

Tragèdia i retòrica en la novel·la grega

Roser Homar
Universitat de Barcelona

De fa uns anys ençà la novel·la grega ha estat objecte d'estudi per part dels especialistes més prestigiosos, que amb les seves aportacions han anat modificant la idea tradicional que es tenia d'aquest gènere. En diversos estudis han estat també ben definides les relacions entre les anomenades “novel·les d'amor i d'aventures” i el teatre, especialment pel que fa a escenes i personatges¹. Quant a la novel·la d'Heliodor, s'ha aprofundit també en els termes teatrals i en la construcció escènica de determinats passatges, en els quals s'han identificat els jocs entre el còmic i el tràgic, l'espai, els personatges i el públic². D'aquesta anàlisi ha quedat, però, una mica al marge la novel·la d'Aquil·les Taci, que presenta també una forta relació amb els gèneres dramàtics.

En el present treball revisaré, tot aprofundint en la novel·la d'Aquil·les Taci, i deixant de banda Dafnis i Cloe, que, potser, mereix una atenció especial, les relacions entre l'anomenada novel·la “d'amor i d'aventures” i la tragèdia, tenint en compte, però, la situació del teatre a l'època imperial, atès que una comparació entre la tragèdia clàssica, entesa no només com a text, sinó també com a representació, i la novel·la d'amor i d'aventures plantejaria greus problemes de difícil solució, atès que en època imperial la tragèdia atenesa del segle V i la seva funció no existia ja com a tal.

D'una banda, la retòrica i l'anàlisi que aquesta féu de la tragèdia canvià profundament la percepció d'aquest gènere. Amb ella, la tragèdia passà a ser un text del qual se n'extreien models discursius i tècniques argumentatives per a produir textos i s'analitzaven els mecanismes estilístics i discursius mitjançant

1. Vegeu per exemple TRENKNER 1958, p. 50; ROCCA 1976; LAPLACE 1980; FUSILLO 1989, pp. 33 i ss.; MARINI 1993; CRISMANI 1997; CLAVO 2003.
2. WALDEN 1894; BARTSCH 1989, pp. 109-143; MARINO 1990; PAULSEN 1992; MONTES CALA 1992; DWORACKY 1996.

els quals poder generar empatia, persuasió i cop d'efecte. Certament, sabem que en aquesta moment accedien a la tragèdia clàssica aquells pocs privilegiats que podien rebre educació (πεπαιδευμένοι) i que eren, així, capaços de llegir, després d'anys d'aprenentatge, un grec que tenia molt poc a veure amb aquell que parlaven. Aquest gènere sobrevisqué, doncs, com a text en lectures públiques i, fonamentalment, a les escoles com a part integrant de la formació de l'alumne a tots els nivells.

A més, la tragèdia clàssica era en aquest moment, gairebé de manera uniforme, Eurípides, l'últim dels tres grans tràgics, que, segons diuen alguns estudiosos, amb les seves innovacions clausurà la tragèdia d'època clàssica. Certament, les seves tragèdies assoliren un gran èxit ja en època hel·lenística per diversos motius; un d'ells és el seu grec, en certa mesura, més accessible i assequible. Un altre motiu de l'èxit de les seves tragèdies és el fet que tendeixen cada vegada més al patetisme i al "novel·lesc".

De l'altra, com a peça teatral, aquest gènere patí profunds canvis. En efecte, hom podia assistir a representacions de diferents escenes cèlebres pel seu πάθος. També, la tragèdia, entesa com a espectacle, experimentà una gran evolució fins a arribar a allò que s'ha anomenat pantomim, considerat per alguns estudiosos la tragèdia per excel·lència de l'imperi romà. En aquest context les antologies i les parts de tragèdia amb més πάθος eren àmpliament representades, i mim i pantomim van passar, d'aquesta manera, a supplantar els drames tradicionals i assoliren una gran preferència per part del vast públic.

En aquest sentit les novel·les de Caritó, d'Aquil·les Taci i d'Heliodor són un reflex, en major o en menor grau, d'aquesta situació que acabem de descriure. En aquest estudi ens centrarem, però, en el discurs que la novel·la fa de la tragèdia; és allò que hem anomenat la *retorització* de la tragèdia. Analitzarem, doncs, quina mena de citacions tràgiques presenten les novel·les, l'ús que fan del terme τραγωδία i els seus derivats i la presència del tràgic en l'escena del judici de la novel·la d'Aquil·les Taci (VIII 9).

Citacions i ús del terme τραγωδία i dels seus derivats.

a) Citacions.

Les citacions a altres obres literàries dins un text han estat sempre un element fonamental per a l'estudi de la intertextualitat. És clar també que les citacions en els textos antics no són mai literals, atès que el més comú era citar de memòria; aquest fet permet també als estudiosos analitzar i identificar les variants textuais que dins un text es poden trobar. Una altra qüestió de gran importància i relacionada amb això, en la qual no hi entrarem, però cal esmentar, és la manera com llegien els antics, concretament, a l'època imperial. La *communis opinio*, tot i que és constantment debatuda, és que molts dels autors que citen llegien poques vegades tota l'obra sencera i que,

sovint, extreien les citacions de florilegis, antologies molt de moda en aquesta època.

Pel que fa a les novel·les que ens ocupen, tot i que no hi ha encara un llistat exhaustiu de totes les citacions tràgiques que hi podem trobar, hom sospita que les referències a versos i passatges de les tragèdies són força particulars. A diferència de les citacions homèriques, nombroses en Caritó i també en Heliodor, on, especialment en Caritó, apareix més d'un vers d'Homer la idea del qual es connecta de manera molt particular amb allò que s'explica en el cos del text, les tràgiques, molt més escasses, semblen ser d'una altra mena. En aquestes el metre és molt menys respectat i la identificació amb el versos tràgics sovint es fa molt més difícil, atès que tendeixen a canviar l'ordre, a posar una paraula per una altra, a variar la forma verbal; a integrar-la, en definitiva, molt més en el cos del text, i a adaptar-la a allò que succeeix i que es conta en el passatge³. Sovint, es juga també a l'oposició de fórmules tràgiques o a la reproducció d'una fórmula tràgica adaptada prosàsticament en la retòrica⁴.

És també molt més habitual trobar lèxic⁵ i estil que s'identifica com a propi de la tragèdia. En aquest sentit, Heliodor⁶ barreja alguna vegada lèxic èpic i tràgic. Això sembla respondre a l'ús que la retòrica fa d'allò que es considera tràgic i també a allò que els teòrics consideren estil tràgic, sovint, molt relacionat amb un estil elevat; certament, dins aquest espai del tràgic, hi ha qui considera Homer un tràgic i pare de la tragèdia⁷.

D'altra banda, trobem molt sovint passatges que mètricament semblen remetre a la tragèdia, però que hom considera tan sols una possible citació, atès que es podria tractar d'una citació d'una tragèdia perduda o d'una frase composta a la manera tràgica pel que fa a la forma i al lèxic⁸. Aquest dubte s'entén pel fet que a les escoles de retòrica era habitual compondre versos a la manera dels poetes tràgics. Una mostra d'això és la gran quantitat de monòlegs de plany i de discursos que es troben en les novel·les, compostos segons l'estil tràgic i que, en molts casos, no contenen, però, cap citació directa.

Finalment trobem, en escenes tractades clarament com un drama o amb reminiscències tràgiques, construccions molt properes a la tragèdia que sem-

3. Vegeu per exemple Aquil·les Taci I 4,3: ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ· Cf. Aesch. *Tb.* 537 (γοργὸν δ' ὄμμα' ἔχων).

4. Com a exemple d'aquestes dues maneres de citar vegeu Caritó I 8, 1: τὰ δὲ περὶ Καλλιρόην δεινότεραν ἄλλην ἐλάμβανε παλιγγενεσίαν, on λαμβάνειν παλιγγενεσίαν s'oposa a la fórmula tràgica λαμβάνειν θάνατον (Eur. *Hel.* 201); Caritó II 3, 6: πηγὴν ἀφῆκε δακρῶν ὃπ' ἐμεταμανθάνουσα τὴν ἐλευθερίαν. Cf. Aesch. *Ag.* 887 ss; Soph. *Ant.* 803; *Trach.* 852; Eur. *HF* 450.

5. Vegeu Heliodor I 8, 3 Καὶ ποῖ ταῦτα στήσεις; Cf. Aesch. *Cbo.* 1075.

6. Heliodor VII 5, 4.

7. Ps. Hermog. *Method.* 33. 1 Rabe: Τὸ τραγικῶς λέγειν Ὅμηρος μὲν ἐδίδαξε, Δημοσθένης δὲ ἐμιμήσατο. ὅτι μὲν γὰρ τραγωδὸς καὶ πατὴρ τραγωδίας Ὅμηρος, Πλάτων μαρτυρεῖ.

8. Aquil·les Taci V 17, 3. Cf. Soph. *Aj.* 487 i 489.

blen tenir com a model algun vers d'aquesta⁹, essent, però, moltes vegades, difícil d'identificar-lo¹⁰.

En definitiva, trobem un ampli ventall de reminiscències tràgiques en la novel·la, que van des de la citació directa, que es dona poc sovint, fins a clàusules que, malgrat tenir un regust tràgic clar, tant en l'estructura com en el lèxic, no les podem identificar amb versos tràgics.

b) Ús del terme τραγωδία i dels seus derivats.

