

ISSN 0325-4194

ARGOS

31/2007

Año XXXI
Ciudad de Bahía Blanca
diciembre 2008

ARGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Resumida en L' ANÉE PHILOLOGIQUE
Indexada en LATINDEX

Directora

VIVIANA E. GASTALDI

Administración & Ventas

JUAN HÉCTOR FUENTES

Comité de Redacción

BEATRIZ ÁBREGO

MARÍA LUISA LA FICO GUZZO

GABRIELA MARRÓN

Comité Científico

DAVID KONSTAN (Brown University)

RICHARD SEAFORD (University of Exeter)

EVA CANTARELLA (Università degli Studi di Milano)

ROSELLA SAETTA COTTONE (Université Lille3 - Francia)

† ANTONIO LÓPEZ EIRE (Universidad de Salamanca)

PAOLO FEDELI (Università degli Studi di Bari)

ESPERANZA TORREGO (Universidad Autónoma de Madrid)

ANDRÉS POCIÑA (Universidad de Granada)

GIORGIO OTRANTO (Università degli Studi di Bari)

DOMINGO PLÁCIDO SUÁREZ (Universidad Complutense de Madrid)

NÉSTOR CORDERO (Université de Rennes 1)

FRANCISCO GARCÍA JURADO (Universidad Complutense de Madrid)

ARGOS ES UNA PUBLICACIÓN ANUAL PROPIEDAD DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS (AADEC). EDITA TRABAJOS ORIGINALES ENCUADRADOS EN DISTINTAS ÁREAS DEL CONOCIMIENTO COMO LA FILOLOGÍA, FILOSOFÍA, LITERATURA, HISTORIA Y ARTE DE LAS CULTURAS DEL MUNDO GRECORROMANO Y DE OTRAS CON ÉL RELACIONADAS. EL INTERÉS SE EXTIENDE A LOS PERIODOS COMPRENDIDOS ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y EL MEDIOEVO. ASIMISMO SE INCLUYEN ESTUDIOS QUE CONTEMPLAN SU RECEPCIÓN A LO LARGO DEL TIEMPO. SE PUBLICAN TAMBIÉN RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS Y CRÓNICAS DE ENCUENTROS ACADÉMICOS DEL ÁREA.

Revista Argos · ISSN 0325-4194

Propietario: Asociación Argentina de Estudios Clásicos

12 de Octubre y San Juan (CP8000) Bahía Blanca

Buenos Aires / República Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723

Copyright by Asociación Argentina de Estudios Clásicos

En momentos en que se corregía la presente edición de *Argos*, la inesperada muerte de Antonio López Eire nos llena de dolor y deja un profundo vacío en el mundo académico de las disciplinas clásicas. El artículo que se incluye en este número es fiel testimonio de su erudición, de su pasión por la filología griega y de su asombrosa capacidad para transmitir su saber como él lo hacía: con humor, inteligencia, claridad y sencillez.

Fue un inolvidable maestro y un queridísimo amigo.

La Dirección de *Argos*.

ÍNDICE /31

ARTÍCULOS

ANTONIO LÓPEZ EIRE Aproximación al estilo de Demóstenes	7
EVA CANTARELLA Ripensando a Clitennestra	29
ROSSELLA SAETTA COTTONE Penteo spettatore di tragedia : le <i>Baccanti</i> e la risposta alle <i>Tesmoforiazuse</i>	43
JAA TORRANO A noção platônica de imagem	67
ALICIA SCHNIEBS "Si vir es": <i>Palabras de mujer e identidad masculina en Livio</i> AUC 1	79
JULIETA CARDIGNI <i>Verecundia y diligentia</i> en la obra de Macrobio: una perspectiva tardoantigua	101

RESEÑAS

CORDERO, NÉSTOR L. <i>Siendo, se es. La tesis de Parménides</i> (YOLANDA PERUGINI)	117
---	-----

IN MEMORIAM	121
-------------	-----

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS	125
------------------------------------	-----

APROXIMACIÓN AL ESTILO DE DEMÓSTENES

ANTONIO LÓPEZ EIRE

Universidad de Salamanca

El rasgo más importante del estilo de Demóstenes es la «pronunciación» de sus discursos. Para confirmar este aserto disponemos no sólo de anécdotas de los antiguos, sino también de un gran número de claves en el propio texto de los discursos demosténicos que prueban su virtuosismo en manejar figuras tan difíciles como el hipérbaton, la hipófora o el paréntesis y en mezclar diferentes voces y tonos en el mismo pasaje de un discurso transformando así un discurso monológico en dialógico.

Demóstenes / estilo / pronunciación

The most interesting feature of Demosthenes style is the delivery of the speeches. This can be corroborated by the anecdotes of ancient authors and by a great number of clues in the same Demosthenic texts. These speeches demonstrate his virtuosity in the use of extremely difficult rhetorical figures such as hyperbaton, hypophora or parenthesis and the interminglement of diverse voices and tones in the same passage of a certain discourse, thus transforming a monological speech in a dialogical one.

Demosthenes / style / delivery

A mis queridos colegas de la Universidad Nacional del Sur

Contrariamente a lo que acontece en torno al juicio sobre la actuación política de Demóstenes, respecto del estilo ni los antiguos ni los modernos albergaron ni albergan hoy día duda alguna acerca de la inimitable excelencia del que fue realmente el mejor orador de Grecia y tal vez de todos los tiempos, especialmente en el área de la oratoria deliberativa, o sea la más estrictamente política de las tres especies de Oratoria (la judicial, la deliberativa y la epidíctica)¹.

En su estilo, efectivamente, se detectan las mejores virtudes de los más conspicuos estilistas de la prosa griega (la claridad de Lisias, la pompa de Isócrates, la variedad de Tucídides) depuradas y mutuamente compensadas, así como una bien medida combinación de espontánea

¹ Hacemos constar nuestro agradecimiento a la DGICYT (HUM2006-08794/FILO).

naturalidad y refinado arte que hace parecer totalmente instintivos, connaturales a su autor, automáticos y nada artificiales determinados rasgos estilísticos tan trabajados y estudiados, sin embargo, a decir verdad, como la muy frecuente evitación del hiato o la casi siempre lograda evitación de una secuencia de dos sílabas breves seguidas, una tendencia tan conspicua, tan clara, y a la vez tan estricta y tan frecuente que dio lugar a la "ley de Blass", que reza así: "La acumulación de más de dos sílabas breves se evita al máximo dentro de lo posible", "Anhäufung von mehr als zwei kurzen Silben möglichst vermieden wird"².

Estos resultados estilísticos observados en sus discursos e interpretados como el fruto de un denodado y muy tenaz esfuerzo casan muy bien con las noticias que los antiguos nos han transmitido sobre este eximio orador, al que nos presentan como un genio del arte de la elocuencia que se forjó a sí mismo a fuerza de luchar sin tregua contra las dificultades de su naturaleza, pues a la hora de aprender el arte de la elocuencia se encontraba en pésimas condiciones para ello, desfavorecido por defectos connaturales como la tartamudez (a causa de ella se le aplicaba el mote de "Bátalo"³) y la debilidad del cuerpo, de la voz y del carácter⁴, taras que no hubiera vencido, de no haber poseído al mismo tiempo una enorme capacidad de trabajo y una gran resistencia para hacer frente a todo esfuerzo y sufrimiento, así como una férrea fuerza de voluntad, indomable e inasequible al desaliento⁵.

Pero lo cierto es que, a fuerza de labores continuas animosamente sobrellevadas, logró vencer sus dificultades naturales⁶ y llegó a ser de hecho—ahí están sus discursos para demostrarlo— el mejor con mucho de entre todos los oradores griegos que configuran el *Canon* de los cultivadores de la elocuencia ática.

Ahora bien, para poder apreciar plenamente la brillantez del estilo de Demóstenes, hay que olvidarse un tanto del mero nivel de la *léxis* o estilo de la dicción resultante de la elección y combinación de las palabras, para procurar llegar al nivel definitivo de la *pronunciación* (*pronuntiatio*), en griego, *ὑπόκρισις*, que es el correspondiente al momento culminante, decisivo y supremo de la ejecución de un discurso, en que el orador se juega el todo

² F. Blass, *Die attische Beredsamkeit* ³, III, 105, Leipzig 1893, reimpr., Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.

³ Aeschin. I, 126 y 131; D. XVIII, 180.

⁴ Plu. Dem. VI, 4. *προδίδωσιν ὑπ' ἀτολμίας καὶ μαλακίας ἑαυτῶν, οὔτε τοὺς ὄχλους ὑφ' ἐστάμενος εἰθαρσιως* "se traiciona a sí mismo a causa de su falta de coraje y su blandenguería, pues ni se encaraba a las masas con arrojío".

⁵ A. López Eire, *Demóstenes. Discursos Políticos I*, Madrid, Gredos, 1980. *Demóstenes. Las Filipicas. Sobre la corona*, Madrid, Cátedra, 1998, 10 ss.

⁶ Plu. Dem. VIII, 2 *ἀλλ' ἐκ πόνου συγκεκμημένη δεινότητι καὶ δυνάμει χράμενος*, "sino que se valía de una habilidad y una fuerza acumuladas a base de trabajo".

por el todo, pues entonces o triunfa o fracasa, y del que, desde luego, sólo podemos obtener algunas conjeturales apreciaciones derivadas de la atenta observación de los textos de la oratoria demosténica que han llegado a nosotros.

Cinco son las labores que ha de llevar a cabo el orador: la "invención", la "disposición", la "dicción", la "memoria" (o "memorización") y la "pronunciación"⁷.

La "invención" es la búsqueda y el hallazgo del material semántico extensional, aún actuando como referente de realidades exteriores; la "disposición" consiste en convertir el material semántico extensional en intensional, referido ya a la trama argumental del discurso, a través de "macroestructuras", que son frases que vinculan a grupos de frases o periodos enteros del texto del discurso; la "dicción" es ya la operación por la que se rellenan las "macroestructuras" con elementos "microestructurales" de la segunda articulación, como el sintagma, el lexema, el fonema; la "memoria", o –mejor dicho– "memorización", es el aprendizaje memorístico del texto con el fin de pronunciarlo luego sin papel de por medio, para que así no se interrumpa el elocuente flujo mágico que emana del emisor (el orador) y llega a los oídos, la vista y los órganos de procesamiento del receptor (el oyente); y la "pronunciación" es la realización material del discurso en un verdadero y real "acto de habla" (*speech act*) retórico pertrechado de elementos lingüísticos (las palabras), paralingüísticos (la entonación) y extralingüísticos (los gestos).

Dionisio de Halicarnaso nos previene inteligentemente de la necesidad de interpretar a Demóstenes debidamente, de recitar sus discursos en voz alta a la manera precisa en que él había decidido hacerlo, antes de emitir un solo juicio sobre tan colosal orador:

ὥστε τοὺς ἀναγινώσκοντας τὸν ῥήτορα τοῦτον ἐπιμελῶς χρῆ παρατηρεῖν, ἵνα τοῦτον ἕκαστα λέγηται τὸν τρόπον, ἧ ἐκεῖνος ἐβούλετο.
"de manera que los que leen a ese orador es preciso que pongan diligencia y cuidado para que cada cosa se diga de la manera en que aquél quería"⁸.

οὐ δύναται ταῦτα ἐνὶ τόνῳ καὶ μιᾷ μορφῇ φωνῆς λέγεσθαι.

"esas cosas no se pueden decir en un solo tono y con una única modulación de voz"⁹.

Tiene razón, sin ninguna duda, el gran crítico literario.

⁷ Cf. T. Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

⁸ D. H. *Dem.* LIII, 5.

⁹ D. H. *Dem.* LIV, 5.

También nosotros consideramos que donde hay que valorar y admirar la grandeza y excelsitud del estilo de los discursos políticos de Demóstenes es en el conjetural para nosotros pero para él decisivo momento de la "pronunciación", que debemos imaginar con la mayor verosimilitud posible basándonos en los pocos o a veces no tan pocos datos indiscutibles que nos proporcione el texto. Ésa es parte de la labor del filólogo.

En el fondo, este planteamiento metodológico que hacemos responde al hecho cada vez más claro de que sobre la Estilística tradicional basada en la Lingüística de la lengua se impone día a día con mayor fuerza una nueva Estilística basada en esa moderna Lingüística del habla que es la Lingüística Pragmática (la que concibe que "hablar es hacer"), de la misma manera que ya en la misma Antigüedad sobre el arte de hablar correctamente (*ars recte loquendi*), que era la Gramática, terminaba por imponerse siempre a la postre y a la hora de la verdad ese arte consistente en hablar en público para modificar actitudes y conductas que era la Retórica (*ars bene dicendi*).

El niño griego y el romano experimentaban probablemente desconcertantes sorpresas cuando el profesor de retórica, el *rétor*, les aconsejaba violar descaradamente y sin temor las reglas que con esfuerzo habían aprendido en las lecciones del *gramático*, para convertir, así, en virtudes de la Retórica lo que eran vicios de la Gramática y tolerar, por ejemplo, el hipérbaton en el discurso persuasivo del orador y en la dicción enhechizadora del poeta. Entonces era cuando los estudiantes, que estaban a punto de pasar de la niñez a la adolescencia, aprendían la inolvidable lección de que una cosa es el habla ideal, tan irreprochable y sin tacha, y otra distinta el habla real con la que hablamos y obramos buscando producir un efecto sobre nuestros oyentes, o, mejor todavía, con la que – sencillamente– operamos conscientemente al pronunciar un discurso ("acto de habla" retórico) o al recitar un poema ("acto de habla" poético).

Pues bien, en las páginas que siguen hemos de ver cómo en los discursos políticos de Demóstenes hay huellas claras de que su autor los compuso para lucirse con ellos en el momento culminante de su realización a través de la "pronunciación". Esto es algo que ya alcanzó a entrever el indiscutible maestro de todos nosotros F. Blass, a quien los discursos demosténicos le parecían haber sido compuestos para alcanzar objetivos prácticos a través de su declamación, o, por decirlo con sus propias palabras, "para mediante la ejecución de estas composiciones artísticas alcanzar éxitos prácticos".¹⁰

Sólo un necio habla por hablar, y un orador que no intente persuadir al auditorio con sus discursos retóricos no sólo no merece figurar en el

¹⁰ F. Blass, *Die attische Beredsamkeit* ¹, III, 75, "um durch den Vortrag dieser kunstvollen Compositionen die praktischen Erfolge zu erreichen".

Canon de los oradores, sino ni siquiera ser llamado "orador". Demóstenes, el más eximio de los oradores griegos del *Canon*, aprovechaba todos los recursos a su alcance para ganar la voluntad y la aprobación de sus oyentes.

De entrada, es bastante claro que nuestro orador confiaba al tono de su voz, a sus miradas y sus gestos funciones que le permitían prescindir de elementos gramaticales que en el momento de la pronunciación de sus discursos, dentro del estrechísimo contexto que configuraban el orador y sus oyentes, resultarían innecesarios y expletivos.

Por ejemplo: en el pasaje que a continuación citamos falta la indicación precisa del pronombre personal de segunda persona de plural "vosotros" (*ύμας*), en acusativo, que concierne con los participios y es el sujeto implícito de los infinitivos que en el texto aparecen:

μαρρία καὶ κακία τὰ τοιαῦτ' ἐλπίζειν, καὶ κακῶς βουλευομένους καὶ μηδὲν ὧν προσήκει ποιεῖν ἐθέλοντας, ἀλλὰ τῶν ὑπὲρ τῶν ἐχθρῶν λεγόντων ἀκροωμένους, τηλικαύτην ἠγεῖσθαι πόλιν οἰκεῖν τὸ μέγεθος ὥστε μηδὲν, μηδ' ἂν ὀπιούν ἦ, δεινὸν πείσεσθαι.

