeon (II^e siècle après J.-C.)», a Abbamonte G., Conti Bizzarro F. & Spina L. (eds.) (2003): 361-372.
- Walden, (1894). «Stage-Terms in Heliodorus's *Aethiopica*», *Harvard Studies in Classical Philology* 5: 1-43.
- Webb, R. (1997a). *Greek Grammatical Glosses and Scholia: the Form and Function of a Late Byzantine Commentary*.
- _____ (1997b). «Imagination and the arousal of emotions in Greco-Roman rhetoric», a Braund S. M. & Gill C. (eds.) (1997): 112-127.
- _____ (2006). «Fiction, *mimesis* and the performance of the Greek past in the Second Sophistic», a Konstan D. & Said S. (eds.) (2006): 27-46.
- _____ (2008). *Demons and dancers: Performance in Late Antiquity*. Massachusetts.
- _____ (2009). *Ekphrasis, Imagintaion and Persuasion in Ancient rhetorical Theory and Practice*. Great Britain.
- Webster, T. B. L. (1956). *Greek Theatre Production*. London.
- Weissmann, K. (1896). *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*. Bamberg.
- Wesseling, B. (1988). «The Audience of the Ancient Novels», *Groningen Colloquia on the Novel* 1: 67-79.
- West, M. L. (1974). *Studies in Elegy and Iambus*. Berlin-New York.
- White, S. (1992). «Aristotle's Favorite Tragedies», a Oksenberg (1992): 221-240.
- Whitehorne, J. (1986). «The dead as spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*», *Hermes* 114. 1: 59-72.
- Whitlock, M. (1992). «Ethos ans Dianoia Reconsidered», a Oksenberg (1992): 155-176.
- Whitmarsh, T. (2002). «Written on the body: Ekphrasis, perception and deception in Heliodorus' *Aethiopica*», a Elsner J. (ed.) (2002): 111-125.
- _____ (2003). «Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Eroticism in Achilles Tatius», a Panayotakis S. *et alii* (eds.) (2003): 191-205.
- _____ (2005). «Sophistic Performance», a *The Second Sophistic*: 23-40. New York.
- _____ (2008). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge.
- _____ (2011). *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. Cambridge.

- Wiersma, S. (1990). «The Ancient Greek Novel and its heroines: a female paradox», *Mnemosyne* 43: 109-123.
- Wislon, N. G. (1967). «A Chapter on the History of Scholia», *The Classical Quarterly* 17: 244-256.
- Wilson, N. G. (2007). «Scholiasts and commentators», *Greek Roman and Byzantine Studies* 47: 39-70. (Traducció anglesa de l'original Wilson, N. G (1983). «Scoliasi e commentatori», *Studi classici e orientali* 33: 83-112).
- Winkler, J. J. (1998). «The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika*», a Swain S. (ed.) (1998): 286-350.
- Wisse, J. (1989). *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam.
- Wissmann, J. (2014). «Education», a Claus J. J. & Cuypers M. (eds.) (2014): 62-77.
- Woodruff, P. (1992). «Aristotle on Mimesis», a Oksenberg A. (1992): 73-95.
- Woronoff, M. (2006). «Leucippé ou les infortunes de la vertu: volupté et souffrance dans le roman d'Achille Tatius», a Pouderon B. & Bost-Pouderon C. (eds.) (2006): 257- 267.
- Worthington, I. (ed.) (1994). *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*. London - New York.
- _____ (ed.) (2007). *A Companion to Greek Rhetoric*. Australia
- Zanker, G. (1981). «Enargeia in the ancient criticism of poetry», *Rheinisches Museum* 124: 297-311.
- Zeitlin, F. (2003) «Living portraits and sculpted bodies in Chariton's theater of romance», a Panayotakis S. *et alii* (eds.) (2003): 71-83.
- Zimmermann, B. (1999). «Zur Funktion der Bildbeschreibung im griechischen Roman», *Poetica* 31: 61-79.
- Zunzt, G. (1955). *The political Plays of Euripides*. Manchester.
- _____ (1965). *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*. Cambridge.