Però si les citacions de tragèdies són tan diverses i especials, encara ho és més l'ús del terme

τραγωδία i els seus derivats, especialment el verb. En efecte, pel que fa a la novel·la de Caritó, no trobem cap dels termes relacionats amb τραγωδία. En Xenofont d'Efes, en canvi, trobem el substantiu, curiosament, atès que és el novel·lista que amb diferència emprà menys lèxic específic del teatre. En el llibre V 7, 4¹¹ apareix, però, el verb μιμοῦμαι molt a prop de l'expressió típica que fa referència a allò que produeix la tragèdia segons la concepció aristotèlica¹², ἔλεος ἅμα καὶ φόβος. Aquest verb, de llarga tradició pel que fa a la teoria de la *performance*, és escassíssim en els altres tres novel·listes.

Pel que fa a τραγωδία, en el llibre III 1, 4 es defineix de la següent manera els relats que provoquen el plor d'Hipòtous:

Καὶ ὃς «μεγάλα» ἔφη «τὰμὰ διηγήματα καὶ πολλὴν ἔχοντα τραγωδίαν».

Segons el que el jove explica a continuació, es tracta d'una aventura, que inclou fugides i tota mena de vicissituds, que acaba amb la mort del seu estimat. El terme τραγωδία remet, aquí, tant al tema, un amor dissortat i convuls, com al final, marcat per la mort sobtada i patètica. La tragèdia, doncs, s'entén en aquest context com un relat, marcat per tota mena de perills, el final del qual és la mort. Aquesta tendència a identificar la tragèdia amb la mort serà expressada teòricament, més endavant, pels anomenats gramàtics, que establiran la diferència entre comèdia i tragèdia en termes de vida i mort. Així, doncs, en segles posteriors, allò que caracteritzarà la comèdia serà la conservació de la vida i, en canvi, el característic de la tragèdia serà la mort¹³.

9. Vegeu Caritó II 7, 2: σπαράσσοσα τὴν κόμην ἑαυτῆς. També Xenofont d'Efes II 5, 6 i III 5, 2: σπαράξασα τὰς κόμας. Cf. Eur. *Andr.*, IA.
10. Vegeu Caritó IV 3, 5 on el context mostra una posada en escena dramàtica. El model més proper sembla ser l'*Helena* d'Eurípides, cf. Eur. *Hel.* 260-261 i 1688-1691. Vegeu també Aquil·les Taci I 12, 6 i compareu-ho amb Soph. *El.* 746 i Eur. *Hipp.* 1236 s.
11. Xenofont d'Efes V 7, 4: πίπτει μὲν γὰρ εἰς γῆν καὶ παρῆται τὸ σῶμα καὶ ἐμμεῖτο τοὺς νοσοῦντας τὴν ἐκ θεῶν καλουμένην νόσον· ἦν δὲ τῶν παρόντων ἔλεος ἅμα καὶ φόβος καὶ τοῦ μὲν ἐπιθυμεῖν συνουσίας ἀπείχοντο, ἐθεράπευον δὲ τὴν Ἄνθιαν.
12. Esperem que sigui objecte d'estudi en propers treballs l'ús i l'aplicació en la novel·la de la terminologia aristotèlica pel que fa a la tragèdia.
13. *Prolegomena De Comoedia*, 23. ἡ μὲν τραγωδία λύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμωδία συνίστησιν.

A banda d'aquest passatge, el substantiu no apareix en cap altra de les altres novel·les d'amor i d'aventures. Tanmateix, en Heliodor V 6, 4 trobem l'adjectiu *τραγικός*, -ή, -όν que acompanya *ποίησις*, en un passatge ple de referències teatrals:

Τί οὖν οὐχ ὑποτένομεν αὐτοῦ τὴν τραγικὴν ταύτην ποίησιν καὶ τοῖς βουλομένοις ἀναιρεῖν ἐγχειρίζομεν; μὴ πη καὶ ὑπέρογκον τὸ τέλος τοῦ δράματος φιλοτιμούμενος καὶ αὐτόχειρας ἡμᾶς ἑαυτῶν ἐκβίασθαι γενέσθαι.

Per què no, doncs, interrompem aquesta seva creació tràgica i ens posem a les mans d'aquells que volen matar-nos? De tal manera que no succeeixi que, anhelant un final colossal del drama, ens forci fins i tot a occir-nos amb les nostres pròpies mans.

Com és habitual en Heliodor, moltes de les vegades que apareix lèxic teatral cal entendre'l, a diferència d'Aquil·les Taci, com una metàfora o referència metafòrica de la vida i les seves vicissituds en la qual la Fortuna o una divinitat juga un paper essencial com a agent o força que mou els fils.

Sembla que en aquest passatge, com en el cas anterior, el terme remet també a un episodi patètic amb un final marcat per una mort colpidora que cal evitar, en aquest cas, el suïcidi, tòpic tràgic molt desenvolupat en les novel·les, tot i que mai no arriba a acomplir-se.

En ambdós casos trobem el personatge conscient de viure una tragèdia; tanmateix, es tracta d'un sentit més aviat passiu que connecta amb la idea estoica del sentit tràgic del viure.

A diferència d'aquests dos passatges on el sentit de participar o d'ésser el protagonista d'una tragèdia és més aviat passiu, en Heliodor II 11, 2 i 3 trobem el verb *τραγωδέω* en un context en el qual es sospita un engany. S'assenyala una persona concreta com a agent o actor i una altra com a objecte passiu de l'engany, molt proper al que podria representar el públic. S'explicita de la següent manera:

Ὡς καὶ γὰρ σε καὶ κειμένην ἔχω δι' ὑποψίας καὶ σφόδρα δέδοικα μὴ καὶ πλάσμα ἐστὶν ἢ Δημαινέτης τελευταῖα καμὲ μὲν ἠπάτησαν οἱ ἔξαγγείλαντες σὺ δὲ καὶ διαπόντιος ἦκεις ἑτέραν καθ' ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν καὶ ἐν Αἰγύπτῳ τραγωδήσουσα.

Perquè també jo sospito de tu, fins i tot morta, i molt temo que la fi de Demeneta sigui també una invenció i que m'hagin enganyat aquells que l'han anunciada i que tu hakis arribat per mar a representar sobre nosaltres una altra tragèdia atenesa també a Egipte.

Després, però arriba la resposta del company, que converteix ara en actor del drama a qui s'havia considerat objecte passiu:

«Οὐ πάύση» ἔφη ὁ Θεαγένης «ἄγαν ἀνδριζόμενος εἰδωλά τε καὶ σκιάς εὐλαβούμενος; οὐ γὰρ δὴ κάμῃ τε καὶ τὴν ἐμὴν ὄψιν εἴποις ἂν ὡς ἐγοίτηυσεν, οὐδὲν κοινωνοῦντα τοῦ δράματος».

“És que no deixaràs”- deia Teàgenes- “de fer-te el millhomes i de rece-
lar d’ombres i de fantasmes? Perquè no diràs que també han fetillat
els meus ulls i a mi mateix, quan no tinc res a veure amb aquesta his-
tòria”.

Aquí el verb remet concretament a allò que nosaltres entenem per tragèdia en el sentit teatral. A més, el verb, dins el context, està connotat negativament, en el sentit en què crea una ficció, un teatre, per a enganyar l’altre i provocar-li un mal. El sintagma ἐτέρον καθ’ ἡμῶν σκηνὴν Ἀττικὴν ens remet a l’engany que Cnèmon patí ja a Atenes; fou pensat per Demeneta i executat per Tisbe. Aquesta escena que succeeix a Atenes té com a model l’*Hipòlit* d’Eurípides. En efecte, Demeneta, l’esposa del pare de Cnèmon, s’enamora del fill i, com aquest no accedeix a les seves demandes s’empesca un pla per a acusar-lo d’haver-la forçat.

Quan Tisbe és trobada morta, duu una carta amb ella on explica que Cnèmon pot tornar a casa. El dubte que expressa el noi sobre el fet d’èsser enganyat està relacionat amb la carta. Hi ha, doncs, també un joc entre la carta que té Fedra a les mans, un cop ja morta, i que és malinterpretada per Teseu, i la carta de Tisbe, també morta.

En els exemples que acabem de comentar, doncs, τραγωδία i els seus derivats ens remetent a la tragèdia entesa com a peça teatral, connotada fortament per allò que és patètic i colpidor, on la mort té una gran importància. Finalment trobem un significat força allunyat en Aquil·les Taci VI 4, 4¹⁴. El verb està reforçat pel preverbi κατὰ i sembla que fa referència a l’estil tràgic, un estil elevat, lligat al patètic¹⁵. Defineix la manera com s’elabora la descripció de Leucipe; no hi ha, doncs, cap referència a la tragèdia com a peça teatral ni tampoc una idea de patetisme; més aviat es tracta de definir un estil elevat, poètic, que fa gran i exagera les coses petites. L’ús de κατατραγωδοῦντος per a referir-se a la descripció que es fa de Leucipe sense ser-hi ella present, sembla que pot contenir i referir-se a dues figures que els teòrics de la retòrica atribueixen principalment a Eurípides: ὄγκος i φαντασία. La primera fa referència a un timbre estilístic elevat, que, segons es diu en el tractat *Sobre el Sublim*¹⁶, és assolit per Eurípides tot recorrent a un lèxic ordinari. La segona figura 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

14. τοῦ δὲ Σωσθένους αὐτῷ μηνύσαντος τὰ περὶ τῆς Λευκίπτης καὶ κατατραγωδοῦντος αὐτῆς τὸ κάλλος, μεστὸς γενόμενος ἐκ τῶν εἰρημένων ὡσεὶ κάλλους φαντάσματος, φύσει καλοῦ, παννυχίδος οὔσης καὶ ὄντων μεταξὺ τεσσάρων σταδίων ἐπὶ τοὺς ἀγρούς, ἠγγεῖσθαι κελεύσας ἐπ’ αὐτὴν χωρεῖν ἔμελλεν.