"es una locura y una cobardía concebir tales esperanzas y deliberando mal y no estando dispuestos a hacer nada de lo que conviene, sino prestando oído a los que hablan en favor de los enemigos, considerar que se habita una ciudad tan considerable en su grandeza que ninguna cosa terrible, sea la que sea, se habrá de sufrir¹¹".

Yo pregunto: ¿quiénes? Y no encuentro respuesta explícita pero sí implícita en el contexto, en ese contexto originado por una muy apretada y concentrada situación de comunicación en la que el hablante (Demóstenes) dirige miradas intensas y gestos evidentes a los destinatarios de sus palabras, a sus indefectibles oyentes: "vosotros", *ύμας*.

Ahora bien, esta ausencia de indicación de referente para aludir al oyente revela una situación de comunicación en la que emisor y receptor están tan estrechamente ligados el uno al otro mediante el contexto en el que se realiza el acto de habla, que no hace falta que el orador se refiera expresa y explícitamente al oyente porque está sobreentendido, y este hecho presupone, sin duda, una especial atención por parte del orador a la ejecución de su discurso, a su "pronunciación".

Imaginemos que yo quiero reclamar a un colega un bolígrafo que le he prestado y él tarda en devolverme (situación bastante frecuente). Puedo decirle: 1. "Devuélveme tú, oh dilecto colega, el bolígrafo que te acabo de prestar" o 2. "¡El bolígrafo!".

Ahora bien, para llevar a cabo la opción 2., necesito mirar fijamente y con gesto adusto a mi interlocutor y tenderle la mano con la palma hacia

¹¹ D. IX, 67.

arriba en plan de recoger con ella el bolígrafo que espero (¡con los colegas nunca se sabe!) me devuelva.

Pues bien, en los discursos demosténicos, sobre todo en *Los Olintíacos*, *Las Filípicas* y el *Sobre la corona*, son frecuentes los pasajes en los que el orador da la impresión de haber encomendado a factores paralingüísticos y extralingüísticos, como las variaciones tonales, los gestos y los accionados, la claridad total del texto pronunciado, su total ausencia de ambigüedad o equívoco.

Veamos otro ejemplo:

ἐπειτ' ἐνθυμητέον καὶ παρ' ἄλλων ἀκούουσι καὶ τοῖς εἰδόσιν αὐτοῖς ἀναμιμησκομένοις, ἡλικὴν ποτ' ἐχόντων δύναμιν Λακεδαιμονίων. ἔξ οὗ χρόνος οὐ πολὺς, ὡς καλῶς καὶ προσηκόντως οὐδὲν ἀνάξιον ὑμεῖς ἐπράξατε τῆς πόλεως, ἀλλ' ὑπεμείναθ' ὑπὲρ τῶν δικαίων τὸν πρὸς ἐκείνους πόλεμον.

"luego ha de considerarse por parte tanto de quienes lo oyen contar a otros como por la de quienes lo saben y recuerdan por sí mismos, qué gran fuerza tenían antaño los lacedemonios (de lo que no hace mucho tiempo) y sin embargo con cuánto honor y pertinencia nada indigno de la ciudad llevasteis a cabo vosotros, antes bien, soportasteis en favor de los justos principios la guerra contra aquéllos"¹²

Hay que reconocer que en este pasaje tardamos en encontrar el deseado pronombre *vosotros* (*ὑμεῖς*) que aclara definitivamente, en el nivel del texto leído en clase por nosotros para reconstruir su *estilo* o *dicción* (*λέξις*), quiénes son en realidad *quienes lo oyen contar a otros* (*παρ' ἄλλων ἀκούουσι*) y *quienes lo saben y recuerdan por sí mismos* (*τοῖς εἰδόσιν αὐτοῖς ἀναμιμησκομένοις*). Pero en el nivel de la "pronunciación" (*pronuntiatio*) desde el primer momento estaba claro a quiénes se refería el orador, de manera que lo que los oyentes entendían decir a Demóstenes era esto:

"luego habéis de considerar tanto quienes lo oís contar a otros como quienes lo sabéis y recordáis por vosotros mismos, qué gran fuerza tenían antaño los lacedemonios (de lo que no hace mucho tiempo) y sin embargo con cuánto honor y pertinencia nada indigno de la ciudad llevasteis a cabo vosotros, antes bien, soportasteis en favor de los justos principios la guerra contra aquéllos".

Sin embargo, en puro análisis gramatical del texto, *ἐνθυμητέοι* es una forma impersonal y el dativo agente *ὑμῖν* no está en el texto, mal que nos pese. Y, fuera de contexto, los sintagmas *παρ' ἄλλων ἀκούουσι καὶ τοῖς εἰδόσιν*

¹² D. IV, 3.

αὐτοῖς ἀναμιμνησκομένοις no hay más remedio que traducirlos así: "por parte tanto de quienes lo oyen contar a otros como por la de quienes lo saben y recuerdan por sí mismos". Pero el gran orador que era el Peanio, creciéndose en el decisivo momento de la "pronunciación" de su discurso, con la mirada clavada en sus oyentes, su brazo dirigido inequívocamente a ellos y su voz caldeada y modulada con el tono del que reprende y exhorta a sus conciudadanos que le escuchan, transformaba la gramática en retórica, el lenguaje en acción, la lengua en "acto de habla" y lo que realmente decía en lo que realmente quería decir.

A Demóstenes, por tanto, hay que descubrirle su verdadera grandeza de orador en la fase de la *pronunciación* y no contentarse con señalar sobre el papel las rítmicas secuencias silábicas que descubrimos en sus discursos, maravillosas secuencias en las que no se registran generalmente ni el hiato embarazoso y difícil de pronunciar ni la malsonante acumulación de más de dos sílabas breves seguidas.

Tampoco es de recibo ni en absoluto útil ni tan siquiera basta para apreciar la grandeza del rétor de Peania limitarse a hacer un elenco de las ristas de figuras retóricas conectadas unas a otras o combinadas variadamente con numerosísimas expresiones coloquiales, porque su excelencia como orador no se funda en esas características, que no son, por otra parte, suyas en exclusiva.

Creo, más bien, que todo lo anterior, la eurritmia, la torrentera o cascada de imágenes y figuras, el entremezclamiento del lenguaje figurado con el coloquial, la superación, a la vez, del estilo sobrio y contenido de Lisias y del puntilloso y rigurosamente exacto de Isócrates, son hechos que se explican desde el desvelo de nuestro orador por la "pronunciación", por esa fase decisiva de la realización del discurso en un momento irrepetible y mágico, por llevar a cabo con virtuosismo de orador consumado una "acción interpretativa o teatral" (*ὑπόκρισις*) que tan presente tuvo siempre nuestro Demóstenes, ese estupendo maestro de elocuencia que no buscó tanto la pureza y la finura de la expresión como el efecto retórico sobre sus oyentes en el momento mismo de la ejecución de su muy elaborado y estudiado discurso.

Sólo así se explican, en mi modesta opinión, dos rasgos típicos y bien conocidos del estilo demosténico, a saber:

En primer lugar, que emplee con mucho mayor frecuencia que ningún otro orador esas expresiones tan manidas, y a primera vista, gastadas a fuerza de su constante uso en la lengua familiar, como la interjección *εἶε*¹³,

¹³ D. IV, 22; XIX, 6; XIX, 20; XIX, 23; XIX, 75; XXII, 14, etc.

la alocución ὦ τᾶν¹⁴, el juramento ἰὴ Δία¹⁵, el sintagma ὁ δεῖνα, "fulano"¹⁶, etc.

No me cabe la menor duda, sin embargo, de que todas esas expresiones tan vulgares y comunes en apariencia (y en realidad) no son, en la apreciación de nuestro orador, sino resortes para la puesta en escena de una "pronunciación" o ejecución teatral de un discurso captador de voluntades y por ello lleno de viveza, efectismo y teatralidad.

Y, en segundo término, el hecho de que nuestro orador haga uso de parejas de cuasisinónimos del tipo de ἴν' ἴδητε καὶ θεάσθηθε, "para que veáis y contempléis"¹⁷; ἐνθυμηθῆναι καὶ λογίσασθαι, "reflexionar y echarse cuentas"¹⁸, o de la doble y reiterativa expresión de un mismo pensamiento (por ejemplo, ἐκεῖνος ἐκδέχεται τὴν αἰτίαν καὶ φησιν αὐτὸς αἴτιος εἶναι, "aquél admite su culpabilidad y afirma que él en persona es culpable"¹⁹; εἰ μὲν οὖν ἔξεστι εἰρήνην ἄγειν τῇ πόλει καὶ ἐφ' ἡμῖν ἐστι τοῦτο, "pues bien, si es posible a la ciudad mantenerse en paz y eso está en nuestras manos"²⁰), o bien de las llamadas "expresiones polares" ο σχῆμα κατ' ἄρσιν καὶ θέσιν (ejemplos: ἐπ' ἐμοῦ γάρ, οὐ πάλαι, "pues, en mis tiempos, no hace tanto tiempo"²¹; ἐρῶ καὶ οὐκ ἀποκρύβομαι, "lo diré y no lo ocultaré"²²; παρά γάρ τοῖς Ἕλλησιν, οὐ τισίν, ἀλλ' ἅπασιν, "pues entre los griegos, no algunos de ellos, sino todos juntamente"²³; οὐκέτι κοιῆ μετὰ τῶν ἄλλων, ἀλλὰ ἰδίᾳ καθ' αὐτόν, "ya no en común con los demás, sino en privado y personalmente"²⁴), que no son, ni las unas ni las otras, en modo alguno ni un defecto estilístico ni un vano pleonasma, sino el resultado de una estrategia muy meditada y practicada sólo explicable y justificable en el ámbito de la palabra hablada, a la hora de "teatralizar" un discurso, es decir, de "pronunciarlo" según el arte de la retórica.

Todas estas amplificaciones, pleonasmos y expresiones polares no son sino diferentes tipos de recurrencia semántica especialmente frecuentes en la poesía recitada en general y en la *léxis*, o estilo de las partes habladas, de

¹⁴ D. I, 26, III, 29; XVIII, 312; XXV, 78, etc.

¹⁵ D. IV, 10; VIII, 17; VIII, 51; IX, 70; XVIII, 117; XIX, 222; XXI, 149; XXI, 222, etc. Cf. J. M. Labiano Ilundain, "Griego *εἶέν*. Sobre un uso concreto y su distribución", J. M. Labiano Ilundain-A. López Eire-A. M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, Política e Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, I, 15-24.

¹⁶ D. II, 31; III, 35; IV, 19; IV, 43; IV, 46; VI, 33, XX, 104, etc.

¹⁷ D. IV, 3.

¹⁸ D. I, 21.

¹⁹ D. XIX, 37.

²⁰ D. IX, 8.

²¹ D. III, 2.

²² D. VI, 31.

²³ D. XVIII, 61.

²⁴ D. XVIII, 33.

la tragedia, en particular, y no pretenden sino encandilar al oyente y convertirle en embaucado y rendido admirador de las hermosas hechuras lingüísticas que percibe.

Se trata, en realidad, de estrategias que, por un lado, son propias de la poesía, que es más afecta a la recurrencia y a la consecución de una muy marcada unidad que la prosa, y, por otro, son típicas de aquella especie de oratoria política agonal o combativa (*ἐναγώνιος*)²⁵ que, como la de Demóstenes, debe no poco a la recitación de tiradas de versos de las tragedias (pues nuestro autor educaba su dicción con ellas²⁶), cifra su éxito en la "pronunciación" o "ejecución teatral" (*ὑπόκρισις*), y además aspira a subrayar a voluntad y deliberadamente ciertos conceptos y a demorarse placenteramente en su exposición poética (por ejemplo: *ταύτην φυλάττετε, ταύτης ἀντέχεσθε· ἂν ταύτην σῶζετε, οὐδὲν μὴ δεινὸν πάθητε*, "guardadla (sc. la desconfianza), cogeos bien cogidos a ella; si la conserváis, nada terrible sufriréis"²⁷). A nuestro orador en el último ejemplo se le va la mano en su pretensión de convertir en "lenguaje literal", o sea, poético, la expresión de un pensamiento almidonado con las figuras de la anáfora y el poliptoton.

Hay, efectivamente, en los discursos demosténicos ciertos rasgos que, incluso desde lejos, nos sugieren la proximidad, la cercanía y hasta la interacción de la retórica de las piezas de oratoria deliberativa que pronunciaba nuestro orador y la poética de las tragedias con las que demóstenes, cuando era todavía un orador en ciernes, se ejercitaba.

Por ejemplo, en sus discursos políticos se observa que al final de colon la ley de la "evitación del hiato" (la *Hiatusgesetz* de Blass) se cumple con mucho menos rigor que en otros lugares, de la misma manera que en la parte recitada del drama (de la tragedia) los finales de verso son mucho más tolerantes con el hiato que los comienzos²⁸.

En ambos casos (en la tragedia y en la oratoria), las recurrencias semánticas y las estrategias rítmicas se explican y justifican mejor y son más admisibles que en otros géneros literarios, pues son de por sí ciertamente más propias y peculiares de la oralidad y la literatura recitada que de la escritura y la literatura leída, de la recitación de la pomposa y

²⁵ D. H. *Dem.* LIII, 3.

²⁶ *Plu. Dem.* VII, 2 *ἐγὼ τὸ αἴτιον ἰσόμαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐβελήσης εἶπειν ἀπὸ στόματος*, "pero yo (sc. Sático) curaré rápidamente la causa de esos males, si estás dispuesto a recitarme de memoria algún pasaje narrativo de Eurípides o Sófocles".

²⁷ D. VI, 24.

²⁸ F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*², III, 101 "gestattete sich vor allem jeglichen Hiatus am Ende des Kolons, gleichwie im Dialog der Tragiker und Komiker das Ende des Verses für den Hiatus Entschuldigung gibt".

solemne (*σεμνή*) dicción trágica de la *léxis* y de la pronunciación de un discurso provisto –como los políticos de Demóstenes– de "colorido moral, tono emocional y acento combativo"²⁹ que de los tratados didácticos y los discursos compuestos para ser leídos o escuchados según la lectura de otros, y que, por tanto, en virtud de su propia naturaleza y su finalidad aspiran sobre todo y más que nada a la claridad (*σαφήνεια*), sin hacer concesiones a la habilidad del lector que los interprete.

Lo mejor del estilo de Demóstenes es, pues, el resultado de la atención esmerada que prestó a la pronunciación de sus discursos, es decir: a su discurso en acto, al "acto de habla" (*speech act*) que era su discurso, a su discurso concebido como arma de la persuasión de sus oyentes conciudadanos.

Su perfección absoluta y su indiscutible superioridad estilística en la oratoria griega consisten en que ningún otro orador del *Canon* acertó a componer discursos tan expresamente pensados para la pronunciación, tan habilidosamente contruidos para el lucimiento del orador en ese culminante y crítico momento de la actualización de su elocuencia.

Los antiguos cuentan una famosa y muy caracterizadora anécdota del quehacer oratorio de nuestro orador: Preguntado sobre qué era en su opinión lo más importante para ser un buen orador, él había respondido que, en primer lugar, la "pronunciación", en segundo lugar, la "pronunciación" y, en tercer lugar, la "pronunciación"³⁰.

Es más; refiere Cicerón en el *De oratore*, que en una ocasión en que los rodios se quedaron admirados y embelesados tras la lectura que les hizo Esquines del discurso *Sobre la corona* de su rival Demóstenes, el orador les dijo: "Más os admiraríais, si se lo hubierais escuchado a él en persona"³¹.

A Demóstenes, durante la trabajosa y ardua fase de su formación, el distinguido y famoso actor Sátiro, que era conocido suyo, le hizo ver cómo de una buena recitación de un pasaje narrativo de Sófocles o de Eurípides, acomodada al carácter del personaje y a las circunstancias de la acción, dependía el éxito de una representación dramática.