RESUM

El πάθος, entès com a emoció, com a afectació, està íntimament relacionat amb la teoria d'Aristòtil a propòsit del que s'ha anomenat la catarsi tràgica. És així que en un context literari específicament tràgic aquest concepte ha estat assimilat tradicionalment amb la compassió i el temor, les emocions tràgiques per excel·lència. És una idea tradicional també associar la tragèdia amb esdeveniments desafortunats, dramàtics, com ara morts, guerres, desgràcies. I, de fet, Aristòtil en obres que no reflexionen sobre literatura defineix aquest concepte com una desgràcia, un patiment. D'aquesta manera, el πάθος, tot i contenir l'empremta tràgica, és un concepte que es pot aplicar també a l'èpica en aquells passatges on es descriu alguna mena de desgràcia amb un estil que aconsegueix generar en l'espectador una emoció en termes de dolor. D'altra banda, la *Retòrica* és una obra on el filòsof reflexiona a propòsit de diverses emocions, les defineix i explica que són mecanismes útils per emprar en aquelles parts del discurs en què es vol influir en l'emoció del jutge.

És així que en la tradició aristotèlica el πάθος s'ha vinculat amb allò tràgic i amb l'emoció, especialment dolorosa, que es manifesta en un personatge, en una escena, i que es transmet a l'auditori. Aquesta tradició ha perdurat en el món grec i es reflecteix en la lectura que els antics feien dels textos clàssics per excel·lència: èpica i tragèdia. Tota aquesta tradició d'interpretació i comentari de textos literaris a propòsit d'aquest concepte queda molt ben definida i es pot resseguir en el que anomenem escolis antics, comentaris de diferents èpoques (època hel·lenística i imperial bàsicament) a determinats versos, passatges i episodis de les grans fites literàries de l'hel·lenitat.

Però tota aquesta tradició a propòsit del πάθος no es reflecteix només en aquests comentaris erudits, sinó que es pot resseguir també en dues manifestacions artístiques d'època imperial que foren precisament titllades —no només en el seu moment, sinó també recentment per part d'estudiosos del món antic— de produccions poc exquisides i poc serioses amb l'únic objectiu d'entretenir un públic amb una formació cultural i literària més que modesta: es tracta de la dansa d'època imperial (ὄρχησις) —anomenada en la part occidental de l'imperi pantomima— i de la novel·la d'amor i d'aventures (Aquil·les Taci i Heliodor), també d'època imperial.

Així, si els escolis antics de textos d'èpica i de tragèdia reflecteixen tota una tradició de lectura i de crítica literària que s'estengué fins a època imperial i més

enllà, en la dansa i en la novel·la, com a produccions artístiques i literàries, podem resseguir aquesta tradició del πάθος i la reflexió de què fou objecte des del punt de vista de la creació literària. Així, malgrat que es tracta de manifestacions artístiques recents i novedoses en el seu moment, no per aquest motiu eren alienes a tota la tradició literària anterior, ans al contrari. I, de fet, de la mateixa manera que els escolis que estudiem en el treball a propòsit del πάθος reflecteixen fins a quin punt és un concepte que transgredeix les barreres de gènere, malgrat mantenir una empremta tràgica —en el sentit que avui dia apliquem nosaltres a aquest adjectiu—, en la novel·la i en els textos que reflexionen sobre la dansa com a creació artística, retrobem que els moments de tensió, de dolor, d'angoixa i de mort són construïts d'acord no només amb els criteris aristotèlics expressats en la *Poètica* i la *Retòrica*, sinó també amb els criteris i reflexions reflectits en els escolis.

I no només això, ja que, la novel·la especialment, però també la dansa, juguen en la creació d'escenes i d'episodis amb la controvèrsia de tradició aristotèlica a propòsit del que ha de ser típic de la tragèdia i dels límits entre aquesta i la comèdia, controvèrsia reflectida també en els escolis de tragèdia.

Així, doncs, amb la revisió d'aquest concepte en les obres esmentades d'Aristòtil i també en els escolis d'èpica i de tragèdia, i amb l'aplicació d'aquestes reflexions en la lectura de les novel·les d'Aquil·les Taci i d'Heliodor, i en els discursos de Llucià i de Libani en defensa de la dansa, s'estableix en aquest treball de quina manera aquestes manifestacions artístiques d'època imperial integren tota la tradició precedent a propòsit d'un concepte que, tot i mantenir la petja tràgica, dramàtica i espectacular, és aplicable també a l'èpica. D'aquesta anàlisi es pot inferir que la preparació cultural i literària d'Aquil·les Taci i d'Heliodor era força semblant al que podien representar en època imperial els crítics literaris dels gèneres clàssics per excel·lència.