15. Per a una anàlisi més aprofundida d’allò que s’entén per estil tràgic, vegeu 2.2.2.

16. [Longinus], *Subl.* 40.2.

que es descriu. Són també els teòrics de la retòrica qui identifiquen aquesta figura en els autors tràgics¹⁷.

Sovint, també, el narrador defineix com a tràgic alguns dels discursos de plany, impregnats d'una patina retòrica. Aquesta mena de discursos estan molt possiblement relacionats amb l'exercici retòric anomenat *ἠθοποιία*, en el cas que es refereix a persones (*εἰδωλοποιία*), que consisteix a fer un discurs a la manera d'un personatge determinat. Hi ha qui considera que el referent més directe d'aquests monòlegs són les *ῥήσεις* tràgiques¹⁸, que, a més, són les parts d'on els teòrics de la retòrica extreien més exemples a l'hora d'analitzar els estils i les figures del discurs.

Pel que fa a les novel·les que ens ocupen, Paulsen¹⁹ identifica en Caritó vint-i-un monòlegs de plany, en Xenofont d'Efes divuit, onze en Aquil·les Taci i set més un en Heliodor. Paulsen considera també que l'antecedent o el referent més directe d'aquests monòlegs, obligats en tota novel·la, són aquells d'Eurípides.

Aquests monòlegs de plany són posats sovint en boca de l'heroi o de l'heroïna, que són personatges provinents de famílies nobles, a qui, per tant, el to elevat, tràgic, s'adiu, especialment en una situació de dolor. I és que, en efecte, d'acord amb els tractats de retòrica, aquest estil és també el més adient per a manifestar el dolor i el més efectiu a l'hora d'expressar patetisme i de suscitar compassió.

Malgrat que, com hem dit, hi ha un gran nombre de discursos de plany en les noveles "d'amor i d'aventures" de què ens ocupem, ens centrarem, tanmateix, en aquells monòlegs en què el narrador introdueix explicacions que remetent a la teatralitat o que defineixen clarament la dicció com a tràgica. Deixarem, per tant, de banda els dos novel·listes que més monòlegs de plany introdueixen i que, en canvi, no els defineixen mai en els termes que acabem d'explicitar²⁰.

De les moltes vegades que apareixen en la novel·la d'Aquil·les Taci i d'Heliodor aquesta mena de monòlegs, en la primera només dues vegades s'utilitza explícitament el terme tragèdia o el seu derivat; en un altre passatge es fa referència a les emocions que desperta un discurs a la manera tràgica. En Heliodor la referència al tràgic apareix explícitament tres vegades.

En la novel·la d'Aquil·les, el narrador s'atura sovint a fer valoracions d'allò que explica, quelcom que molt possiblement està relacionat amb el fet que es tracta d'un relat en primera persona. Al llibre V, una vegada ha tornat l'es-

17. Per a una anàlisi aprofundida d'aquestes dues figures i els exemples tràgics que donen els diversos teòrics de la retòrica, vegeu CASTELL 2000, per a la primera, pp. 49, 51-53, 58, 65, 132-134 i 138; per a la segona, pp. 35 i 36, 103, 134 i 135.

18. CRISMANI 1997, p. 57.

19. Vegeu PAULSEN 1992, III 3 b) «Die Klagemonologe», pp. 56-66.

20. Vegeu com a exemples Xenofont d'Efes I 4, 1-3, on s'inicia el discurs de la següent manera: «φεῦ μοι τῶν κακῶν» εἶπε, «τί πέπονθα δυστυχίης;» Vegeu també I 4, 6, que comença així: «Τί» φησὶν «ὦ δυστυχίης πέπονθα; παρθένος παρ' ἡλικίαν ἐρῶ καὶ ὀδυνῶμαι καινὰ καὶ κόρη μὴ πρόποντα».

pòs de Mèlite, Clitofont és empresonat. Mèlite, aprofitant un dels moments en què el seu home és fora, va a veure Clitofont a la presó. A l'inici li retreu que aquella que creia la seva esclava, fos, en realitat, la seva estimada; més endavant, però, intenta convèncer-lo de que finalment cedeixi als seus desitjos. Tota l'escena està narrada parant atenció en els gestos de la cara²¹ i els diversos discursos de Mèlite són retòrico-tràgics. En finalitzar la primera part del discurs i començar la següent, el narrador fa un apunt i, en acabar-la, torna a descriure la situació de Mèlite:

ἢ δὲ ἐτραγῳδῆι πάλιν: “Οἷμοι δειλαία τῶν κακῶν [...]” ταῦτα ἔλεγε, καὶ ἅμα ἔκλαεν.

Les llàgrimes que acompanyen el discurs remetent a l'estupor, al patètic proper a Eurípides. El parlar tràgic, que s'associa a l'expressió del lament, provoca la compassió a qui escolta; tant és així que, després d'aquests discurs on Mèlite fa una recapitulació de tots els seus mals, Clitofont cedeix a la seva demanda, per compassió. L'estil tràgic és, doncs, l'adient per a commoure. D'altra banda, igual com els oradors en els seus discursos, cal que el gest i l'actitud que acompanyen les paraules siguin els adients per tal de commoure l'auditori. I és precisament això el que Mèlite domina a la perfecció. També en la novel·la d'Heliodor, quan apareix el verb ἐπιτραγωδέω, la noció és la mateixa²².

Aquesta idea de les reaccions que suscita el discurs en to tràgic està desenvolupada teòricament en Aquil·les Taci III 14, 3:

συμπαθῆς δὲ πῶς εἰς ἔλεον ἄνθρωπος ἀκροατῆς ἀλλοτριῶν κακῶν, καὶ ὁ ἔλεος πολλάκις φιλίαν προξενεῖ· ἢ γὰρ ψυχὴ μαλαχθεῖσα πρὸς τὴν ὧν ἤκουσε λύπην, συνδιατεθεῖσα κατὰ μικρὸν τῆ τοῦ πάθους ἀκροάσει τὸν οἶκτον εἰς φιλίαν καὶ τὴν λύπην εἰς τὸν ἔλεον συλλέγει.

I és que l'home, en sentir els mals de l'altre, gràcies a la compassió els comparteix, i moltes vegades la compassió procura amistat. Perquè l'ànima s'ablaneix en sentir les penes d'altres; llavors, s'identifica poc a poc amb els patiments que escolta i uneix a l'amistat el lament i a la compassió la pena.

Els discursos en estil tràgic que versen essencialment sobre mals i penes produeixen un dels sentiments que, segons Aristòtil, ha de suscitar la tragèdia, ἔλεος. En les novel·les, on sovint es juga a crear simpatia i identificació entre el lector i els protagonistes, la part del φόβος no hi pot entrar de cap manera²³. Els herois de la novel·la no poden ser ja els herois de la tragèdia clàssica

21. Aquil·les Taci V 25, 2: τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τοσαῦτα εἶχεν.

22. Heliodor VII 14, 5-8.

23. En la novel·la apareix lèxic aristotèlic sobre la tragèdia. Seria bo d'analitzar aquest lèxic i

ca, éssers entre els homes i els déus, sinó que han de ser herois propers amb els quals l'home es pugui identificar; és per això mateix que allò que s'entén per tràgic és l'imprevisible dels mals i el sentiment de saber-se sempre a mercè de la Fortuna.

Però el tràgic està lligat també a la noció d'exagerat. I, en la novel·la d'Aquil·les Taci, el fet d'exagerar mitjançant paraules i gestos està lligat a la noció de simulació. En VIII 1, 5²⁴ la declamació tràgica és definida com una simulació en la qual s'exagera allò patit tant amb paraules grandiloqüents i colpidores com amb una manera de parlar forta, el crit. Aquesta noció de simulació, d'amagar mitjançant un estil tràgic, les vertaderes intencions pot estar relacionat amb allò que els teòrics de la retòrica anomenen λόγος ἔσχηματισμένος, que consisteix a fer un discurs en el qual s'amaguen les veritables intencions, el model tràgic del qual és Eurípides. D'altres models són Homer i els còmics. En Heliodor, tot i que també s'entén com a exageració el discurs tràgic, no està connotat com a simulació²⁵. En aquest novel·lista la noció de tràgic està lligada també a la noció d'estil elevat que provoca la incomunicació en el cas en què l'heroïna de la novel·la empra aquest estil per a dirigir-se a personatges baixos, els pirates²⁶.

La performance en les sales de justícia. La posada en escena dels discursos.

La majoria de les novel·les d'amor conservades pertanyen a l'època de la Segona Sofística²⁷; aquestes mantenen també una forta relació amb el gènere oratori, que es fa encara més evident en el tòpic recurrent en aquest gènere del procés judicial.

Aquesta dependència ha estat assenyalada ja en els treballs de diversos estudiosos²⁸; tanmateix, l'han tractada en algun dels seus capítols de manera àmplia i general, sense entrar, però, amb detall en el tractament espectacular d'aquestes i, menys encara, en la qüestió que és central per al nostre estudi, les referències a l'element tràgic.

Certament, en les novel·les d'Aquil·les Taci, de Caritó i d'Heliodor es descriuen escenes judiciàries que, depenent de l'autor, amplifiquen o bé modifiquen aquest tòpic. També el tractament a manera d'espectacle i les referències al tràgic en el context del judici varien en cada obra. Per exemple, en les *Etiòpiques* d'Heliodor es descriuen dues escenes judiciàries breus que confirmen l'ús ben diferent d'aquest tòpic per part d'Heliodor i en les quals les re-

l'ús i el significat que es dóna en la novel·la, parant l'atenció en aquells mots que serveixen per a organitzar el discurs.