²⁹ D. H. *Dem.* LVIII, 2 *του παθητικῆν τε καὶ ἠθικῆν καὶ ἐναργίου ποιεῖν τῆν λέξιν*, "(sc. el orador debe aspirar) a dotar a su estilo de colorido moral, tono emocional y acento combativo".

³⁰ Cic. *De orat.* III, 56 *huic primas dedisse Demosthenes dicitur, cum rogaretur quid in dicendo esset primum, huic secundas, huic tertias*; "a ésta (sc. la "pronunciación") se dice que Demóstenes, preguntado sobre qué era lo primero en oratoria, le otorgó el primer puesto, a ésta (sc. la "pronunciación") el segundo, a ésta (sc. la "pronunciación") el tercero". [Plu.] *Mor.* 845 B.

³¹ Cic. *De orat.* III, 56 *magis miraremini, si audissetis ipsum*. Cf., asimismo, Plin. *Epist.* II, 3, 10, y Quint. XI, 3, 7.

Nuestro orador tomó, sin duda, buena nota de esa lección apuntalada por la práctica (pues el mismo fragmento declamado por el actor parecía otro distinto del que él mismo acababa de recitar) para aplicarla, a partir de aquel momento, a pies juntillas a la declamación de sus discursos³².

Hasta tal punto quedó convencido de cuán grande es el ornato y de qué decisiva es la gracia que presta a un discurso su esmerada "pronunciación", su acertada "ejecución teatral", su afortunada *hypókrisis*³³.

Muchas anécdotas acerca de los afanes y trabajos que nuestro orador se impuso y de las penalidades y padecimientos por los que pasó³⁴ con el fin de mejorar su dicción confirman su interés por la "pronunciación", por la ejecución esmerada y bien planificada de sus discursos.

Se hizo construir una cámara subterránea a la que cada día bajaba para realizar en ella ejercicios de voz y de ejecución retórica³⁵. La importancia que Demóstenes concedió a la "pronunciación" de un discurso retórico ha dado lugar a un gran número de anécdotas.

Contaba Demetrio Falereo³⁶ (orador, poeta, filósofo y estadista, gobernador que fue de Atenas en representación de Casandro entre los años 317-307 a. J. C.) que le había oído referir al propio Demóstenes, ya viejo, cómo, para practicar una correcta articulación, recitaba textos, habiéndose introducido previamente guijarros en la boca³⁷, y asimismo cómo, para incrementar la intensidad de su voz y controlar satisfactoriamente la respiración, recitaba pasajes de prosa y verso sin darse pausa para el resuello, o mientras, jadeando, iba corriendo o ascendía por las pendientes de las colinas.

Es más, nuestro orador llegó a pagar hasta mil dracmas –así constata al actor Neoptólemo para que le enseñara a recitar párrafos enteros sin respirar³⁸. Todo sea por alcanzar la excelencia a la hora de llevar a cabo la "pronunciación" de un discurso.

³² Plu. *Dem.* VII, 1-3 *ἐκάστης ἡμέρας κατιόντα πλάττειν τὴν ὑπόκρισιν καὶ διαποιεῖν τὴν φωνήν*, "bajando cada día modelaba su ejecución oratoria y ejercitaba su voz". [Plu.] *Mor.* 844 E.

³³ Plu. *Dem.* VII, 2 *πεισθέντα δ' ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῷ λόγῳ κόσμου καὶ χάριτος πρόσεστι*, "y persuadido de cuánto ornato y gracia le vienen añadidos al discurso procedentes de la pronunciación".

³⁴ Plu. *Dem.* VII, 1 *φιλοπονιάτατος ὢν τῶν λεγόντων*, "siendo el más laborioso de los oradores".

³⁵ Plu. *Dem.* VII, 3

³⁶ Plu. *Dem.* VII, 2.

³⁷ Plu. *Dem.* XI, 1 *εἰς τὸ στόμα ψήφους λαμβάνοντα*, "tomando guijarros e introduciéndoselos en la boca".

³⁸ [Plu.] *Mor.* 844 F *Νεοπτολέμῳ τῷ ὑποκριτῇ μυρίας δοῦναι, ἵν' ὅλας περιόδους ἀπνευστῶς λέγῃ*, "a Neoptólemo el actor le dió mil dracmas para llegar a ser capaz de recitar párrafos enteros sin respirar".

Se nos relata asimismo que nuestro orador recitaba pasajes aprendidos de memoria enfrentándose al estruendo del rompiente del mar en Falero, con el fin de intentar fortalecer su voz hasta el punto de sobrepasar el fragor del oleaje marino y por ende el de los habituales y frecuentes tumultos, voceríos, abucheos y alborotos que tenían lugar en la Asamblea ateniense, en la *Ekklesia*.

Se servía de un espejo en el que observaba atentamente y hasta escudriñaba sus posibles defectos en la gesticulación, con el fin de que ni siquiera faltase a la ejecución de sus discursos el más exquisito cuidado de la mímica, que comprende la gesticulación o movimiento de las facciones de la cara y el accionado o movimiento de las manos.

Ahora bien, el dominio de la "pronunciación" o "acción" (*pronuntiatio, actio*), es decir, de la ejecución cabal del discurso, es la suprema aspiración del arte retórica, el apogeo de la oratoria.

"La acción domina, ella sola, en la oratoria; sin ella el más excelso orador no puede ocupar ningún puesto en la lista, mientras que uno mediocre formado en ella puede con frecuencia sobrepasar a los más excelentes"³⁹. Así lo dice Cicerón, que en esta materia es una autoridad indudable.

Así pues, no hay duda al respecto. Demóstenes es el mejor de los oradores griegos porque, a la hora de componer un discurso, se planteó la tarea de escribir y memorizar un texto para la "pronunciación", para realizar con él, en el momento decisivo y más importante de un discurso, como lo es el de la pronunciación⁴⁰, un "acto de habla" retórico plenamente afortunado. Todavía hoy en día es lo que suele hacerse, sin que se haya encontrado mejor receta.

Con este criterio, naturalmente, no casan ni el respeto a rígidas reglas gramaticales ni la entrega servil al estilo de ninguno de los oradores que le precedieron ni la estricta observancia e indefectible cumplimiento de la "ley de la evitación del hiato" o de la que impide "la acumulación de sílabas breves" ni tan siquiera la rendida obediencia a pies juntillas a las exigencias y limitaciones estrictas que venían imponiendo tradicionalmente los géneros de la Oratoria.

Y así resulta que nuestro orador es a la vez regular y previsible a la manera isocratea e irregular y sorprendente al modo tucidideo, y nos proporciona, en un mismo discurso, tan abundantes ejemplos de frases y períodos cortos al estilo lisiaco como de frases y períodos dilatados al estilo

³⁹ Cic. *De orat.* III, 56 *actio...in dicendo una dominatur: sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocri hac instructus summos saepe superare.*

⁴⁰ Quint. XI, 3, 7 *Et M. Cicero unam in dicendo actionem dominari putat, "también Marco Cicerón considera que la acción domina, ella sola, en la oratoria".*

isocrateo, y asimismo tantos ejemplos de períodos paradigmáticos de oratoria deliberativa como de oratoria epidíctica.

Recuerdo haber leído, en esa estupenda obra de crítica literaria que es el tratado *Sobre lo sublime* (*Peri hypsous*)⁴¹, un encendido elogio a esos casos de fuerte hipérbaton de ciertos pasajes demosténicos, en los que nuestro orador empieza dando vueltas y revueltas al hilo de su exposición y va poco a poco transmitiendo al oyente la impresión de que se va a olvidar del pensamiento inicial, que va quedando cada vez más lejano, con lo que infunde en el auditorio cierto temor angustioso y le contagia de responsabilidad, pero de repente, en un vertiginoso e inesperado giro, paga su deuda a la coherencia del pasaje repitiendo a propósito la palabra deseada y ya casi olvidada y así vuelve a los comienzos de su exposición, dejando a los oyentes admirados y suspensos ante su fácil victoria final sobre el riesgo que suponía el carácter resbaladizo del hipérbaton, del que el orador tan oíptuma y magistralmente ha salido airoso.

El autor del *Peri hypsous* acierta de pleno, a nuestro juicio, al sugerirnos que el gran orador de Peania utilizó el hipérbaton con frecuencia (nos dice que no cita ejemplos de esa figura porque son muy numerosos⁴²) para secuestrar y conquistar la voluntad del auditorio en el momento de la pronunciación, prendiéndole con el suspenso y la ansiedad y, de este modo, haciéndole procesar hasta el final las palabras emitidas de la manera que a su emisor (el propio Demóstenes) más le interesaba. La distorsión del hipérbaton es un anzuelo eficaz para lograr adeptos a las tesis defendidas por un orador que exponga con vehemencia sus tesis a la hora de la "pronunciación" de su discurso. Si nuestro orador emplea el hipérbaton es por esta razón, porque piensa de continuo en los efectos que puede lograr una buena "pronunciación" de su discurso.

De la obsesión de Demóstenes por la "pronunciación" o "realización teatral" (*ὑπόκρισις*) exacta y esmerada de sus discursos nos relata Plutarco una preciosa anécdota.

Un individuo se le acercó pidiéndole un discurso judicial de acusación contra alguien de quien había recibido malos tratos a base de golpes. Entonces el orador le dijo: "Pero tú realmente no has sufrido ninguno de esos daños que refieres", a lo que su interlocutor, indignado, levantando el tono y a voz en grito, replicó: "¡Que yo no he sufrido ningún daño, Demóstenes!". Y en ese momento, nuestro orador, al percibir la excitación con la que su futuro cliente profería estas palabras, convencido tan sólo entonces de la veracidad de su relato, exclamó satisfecho: "¡Ahora sí que estoy oyendo la voz de quien sufre un agravio y lo ha sentido en sus carnes!".

⁴¹ *Subl.* XXII, 4.

⁴² *Subl.* XXII, 4.

La anécdota es bonita por la moraleja que de ella trasciende, una conclusión o enseñanza que asimismo nos transmite fielmente Plutarco, acerca de la importancia que nuestro orador concedía, con vistas a la credibilidad de un hablante, al tono de su voz y a la ejecución de su acto de habla: "Hasta tal punto importantes para la credibilidad de los oradores consideraba el tono y la actuación de que se valían"⁴³.

Pues bien, en los discursos políticos demosténicos, uno de los rasgos más conspicuos es el de la gran variación tonal en la "pronunciación" o *ὑπόκρισις*, la muy notable presencia de vertiginosos y sorprendivos cambios de tono (aseverativo, interrogativo, admirativo) que llaman constantemente la atención de quienes hoy día somos sus imaginarios oyentes, que a veces incluso nos vemos sorprendidos por la súbita aparición de una voz distinta con la que el orador, mediante la figura retórica denominada *hipófora*, finge la intromisión en el discurso de un personaje de cuya teatral intervención saca partido él mismo, como si de hecho se tratara sencilla y simplemente de uno de los muñecos de su particular guiñol que el manipulase desde detrás de la trama.

He aquí una manera de hacer dialógico –como lo es el lenguaje mismo– su discurso monológico y de lucirse así a la hora de realizar su teatral intervención a dos voces en el momento de la "pronunciación".

Veamos algunos ejemplos:

πόλλ' ἂν εἰπεῖν ἔχοιεν Ὀλύμπιοι νῦν. ἂ τὸτ' εἰ προείδοντο, οὐκ ἂν ἀπώλοντο· πόλλ' ἂν ὤρειται, πολλὰ Φωκεῖς, πολλὰ τῶν ἀπολωλῶτων ἕκαστοι. ἀλλὰ τί τουτων ὄφελος αὐτοῖς;

"muchas cosas podrían decir los olintios ahora, que si las hubieran previsto antes, no habrían perecido, muchas los oreitas, muchas los focidios, muchas todos y cada uno de los pueblos que han sucumbido. Pero ¿cuál de ellas les sirve de provecho?"⁴⁴.

Veamos otro ejemplo:

καὶ ἡμεῖς τοῖνυν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἕως ἐσμέν σῶοι, πόλιν μεγίστην ἔχοντες, ἀφορμὰς πλείστας, ἀξίωμα κάλλιστον, τί ποιῶμεν; πάλαι τις ἤδεως ἂν ἴσως ἐρωτήσας κάθηται.

"pues bien, asimismo nosotros, varones atenienses, mientras estamos a salvo y contamos con una importantísima ciudad, con numerosísimos recursos, con una hermosísima reputación, ¿qué debemos hacer?. Quizá

⁴³ Plu. *Dem.* XI, 3 οὗτος ὄτεο μέγα πρὸς πίστιν εἶναι τῶν τόνου καὶ τῆν ὑπόκρισιν τωι λεγόντων.

⁴⁴ D. IX, 68.

esté sentado alguien aquí que hace tiempo me hubiera preguntado eso gustosamente"⁴⁵.

En estos repentinos e inesperados cambios de tono, giros impredecibles que inevitablemente mantuvieron en vilo la atención del auditorio como hoy mantienen la nuestra cuando leemos los discursos del incomparable orador de Peania, en esta irrupción imprevisible de interrogaciones pasionales en el texto, radica la habilidosa fuerza tremenda (la *δεινότης*), del estilo de Demóstenes.

Veamos un bonito ejemplo:

En el *Olintiaco tercero* Demóstenes afirma que con lo ya realizado no hay nada que hacer, pero que el pasado debe servir de ejemplo para, con vistas al futuro, evitar incurrir en los mismos errores. Y, de repente, sin prevenirnos en absoluto, de golpe y porrazo, baja del terreno teórico de las consideraciones generales a la real y práctica actuación política inmediata, sacudiendo, a modo de latigazo, la conciencia de sus oyentes de antaño y de sus lectores del presente con una pregunta concreta que es una pregunta retórica, es decir, una pregunta que sirve más para modificar la actitud de quien la escucha que para obtener de él (de su oyente ateniense o de su moderno lector) una inmediata respuesta:

Τὰ μὲν δὴ τότε πραχθέντ' οὐκ ἂν ἄλλως ἔχοι· νῦν δ' ἐτέρου πολέμου καιρὸς ἤκει τις, δι' ὃν καὶ περὶ τούτων ἐμνήσθημ, ἵνα μὴ ταῦτά πάθητε. τί δὴ χρησόμεθ', ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τούτω;

"lo ya entonces realizado no podría ser de otro modo; pero ahora acaba de presentarse la ocasión de otra guerra, por lo que precisamente he hecho mención de esos asuntos, para que no os pase lo mismo. ¿Qué uso, pues, vamos a hacer de ella, varones atenienses?"⁴⁶.

Otro ejemplo: en un pasaje del discurso *Sobre la corona*, Demóstenes se defiende, con argumentos hábiles y especiosos, de una maliciosa interpretación de su actuación política que andaba propalando a la sazón Esquines.

Según ésta, por haberse apresurado a deliberar en torno a la paz, Demóstenes no había esperado el regreso de los embajadores atenienses enviados a las diferentes ciudades de la Hélade con el ruego de enviar representantes a Atenas para allí deliberar en común acerca de la conclusión de un tratado de paz con Filipo, con lo que no se había llevado a efecto una deseada reunión de todos los griegos que hubiera obligado al monarca

⁴⁵ D. IX, 70.

⁴⁶ D. III, 6.

macedonio a habérselas no meramente con la Asamblea de Atenas, sino con todo un congreso panhelénico.

Muy inteligentemente, aunque no mediante un razonamiento concluyente ni en puridad lógico, nuestro orador enfrenta al juicio de Esquines la madurez y capacidad del pueblo ateniense que sabe defenderse a sí mismo en cada situación nueva con coherencia y sentido de la realidad:

ἀλλ' οὐκ ἔστι ταῦτα, οὐκ ἔστι· τί γάρ καὶ βουλόμενοι μετεπέμπεσθ' ἄν αὐτούς ἐν τούτῳ τῷ καιρῷ; ἐπὶ τὴν εἰρήνην; ἀλλ' ὑπῆρχεν ἅπανσιν. ἀλλ' ἐπὶ τὸν πόλεμον; ἀλλ' αὐτοὶ περὶ εἰρήνης ἐβουλεύεσθε.