24. καὶ ὁ μὲν ἐπὶ τῇ πληγῇ μάλα ἄκων ἀνακραγὼν συνέσειτε τὴν χεῖρα καὶ οὕτως ἐπαύσατο· ἐγὼ δὲ ἰδὼν οἷον ἔχει κακὸν τοῦτο μὲν οὐ προσηποισάμην, ἐφ' οἷς δὲ ἐτυραννήθην τραγωδῶν ἐνέπλησα βοῆς τὸ ἱερόν.

25. Heliodor II 4, 1: Κἂν τούτῳ τραγικόν τι καὶ γοερὸν ὁ Θεαγένης βρυχώμενος «ὦ πάθους ἀπλήτου» φησὶν «ὦ συμφορᾶς θεηλάτου...

26. Heliodor I 3, 1-3.

27. Vegeu RUIZ MONTERO 2006, p. 17.

28. Vegeu per exemple GARCÍA GUAL 1972 i FUSILLO 1989, entre d'altres.

ferències a l'espectacle i al tràgic són gairebé inexistents; és per això que deixarem de banda en aquest capítol el tractament del tòpic del procés judicial per part d'Heliodor.

Farem, però, referència a les dues escenes judiciàries que podem llegir en la novel·la de Caritó, on el tractament espectacular i teatral d'aquestes és més marcat, per bé que les referències al tràgic i al joc constant entre l'estil còmic i el tràgic no hi apareix. Tot i així, aquesta novel·la ens servirà de terme comparatiu per a analitzar amb profunditat la descripció del judici que trobem en el llibre VIII de la novel·la d'Aquil·les Taci, que es celebra contra la parella d'amants i contra Mèlite, l'esposa de Tersandre. Certament, és en aquesta novel·la on el tòpic novel·lesc del procés judicial és amplificat i ple de referències no només al lèxic teatral, sinó també a l'estil tràgic en els discursos, tan típic de la Segona Sofística, quelcom que no és estrany, donada la proximitat temporal d'aquesta novel·la amb l'apogeu del nou renaixement retòric. Com hem dit, en la novel·la de Caritó podem llegir dues escenes de caire judiciari: en el llibre I 5, 4-7 se'ns descriu de manera molt succinta el judici contra Quèreas que, segons sembla, ha matat d'un cop Cal·líroe, en pensar que li havia estat infidel. En aquest judici el mateix Quèreas demana la pena més alta per a ell, cosa que és notada com un procediment del tot extraordinari per a l'acusat d'un judici, atès que el normal seria defensar-se i demanar una reducció de la pena, tal com assenyala el narrador. És el cop d'efecte que genera l'autoinculpació de Quèreas i la seva exigència d'ésser condemnat a mort allò que justament fa que no se'l condemni. En aquest judici, però, l'element retòric i teatral queda minimitzat. D'altra banda, l'autoinculpació de l'amant i la seva petició d'ésser condemnat a mort és paral·lela al judici de Clitofont en *Leucipe i Clitofont* VII 7-12, en el qual ell mateix s'acusa davant el tribunal d'haver matat la seva estimada. Aquesta acusació falsa ve motivada pel desig de morir de l'amant, un cop sap, mitjançant un engany, que Leucipe és morta.

La segona escena judiciària de la novel·la de Caritó en llibre V 4, 5-13 i 6-8, en canvi, té un caràcter marcadament teatral i segueix els cànons de l'oratoría forense. És el famós judici a Babilònia entre Dionisi i Mitridates, acusat pel marit de Cal·líroe d'intent d'adulteri. Dionisi, en trobar la carta amb la qual Quèreas pretén fer saber a la seva estimada que és viu, acusa Mitridates d'adulteri davant el rei de Babilònia, atès que creu que és ell qui ha l'ha escrita²⁹. El judici se celebra en dues parts, la primera en la qual Cal·líroe no és present (V 4, 5-13) i la segona, en la qual, a petició del rei, Cal·líroe hi compareix.

La primera part conté un *ἀγών* narrat en la forma teatral típica de la tragèdia, l'esticomítia, i els discursos pronunciats segueixen els cànons de l'oratoría judiciària; fins i tot, García Gual³⁰ assenyala en aquests discursos un ressò de les discussions sobre els dos estils de l'oratoría: l'asiànic i l'àtic.

29. La carta és ja un mecanisme dramàtic que contribueix a generar confusió, com succeeix en l'*Hipòlit* d'Eurípides.

30. GARCÍA GUAL 1972, p. 171.

El procés assumeix també un desenvolupament marcadament teatral en la segona part amb dos grans moments: el primer, l'entrada en escena de Cal·líroo (V 5, 9), que és comparada a la d'Helena en la *Iliada* III, 146. Amb la seva presència Cal·líroo fa emmudir l'auditori que s'ha congregat per veure-la, més que no pas per seguir el judici; el segon, és l'entrada, també en escena, de Quèreas, a qui tothom considerava mort. El narrador descriu la seva aparició i les reaccions que desencadena com si es tractés d'una escena teatral, amb cop d'efecte, plena de sentiments contradictoris alhora. En aquestes dues escenes es descriu com a element important el públic que es congrega per a seguir un assumpte que, especialment en el segon cas, pertany a l'àmbit privat. Tanmateix, mitjançant el mecanisme de descriure el procés en termes teatrals, assimilant els protagonistes a personatges del món del mite i del teatre, i de fer al·lusió a les dramatitzacions que s'escenifiquen en el teatre, on el públic és considerat un element important, l'assumpte privat passa, així, al terreny públic.

El desenvolupament de l'element teatral i l'ús de la pràctica oratòria forense per part de Caritó presenta un grau de reelaboració neutre que es ceneix a les pràctiques habituals de la declamació de discursos i de la posada en escena de judicis. Aquil·les Taci, però, accentua la distància entre la matriu oratòria i la reelaboració novel·lesca³¹ en la mesura en què el procés pren un caire més proper a la comèdia. L'aparició també de morts que ressusciten, a diferència del cop d'efecte que produeix l'aparició de Quèreas en la novel·la de Caritó, tenen també un caire molt més còmic que retarden el desenvolupament del judici, més que no pas el tanquen. D'altra banda, Aquil·les Taci juga molt més amb els elements judicials, introduint invectives sexuals properes a la comèdia que desentonen i trenquen el desenvolupament normal del judici i la declamació dels corresponents discursos. Aquest constant trencament i joc amb els elements típics de l'oratòria forense evidencia encara més el fet que *Leucipe i Clitofont* pertany a una època més avançada en la qual la retòrica havia assolit un espai hegemònic en la vida cultural³².

Vegem ara com s'articula el segon judici que podem llegir en la novel·la d'Aquil·les Taci.

En el llibre VII Clitofont rep la falsa notícia de la mort de Leucipe. Atès que no pot suportar viure sense ella, s'autoinculpa de la mort de la noia, i es celebra un judici per a decidir la pena que li correspon. Malgrat que se'l condemna a mort, la seva execució queda truncada pel fet que es presenta a la ciutat una processó en honor d'Àrtemis, encapçalada per un estranger. Més tard el lector sabrà que aquest estranger és el pare de la noia. Al mateix temps, es descobreix que Leucipe és viva i que està refugiada al temple d'Àrtemis. El sacerdot, doncs, allibera Clitofont de les cadenes, atès que, en saber-se que la seva estimada és viva, la condemna a mort no té cap sentit.

En el llibre VIII Tersandre, l'antagonista en aquest procés dels dos amants,

31. Vegeu FUSILLO 1989, p. 82.

32. Vegeu FUSILLO 1989, p. 82.

demana celebrar un segon judici per tal que es decideixi si, finalment, Clitofont és condemnat a mort i per a acusar Leucipe de prostituta i de trànsfuga, atès que manté que és de la seva propietat.

Vegem, doncs, com s'estructura aquesta escena de la novel·la.

El judici s'inicia amb la intervenció de Tersandre (VIII 8), que pronuncia un discurs completament retòric en el qual dirigeix l'acusació contra Clitofont, acusat d'homicidi, contra Mèlite, la seva dona, per adúltera, contra Leucipe, que considera la seva esclava i a la qual, per tant, acusa de fuga, i contra el sacerdot, que ha acollit i refugiat els dos amants en el seu temple. El segon discurs, pronunciat immediatament després del de Tersandre, és el del sacerdot, que es defensa de les acusacions. En la primera part (VIII 9, 1-5) emprà un estil còmic, seguida per una part de transició en la qual es cenyeix al típic discurs retòric de caire judicial, i en la final (VIII 9, 8-14) un estil tràgic. Aquesta intervenció confirma l'escassa preocupació d'Aquil·les Taci per la versemblança del judici i el seu interès per a transcriure en to burlesc l'oratorria³³.

En acabar el sacerdot el seu discurs, pren la paraula un advocat defensor de Tersandre (VIII 10) i, finalment, es fa la lectura de la demanda que Tersandre posa contra Mèlite i Leucipe (VIII 11).

És en el context d'aquest judici que es posa en escena, tot emprant termes tècnics de l'oratorria i també del teatre, la controvèrsia sobre la idoneïtat d'aplicar un determinat estil en els discursos i la crítica contra l'orador que actua com un actor.

Tota aquesta polèmica que acabem de descriure és posada en escena en aquesta novel·la en el context de l'escenificació d'un judici³⁴ en el qual els personatges que intervenen miren de desacreditar-se l'un a l'altre posant en evidència les tècniques i l'estil que cadascú emprà. I és precisament per això que s'acumulen molts termes relacionats amb ὑπόκρισις, τραγωδέω, κωμωδέω i δρᾶμα. Aquest fet és molt significatiu atès que no només evidencia la relació entre oratorria i teatre, sinó també perquè ens permet entendre de quina manera planteja el novel·lista l'escenificació i la teatralització com a aspectes essencials en el procés judicial.