"pero ello no es así, no lo es; pues ¿con qué propósito habríais enviado embajadas para convocar a los griegos en aquella ocasión? ¿Para la paz? Pero si todos gozaban de ella. Pues, ¿para la guerra? Pero si vosotros mismos estabais deliberando sobre la paz"⁴⁷.

El orador, alternando preguntas y respuestas, interrogaciones y aseveraciones, va desmontando el argumento de su adversario, demostrando así la incongruencia de su acusación.

Y de paso se luce al convertir, mediante su "pronunciación", en dialogado (como lo es el lenguaje mismo) un discurso en principio monológico, al conferirle de este modo un aura de credibilidad, naturalidad y espontaneidad, y al dotarle al mismo tiempo de una dramatización y una teatralidad en la que el juego estético de la recurrencia y la variación tiene, como en la *Jéxis* de la tragedia, su connatural asiento.

Los cambios de tono, de ritmo, de construcción sintáctica y de modalidad expresiva, el intercambio de sinónimos, de dobles morfológicos y de personas verbales, el raudito trasvase del pensamiento general al particular, el entremezclamiento de fórmulas de apóstrofe con preguntas y respuestas, son rasgos típicos del estilo de Demóstenes –un auténtico Proteo, como lo califica Dionisio de Halicarnaso⁴⁸–, pero muy en especial lo es la conversión de lo que podía ser un aserto en una pregunta retórica, que aparece de este modo cargada de vigor y de empaque, pues –como muy bien expuso el autor del *Sobre lo sublime*– mediante preguntas lo dicho gana en intensidad y se vuelve más activo, eficaz e impresionante (*ἐμπρακτότερα καὶ σοβαρώτερα*)⁴⁹.

⁴⁷ D. XVIII, 24.

⁴⁸ D.H. Dem. VIII, 2. οὐδέναι διαλλάττουσαν (sc. λέξι) του μεμυθωμένου παρά τους αρχαίους ποιηταίς Πρωτέως, ὅς ἅπαντα ἰδὲν μορφῆς ἀμογήτῃ μετελαμβάνει, "un estilo en nada diferente del Proteo descrito con la envoltura del mito en los versos de los antiguos poetas, que cambiaba sucesivamente las formas de su figura sin ningún esfuerzo".

⁴⁹ *Subl.* XVIII.

En un reducido espacio de unas pocas líneas de un discurso político demóstenico asistimos al insólito espectáculo de una sorprendente frecuencia y celeridad de cambios tonales:

En efecto, con increíble vertiginosidad se cambia en él de entonación pasando de aseveraciones a preguntas, para a continuación abandonar las interrogaciones y dar entrada a las intervenciones de anónimos personajes retóricos fingidos que cuestionan y lanzan exclamaciones con su voz propia desde la boca del orador mismo convertido en ventrílocuo, para luego, tras recalar brevemente en el tono originario, más calmado, más expositivo y menos dramático y emocional, pasar de nuevo súbitamente a la interrogación y la vehemente intervención de un simulado interlocutor y, seguidamente, desembocar en un caudaloso y tranquilo símil (hasta, por fin, rematar la impresionante faena oratoria de "pronunciación" con una nueva interrogación en hipófora . Todo ello en muy pocas líneas. Veámoslo:

καὶ μὴν ἐκεῖνο γ' αἰσχρὸν, ὕστερον ποτ' εἰπεῖν, τίς γάρ ἂν φήθη ταῦτα γενέσθαι; ἢ τὸν Δί', ἔδει γάρ τὸ καὶ τὸ ποιῆσαι καὶ τὸ μὴ ποιῆσαι. πόλλ' ἂν εἰπεῖν ἔχοιεν Ὀλύμπιοι νῦν, ἂ τότε εἰ προείδοντο, οὐκ ἂν ἀπώλοντο· πόλλ' ἂν ὤρεϊται, πολλὰ Φωκεῖς, πολλὰ τῶν ἀπολωλότων ἑκαστοί. ἀλλὰ τί τούτων ὄφελος αὐτοῖς; ἕως ἂν σφῆζται τὸ σκάφο ἂν τε μείζον ἂν τ' ἔλαττον ἦ, τότε χρὴ καὶ ναύτην καὶ κυβερνήτην καὶ πάντ' ἀνδρ' ἐξῆς προθύμους εἶναι, καὶ ὅπως μῆθ' ἐκὼν μῆτ' ἄκων μηδεὶς ἀνατρέψει, τοῦτο σκοπεῖσθαι ἐπειδὴν δ' ἡ θάλαττα ὑπέροσχη, μάταιος ἡ σπουδὴ καὶ ἡμεῖς τοίνυν ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἕως ἔσμεν σῶοι, πόλιν μεγίστην ἔχοντες, ἀφορμὰς πλείεστας, ἀξίωμα κάλλιστον, τί ποιῶμεν; πάλαι τίς ἠδέως ἂν ἴσως ἐρωτήσας κάθηται.

"y de cierto también es una buena vergüenza llegar a decir una vez que todo haya pasado: "¿Quién hubiera imaginado que ocurriría esto? ¿Por Zeus, hubiéramos debido hacer esto y aquello y no haber hecho eso otro". Muchas cosas podrían decir los olintios ahora, que si las hubieran previsto antes, no habrían perecido, muchas los oreitas, muchas los focidios, muchas todos y cada uno de los pueblos que han sucumbido. Pero ¿cuál de ellas les sirve de provecho?. Mientras la nave está a salvo, sea más grande o más pequeña, es cuando es menester que el marinero, el piloto y todo el mundo por su orden se muestren diligentes y tengan cuidado de que nadie, ni voluntaria ni involuntariamente, la haga zozobrar, pero una vez que el mar la rebasa, vano resulta el celo. Así nosotros también, varones atenienses, mientras estamos a salvo y contamos con una importantísima ciudad, con numerosísimos recursos, una hermosísima reputación, "¿qué debemos hacer?". Quizá esté sentado alguien aquí que hace tiempo me hubiera preguntado eso gustosamente"⁵⁰?

⁵⁰ D. IX, 67-70.

Las interrogaciones e hipóforas, como vemos, alternan con el tono normal del orador propiamente dicho, son como el contrapunto o la melodía añadida como acompañamiento a la pronunciación del tema general del discurso.

Al estilo de Demóstenes, que, como decimos, atiende sobremanera a la "pronunciación", una figura como la hipófora le resulta extraordinariamente grata y apetecible.

En efecto, esta figura, como su propio nombre indica, consiste en la presentación de una objeción que a sí mismo se plantea el orador –aunque simulando que es la objeción formulada por un audaz interlocutor innominado y fingido por el propio orador– para rebatirla de inmediato y con extremada facilidad.

La hipófora, que es figura que causa un efecto impresionantemente eficaz sobre el oyente, brinda, al mismo tiempo, a un orador la posibilidad de lucirse, en el acto de la "pronunciación" de su discurso, a base de jugar con dos voces, aquella con la que plantea la supuesta objeción de su adversario y esa otra con la que le replica contundentemente. El orador realiza así, con el artificio de la figura, la milagrosa y espléndida conversión del discurso retórico monológico en discurso "dialógico" a dos voces, en discurso connatural al lenguaje mismo, que es, también él, sobre todo y por encima de todo, "dialógico".

Por ejemplo, en el *Olintiaco tercero* nuestro orador hace intervenir en su discurso a un supuesto interlocutor salido de entre sus oyentes que le plantea una objeción a la que, naturalmente, replica, refutándola categórica y concluyentemente. Veámoslo:

εἰ δέ τις ἡμῖν ἔχει καὶ τὰ θεωρικὰ εἶναι καὶ πόρους ἑτέρους λέγειν στρατιωτικούς, οὐ οὗτος κρείττων· εἶποι τις ἄν. φῆμ' ἔγωγε, εἶπερ ἔστιν. ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι· ἀλλὰ θαυμάζω εἰ τῷ ποτ' ἀνθρώπων ἢ γέγονεν ἢ γενήσεται, ἂν τὰ παρόντ' ἀναλώσῃ πρὸς ἃ μὴ δεῖ.

"Pero si alguien puede dejarnos los fondos destinados a los espectáculos e indicarnos otros ingresos para los gastos del ejército, ¿no es ese tal preferible?", podría alguien decir. Yo, por mi parte, contesto afirmativamente, si el proyecto es posible, varones atenienses. Pero me extraña que a algún ser humano le haya sido o llegue a ser posible alguna vez gastar sus recursos contantes y sonantes en lo que no necesita y disponer abundantemente de los que se le han esfumado para lo que necesita"⁵¹.

La hipófora es, efectivamente, una figura llena de viveza y expresividad que confiere al pasaje del discurso en que aparece un alto grado de agilidad

⁵¹ D. III, 19.

dramática y de impresión de espontaneidad y naturalidad, pues reproduce la inalienable, consustancial e invariable naturaleza "dialógica" del lenguaje".

Demóstenes la emplea con la singular maestría de quien está dispuesto a lucirse en la "pronunciación" de su discurso a base de alternar su voz propia respondiendo a las objeciones con la de un objetor supuesto que interviene en el discurso para mayor vistosidad de la elocuencia del orador.

Esta encrucijada de voces, esta polifonía, este dialogismo, no se entiende sino es en la perspectiva de la "pronunciación" de un discurso.

Y lo mismo podríamos decir de ciertos casos de hipérbaton y paréntesis que sólo la habilidad de un orador experto en pronunciación como Demóstenes podría resolver y ejecutar satisfactoriamente en el momento de la "pronunciación".

En efecto, un caso de hipérbaton o de paréntesis largo es por sí mismo toda una acrobacia oratoria. Sólo cuando, sopesando los pros y los contras, se llega a la conclusión de que con estos procedimientos se gana mucho en fuerza retórica, en acción persuasiva, a cambio de un esfuerzo no excesivo en la "pronunciación", puede un orador prudente y avezado en su arte arriesgarse a adoptarlos como recursos en el momento de la dicción. Pero cualquier orador sensato que desconfíe de sus propias fuerzas de representación a la hora de pronunciar el discurso, los evita. Y muy bien hace en abstenerse de ellos.

Ahora bien, el orador cuyos discursos están más repletos de casos de hipérbaton es, según el autor del *De Sublimitate*, Demóstenes, que los aprovecha –continúa– para denotar y a la vez connotar⁵². Hagamos caso a ese inteligente y sensible crítico literario, excelente rétor y experto conocedor de la Poética que era el autor de ese tratado sobre la "sublimidad", el maestro Dionisio Longino.

He aquí un ejemplo de hipérbaton fuerte que en la "pronunciación" debe resolverse con una esmerada ejecución fónica que marque la vinculación estrecha de dos palabras que debieran estar en contacto inmediato pero que por causa del hipérbaton se pronuncian bien alejadas la una de la otra:

ἐγὼ καὶ τοῦτο φράσω καὶ δεῖξω, ἐπειδάν, διότι τηλικαύτην ἀποχρῆν σῆμαι τὴν δύναμιν καὶ πολίτας τοὺς στρατευομένους εἶναι κελεύω, διδάξω.

"yo os aclararé y os mostraré también eso, una vez os haya explicado por qué creo que es suficiente tamaño fuerza y por qué mando que sean ciudadanos los que en ella sirvan"⁵³.

⁵² *Subl.* XXII.

⁵³ D. IV, 22.

Parece claro que en estos casos de hipérbaton agudo en los que se separan a muy largo trecho dos palabras que debieran ir juntas, sería menester emplear una cuidadosísima y muy esmerada "pronunciación" para marcar el considerable corte que, en virtud del empleo de esa precisa figura, se produce.

Otra figura también sumamente difícil de realizar con éxito en la "pronunciación" de un discurso es el paréntesis, figura de la que trata Quintiliano⁵⁴ y que viene a ser una especie de hipérbaton.

Pues bien, entre el hipérbaton y el paréntesis hay que colocar una figura retórica llamada *παρεμβολή*, de la que Demóstenes se sirve con relativa frecuencia y que exige, sin duda, a la hora de la "pronunciación", realizar un quiebro tonal para manifestar su presencia. Por ejemplo:

καὶ δυοῖν ἔνεχ' ἡγοῦμαι συμφέρειν εἰρῆσθαι. τοῦ τ' ἐκείνων, ὅπερ καὶ ἀληθές ὑπάρχει, φαῦλον φαίνεσθαι, καὶ τοὺς ὑπερεκπεπληγμένους ὡς ἀμαχόν τινα τὸν Φίλιππον ἰδεῖν ὅτι πάντα διεξελέλυθεν οἷς πρότερον παρακρουόμενος μέγας ἠύξῃθη, καὶ πρὸς αὐτὴν ἦκει τὴν τελευταίην τὰ πράγματ' αὐτῶ.

"y por dos razones estimo conveniente que tal exposición de sus actos quede hecha: para que aquél aparezca ante vuestros ojos como despreciable –cosa que precisamente resulta ser, además, cierta– y para que quienes están aterrorizados pensando que Filipo es alguien incombustible, vean que ya ha recorrido a base de engaños toda la carrera merced a la cual antes de ahora se hizo poderoso y que ya su política ha llegado a su propio fin"⁵⁵.

Estos cortos paréntesis, si el orador los sabe manejar, son una excelente estrategia oratoria: dan pie al orador para variar el tono de su alocución, aguzan la receptividad del oyente, que se dispone a escuchar con interés lo que sigue a estas intercalaciones y entreveramientos que, por subrayar lo afirmado, parecen prometer un tema merecedor de atención, y, por último, economizan frases principales añadidas o coordinadas, lo que presta gracilidad y una cierta impresión de espontaneidad y naturalidad al estilo. Los paréntesis subrayan con trazo grueso la voluntad del orador y ponen los hechos delante de los ojos del oyente, al que exhortan a ver las cosas de una determinada manera, de la precisa manera que interesa al que se las expone.

Pero estas estrategias parentéticas son difíciles de manejar, pues exigen un buen dominio de la "pronunciación".

Veamos los siguientes ejemplos:

⁵⁴ Quint. IX, III, 23.

⁵⁵ D. II, 5.

τοὺς δὲ Θηβαίους ἡγεῖτο, ὅπερ συνέβη, ἀντὶ τῶν ἑαυτοῖς γιγνομένων τὰ λοιπὰ εἰάσειν ὅπως βούλεται πράττειν ἑαυτὸν, καὶ οὐχ ὅπως ἀντιπράξειν καὶ διακωλύσειν, ἀλλὰ καὶ συστρατεύσειν, ἂν αὐτοὺς κελεύῃ. "en cambio, en cuanto a los tebanos, estimaba –cosa que precisamente sucedió– que a cambio de los beneficios que les fueran sobrenienciados, le permitirían que en lo demás obrara como quisiera, y no sólo no se le enfrentarían ni le pondrían impedimentos, sino que hasta compartirían campañas con él, si así se lo mandaba"⁵⁶.

ἐκ πάντων δ'· ἂν τις ὁρθῶς θεωρῇ, πάνθ' ἃ πραγματεύεται κατὰ τῆς πόλεως συντάττω.

"y, a juzgar por todo –si se observa correctamente– es claro que está coordinando la totalidad de su gestión política contra nuestra ciudad"⁵⁷.

Y lo mismo –todavía con más razón– podríamos decir de los paréntesis más o menos largos: dan motivo de lucimiento al orador, pero son muy peligrosos si éste no es un verdadero maestro de la elocución en el momento de la pronunciación del discurso.

Son muy numerosos los paréntesis de los que se vale nuestro orador en sus discursos y de algunos de ellos nos preguntamos con extrañeza cómo consiguió hacerlos inteligibles.