Durant l'època anomenada Segona Sofística els oradors itinerants assoliren una fama enorme pel que fa a les seves *performances* en els teatres i en els llocs habilitats per als espectacles i la ὑπόκρισις esdevingué, així, un element molt important en l'execució dels discursos com a espectacle. Aquest terme, aplicat primer als actors, anomenats en grec genèricament amb el terme ὑποκριτής, passà ja amb Aristòtil³⁵ a designar la posada en escena mitjançant els gestos i la modulació de la veu dels discursos retòrics. Segons Aristòtil, la ὑπόκρισις és l'element més efectiu per a la persuasió i critica que els actors tràgics poden usar en excés dels gestos; tanmateix, això no implica

33. FUSILLO 1989, p. 81.

34. Aquil·les Taci VIII 8-11.

35. Arist. *Rb.* 1403b 20-33.

que la ὑπόκρισις hagi de quedar exclosa en la pronúncia del discurs, atès que en l'oratoría els gestos, l'expressió facial i la modulació de la veu ajuden al discurs si s'usen amb moderació i s'emmotllen a un estil apropiat³⁶. En Aristòtil, per tant, es dóna amb la definició d'una tècnica determinada la connexió entre l'orador i l'actor. A partir d'aquest moment, doncs, la ὑπόκρισις, que inclou els gestos, és considerada part de la tècnica de l'orador.

Els posteriors manuals de reflexió retòrica adoptaren aquest terme i esdevingué, així, el nom bàsic per a designar l'actuació en les sales de justícia, en el senat, a l'assemblea i al teatre³⁷. L'aplicació d'aquest concepte a l'art de la retòrica implicà, però, una assimilació entre orador i actor que fou considerada pels teòrics perillosa. Es considerava que l'actor era tan sols algú que interpretava i fingia un rol creat per un altre (el poeta) fora d'ell mateix; l'orador, en canvi, era qui produïa i representava el seu propi rol i era responsable d'aquest³⁸: l'orador transmet unes emocions i unes idees que, en principi, no són fingides; per tant, segons els teòrics, cal distingir la realitat i la veracitat del discurs públic de la ficció del teatre. El fingiment, que es relaciona amb l'actor, doncs, ha de quedar descartat en els discursos, sobretot en el context d'un judici.

Amb aquesta controvèrsia sembla que el terme ὑποκριτής assoleix una connotació negativa en el context d'un judici, pel fet que comporta una noció també negativa en l'actuació, considerada com a quelcom fals, que enganya. Aquesta idea la trobem expressada en el primer discurs en el qual Tersandre (VIII 8, 14) acusa el pare de Leucipe d'actor que representa i que, per tant, falseja el seu paper de pare. Tersandre considera Leucipe una esclava seva i, per tant, no pot acceptar que sigui filla d'un prohom que s'ha presentat d'improvisat a la seva terra; és per això que diu:

ὁ δέ μοι τρίτος τῶν λόγων πρὸς τὴν δούλην ἔστι τὴν ἐμὴν καὶ τὸν σεμνὸν τοῦτον πατρὸς ὑποκριτήν,...

La tercera part del meu discurs està dirigida contra la meva esclava i contra aquest venerable... actor que fa de pare.

En aquest context és evident la connotació negativa del terme, com ho és també en VIII 9, 2 i en VIII 9, 3 on el sacerdot acusa Tersandre de fer-se passar per un home instruït i cast, quan, en realitat és un malfactor i un efeminat dominat per les passions sexuals.

Podem dir, doncs, que el terme ὑποκριτής i els seus derivats tenen, en determinats contextos, el mateix significat que en diverses llengües modernes presenta la paraula hipòcrita. En el cas d'aquest passatge d'Aquilles Taci sembla, però, que aquesta connotació negativa del terme sorgeix de la con-

36. FORTENBAUGH 2007, p. 119.

37. FANTHAM 2002, p. 363.

38. FANTHAM 2002, p. 363

trovèrsia en l'assimilació de tècniques teatrals per part de la retòrica, que en el cas de causes judicials es mostra especialment crítica envers els recursos teatrals atès que comporten el perill de falsejar la realitat.

En aquest passatge, però, no només els termes que contenen aquesta arrel són connotats negativament, sinó que també la paraula *δράμα*, pròpia del teatre, és emprada per a fer acusacions en termes d'engany. El lèxic referent al teatre és emprat, doncs, en el context judicial, on l'important és esbrinar la veritat dels fets i de les acusacions, en sentit negatiu per a descobrir els possibles enganys que s'amaguen darrera les paraules i les actuacions dels personatges.

En aquest sentit, l'advocat defensor de Tersandre (VIII 10, 8) dirigeix la següent acusació contra Mèlite, acusada d'adúltera, atès que s'ha casat amb Clitofont quan el seu home encara és viu.

τὸ δὲ τελευταῖον τοῦ δράματος πᾶσαν ἀπεκάλυψε τὴν αἰδῶ, πεπλήρωται δὲ ἀναισχυντίας.

Però a la part final de la seva actuació s'ha després completament del vel de decència i ha quedat coberta d'impudícia.

En el seu discurs l'advocat diu que possiblement Mèlite ja havia comès adulteri abans, però que no ha estat fins a l'última actuació que s'ha descobert. La paraula *δράμα* aquí sembla que fa referència a l'acusació segons la qual Mèlite, malgrat saber que el seu home és viu, es fa passar per vídua i, pot, així, casar-se amb Clitofont. El verb *ἀποκαλύπτω* aquí reforça la idea de representació fictícia, atès que suggereix el fet de treure's el vestit del pudor, com ho fan els actors amb les seves disfresses.

L'ús d'aquest verb i del seu contrari en una situació propera a *δράμα* el trobem en dos altres passatges d'aquesta mateixa novel·la. Quan Leucipe es troba presonera al casal de Tersandre³⁹, un cop s'ha fet passar per una esclava, reflexiona amb ella mateixa el següent:

ἄρα ἀποκαλύψασα τοῦ δράματος τὴν ὑπόκρισιν διηγῆσομαι τὴν ἀλήθειαν;

És que hauré de descobrir la representació del meu drama i explicar la veritat?

φέρει πάλιν ἐνδύσομαί μου τὸ δράμα· φέρε περίθωμαι τὴν Λάκαιναν.

Au, tornaré a disfressar-me per al meu drama. Vinga, em posaré la disfressa de Lacena.

Si relacionem aquests dos passatges amb el del judici en el qual s'acusa a Mèlite, comprovem com l'autor juga a crear una xarxa de mots referencials que remetent al teatre i al paper dels actors, que fingeixen, mitjançant disfres-

39. Aquil·les Taci VI 16, 4 i 6.

ses, ser un altre. D'altra banda, el personatge d'esclava que es crea Leucipe comporta un conflicte que fa que en el judici sigui acusada d'esclava trànsfuga, quan, en realitat, és una jove de família noble. El seu paper no és descobert en el judici, atès que no interessa als acusadors.

En el cas de Mèlite, en canvi, que en principi sembla que no ha fingit cap paper, se l'acusa d'haver portat sempre una disfressa, de la qual en la seva última intervenció, en casar-se amb Clitofont, se n'ha després. Fa la sensació, doncs, que els papers de les dues dones s'intercanvien en el procés judicial i que aquest intercanvi s'inicia quan Mèlite passa a ser la dona de Clitofont, situació que en aquest *δράμα* li pertocaria a Leucipe.

Però les acusacions que uns i altres es dirigeixen fan referència també a la manera com cadascun d'ells construeix i pronuncia el seu discurs. Així doncs, pel que fa als diversos estils que es poden emprar en els discursos, aquesta escena de la novel·la d'Aquil·les Taci és també un clar exemple de la controvèrsia que trobem en els manuals de retòrica.

Just abans que el sacerdot pronuncii el seu discurs en defensa d'ell mateix i de Clitofont i, per tant, en contra de Tersandre, el narrador ens fa una presentació d'aquest⁴⁰ definint-lo com un home hàbil en parlar i èmul de la comèdia aristofànica, capaç de pronunciar un discurs a l'estil de la comèdia. L'habilitat en parlar i la relació que sembla que s'estableix en aquest passatge amb la comèdia és posada de manifest per Quintilià que considera que l'orador ha d'aprendre de l'actor còmic la manera correcta de narrar, l'art de la persuasió i com cal exterioritzar la ira i com cal desvetllar la compassió⁴¹. I és que, segons sembla indicar el mateix Quintilià, una altra funció del *comœdus* era fer de professor d'eloqüència als nois més joves. El còmic, doncs, sembla que no queda exclòs en les tècniques de la declamació, malgrat que també sol estar sotmès a controvèrsia.

Ben diferent és, però, la presentació que el narrador fa de l'advocat defensor (VIII 10, 2) sobre el qual diu:

ταῦτα εἰπὼν καὶ τερατευσάμενος καὶ τρίψας τὸ πρόσωπον

Mitjançant el verb *τερατεύω*, que fa referència a una gesticulació exagerada i grandiloqüent, el narrador ens presenta l'advocat com un orador que sobreactua i que fa uns gestos desmesurats; desacredita, per tant, d'entrada, allò que pugui dir en el seu discurs.