Ahora bien, si nuestro orador, mediante una esmeradísima dicción en la "pronunciación" de sus discursos, lo conseguía, es evidente que su fama no fue inmerecida, pues esta figura o estrategia retórica que comprende la maniobra llamada *ὑποστροφή*, consistente en interrumpir el pensamiento inicial para introducir un paréntesis de extensión más o menos apreciable (*ἐπεμβολή*, "inserción de un paréntesis") y luego requiere la habilidad de acertar a retomar la idea que al principio se dejó en suspenso, es francamente difícil y hasta, podríamos decir, la piedra de toque del verdadero orador.

No nos cabe, pues, duda alguna: lo mejor del estilo de Demóstenes es la "pronunciación" de sus discursos, unos discursos pensados y meditados para lograr la persuasión de la audiencia y el éxito del propio orador y para suscitar la admiración y el general aplauso de los oyentes que se quedaban sorprendidos y suspensos al presenciar esa precisa fase final de la realización del discurso retórico que es la "pronunciación".

Ése es el núcleo de verdad que subyace a la anécdota que cuenta Cicerón en el *De oratore*, contándonos que en una ocasión en que los rodios se quedaron admirados y embelesados tras la lectura que les hizo Esquines del discurso *Sobre la corona* de su rival Demóstenes, ese orador, que fuera tan acérrimo enemigo del nuestro y a la sazón era maestro de

⁵⁶ D. VI, 9.

⁵⁷ D. VI, 16.

retórica en Rodas, recordando la brillantez con la que su elocuente adversario "pronunció" esa famosísima pieza oratoria, el discurso *Sobre la corona en defensa de Ctesifonte*, probablemente la joya más valiosa de la Oratoria de todos los tiempos, les dijo: "Más os admiraríais, si se lo hubierais escuchado pronunciar a él en persona"⁵⁸.

⁵⁸ Cic. *De orat.* III, 56 *magis miraremini, si audissetis ipsum*. Cf., asimismo, Plin. *Epist.* II, 3, 10, y Quint. XI, 3, 7.

EVA CANTARELLA

Università degli Studi di Milano

eva.cantarella@unimi.it

Clitennestra, adultera e assassina, è stata vista dai greci ed è passata ai posteri come modello della infamia e della crudeltà femminile. Negli anni «forti» del femminismo, tuttavia, la moglie di Agamennone è stata oggetto di interessanti rivisitazioni, che la hanno proposta come modello di dignità e di coraggio. Ripercorrendo le fonti greche, l'articolo individua le fonti che, descrivendo i molti e gravissimi torti di Agamennone nei confronti della moglie (cui non allude l'*Oresteia* di Eschilo) spiegano perché Clitennestra, anziché come donna «mostruosa», può essere vista come una vittima che reagisce della violenza di genere nell'unico modo allora possibile. L'articolo accenna poi ad alcune interpretazioni dell'*Oresteia* secondo cui l'assoluzione di Oreste non sta a significare, come abitualmente si ritiene, la sconfitta della parte femminile, irrazionale del mondo. Alle Erinni trasformate in Eumeni, infatti, Atena assegnerebbe un ruolo che dimostrerebbe che il diritto, per essere giusto, deve dare spazio anche alle emozioni.

violenza di genere / Grecia / oggi / ragione / emozioni / nuove teorie del diritto

Clytemnestra, an adulterous and murderous women, has been seen by the Greeks and transmitted to posterity as a model of feminine infamy and cruelty. During the «strong» years of feminism, Agamemnon's wife was still the object of interesting revisions that looked at her as a model of dignity and courage. Through an exploration of Greek sources, this paper identifies the sources which –by describing the numerous and grave wrongs committed by Agamemnon against his wife (not alluded in Aeschylus' *Oresteia*)- explain how come Clytemnestra –rather than as a «monstrous» woman- can be regarded as a victim reacting to genre violence in the only way that was possible then. The article also refers to some interpretations of the *Oresteia* according to which Orestes' acquittal does not mean –as usually conceived- the defeat of the female and irrational part of the world. To the Erinyes transformed into Eumenides, in fact, Athena would assign a role that might demonstrate that law, to be just, must also give place to emotions.

genre violence / Greece / today / reason / emotions / new theories of law

Cruel, infidel, violent, adulterous and assassin: the prototype of the infamy feminine. This was Clitennestra for the Greeks. A true and proper monster. So she is defined, already in Omero (if we want, compren-

sibilmente) l'ombra di Agamennone, il marito da lei ucciso al ritorno della guerra di Troia, con la complicità del suo amante Egisto. Ucciso a colpi di scure: così come, subito dopo, per completare la mattanza, la principessa troiana Cassandra, che Agamennone aveva condotto con se come preda di guerra e concubina, come all'epoca era peraltro consuetudine fare.

Quel perfido mostro -dice l'ombra di Agamennone a Ulisse, sceso nell'Ade per interrogare l'indovino Tiresia- "quel perfido mostro copri se stessa di infamia e tutte in futuro le donne, anche se ce ne fossero di buone." (XI, 432-434)¹.

Eppure, recentemente, questo "mostro" (il cui carattere più impressionante è la violenza, significativamente esaltata dall'iconografia, che la rappresenta, nei secoli, armata di scure) è stato riabilitato. E la sua storia ha dato lo spunto a importanti riflessioni, oltre che sulla condizione femminile, su istituzioni come il diritto e l'amministrazione della giustizia.

L'immagine di Clitennestra, insomma, è molto cambiata dal tempo dei greci. Su quali basi? In che direzione è stato riconvertito l'archetipo negativo, che per secoli ha rappresentato?

Il tentativo di rispondere a queste domande sarà organizzato in tre parti: la prima consisterà nell'analisi delle fonti -greche ovviamente- alle quali Clitennestra deve la sua pessima fama; la seconda ripercorrerà alcune delle letture moderne che la hanno riabilitata; la terza illustrerà il ruolo di Clitennestra nelle teorie, cui accennavo, sulla natura del diritto e sulla giustizia.

1. Clitennestra come la raccontavano i greci. Inevitabilmente, il racconto parte da Eschilo. Più esattamente, dalla storia che gli ateniesi ascoltarono nel 458 a.C., quando, ad Atene, andò in scena l'*Oresteia*, la trilogia che raccontava la saga degli Atridi.

Nella prima tragedia della trilogia, l'*Agamennone*, Clitennestra è una donna totalmente, innaturalmente anomala nel quadro del mondo femminile dell'epoca: anche a prescindere dal suo rapporto adulterino con Egisto e dell'assassinio del marito. Per cominciare, e non è poco, Clitennestra ha un rapporto con il potere assolutamente maschile, così come maschili sono il suo linguaggio, la sua capacità retorica, la sua inflessibile determinazione, la sua spaventosa violenza -vi abbiamo già accennato- e la straordinaria abilità nel mentire al fine di attirare il marito nella trappola mortale lucidamente e astutamente predisposta.

Agamennone è appena tornato dalla guerra di Troia, Clitennestra lo accoglie dinanzi alla reggia, proclamando alla cittadinanza la sua felicità:

¹ Trad. Rosa Calzecchi Onesti (Einaudi), come tutte quelle che seguono da Omero.

"O cittadini qui presenti, venerandi tra gli Argivi, io non ho ritegno di esprimere dinanzi a voi i miei sentimenti d'amore per lo sposo: col tempo il riserbo perisce tra gli uomini. E non per averlo appreso da altri, io voglio narrare la misera mia vita per tanto tempo, quanto questi rimase sotto l'io. Anzitutto, che una donna se ne stia in casa senza il maschio in solitudine, ascoltando tante lusinghe odiose, è un male terribile: e arriva uno, e poi un altro, ad annunziare sventura ancor più grave e fanno risuonare dolore nelle case....E a causa di queste voci odiose, molte volte altri sciolsero i lacci dal mio collo a violenza serrata. Per questa ragione -prosegue, rivolgendosi ad Agamennone- non è presente qui il figlio, come doveva, pegno della mia e della tua fedeltà, Oreste: non meravigliartene Un benigno ospite nostro lo alleva, Strofio Focese... I rivi impietosi delle mie lacrime si sono estinti e non una goccia vi rimane: e gli occhi, che stentavano a prendere sonno, ho consunto, piangendo segnali di fuoco per te, sempre delusi...Ora dunque, mio diletto, scendi da questo cocchio...." (Aesch., *Agam.*, 855-930).²

Cos' Clitennestra invita il marito a entrare nel palazzo: con dichiarazioni di fedeltà e d'amore, ovviamente menzognere: in assenza e per l'assenza di Agamennone non ha mai tentato di suicidarsi; Oreste non è affatto stato inviato presso una famiglia amica ma è stato allontanato perché non potesse ribellarsi e ostacolare le mire di potere della madre e di Egisto. Ma su questo torneremo.

Agamennone, di fronte a simili dichiarazioni, senza sospettare alcunché, segue Clitennestra all'interno della casa, ove viene preparato per lui un bagno ristoratore. E non appena è immerso nell'acqua -solo, lontano dalla scorta, ovviamente inerme- Clitennestra attua il suo piano. Con quale crudeltà e con quale violenza è lei stessa a raccontare, quando, non appena compiuto il crimine, lo descrive alle donne del coro: "Così ho fatto -dice- e non lo negherò, in modo che egli non potesse fuggire né difendersi contro la morte. Una rete senza uscita, come per i pesci, gli avvolgo intorno, sinistra veste fastosa. Lo colpisco due volte, e in due gemiti gli si sciolgono le membra; e su lui caduto aggiungo un terzo colpo, offerta votiva all'infero Ade, salvatore dei morti. Così, cadendo, egli esagita l'anima: e soffiando fuori un violento getto di sangue, mi colpisce con nero spruzzo di sanguigna rugiada: e io ne godo, non meno che un campo seminato per il ristoro mandato dal cielo su gemme che si schiudono..." (Aesch., *Agam.*, 1380-1392).

Difficile immaginare donna più sanguinaria: assolutamente inconsueta, poi, in una donna, l'esplicita connotazione sessuale del godimento provato

² Trad. Raffele Cantarella, *Tragici Greci*, Mondadori, Meridiani, 1977, come tutte quelle che seguono da Eschilo.

nell'essere coperta dal sangue del marito. Per non parlare dei connotati di cannibalismo intuibili nel parallelo tra il suo viso, raggiunto dai fiotti del sangue di Agamennone, e la terra che si ristora bevendo la rugiada.

In Eschilo, la mano di Clitennestra è mossa da un odio bestiale, il suo carattere virile trasforma il suo omicidio in un macello. Non è un caso se l'arma del suo delitto è la scure, o meglio l'ascia bipenne, simbolo del potere politico. Un'arma impensabile in mano femminile. E questo non è tutto: la violenza, non solo fisica, di Clitennestra si manifesta anche nel rapporto con i figli Oreste ed Elettra.

Anche se, a giustificazione dell'uccisione del marito, Clitennestra adduce il desiderio di vendicare la morte della figlia Ifigenia, che Agamennone aveva sacrificato agli dèi per avere venti favorevoli alla navigazione verso Troia, nei confronti di Oreste ed Elettra non manifesta certo il medesimo amore. Dopo aver assassinato il marito, allontana Oreste dal palazzo e dal regno, per evitare che un giorno possa vendicare il padre, come gli avrebbero imposto le regole del mondo eroico. E quando nelle *Coefore* (la seconda tragedia della trilogia) giunge alla reggia la notizia, peraltro falsa, della morte di Oreste, la riferisce ai familiari "nascondendo entro gli occhi il riso" (come racconta Kilissa, la nutrice di Oreste) (Aesch., *Choeph.*, 737-738).

Assai poco materno anche il comportamento nei confronti di Elettra. A differenza del fratello, Elettra non è personalmente pericolosa: la vendetta è compito maschile. Ma potrebbe generare figli maschi, futuri vendicatori: per evitarlo, del tutto indifferente alla infelicità cui condanna la figlia, Clitennestra la dà in moglie a un contadino, che, perfettamente conscio dell'abisso sociale che lo separa dalla sua principessa non si unirà mai a lei.

Prova ulteriore della violenza e della crudeltà di Clitennestra sta nel suo comportamento con Cassandra, uccidendo la quale dichiara che la sua morte "aggiunse condimento al piacere del mio letto" (Aesch., *Agam.*, 1446-1447). Superfluo dirlo, questa esplicita affermazione del piacere sessuale provato uccidendo è un altro segno della sua mostruosità come essere di sesso femminile. Ancor più "mostruosa", poi, è la vera ragione per la quale uccide Cassandra: anche se alcuni dei suoi accenti fanno pensare alla gelosia, la vera ragione è un'altra. Come dichiara esplicitamente, più volte, Clitennestra ama Egisto, non Agamennone. E per le ragioni che vedremo, c'è da crederle. La vera ragione, la ragione prima per la quale elimina Cassandra è la brama di potere desiderio, che in lei è necessità, di rivendicare il suo ruolo di signora unica della casa e del regno, che in assenza del marito ha assunto: di nuovo "mostruosamente", innaturalmente, contro quella che si presumeva fosse la natura femminile.

Questi, i tratti fondamentali dell'immagine canonica di Clitennestra: adultera, violenta, crudele, assetata di potere, assassina.

2. Clitennestra riabilitata. Nell'ultimo quarto del secolo appena trascorso, il femminismo (per voce di scrittrici notissime) rilegge la storia di Clitennestra e riconcettualizza la sua violenza, individuandone le cause nella impossibilità di accettare l'intollerabile ingiustizia e infelicità cui le donne sono condannate in quella *polis* giustamente definita "un club di uomini".

In questa chiave, la violenza di Clitennestra diventa manifestazione di un carattere dignitoso e fiero e della forza interiore, che le consente di ribellarsi alla violenza del potere maschile. Intesa come l'unica risposta allora possibile alla violenza maschile, la violenza di Clitennestra diventa così il pretesto per riflettere sul rapporto fra generi nel mondo moderno, e di porre al presente due domande: il rapporto uomo/donna conserva ancora traccia della violenza che muove la mano di Clitennestra? Quali potrebbero essere gli obiettivi di una politica di riconversione di questo rapporto, ovviamente diverso dall'uso della scure?

Prima di passare ad alcune delle risposte, è giusto ricordare, però (ripensando alle fonti greche) che la riconversione dell'immagine di Clitennestra non è un'invenzione femminista. Se ci limitiamo all'*Orestea*, Clitennestra non è certo una vittima. Ma nell'*Orestea* la incontriamo già moglie adultera di Agamennone. Nulla sappiamo dei suoi rapporti precedenti con il marito, che, alla luce di quanto riferiscono altri autori, come Euripide e Pausania,³ appaiono in una luce tale da far quantomeno pensare, per essere eufemistici, che il matrimonio non era nato sotto i migliori auspici.

Agamennone, infatti, non era il primo marito di Clitennestra. Il suo primo marito - racconta Clitennestra stessa nella *Ifigenia in Aulide* di Euripide - era stato ucciso da Agamennone, insieme al figlio che Clitennestra aveva avuto da lui, crudelmente strappato al suo seno. (Eurip., *Iphig. Aul.*, 1148-1152).