La controvèrsia sobre allò còmic queda també reflectida en la novel·la, quan l'advocat defensor de Tersandre censura (VIII 10, 2 i 4) la part còmica del discurs del sacerdot. I és que, certament, la primera part del seu discurs (VIII 9, 1-5), en la qual acusa Tersandre de depravat i de malfactor, està farcida de jocs de paraules i d'equívocs entre el lèxic sexual i obscè i el de l'educació. El sacerdot, doncs, com a bon imitador d'Aristòfanes i, donada la seva situa-

40. Aquil·les Taci VIII 9, 1.

41. Quint. *Inst.* I XI, 11-15.

ció d'autoritat, confegeix un discurs ple de jocs de paraules, però també de figures i de construccions que pretenen suscitar la compassió envers Clitofont. El narrador introdueix el discurs d'aquest (VIII 9, 1) amb les següents paraules:

Παρελθὼν δὲ ὁ ἱερεὺς (ἦν δὲ εἰπεῖν οὐκ ἀδύνατος, μάλιστα δὲ τὴν Ἀριστοφάνου ἐζηλωκῶς κωμωδίαν) ἤρξατο αὐτὸς λέγειν πάνυ ἀστείως καὶ κωμωδικῶς εἰς πορνείαν αὐτοῦ καθαπτόμενος...

Comparegué el sacerdot (que no era incompetent a l'hora de parlar, sinó un gran èmul de la comèdia d'Aristòfanes) i començà a parlar de manera prou elegant i còmica, tot atacant la lascívia d'aquell...

Si ens aturem en el sintagma ἤρξατο αὐτὸς λέγειν πάνυ ἀστείως καὶ κωμωδικῶς podem comprovar que el narrador associa allò elegant (ἀστείως) a la comèdia. Aquest terme està connotat, segons sembla, positivament i sembla que fa referència a una mena de discurs elegant que és emès per algú educat i que, per tant, té l'habilitat de construir amb paraules quelcom enginyós. Aquesta assimilació, si bé no és enunciada exactament en els tractats retòrics, no entra en contradicció amb certes afirmacions que trobem en els tractats de *Retòrica* i de *Sobre el Sublim* d'Aristòtil i de Pseudo-Longí respectivament, en les quals l'ésser ἀστεῖος en el discurs i el riure van junts.

Aristòtil en la *Retòrica*⁴² associa les dites enginyoses (τὰ ἀστεῖα) a l'engany i als jocs de paraules, també als entimemes i a les metàfores⁴³, i remarca que han d'ésser comprensibles de manera retardada⁴⁴; per tant, aquelles dites que són massa òbvies o massa obscures no són adequades, atès que en cap dels dos casos no provocaran el riure. Inclou també en aquest mateix apartat dels ἀστεῖα els enigmes (ἠνιγμένα)⁴⁵. Es tracta, doncs, d'establir un tipus de comunicació a partir de la qual el receptor pot extreure certa informació, resseguint allò que es diu i que no es diu mitjançant el joc referencial de les paraules al·lusives⁴⁶.

Assenyala també que en aquest tipus d'expressions cal evitar tot allò que sigui vulgar (ἐπιπόλαιον). A aquestes dites estan també associats els jocs de paraules que apareixen, tal com diu Aristòtil⁴⁷, a les peces paròdiques que provoquen el riure. De la mateixa manera en el tractat *Sobre el Sublim*⁴⁸ aquesta figura queda associada al riure.

A partir d'aquestes dues afirmacions és fàcil, doncs, associar, tal com ho fa el narrador de la novel·la, l' ἀστείως al κωμωδικῶς. Tanmateix, tot i que la

42. Arist. *Rb.* 1410b-1412a

43. Arist. *Rb.* 1412a 18: Ἔστιν καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ ἔξαπατᾶν.

44. Arist. *Rb.* 1410b lín. 26

45. Arist. *Rb.* 1410b 23.

46. Es tracta també potser de l'anomenat λόγος ἐσχηματισμένος.

47. Arist. *Rb.* 1412a lín. 27: ἀλλ' ὅσπερ ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα.

48. [Longinus], *Subl.* 34.3.

referència a Aristòfanes és clara, podem pensar també que l'adverbi *κωμωδικῶς* coordinat amb *ἀστειῶς* remet a un tipus d'estil proper a la Comèdia Mitjana o, fins i tot, Nova. Però, donat que no podem resseguir exhaustivament l'evolució de la comèdia al llarg del temps, és preferible pensar que aquests adverbis remetent a un tipus de joc discursiu que s'associa a un estil propi d'aquella comèdia a la qual accedeix un cert tipus de públic educat i que és allunyat de les representacions mímiques que s'associen a una comicitat simple, vulgar i barroera, que té com a objectiu provocar el riure en un ampli públic que inclou aquell no educat. Sembla, doncs, que es tracta de marcar la contraposició entre una comicitat elaborada, que es serveix de les paraules, de la seva composició i de l'habilitat al·lusiva que algú educat és capaç de construir respecte a aquella comicitat simple, vulgar i grollera, feta sobretot de gestos i d'expressions onomatopèiques, típica dels mims tan populars a l'època de l'imperi. D'altra banda, la referència a Aristòfanes, a més d'evidenciar-se en el discurs del sacerdot, és emprada com a paradigma de l'habilitat en els jocs al·lusius i la composició discursiva típica d'una comèdia a la qual accedeixen i de la qual gaudeixen aquells que han estat instruïts en la *παιδεία*.

El narrador ens presenta, doncs, un sacerdot ben instruït en l'art de la retòrica, capaç d'introduir en un discurs dites enginyoses i jocs de paraules.

Vegem, però, com defineix l'advocat defensor de Tersandre el discurs que ha pronunciat el sacerdot. L'advocat (VIII 10, 2) l'acusa d'haver representat una comèdia grollera i desvergonyida :

Τῆς μὲν τοῦ ἱερέως κωμωδίας, ἔφη, ἠκούσαμεν, πάντα ἀσελγῶς καὶ ἀναισχύντως ὑποκριναμένου τὰ εἰς τὸν Θέρσανδρον προσκρούσιμα.

Hem sentit, digué, la comèdia que el sacerdot ha representat desvergonyidament i impúdica, tot dirigint tota mena d'insults a Tersandre.

Aquí s'associa la comèdia al desvergonyiment i a la inconveniència, i, per tant, rep una connotació negativa de part de l'oponent. En aquesta crítica continua també l'assimilació entre orador i actor mitjançant l'ús, en aquest cas més ambigu, del verb *ὑποκρίνομαι*, atès que, donada la proximitat de *κωμωδίας*, es pot interpretar el verb tant fent referència a la pronunciació i posada en escena del discurs, com al fet de representar en el sentit negatiu de què abans parlàvem una comèdia grollera i desvergonyida.

Aquesta crítica de l'ús del còmic la podem relacionar amb la que apareix en Llucià, *Dues vegades acusat*. En aquesta obra el Diàleg retreu al Siri que hagi canviat la seva vestimenta tràgica per una de còmica i que l'hagi unit, entre d'altres, a Aristòfanes, que es befa de les coses greus i riu de les honestes⁴⁹. Acaba la seva intervenció dient:

49. Llucià, *Bis Acc.*, 33. 10-37.

Πῶς οὖν οὐ δεινὰ ὕβρισμαι μηκέτ' ἐπὶ τοῦ οἰκείου διακαίμενος, ἀλλὰ κωμωδῶν καὶ γελοιοποιῶν καὶ ὑποθέσεις ἀλλοκότους ὑποκρινόμενος αὐτῶ;

Com pot ser, doncs, que no sigui víctima de terribles insolències, quan ja no em trobo com a casa, sinó que haig de fer comèdia i provocar el riure i posar en escena per a ell temes inaudits?

Donat el caràcter paròdic tant de la novel·la d'Aquil·les Taci com de les obres de Llucià, podem pensar en alguna mena de relació entre aquests dos autors i el seu gust pel còmic, en concret, per Aristòfanes. Certament, Schwartz en el seu article⁵⁰ proposa una revisió de la relació entre ambdós autors, tot comparant passatges de la novel·la que ens ocupa amb altres obres de Llucià.

Després de censurar l'estil còmic, recrimina al sacerdot que hagi representat una tragèdia amb claredat i sense enigmes⁵¹; el verb emprat és precisament ἐτραγώδησεν. D'aquesta observació el lector comprova que els jocs de paraules i les dites enginyoses de la primera part del discurs del sacerdot provoquen l'efecte que diu Aristòtil que han de provocar, una intel·lecció retardada, a diferència de la part en què empra un estil tràgic on fa acusacions del tot clares i sense embuts. L'advocat defensor de Tersandre, doncs, posa al descobert els recursos que empra el sacerdot en aquest discurs com si estigués fent una anàlisi del discurs tenint present els manuals de retòrica.

Tanmateix, el fet de parlar mitjançant enigmes i de manera poc clara provoca l'enuig en l'adversari i, és que, tal com s'explica en *Sobre el Sublim*⁵², el fet d'emprar figures artificioses provoca desconfiança, sobretot, si el discurs va dirigit a un jutge amb poders absoluts o a tots aquells que ocupen alts càrrecs, atès que, com no comprenen els jocs de paraules, consideren que els estan enganyant i ho prenen com una ofensa personal. Un antídoto contra això (17.2) és la sublimitat i el patetisme⁵³.

D'acord amb aquesta afirmació, després de la part còmica, el sacerdot continua amb un discurs totalment retòric que conté cap al final un estil tràgic que pretén persuadir del fet que Tersandre és culpable de tot allò de què ha acusat els amants.

Reprent el passatge de *Sobre el sublim* suara citat (17.2), el πάθος és un element molt important en els discursos, atès que persuadeix i suscita emocions, i està sovint molt relacionat amb el tràgic. En aquest passatge de la novel·la l'ús de l'element tràgic provoca també controvèrsia entre els adversaris i, per aquest motiu, uns i altres se n'acusen mútuament.