Se i matrimoni d'amore allora non esistevano, quello tra Agamennone e Clitennestra era nato particolarmente male. I torti che le erano stati inflitti durante il matrimonio erano stati solo l'ultimo atto di una serie di violenze. La trasformazione di Clitennestra in vittima, dunque, trova giustificazioni nelle fonti greche; e spiega il ricorso alla sua storia per riflettere sulla oppressione di genere nel mondo odierno, attraverso importanti riletture. In particolare, per citare una tra le più famose, a partire da quella di Dacia Maraini ne *I sogni di Clitennestra* (1981), ambientata nell'Italia degli anni successivi alla seconda guerra mondiale, Clitennestra è un'ex prostituta. Agamennone un emigrato siciliano, tornato in Italia, a Prato, dopo un periodo in Germania: è comunista e omosessuale (il suo amante ovviamente è Pilade). Egisto è un disoccupato opportunista. Elettra, innamorata del padre,

³ Eurip., *Iphig. Aul.* 1148-1152; Paus., 2,18,2 e 2,22,3.

disprezza la madre e condivide i valori maschili. Atena è una psicoanalista freudiana che sostiene la necessità per le donne di adattarsi ai valori maschili. Ifigenia è una quattordicenne che Agamennone, pur sapendo che non sopravviverà al parto (come poi accade), ha dato in moglie all'uomo che l'ha messa incinta, in cambio di danaro. Di qui, l'odio mortale di Clitennestra, che peraltro -povera e impotente, a differenza di quella antica- non ha neppure la forza di uccidere il marito, che muore d'infarto. E che, a differenza della Clitennestra antica, non viene uccisa da Oreste, ma impazzisce. Dacia Maraini, in un'intervista del 1984, ne spiega la ragione: la follia altro non è che il non riuscire ad adattarsi al mondo: e le donne non possono adattarsi a un mondo fatto a misura maschile. Tra quelle che non impazziscono, oggi, dopo millenni di patriarcato, molte hanno imparato a condividere la logica degli uomini: come Elettra, e come Atena. Le altre, quelle che restano, non hanno più la forza di ribellarsi a un mondo in cui continuano a essere non solo subalterne, ma vittime della violenza maschile.

Ovviamente, la Clitennestra di Dacia Maraini va letta nel contesto del momento in cui fu scritta, diverso e ormai lontano nel tempo da quello odierno. Inevitabile, dunque, chiedersi che valore abbia una denuncia come la sua oggi, ad alcuni decenni di distanza, in periodo di cosiddetto post-femminismo.

Limitiamoci a una risposta: quella dell'ultima (quantomeno, l'ultima a me nota incarnazione di Clitennestra): quella di Valeria Parrella, che ne "Il verdetto" (giugno 2007), compare in un tribunale, accusata di aver ucciso il marito: e racconta ai giudici la sua storia.

Questa Clitennestra è figlia della buona borghesia napoletana, che innamoratasi di un giovane camorrista, dopo aver rotto ogni rapporto con la famiglia (ovviamente contraria alla storia d'amore) va a vivere con lui in una villa blindata sulle pendici del Vesuvio. Gli anni passano, Agamennone diventa un boss, la famiglia cresce. Ma Ifigenia, una delle figlie, viene uccisa durante un regolamento di conti: prima vittima della guerra di camorra.

Durante un lunga latitanza di Agamennone (che nel frattempo continua, come ha sempre fatto, a tradire la moglie) Clitennestra diventa l'amante di Egisto. Ma per solitudine, per disperazione: l'unico uomo che ama è Agamennone. Quando questi finalmente ritorna, Clitennestra è pronta a perdonargli tutto: per lui prepara il letto, per lui cucina la cena preferita. E Agamennone arriva, finalmente. Ma non è solo, al suo fianco sta una donna, Cassandra, con un bambino in grembo. Clitennestra uccide entrambi.

In Valeria Parrella la complicità femminile è denunciata con forza ancor maggiore che in Dacia Maraini: Clitennestra è al tempo stesso vittima e complice del marito al punto da annientarsi in lui. Come dice nell'ultima pagina del monologo "versando il sangue di Agamennone, ho versato il mio stesso sangue". E' morta con lui.

Oggi, sembra a me, questa Clitennestra vuol dire che le donne devono difendersi in primo luogo da se stesse, dalla complicità –appunto- di un amore totalizzante, che ancora le annulla, non consente loro altra vita che quella della "donna di". Anche se ambientata in un mondo dal maschilismo estremo, come quello della camorra, la Clitennestra di Valeria Parrella induce a pensare: siamo certi che la "famiglia" di cui parla sia solo quella camorristica?

Sin qui, due tra le varie Clitennestre rilette in chiave di denuncia. Ma accanto a queste ne esistono altre, che si pongono il problema, ulteriore, della strategia di riconversione dei rapporti. Quale può essere, se esiste, questa strategia?

Sono riletture importanti, anche queste, che varrebbe la pena ripercorrere: qui basterà ricordare che, quasi costantemente, prospettano ipotesi di riconciliazione tra sessi.⁴ E che trovano un antecedente nell'opera di una donna che ha anticipato di qualche decennio alcuni temi del femminismo. La donna è Martha Graham, nel balletto "Clitennestra

Clitennestra, nell'aldilà -è la stessa Martha Graham a spiegarlo, negli *Appunti all'opera-* riflette sulla sua vita e la sua morte, e capisce che la logica vendicativa che l'ha spinta a uccidere Agamennone è la stessa che ha spinto Oreste a uccidere lei. La violenza della vendetta, capisce, è una violenza senza fine: è questo quel che le consente di riconciliarsi con il figlio. Nella scena finale del balletto, danza con Oreste, che la carica sulle braccia, sollevandola: è il segno della riconciliazione. Se Agamennone uccidendo Ifigenia ha ucciso la sua femminilità, Clitennestra, riconciliandosi con Oreste riacquista il ruolo materno che Apollo e la sentenza dell'Areopago le avevano negato. Ed è lei (non Atena) che trasforma le Erinni in Eumenidi.

La riconciliazione: il punto sul quale tornano, in via metaforica, anche le riletture dell'Oresteia proposte da giuristi e filosofi, alle quali abbiamo accennato.

3. Clitennestra tra vendetta e nuove ipotesi sulla natura del diritto.

Che la storia di Clitennestra sia legata alla nascita del diritto è cosa ben nota: nell'*Oresteia*, Eschilo celebra –appunto- il passaggio dall'era della vendetta a quella del diritto.

a) *Gli Atridi, la vendetta, il diritto.* Ad Atene il passaggio dalla vendetta al diritto era stato sancito nel 621-620 a.C., agli albori della polis, da un legge di Draconte. Nel mondo precedente (quello la cui cultura è descritta

⁴ Sulle diverse ipotesi riconciliatorie, così come sulle letture femministe sopra citate e sul balletto di Martha Graham di cui più avanti nel testo vedi K.L. Komar, *Reclaiming Clytemnestra. Revenge or reconciliation*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2003.

nei poemi omerici), l'equilibrio sociale, in assenza di un potere civico sovraordinato, era basato sull'equilibrio fra i gruppi familiari, la cui etica era ispirata a valori di tipo competitivo, che imponevano a ciascun gruppo (e a ciascun membro di questo) di affermare, con il comportamento eroico, il proprio "onore" (*time*). E poiché l'onore dipendeva dal possesso di qualità come la forza fisica e il coraggio, ne conseguiva che colui che riteneva di aver subito un torto era tenuto a vendicarsi. Ogni oltraggio subito diminuiva la *time*, ledeva la considerazione sociale della vittima e del suo gruppo. Non a caso la poesia epica incitava gli eroi alla vendetta, insistendo, proponendo loro esempi illustri: i quali, tra i primi, il comportamento di Oreste: "non senti che gloria s'è fatta Oreste divino, / fra gli uomini tutti, uccidendo l'assassino del padre, / Egisto ingannatore, che il nobile padre gli uccise?"⁵

Così, nell'Odissea, Atena esorta Telemaco a non subire le prepotenze degli arroganti pretendenti alla mano di sua madre. Per converso, chi non era in grado di vendicarsi, chi non sentiva il dovere di farlo, era un vigliacco. Come Paride, che alla prova della guerra si rivela così pavido, così poco motivato a combattere che Elena rimpiange, sconsolata, di non avere accanto a sé un uomo diverso "sensibile alla vendetta, ai molti affronti fra gli uomini."⁶ Questo era quello che una donna voleva dal suo uomo: chi non sapeva vendicarsi, non era degno di essere amato.⁷

In un simile contesto etico e sociale, la legge di Draconte, agli albori della polis, aveva introdotto principi rivoluzionari. L'omicidio, aveva stabilito la legge, andava denunciato all'autorità giudiziaria e punito con pene previste dalla legge stessa, diverse a seconda che si trattasse un omicidio volontario (*phonos ek pronoias*) o involontario (*phonos me ek pronoias*): nel primo caso la pena era la morte, nel secondo l'esilio.⁸ La vendetta privata, a partire da quel momento, era vietata.

Superfluo dire che non era stato facile far accettare agli ateniesi le regole che proibivano una pratica per secoli considerata manifestazione di nobiltà. A sessant'anni di distanza dal momento in cui la legge era stata emanata, quando l'*Oresteia* andò in scena, la vendetta era ancora un problema al centro del dibattito civico. La sovranità del diritto, che voleva

⁵ Od., I, 298-300.

⁶ Il., 6, 351-353.

⁷ Ma le ragioni che spingevano a vendicarsi non si iscrivevano solo nell'ottica dell'onore. La vendetta aveva anche una funzione di tipo psicologico, alleviando il dolore della vittima e degli appartenenti al suo gruppo. Ma su questo, come per tutto quanto riguarda l'etica omerica dell'onore, mi sia consentito rinviare al mio *Itaca, Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano, Feltrinelli 2002.

⁸ la legge, conservata al Museo Nazionale Epigrafico di Atene, è edita nelle *Inscriptiones Graecae I (2)* 115. Per un'analisi più profonda del testo, vedi di nuovo il mio *Itaca*, cit., con relativa bibliografia.

dire accettazione di un potere sovraordinato alla famiglia, era un principio che incontrava molte opposizioni. Nella città era in atto un drammatico scontro tra i valori competitivi dell' antica comunità basata sui legami di sangue e i nuovi valori civici, di tipo cooperativo, che subordinavano gli interessi e i poteri dei gruppi familiari agli interessi comunitari.

E' questo il quadro nel quale va collocata la messa in scena dell'*Oresteia*, nel 458 a.C.: una città alla quale era necessario far loro capire che, nel bene comune, bisognava superare definitivamente il passato. E quale famiglia, meglio di quella degli Atridi, aveva un passato idoneo a illustrare la necessità di superare gli orrori della vendetta?

La storia degli antenati di Agamennone era una sequela di vendette così truculente da essere quasi inimmaginabili. E poiché la storia di Clitennestra si inserisce in questa catena di orrori, per capire il suo ruolo nel mito è necessario brevemente ripercorrere questa catena..

Primo atto della storia: il capostipite della famiglia, Tantalò, figlio mortale di Zeus, mal sopportava la sua mortalità. Per sfidare gli dèi, mettendo in dubbio la loro onniscienza, un giorno li invitò a un banchetto, durante il quale imbandì loro le carni di suo figlio Pelope (che peraltro gli dèi, scoperto l'inganno, risuscitarono perfettamente ricomposto).

Secondo atto: i figli di Pelope, Atreo e Trieste, aspiravano entrambi al potere regale. Alla rivalità politica si aggiunse una rivalità amorosa: Trieste era da tempo l'amante della moglie del fratello, che per vendicarsi lo invitò a un banchetto, durante il quale gli imbandì le carni dei figli che Tieste aveva avuto da una ninfa. Quindi, mostrò al padre i loro teschi. Persino il Sole, dicevano i greci, arrestò il suo corso di fronte al gesto inaudito.

Terzo atto: un oracolo disse a Tieste che, se voleva vendetta, doveva avere un figlio da sua figlia Pelopia: questo figlio incestuoso sarebbe stato il suo vendicatore. Tieste, nottetempo, violentò la figlia (che quindi non lo riconobbe). Pelopia abbandonò il neonato e andò sposa all'ignaro zio Atreo.

Quarto atto: il bambino, cui era stato dato il nome di Egisto (da *aix*, "capra", perché nutrito con il latte delle capre di alcuni pastori che lo avevano allevato), venne portato alla reggia di Atreo, che lo crebbe come se fosse suo figlio. Raggiunta la maturità, Egisto scoprì la sua storia. Pelopia non sopportò l'orrore della rivelazione e si uccise. Ed Egisto uccise Atreo (che gli aveva ordinato di uccidere Tieste).

Quinto atto: Micene era nelle mani di Tieste ed Egisto. Agamennone figlio di Atreo, per vendicare il padre uccise Tieste e riconquistò il trono.

Questa la storia della famiglia nella quale entrò Clitennestra, sposando Agamennone: una famiglia per cui la vendetta non era solo un dovere sociale, era una necessità psicologica, era un piacere. La ragione per cui la saga dei Tantalidi era il background perfetto sul quale inserire la storia che celebrava la nascita del diritto è più che evidente: sino al momento in cui,

nelle Eumenidi, Atena istituisce il primo tribunale, la catena delle vendette non può che continuare: nell'*Agamennone* Clitennestra uccide il marito per vendicare (pretesuosamente) l'uccisione di Ifigenia, e nelle *Coefore* Oreste, in perfetto accordo con Elettra, uccide la madre per vendicare il padre. A questo punto, nella logica della famiglia che meglio di ogni altra rappresentava il mondo della vendetta (e dei suoi mali) qualcuno avrebbe dovuto vendicare la morte di Clitennestra.

Ma colui che avrebbe dovuto farlo, Oreste, suo figlio, era colui che l'aveva uccisa. Per questo, non appena il matricidio è consumato, le Erinni circondano Oreste: esseri mostruosi, orride cagne che "dagli occhi stillano sangue odioso" (Aesch., *Choeph.*, 1058), le dee della vendetta lo perseguitano, non si staccano da lui, lo inseguono nella sua fuga verso Delfi, ove si reca a interrogare Apollo. Orribili a vedersi, animalesche, si accovacciano al suolo come cani, ringhiano, annusano il sangue: vogliono, esigono che Clitennestra sia vendicata. Non abbandonano Oreste neppure quando questi per ordine del dio raggiunge Atene, «dove-gli ha detto Apollo-la dea Atena risolverà il suo caso. Le Erinni non lo abbandonano mai, lo minacciano, lo terrorizzano, lo spingono sull'orlo della follia: è questo il compito delle "antiche dee", che rappresentano e difendono i legami di sangue e la cultura dell'odio instinguibile per chi non li ha rispettati.

Ma Atena, come Apollo ha promesso, risolve il caso. Non personalmente, non direttamente: risolve il caso istituendo il primo tribunale della storia ateniese, l'Areopago. Oreste sarà giudicato da una giuria composta dei migliori cittadini, terzi, estranei alla vicenda familiare e alla contesa. E' nato il nuovo mondo, la polis con i suoi tribunali. Siamo arrivati, con questo, al momento della storia che lega in modo indissolubile Clitennestra, oltre che al dibattito sul rapporto tra generi, a quello sulla natura del diritto.

La prima sentenza dell'Areopago, all'interno del racconto che celebra la nascita del diritto, afferma un principio destinato a sancire per secoli l'inferiorità e la subordinazione delle donne: "Non è la madre -dice Apollo in difesa di Oreste- la generatrice di quello che è chiamato suo figlio: ella è la nutrice del germe in lei in seminato. Il generatore è colui che la feconda.." (Aesch., *Eu.*, 658-660). Così dice il dio. E il tribunale, con il voto determinante di Atena, accoglie la sua tesi.

Inserita nel lungo dibattito greco sulla riproduzione, l'ipotesi del ruolo del tutto secondario della madre venne poi ribadita da Aristotele, al quale dobbiamo una teoria sulla riproduzione che codifica, su basi scientifiche, l'identificazione della donna con la materia e dell'uomo con lo spirito.

Le donne, spiega infatti Aristotele, hanno anch'esse un ruolo nella riproduzione. Accanto allo sperma, alla formazione dell'embrione concorre anche il sangue mestruale: ma con un ruolo diverso. Lo sperma è sangue,

come quello mestruale, ma più elaborato. Il sangue altro non è che il cibo che non viene espulso dall'organismo, trasformato dal calore: ma la donna, essendo meno calda dell'uomo, non può compiere l'ultima trasformazione, che dà luogo allo sperma. Nella riproduzione, quindi, è il seme maschile che "cuoce" il residuo femminile, trasformandolo in un nuovo essere. In altre parole il seme ha un ruolo attivo, il sangue femminile un ruolo passivo. Anche se indispensabile, dunque, il contributo femminile è quello della materia, per sua natura passiva, con cui la donna si identifica; l'apporto maschile invece è quello dello spirito, attivo e creatore.⁹

Esplicitamente, Aristotele teorizza una differenza tra generi di tipo "essenzialista", che inevitabilmente, nella formulazione greca – e nei secoli a venire – traduce la differenza in inferiorità: le donne sono e nascono naturalmente diverse. Con le inevitabili conseguenze.