En el seu discurs el sacerdot (VIII 9, 7) dirigeix aquesta acusació contra Tersandre:

50. Vegeu SCHWARTZ 1976.

51. Aquil·les Taci VIII 10, 4: ἃ δὲ μετὰ τὴν κωμωδίαν ἐτραγώδησεν ἤδη οὕτω φανερώς καὶ οὐκέτι δι' αἰνιγμάτων.

52. [Longinus], *Subl.* 17.1: ὑποπτόν ἐστιν ἰδίως τὸ διὰ σχημάτων πανουργεῖν.

53. [Longinus], *Subl.*: τὸ τοίνυν ὕψος καὶ πάθος τῆς ἐπὶ τῷ σχηματίζειν ὑπονοίας ἀλέξιμα.

“Ἐλυσας”, φησί, “τὸν θανάτου κατεγνωσμένον”· καὶ ἐπὶ τούτῳ πάνυ δεινῶς ἔσχετλίασε, τύραννον ἀποκαλῶν με καὶ ὅσα δὴ κατετραγώδησέ μου.

“Has alliberat”, diu, “un condemnat a mort”. I amb això ha fet un plany força terrible, titllant-me de tirà i de quantes coses ha volgut en la tragèdia que ha recitat en contra meva.

Aquesta mateixa acusació la dirigeix l'advocat defensor de Tersandre (VIII 10, 4) contra el sacerdot, com ja hem vist.

Ambdós empren una forma verbal per a indicar no només allò que es diu: les paraules que empren, els recursos estilístics, sinó també la manera com es declama, la manera de pronunciar el discurs.

Pel que fa al verb *τραγῶδέω* Karavas en el seu estudi⁵⁴ explica que remet al fet de representar o recitar una tragèdia i també al fet de comportar-se o parlar a la manera dels actors tràgics.

Però, sovint, en els tractats teòrics allò tràgic en la declamació de discursos és considerat una forma d'excés que sobrepassa la justa mesura i és un element que s'allunya de l'estructura argumentativa que tot discurs ha de tenir. L'excés s'entén no només des d'un punt de vista d'estil sinó també de teatralització; es considera, per tant, que l'ús sovintejat d'allò tràgic comporta un perill, que l'orador sobreactui; és per això que altres teòrics, més propers en el temps a la Segona Sofística, neguen la utilitat en els discursos d'allò que ells anomenen⁵⁵ *ἀναίδεια θεατρική*.

Aquesta crítica de l'element tràgic està també lligada a les nocions d'inconveniència, del caràcter inoportú i d'*ἀπιθανόν*⁵⁶, defectes que cal evitar en tot bon discurs que pretengui ser veraç i versemblant.

Quant a les crítiques d'uns i altres personatges pel que fa al tràgic, entès com un recurs retòric i teatral, sembla que totes aquestes connotacions negatives es desprenen de l'acusació que el sacerdot fa a Tersandre, atès que en relació amb el verb *κατετραγώδησέ* apareixen els termes *δεινῶς ἔσχετλίασε* (lamentar-se de manera terrible). El lament és típic de l'estil tràgic i *τύραννον* és un concepte molt negatiu que en aquesta època va lligat a les nocions de salvatge, desmesura i manca de *φιλανθρωπία*. El sacerdot, en definir així la intervenció de Tersandre, desqualifica el seu discurs com a mancat de credibilitat, donada l'exageració en les seves paraules. Sembla d'acord, per tant, amb la reflexió que trobem en *Sobre el sublim* III, 11-17 segons la qual l'estil tràgic és incompatible amb l'expressió de la realitat. D'altra banda, el fet de lamentar-se a la manera tràgica busca suscitar la compassió i, segons Ciceró, en els tribunals un orador no ha de recórrer mai al tràgic per tal de suscitar compassió⁵⁷.

54. Vegeu KARAVAS 2005, p. 195.

55. Dion.Hal. *Isoc.* 12, 22-34.

56. MILETTI 2009, p. 5.

57. Cic. *De or.* I 228.

En aquesta crítica del sacerdot contra Tersandre podem pensar que el verb *κατετραγώδew* fa referència també als termes amb els quals Tersandre acusa el sacerdot: l'acusa de depassar les lleis humanes i divines; l'acusa, doncs, de *ῦβρις* contra els déus i els homes pel fet d'acollir un home que, segons la llei, ja hauria de ser mort, i una esclava fugitiva. Es tracta, doncs, d'una exageració tràgica en uns termes exagerats i poc creïbles que, tal com explica Quintilià, cal evitar en les causes judiciàries⁵⁸, pel fet que cal que en aquests casos els temes siguin el més acostats possibles a la realitat, ja que, de no ser així, corren el risc de no ésser considerats convincents. Filòstrat critica també en algun sofista l'ús immoderat de termes tràgics⁵⁹.

Malgrat que uns i altres s'acusen d'emprar un estil tràgic en els seus discursos, tots recorren a aquesta tècnica per tal d'arrossegar i de commoure mitjançant expressions fortes i declamació patètica. Els personatges que intervien en aquesta escena amb els seus discursos es comporten, doncs, com aquells sofistes caps de suro (*τοῖς ὑποξύλοις τουτοιοῖ σοφισταῖς*) a qui, segons Hermògenes, perden les tragèdies i els poetes molt tràgics, entre els quals inclou Píndar, perquè els seus discursos són plens d'exemples de mots grandiloqüents⁶⁰. Aquesta crítica contra el tràgic apareix també en els tractats de retòrica escrits en llatí, els autors dels quals critiquen durament els rètors grecs pel fet que l'empren massa sovint i atribueixen aquest fet al coneixement superficial que tenen de les lleis.

Hem de dir, però, que la crítica al tràgic com a quelcom negatiu està dirigida a l'ús d'aquest en la prosa i que no s'estén als poetes tràgics. Es tracta de la continuació en els manuals de retòrica, i no tant de la pràctica oratòria, de la crítica que Aristòtil fa contra la introducció en la prosa d'un estil poètic i elevat, el primer exemple de la qual és Gòrgias. És també, pel que fa a la crítica de l'element teatral, la resposta dels teòrics a la proliferació de les *performances* de sofistes itinerants tan celebrats al llarg de l'imperi.

Aquestes reflexions, que apareixen en els manuals i amb les quals Aquil·les Taci juga en el context d'un judici, ens permeten comprovar que la tragèdia o allò tràgic esdevé en els manuals retòrics una categoria al marge del gènere teatral i que, d'altra banda, esdevé alhora una categoria retòrica sotmesa a estudi i a crítica⁶¹, com ho són l'ús de figures d'estil en els discursos. Encara més, la paraula tràgica esdevé el terme per a referir-se a l'espectacular per excel·lència, on predomina el cop d'efecte i el *πάθος*; és també la realització de l'eloqüència que persuadeix de manera fulgurant⁶². I és que, tal com afir-

58. Quint. *Inst.* II X, 4 i 5. Sint ergo et ipsae materiae, quae fingentur, quam simillimae ueritati, et declamatio, in quantum maxime potest, imitetur eas actiones, in quarum exercitationem reperta est. Nem magos et pestilentiam et responsa et saeuiores tragicis nouercas aliaque magis adhuc fabulosa frustra inter sponsiones et inter dicta quaeremus. quid ergo? numquam haec supra fidem et poetica, ut uere dixerim, themata iuuenibus tractare permittamus, ut exspatiantur et gaudeant materia et quasi in corpus eant?

59. Vegeu Philostr. *VS* II 10, 590.

60. Hermog., *Id.* I 6 151.

61. MILETTI 2009, p. 21.

62. DUPONT 1985, p. 167.

ma Dupont⁶³, la tragèdia, la política i l'eloqüència estan a Roma íntimament lligades per la mediació d'un ús comú de la llengua amb la finalitat de commoure el poble, el jutge, el públic, el senat.

Hem dit que el tràgic és un element clau per a suscitar pietat, mitjançant el cop d'efecte i el *πάθος*; per tant, és un recurs que va dirigit a l'auditori en aquest cas del judici, però, sobre tot, al jutge. Tanmateix, en aquest passatge no hi ha una sola referència a l'efecte que causen els diversos discursos en el jutge o en l'auditori, sinó que són els mateixos oradors els que, explicitant amb termes específics la representació tràgica o còmica, les tècniques d'impostura i d'estil que ha emprat l'adversari, pretenen desacreditar-lo.

En Caritó, en canvi, l'auditori és un element més important en el tractament de la causa judicial com a espectacle i els diferents personatges que intervenen amb els seus discursos no fan referència explícita als elements que uns i altres empenen en les seves declamacions; es ceneixen més a les causes i als motius de les acusacions.

Així doncs, en el cas de *Leucipe i Clitofont*, el públic juga un paper molt poc definit pel que fa a l'element teatral; són els mateixos oradors aquells que posen al descobert l'actuació o la *performance* de l'altre i, en explicitar els elements de què n'han fet ús teatralment, trenquen la il·lusió escènica i la utilitzen com a l'argument més fort en el judici per a derrotar el contrincant. Aquest passatge sembla més un joc en el qual l'autor escenifica una controvèrsia vigent entre els teòrics de la retòrica i els educats en aquesta art, que no pas la descripció d'un veritable judici seriós en el qual cal decidir si l'heroi de la novel·la és finalment executat.

En aquest judici, doncs, allò que menys preocupa el narrador són les sentències que impliquen els dos protagonistes de la novel·la i que farien, que, depenent de si són favorables o no, la novel·la prengué un nou camí en el qual un dels dos protagonistes podria morir. Però, donat que és una convenció d'aquest tipus de novel·la el retrobament feliç dels amants, el narrador no es preocupa d'explicitar en el judici la sentència favorable envers Clitofont. Sembla, doncs, com si el resultat del judici es donés per suposat, en el cas de Clitofont, com a positiu per a l'heroi. Allò que interessa, però, és construir i palesar una *performance* judicial a la manera de les *performances* dels sofistes en la qual els entesos, en aquest cas els mateixos oradors, poden analitzar i discutir els recursos que empra cadascun i desacreditar la validesa d'aquests mitjançant la censura de les tècniques sense tenir en compte el contingut d'aquests i les seves raons. Són, per tant, els mateixos que pronuncien els discursos els que fan de jutges d'uns i altres, però de jutges teòrics i d'estil.