Ecco perchè Clitennestra è l'archetipo che impone di interrogarsi sullo stato del rapporto tra sessi: il mito che racconta la sua storia lega alla nascita del diritto il principio della inferiorità e della conseguente subalternità femminile. E questo non è tutto: l'assoluzione di Oreste, come sopra motivata, parla di un diritto la cui nascita si identifica con la sconfitta del fantasma di Clitennestra che chiede vendetta, della emotività di lei, della violenza e irrazionalità delle sue Erinni.

Pacato e razionale, al contrario, il diritto è territorio maschile (e tale è stato considerato per secoli: necessario ricordare che le donne sono state ammesse alla magistrature, in Italia, solo nel 1981?). Anche sotto questo punto di vista, Clitennestra è stata, per secoli, il simbolo della sconfitta del lato femminile del mondo. Ma recentemente questa idea è stata messa in discussione. E a sollevare il dibattito ha contribuito un'altra rilettura della sua storia: questa volta, una rilettura fatta da giuristi e da filosofi.

b) *Clitennestra e le nuove teorie sulla natura del diritto*. In un articolo pubblicato sulla *Harvard Law Review*, nel 1988, Paul Gewirtz, esponente di spicco del movimento "Law and literature", si chiede se veramente e sino in fondo, nell'*Oresteia*, il diritto sia "gendered": certamente, osserva, le forze della vendetta sono donne (Clitennestra, e le Erinni); certamente, il diritto nascente è rappresentato da un uomo, Apollo, e dai membri (uomini) del tribunale istituito da Atena, la dea senza madre e senza marito, che rifiuta il matrimonio. Ma nella parte finale delle *Eumenidi*, le Erinni, sconfitte, non vengono espulse dalla polis. Non solo restano, ma vengono civilizzate, e dopo aver rinunciato al loro lato sanguinario diventano parte del sistema giudiziario. Convinte da Atena a non opporsi al nuovo sistema, esse accettano di entrarvi, svolgendovi un ruolo: come Atena dice loro, un

⁹ Aristot., *De generatione animalium*, 728 a, 17 ss.

ruolo importante. All'interno del diritto, dunque, trova spazio anche la forza delle passioni, parte ineliminabile dell'animo umano.

E' la conciliazione dei generi, anche sul piano del diritto. L'interpretazione tradizionale, secondo la quale l'assoluzione di Oreste segna la sconfitta della parte femminile, irrazionale del mondo sarebbe dunque da rivedere: il diritto non può essere solo ragione. Per essere giusto, deve dare spazio alle emozioni.¹⁰ Una visione del diritto nuova, che fa inevitabilmente pensare alla ormai celebre "restorative justice", la nuova giustizia "riparativa."

Emersa negli anni 1990, questo tipo di giustizia è stato ed è teorizzato da politici, accademici, lavoratori sociali, gruppi religiosi e nuove figure professionali dette "mediatori di giustizia." Schematizzando all'estremo, per la "restorative justice la funzione del diritto è promuovere la riconciliazione tra chi lo commesso e chi ha subito un torto. ¹¹Per chiarire il concetto può essere utile ricordare che il caso più noto di "restorative justice", per non dire il suo archetipo, è l'azione della TRC (*Truth and Reconciliation Commission*) presieduta da Desmond Tutu, incaricata di riportare l'ordine e la riconciliazione nello Stato Sudafricano, ove, come ben noto, all'inizio degli anni Novanta dello scorso secolo, con riferimento ai crimini commessi durante la Apartheid si confrontavano, per non dire che si affrontavano due atteggiamenti diversi: l'*African National Congress*, che riteneva necessario che i responsabili delle violazioni dei diritti umani venissero giudizialmente perseguiti, e il Governo Sudafricano, che voleva che si procedesse alla ricostruzione di un nuovo paese, stendendo sui decenni della *Apartheid* un velo di silenzio, se non di oblio.

Al fine di evitare scontri che avrebbero potuto compromettere il futuro della nazione si giunse alla convinzione che era necessario mediare tra le due parti: la TRC fu, appunto, la soluzione di compromesso, cui toccava il compito, evitando i processi politici, di applicare una giustizia che avrebbe dovuto offrire alle vittime "riparazione" in cambio della "verità", concedendo

¹⁰ P. Gewirtz, *Aeschylus' Law*, in "Harvard Law Review" 101 (1988) 1043-1055.

¹¹ Sul dibattuto argomento, tra i tanti (con posizioni varie anche diverse) vedi A. Garapon, *Qu'est-ce la médiation au juste?* In AA.VV. *La médiation: un mode alternatif de résolution des conflits?* Schultess Polygraphischer Verlag, Publications de l'Institut Suisse de Droit Comparé, Zurich, 1992; J. Faget, *La médiation pénale. Une dialectique de l'ordre et du désordre*, in *Déviante et société*, XVII, 1993, 229 ss. e *La médiation. Essai de politique pénale*, Erès, Paris, 1997; P. Gerard-F. Ost, *Le droit comme médiation*, in M. Van de Kerchove (ed.), *Droit négocié, droit imposé?* Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1996, 127; A. Ceretti- G. Mannozi, *Restorative Justice. Theoretical Aspects and Applied Models*, in *Contribution to the Tenth United Nations Congress on the Prevention of Crime and the Treatment of Offenders*, A/CONF.187/NGO.1. "Topic 4 on the Provisional Agenda of the Tenth United Nations Congress": *Offenders and Victims: Accountability and Fairness in the Justice Process*. Vienna 2000.

(fra non poche polemiche) un'amnistia ai colpevoli.¹² Superfluo ricordare il dibattito e le controversie suscitate dall'operato della Commissione, al di là dei quali va comunque detto che, come è stato giustamente osservato, questa "altra giustizia" ha certamente un importante potenziale, legato al superamento dell'idea che gli interessi della vittima e di chi ha commesso il crimine siano diametralmente opposti.¹³

Ebbene, uno degli aspetti fondamentali della "restorative justice" è la considerazione data a temi quali le emozioni, a partire da quegli anni al centro a un ripensamento generale che negli ultimi anni ha coinvolto un numero crescente di giuristi. Come sta a dimostrare, ad esempio, un numero speciale di *Theoretical Criminology*, dove si legge, tra l'altro, che "per avere un dibattito più razionale sul crimine e la giustizia, dobbiamo paradossalmente prestare più attenzione alla loro dimensione emozionale" (corsivi miei).¹⁴

Ma l'interesse per le emozioni non è rimasto confinato ai cultori del diritto criminale. Basterà, tra gli altri, citare i lavori di un giurista come W.I. Miller,¹⁵ e a cavallo tra diritto e filosofia le indagini di M.C. Nussbaum.¹⁶ Per

¹² Sulla Commissione, sulle circostanze in cui nacque, sul suo modo di operare nonché sui problemi della "transitional justice" (volta a gestire i conflitti nel passaggio verso regimi più democratici), vedi A. Boraine, *A Project on Transitional Justice*, Ronel, Cape Town, 1999 e Dall' *Apartheid al nuovo Sudafrica*, intervento al Convegno "Verità e riconciliazione per il III millennio", Milano, Maggio 2000; M. Flores, *Verità senza vendetta. L'esperienza della Commissione sudafricana per la Verità e la Riconciliazione*, Roma, Manifestolibri 1999; A. Ceretti-A. Nosenzo, *The Truth and Reconciliation Commission: a Justice Looking also to the Future Generations*, in *Cahiers de Defense Sociale* 2002, pp. 201-260; A. Ceretti, *Riparazione, riconciliazione, UBUNTU, Amnistia, perdono. Alcune brevi riflessioni attorno alla Commissione per la verità e la riconciliazione sudamericana*, in "Ars Interpretandi" 9, 2004, pp. 47-67; C. Moon, *Prelapsarian State: Forgiveness and Reconciliation in Transitional Justice*, in "International Justice for the Semiotic of Law. Revue Internationale de Semiotique juridique" 17.2 (2004) 185-197.

¹³ Così D. Garland, *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*, University of Chicago Press, 2001 (trad. lit. *La cultura del controllo*, Milano, Il saggiatore, 2001), sul quale vedi peraltro, per alcune critiche R. Matthews, *Crime and Control in late Modernità: Review essay: David Garland, The Culture of Control*, in "Theoretical Criminology" 6 (2002) 217-226.

¹⁴ W. De Haan-L. Loader, *On the Emotions of Crime, Punishment and Social Control*, in "Theoretical Criminology" 6 (2002) 243-253. A cavallo tra diritto e filosofia, molto importanti le indagini di M.C. Nussbaum, tra cui *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 2001, trad. ital *L' intelligenza delle emozioni*, Bologna, il Mulino 2004, e *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, Princeton Univ. Press, 2004, trad. Ital. *Nascondere*.

¹⁵ *Humiliation, and other essays on Honor, Social Discomfort, and Violence*, Cornell Univ. Press 1993, paperback 1995. Dello stesso autore molto interessante anche il successivo *The Anatomy of Disgust*, Harvard Univ. Press 1997, paperback 1988.

¹⁶ tra cui *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 2001, trad. ital *L' intelligenza delle emozioni*, Bologna, il Mulino 2004, e

comprendere la realtà, e per comprendere se stessi, dice Nussbaum, non basta la ragione. Servono anche le emozioni. Emozioni come l'amore, l'ansia, la vergogna non solo non sovvertono la moralità, ma, al contrario, hanno un ruolo etico nella costruzione della vita sociale, e contribuiscono alla elaborazione di una concezione normativa nella quale gli esseri umani non sono considerati come mezzi, ma come fini e come agenti.

Rileggendo la storia di Clitennestra, si è arrivati non solo a mettere in discussione la polarità-opposizione tra i generi, e l'equazione donna=emozione/irrazionalità e uomo=ragione. Si è arrivati anche a pensare una nuova giustizia, all'interno di nuovi rapporti politici e sociali. Si può arrivare persino a sognare una cultura i cui valori cancellino per sempre la necessità della scure, non solo nei rapporti tra sessi. Da mostro, Clitennestra è diventata simbolo di speranza.

Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law, Princeton Univ. Press, 2004, trad. Ital. *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Roma, Carocci, 200.

PENTEIO SPETTATORE DI TRAGEDIA: LE BACCANTI E LA RISPOSTA ALLE TESMOFORIAZUSE*

ROSSELLA SAETTA COTTONE

Université Lille3 - Francia

rosmart@free.fr

Fondandosi su un'analisi dettagliata delle analogie strutturali e tematiche che legano le *Baccanti* e le *Tesmofoziause*, l'articolo sostiene l'ipotesi che la tragedia di Euripide contenga una risposta alla parodia del poeta tragico al centro delle *Tesmofoziause*.

Baccanti / Tesmofoziause / rivalità poetica

Based upon a detailed analysis of the structural and thematic analogies that link together *Bacchae* and *Thesmophoriazuse*, the article assumes that this tragedy might contain a reply to the parody of the tragic poet in the middle of *Thesmophoriazuse*.

Bacchae / Thesmophoriazuse / poetic rivalry

La lettura delle *Baccanti* che proporrò in queste pagine fa parte di una ricerca in corso sui rapporti tra la tragedia di Euripide e la commedia di Aristofane, nella quale cerco di mostrare che le analogie tematiche, strutturali e lessicali tra gli *Acarnesi*, le *Tesmofoziause*, l'*Elena*, le *Baccanti* e le *Rane*, in parte messe in luce dagli studiosi, vanno comprese nel quadro di un conflitto poetico tra i due autori drammatici, un conflitto sul teatro, la cui posta in gioco può essere ritrovata nell'affermazione di un'eccellenza artistica, in un contesto fortemente condizionato dal principio della rivalità e della competizione come quello dei concorsi drammatici di Atene¹.

* Ho esposto questo testo al convegno " Els gèneres del teatre grec ", organizzato da Xavier Riu all'Università di Barcellona, il 24-25/04/08. Una versione francese dello stesso sarà pubblicata in un volume di *Mélanges* in omaggio a Jean Bollack, nel 2009.

¹ La questione della rivalità tra poeti comici è stata approfondita, secondo diverse angolazioni, da Luppe 2000, Ruffel 2002, Biles 2002 e Zanetto 2006. Che io sappia,

La mia ipotesi di partenza è che le *Baccanti* contengono una replica all'attacco parodico contro Euripide, al centro delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane². La questione sollevata dagli interpreti, quanto allo statuto bastardo di questa tragedia, miscuglio imperfetto di elementi tragici, comici e satireschi³, se trova in tal modo ridefinita e riorientata: saremmo in presenza di una "risposta", in uno stile del tutto tragico, alla commedia di Aristofane. A partire da qui, spero di fornire un quadro utile all'interpretazione della scena del travestimento di Penteo, che, come è stato notato, sembra evocare le *Tesmoforiazuse* attraverso una parodia verbale estremamente puntuale della scena del travestimento del Parente⁴.

Le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse*: analogie strutturali e tematiche

Fra i ricercatori che hanno posto il problema dei rapporti tra le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse*, Zeitlin⁵ è quella che ha maggiormente allargato il campo dell'interpretazione, rilevando un gran numero di analogie tra i due testi.

Secondo la sua lettura, tali analogie non suppongono alcuna questione cronologica, e nemmeno un rapporto intenzionale di ripresa di uno dei due testi rispetto all'altro, in funzione di modello: le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse* possono, a sua avviso, essere confrontate in quanto riproducono, ciascuna a modo suo, delle strutture mitiche comuni. Così, la ricercatrice constata che il mito di Dioniso può subire al teatro due trattamenti diversi, a seconda che sia declinato in tragedia oppure in commedia: la versione tragica corrisponderebbe alle conseguenze serie della violazione di tabù rituali,

nessun tentativo dello stesso genere è stato compiuto per quel che riguarda la relazione tra poeti tragici e poeti comici.

² Queste ultime erano state presentate al pubblico ateniese nel 411, all'incirca quattro anni prima della composizione delle *Baccanti* in Macedonia, dove il poeta tragico si era esiliato, ci raccontano alcune fonti (Filodemo, *De vitiis*, 13.4; cfr. *Vita Eur.* 1. 115 Nauck), deluso per la mancanza di riconoscimento e per gli attacchi dei poeti comici. Sul punto, si veda Dodds, XXXVI. L'ipotesi che cerco di sostenere è stata evocata da Marelli 2006, p. 152, che la respinge.

³ Per un accostamento con il dramma satiresco si veda Sansone 1978; per un'analisi degli "elementi comici" si veda Seidensticker 1978, Foley 1980, Segal 1997², p. 254 ss., Basta Donzelli 2006, che vi vedono o il segno di una trasformazione del genere tragico, o il riflesso della natura ambivalente di Dioniso, che abolisce i limiti tra i generi.

⁴ Le riprese più sorprendenti, in riferimento alla violazione del rito femminile, sono: *Tesm.* 91 φαμερῶς ἢ λάθραι *Bacc.* 817 λάθραι, 818 ἐμφανῶς e *Tesm.* 184 ἐγκαθεζόμενος, 600 ν ἐγκαθήμενος e *Bacc.* 816 καθήμενος; *Tesm.* 588 κατάσκοπος e *Bacc.* 916 κατάσκοπος, 838 ἐς κατασκοπήν; *Tesm.* 255 ἴδουε e *Bacc.* 934 ἴδου; cfr. anche *Tesm.* 260 e *Bacc.* 925-927 dove i due travestiti si accertano che un elemento del loro travestimento sia al posto giusto. Per un'analisi di queste corrispondenze si veda il commento di Di Benedetto 2004, p. 41 s., 140 s.; cf. Marelli 2006, p. 152.