A diferència de la novel·la de Caritó, on podem llegir escenes de judicis on es segueixen les regles bàsiques de l'oratoria forense i on l'exposició de les causes es ceneix força a allò que s'hi debat, en Aquil·les Taci, en canvi, la descripció del judici cal entendre-la com un recargolament en el qual es juga

63. DUPONT 1985, p. 168.

a portar a l'extrem les tècniques oratòries i els excessos en l'estil i a generar, així, una escena còmica que té poc a veure amb les causes del judici.

BIBLIOGRAFIA

- G. ANDERSON, *Ancient fiction: the novel in the Graeco-Roman world*, London 1984.
- *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, American Classical Studies, 9, Chicago 1982.
- P. D. ARNOTT, *Public and performance in the greek theatre*, New York 1997.
- D. BAIN, *Actors & audience: a study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford 1987
- S. BARTSCH, *Decoding the Ancient Novel*, Princeton 1989.
- E. BOWIE, «The ancient Readers of Greek Novels», en G. SCHMELING (ed.), *The novel in the Ancient World*, Leiden 1996, pp. 87-106.
- B. CASSIN, «Du faux ou du mensonge a la fiction», en *Le Plaisir de parler: études de sophistique comparée*, Paris 1986, pp. 3-29.
- C. CASTELLI, Μήτηρ σοφιστῶν. *La tragedia nei trattati greci di retorica*, Milano 2000.
- M. T. CLAVO, «Comunicare a Delfi: lo *Ione* euripideo e le *Etiopiche* di Eliodoro», en M. GUGLIELMO & E. BONA (eds.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 299-321.
- C. CORBATO, «Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo e i suoi rapporti con la commedia nuova», *Quaderni Triestini sul Teatro Antico*, I, 1968, pp. 5-44.
- J. CONNOLLY, «Reclaiming the Theatrical in the Second Sophistic», *Helios* 28, 2001, pp. 75-96.
- R. CRIBIORE, *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton 2001.
- «The grammarian's choice: the popularity of Euripides' *Phoenissae* in hellenistic and roman education», en YUN LEE TOO (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 241-259.
- D. CRISMANI, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Torino 1997.
- D. CRISMANI, «La dona velata e altri ricordi di scena tra le pagine del romanzo greco», en M. GUGLIELMO & E. BONA (eds.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 235-241.
- M. CURNIUS, «Un tópos quasi immancabile: la tempesta marina tra teatro e romanzo», en M. GUGLIELMO & E. BONA (eds.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 259-273.
- R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, «Finale di tragedia: Il destino di Ippolito dalla Grecia

- a Roma», *Studi italiani di filologia classica*, 4a ser 1 (1-2), 2003, pp. 160-182.
- L. DEL CORSO, *La lettura nel mondo ellenistico*, Roma 2005.
- J. G. DÍAZ, «La belleza en la novela griega», *Helmantica* 35, 1984, pp. 243-266.
- F. DUPONT, *L'acteur —roi ou le théâtre dans le Rome Antique*, Paris 1985.
- S. DWORACKY, «Theatre and drama in Heliodorus 'Aethiopia'», *Eos*, 84 (2), 1996, pp. 355-361.
- P. EASTERLING, «Actor as a icon», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 327-341.
- P. EASTERLING & R. MILES, «Dramatic identities: tragedy in late antiquity», en R. MILES (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London-N.Y. 1999.
- C. EDWARDS, «Acting and self-actualisation in imperial Rome: some death scenes», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 376-393.
- B. EGGER, «The Role of Women in the Greek Novel: Women as Heroine and Reader», en S. SWAIN (ed.), *The Greek Novel*, Oxford 1999, pp.108-136.
- E. FANTHAM, «Orator and / et actor», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 363-394.
- W. FORTENBAUGH, «Aristotle's Art of Rhetoric», en I. WORTHINGTON (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Australia 2007
- M. FUSILLO, *Il romanzo greco: Polifonia ed eros*, Venezia 1989.
- M. FUSILLO, «Letteratura di consumo e romanzesca», en G. CAMBIANO, L. CANFORA & D. LANZA (eds.), *Lo spazio letterario nella Grecia antica*, I, 3, Roma 1994, 233-273.
- C. GARCÍA GUAL, *Los orígenes de la novela griega*, Madrid 1972.
- L. GRAVERINI, «La scena raccontata: teatro e narrativa antica», en F. MOSSETI CASARETTO (ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo, Siena 2004, pp. 1-24.
- T. HÄGG, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm 1971.
- E. HALL, «The Singing actors of Antiquity», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 4-38.
- E. HANDLEY, «Acting, Action and words in New Comedy» en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 165-187.
- R. HUNTER, «Acting down: the ideology of Hellenistic Performance», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 189-206.
- C.P. JONES, «Greek drama in the Roman Empire», en R. SCODEL (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Michigan 1993, pp. 39-52.

- O. KARAVAS, *Lucien et la tragédie*, Berlin, New York 2005.
- I. LADA-RICHARDS, «The subjectivity of Greek Performance», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 395-418.
- M. LAPLACE, «Les légendes troyennes dans le “roman” de Chariton, *Chairéas et Callirhoé*», *Révue des Etudes grecques*, 1980, pp. 83-125.
- M. LAPLACE, «Théâtre et romanesque dans les Ethiopiques d'Héliodore», *Rheinisches Museum* 144 (3-4), 2001, pp. 373-396.
- V. J. LIAPIS, «Achilles Tattius as a reader of Sophocles», *Classical Quarterly*, 56.1, 2006, pp. 220-238.
- N. MARINI, «Il personaggio di Calliroe come “nuova Elena” e la mediazione comica di un passo euripideo», *Studi italiani di filologia classica*, 1993, pp. 205-215.
- E. MARINO, «Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare», *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 1990, pp. 203-218.
- C. MIRALLES, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, 1968.
- G. MONTES CALA, «Entorno a la impostura dramática en la novela griega», *Habis*, 23, 1992, pp. 217-235.
- C. MORENILLA, «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*, Bari: Levante 1998, pp. 223-248.
- J.R. MORGAN, «The story of Kenmon in Heliodoros' *Aithiopika*», *The Journal of Hellenistic Studies*, 109, 1989, pp. 99-113.
- J. O'SULLIVAN, *A lexicon to Achilles Tattius*, Berlin, New York 1980.
- J. O'SULLIVAN, «Euripides IA 1550 and Achilles Tattius 3.14.3», *The American Journal of Philology*, 97, no.2, 1976, pp. 111-113.
- T. PAULSEN, *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Bochum 1992.
- B.E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley-Los Angeles 1967.
- B.P. REARDON, «Aspects of Greek Novel», *Greece & Rome, Second Series*, 23, no. 2, 1976, pp. 118, 138.
- R. ROCCA, «Eliodoro e i due Ippoliti euripidei», *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, I, 1976, pp. 57-59.
- C. RUIZ MONTERO, *La novela griega*, Madrid 2006.
- G. SCHMELING, *The Novel in the Ancient World*, Leiden 2003 (1996).
- J. SCHWARTZ, «Achilles Tattius et Lucien de Samosate», *L'Antiquité Classique* 45 (2), 1976, pp. 618-626.
- G. M. SIFAKIS, «The actor's art in Aristotle», en P. EASTERLING & E. HALL. (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, pp. 149-163.
- S. TRENKNER, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge 1958.
- J. WED. EAS. H. WALDEN, «Stage-Terms in Heliodorus's *Aethiopika*» *Harvard Studies in Classical Philology*, 5, 1894, pp. 1-43.
- R. WEBB, «Fiction, *MIMESIS* and the performance of the greek past in the Se-

- cond Sophistic», en D. KONSTAN & S. SAÏD (eds.), *Greeks on Greekness*, Cambridge 2006.
- R. WEBB, «Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman World», en S. MORTON BRAUND & C. GILL (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature* Cambridge 1997, pp. 112-127..
- T. WHITMARSH, «Greece is the World: exile and identity in the Second Sophistic», en S. GOLDHILL (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of the Empire*, Cambridge 2001, pp. 269-305
- T. WHITMARSH, *Greek Literature and the Roman Empire: the politics of imitation*, Oxford 2001.
- T. WHITMARSH, *The Second Sophistic*, Oxford New York 2005.
- J. LL. YAYOS, «Achilles Tatius as a reader of Sophocles», *Classical Quarterly*, 56.1, 2006, pp. 220-238.
- F. ZEITLIN, «Living portraits and sculpted bodies in Chariton's theater of romance», en S. PANAYOTAKIS, M. ZIMMERMAN & W. KEULEN (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston 2003, pp. 71-83.

ABSTRACT

The relationship between Greek love novels (especially *Leucipe and Clitofont*) and tragedy is analyzed in this study, by emphasizing the strong relationship between tragedy and rhetoric shown by most of these novels. In particular, I go deeper into some scenes where keywords related to the dramatic genres, especially tragedy, appear. This study is structured in two parts: in the first one, I pay attention to citations and to the use of τραγωδία and its derivatives; in the second one, *The performance in the courtroom*, the staging of the speeches on the VIII book of Achilles Tatius' novel is analyzed. Through the revision of these keywords in their context, the importance of the rhetoric to systematize the reflection about the dramatic genres, particularly about tragedy, and their performance is suggested.