⁵ Zeitlin 1981, pp. 169-217, seguita da Jouan 1996.

quando l'uomo che viene per spiare i segreti delle donne provoca la follia bacchica e subisce lo *sparagmos* dalle loro stesse mani (è il caso delle *Baccanti*) ; la versione comica consisterebbe nel rifiutare i tabù, come fa il carnevale, nel dilettarsi del sacrilegio e della violazione della solennità rituale, in modo tale da deviare una tragedia potenziale in farsa comica (è il caso delle *Tesmofoiazuse*). Quanto ai punti di convergenza, tematica e strutturale, tra i due testi, Zeitlin nota:

- 1) la presenza di un contesto rituale (rito femminile, in entrambi i casi) e di un rito di riferimento dionisiaci;
- 2) l'importanza, nello sviluppo dell'azione rituale, del travestimento e di
- 3) un personaggio che dirige e organizza l'azione dall'interno: Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, e Dioniso nelle *Baccanti*.

Dal canto loro, le letture metateatrali⁶ hanno sottolineato la presenza, nelle due *pièces*, di un *play-within-the-play* a tre ruoli: il regista (Euripide aiutato da Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, e Dioniso nelle *Baccanti*), l'attore protagonista (Parente nelle *Tesmofoiazuse*, Penteo nelle *Baccanti*) e il coro (le donne di Atene nelle *Tesmofoiazuse*, il tiaso di Tebane nelle *Baccanti*). Avremmo così gli elementi di base di una grammatica dell'arte drammatica, che Euripide e Aristofane manipolano abilmente, allo scopo di rivelare agli spettatori i segreti dell'illusione teatrale, nella sua doppia versione: tragica e comica⁷.

Senza negare la pertinenza di tali studi —l'analisi del fatto teatrale è senz'altro centrale nelle due *pièces*— credo che la dimensione metateatrale si trova qui sottomessa ad un'intenzione polemica che l'orienta e la determina, e che essa vada situata nel contesto di un dialogo, meglio di una rivalità poetica, tra Aristofane ed Euripide. Questo è, a mio avviso, il senso delle analogie lessicali, tematiche e strutturali che legano le *Baccanti* e le *Tesmofoiazuse*.

⁶ A partire da Abel 1963, con questo termine si suole indicare una tendenza autoriflessiva di certi testi teatrali, caratterizzata dalla presenza del *play-within-the-play* e da ogni sorta di riferimento alla messinscena, ai costumi, al pubblico, al contesto dello spettacolo. Nata dall'analisi del teatro di Shakespeare, la teoria di Abel è stata accolta dagli studiosi del teatro greco, che l'hanno applicata all'interpretazione di Euripide (Segal 1997, Foley 1980, Auger 1983, Bieri 1991, Tasinato 2003) e di Aristofane (Bonanno 1987, Slater 2002). Le *Baccanti* e le *Tesmofoiazuse* sono state un oggetto privilegiato delle loro analisi.

⁷ Così, secondo Segal 1997², p. 217: " the problem of Dionysus in the *Bacchae* is, in part, the problem of the relation between imagination and reality in both art and life. By bringing Dionysus himself on the stage and symbolically enacting the power of Dionysiac illusion, Euripides raises and explores the question of how the falsehood of (dramatic) fiction can bring us truth, how by surrendering ourselves and losing ourselves to the power of imagination we can in some measure find ourselves, discover or recover some hidden, unfamiliar part of our identity ".

Per poter definire i termini di questo dialogo, ossia la sua posta in gioco dal punto di vista poetico, è necessario rilevare due altri elementi di convergenza, mai sottolineati dagli interpreti:

4) il ruolo del coro, che è atipico sia nelle *Tesmoforiazuse*, se le consideriamo come una commedia, che nelle *Baccanti*, se le consideriamo come una tragedia, come anche il ruolo del protagonista nell'intrigo e nel suo rapporto con il coro ;

5) il tema della depravazione femminile, che non è meno centrale nelle *Baccanti* che nelle *Tesmoforiazuse*, e che costituisce uno dei nodi problematici nell'interpretazione di questa tragedia⁸.

Da un punto di vista generale, sappiamo che nelle commedie di Aristofane che precedono 411 a. C.⁹ il coro e l'attore protagonista hanno un rapporto privilegiato, di scambio molto intenso. Questo rapporto esclusivo tra protagonista e coro può essere complice per tutta la durata dell'azione, oppure può essere momentaneamente conflittuale, in particolare nella parte dell'azione compresa tra la *parodos* e la *parabasi*, per poi mutarsi in accordo. In ogni caso, la riuscita del progetto del protagonista, al centro dell'intrigo, riposa in gran parte sul sostegno del coro. Le *Tesmoforiazuse* appartengono al secondo gruppo, perché qui il protagonista (Euripide) si trova confrontato all'ostilità feroce del coro, e ciò fino all'esodo, ma esse si distinguono nettamente dalle altre commedie dello stesso genere, perché il conflitto che oppone il protagonista e il coro non è la conseguenza del progetto del protagonista, ma è, al contrario, il fatto dell'iniziativa del coro stesso. Così, nelle *Tesmoforiazuse*, il progetto di Euripide è presentato, sin dal prologo, come una reazione di difesa contro l'azione del coro di donne (il processo), anche se quest'ultima è giustificata a più riprese come una risposta legittima contro le aggressioni verbali del poeta, che hanno avuto luogo al di fuori dell'intrigo (nelle sue tragedie)¹⁰. È un *unicum* nell'opera di Aristofane di cui disponiamo: mai l'azione del protagonista si limita ad una reazione di difesa contro il coro, al contrario è sempre il protagonista che detiene l'iniziativa dell'azione e finisce, in un modo o nell'altro, per vincere le resistenze del coro e ottenere il suo sostegno. Possiamo analizzare la situazione di partenza di questo intrigo, dicendo che qui il protagonista, invece di agire, subisce, e che il coro, invece di reagire all'iniziativa del protagonista (in positivo o in negativo), detiene l'iniziativa dell'azione comica.

Una seconda anomalia delle *Tesmoforiazuse* è la strana ripartizione della funzione del protagonista tra due personaggi, Euripide e il Parente.

⁸ Su questo punto si veda Bollack 2005, p. 31 s.

⁹ Si veda, in proposito, Treu 1999. Non considero qui la *Lisistrata*, che costituisce un esempio a parte, perché lo scambio tra coro e attori è molto povero, per ragioni strutturali specifiche. Cfr. Newiger 1987.

Quale che sia l'interpretazione che se ne dia¹¹, questa ripartizione permette al vero protagonista della commedia, ossia all'oggetto dell'odio del coro (Euripide), di mettere in opera una strategia di difesa contro l'aggressione di cui è vittima: invece di rendersi in prima persona dalle donne, egli può farsi rappresentare da un sostituto di protagonista, dopo averlo travestito per l'occasione. Ciò spiega l'assenza di un vero e proprio *agôn* nella nostra commedia: in effetti, questa mancanza sembra riflettere la situazione del protagonista, che invece di affrontare le sue nemiche direttamente e francamente, come di solito in una commedia, è costretto a ricorrere ad un personaggio travestito per cercare di avere il sopravvento sulle sue avversarie.

Ora, le due particolarità dell'intrigo delle *Tesmofoiazuse* che ho appena sottolineato: la passività del protagonista, che condivide la sua funzione con un travestito, e l'ostilità indefettibile del coro nei confronti del protagonista, si ritrovano nell'intrigo delle *Baccanti*, ma caovolte: da un lato, l'eroe detiene un potere quasi demiurgico sull'azione e condivide il suo ruolo con un travestito in funzione di sostituto rituale¹²; dall'altro lato, egli gioisce del sostegno indefettibile del coro¹³. Così, la complicità tra il coro e l'eroe, che caratterizza altre tragedie conosciute, assume nelle *Baccanti* un significato nuovo, perché qui l'eroe, invece di subire il suo destino, monopolizza l'intrigo come gli pare e piace —potremmo dire: come l'attore protagonista di una commedia—; e il coro, invece di limitarsi a commentare la crisi dell'eroe, come altrove, partecipa attivamente alla realizzazione del suo progetto. Se ci limitiamo a considerare i rapporti tra l'eroe e il coro, e i loro ruoli rispettivi nello sviluppo dell'azione drammatica, le *Baccanti* presentano delle analogie sorprendenti con la struttura di un'azione comica. Quando parlo di azione a proposito di una commedia antica, mi riferisco alla distinzione, introdotta da Russo¹⁴, tra il piano dell'azione drammatica, dove agiscono gli attori e il coro come funzioni dello spettacolo, e il piano dell'intrigo, dove agiscono i personaggi della finzione. Questa distinzione è giustificata dalla distanza che gli attori mantengono nei confronti dei

¹⁰ È il tema comico della commedia, come sottolineato da Rösler 1995. Si veda inoltre Saetta Cottone 2005.

¹¹ Per un'analisi della questione e una presentazione critica della bibliografia sull'argomento, si veda Bonanno 1987, pp. 146-149.

¹² Su questo punto, si veda Segal, 1997², p. 254.

¹³ Bollack 2005, pp. 69-70 nota giustamente in proposito, che in questa tragedia " il n'y a pas de héros [...] dont le Chœur puisse suivre la chute pour tirer la leçon de ses malheurs. Il regarde faire le dieu. Les parties lyriques sont détournées vers une signification nouvelle, elles ont perdu l'instance du jugement qui accompagne et évalue dans d'autres pièces, dans l'Œdipe roi ou dans l'Antigone, par exemple. Le chœur est sur le même plan que les acteurs; il ne décroche pas de l'action en cours".

¹⁴ Russo 1984².

personaggi che interpretano: uscendo spesso dalla pelle dei loro personaggi, e mettendo in opera tutti gli stratagemmi del loro mestiere per segnalare il carattere fittizio dello spettacolo, essi ricordano continuamente agli spettatori che si trovano al teatro¹⁵. Nel caso delle *Baccanti*, evidentemente, non possiamo applicare una tale distinzione tra azione e intrigo, in quanto si tratta di una tragedia, che cerca dunque di ricreare sulla scena una storia del passato conosciuta dagli spettatori, e soprattutto di renderla credibile; l'interpretazione deve, in tal caso, basarsi su ciò che i personaggi (e non gli attori) rappresentano sulla scena: così, per quel che riguarda l'eroe delle *Baccanti*, possiamo notare che la sua onnipotenza, il suo controllo assoluto dell'intrigo, è la conseguenza della sua personalità divina. Allo stesso tempo, dobbiamo constatare che i ruoli del tutto inattesi che l'eroe e il coro occupano nell'azione tragica, come anche le loro relazioni reciproche, sembrano riferirsi alla struttura di molti intrighi comici. Potremmo forse parlare a tal proposito di una parodia di genere, in quanto non è un'opera particolare, o una parte di essa, ad essere presa di mira, ma un genere drammatico, in alcuni dei suoi caratteri propri.

Per concludere questa analisi delle analogie strutturali tra le *Tesmoforiazuse* e le *Baccanti*, possiamo sottolineare come in entrambe le opere il coro occupi una posizione insolita: nella commedia prende l'iniziativa dell'azione che normalmente spetta al protagonista; nella tragedia, partecipa attivamente al compimento del progetto dell'eroe. In modo del tutto complementare, il ruolo del protagonista è, anch'esso, perverso: nelle *Tesmoforiazuse* subisce l'iniziativa del coro, limitandosi ad ammansirlo con tutti i mezzi di cui dispone; mentre nelle *Baccanti* progetta la disfatta del suo nemico con la complicità del coro. In breve, nelle *Tesmoforiazuse* abbiamo un protagonista che subisce l'azione del coro, e nelle *Baccanti* un eroe che agisce attivamente con la complicità del coro. A partire da qui, sarebbe interessante riconsiderare le analogie tematiche e strutturali rilevate da Zeitlin.

In particolare, la presenza di un intrigo nell'intrigo, con l'invio, da parte del protagonista, di un travestito incaricato di portare a compimento il suo disegno, lungi dall'essere indice di una struttura mitica comune, testimonia, a mio avviso, di un'evocazione intenzionale, da parte di Euripide, della commedia di Aristofane.

¹⁵ Sul piano dell'interpretazione, la distinzione tra azione e intrigo ha permesso di approfondire la nostra conoscenza dello spettacolo comico. Per esempio, abbiamo imparato che l'attore protagonista (che non coincide sempre con l' "eroe" dell'intrigo) gode di un potere assoluto, quasi demiurgico. Sul punto si veda Lanza 1997, p. 196; Lanza 1988; Slater 2002.

Prima di interrogarci sul senso che una tale evocazione potrebbe assumere, conviene considerare l'ultimo punto di convergenza tra le due *pièces*, evocato sopra: il tema della depravazione delle donne.

La depravazione delle donne: omaggio ad Afrodite o a Dioniso?

Come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, il capo d'accusa contro Euripide, all'origine del processo che le donne intentano contro di lui nelle *Tesmoforiazuse*, è quello di avere detto del male di loro. Il tema del $\kappa\alpha\kappa\acute{\alpha}$ λέγειν? di Euripide viene sviluppato ampiamente nel quasi-agone¹⁶, quando le rappresentanti delle donne prendono la parola una dopo l'altra, e spiegano le ragioni del loro malcontento nei confronti del poeta. Apprendiamo così che, lungi dal voler difendersi dalle pretese diffamazioni di Euripide, esse sono pronte a riconoscere che le sue tragedie forniscono una rappresentazione veridica dei loro comportamenti, in particolare in materia di amore e di sesso. Così la prima oratrice, vv. 389-394: "E difatti, quale ingiuria costui non ci appiccica addosso? Dove non ci ha calunniato, ovunque ci siano spettatori, attori e cori, chiamandoci adultere, vogliose di maschi, ubriacone, traditrici, chiacchierone, niente di buono, gran danno per gli uomini?", e continua (vv. 395-400): "Cosicché quelli non appena sono rientrati dal teatro ci guardano di sottocchi e controllano subito se in casa non ci sia un amante nascosto. Non possiamo fare più niente delle cose che prima ci era lecito fare: tali orrori costui ha insegnato ai nostri uomini"¹⁷. Nel seguito del suo discorso, l'oratrice fornirà una serie di esempi concreti, sotto forma di scenette, delle conseguenze nefaste che le rappresentazioni euripidee hanno avuto sulla vita coniugale delle donne: secondo la sua descrizione, le tragedie di Euripide sono diventate per gli uomini di Atene come degli schemi interpretativi, a partire dai quali essi analizzano ora tutti i comportamenti delle loro donne. La diffidenza che ne segue è all'origine dell'abitudine, che gli uomini hanno preso, di rinchiudere le mogli in casa e di farle sorvegliare da cani da guardia (vv. 414-417): "E inoltre per colpa sua alle stanze delle donne adesso applicano sigilli e chiavistelli per custodirci, e per di più allevano cani molossi, spauracchio per gli amanti". In breve, invece di travestire la realtà, come dovrebbe fare un poeta tragico, l'Euripide che Aristofane ci presenta qui si comporta come un poeta comico, perché denuncia la realtà, proprio come Aristofane¹⁸. Allo stesso tempo, scegliendo di prendersela con le donne, egli è ridotto a

¹⁶ Riprendo qui gli elementi essenziali della mia analisi del tema comico delle *Tesmoforiazuse* (Saetta Cottone 2005). Cfr. Rösler 1995.

¹⁷ Salvo indicazione contraria, le traduzioni di Aristofane sono della sottoscritta.

¹⁸ Saetta Cottone 2005. Cfr. Voelke 2004.

farsi delatore dei loro tradimenti e adulteri. Ora, la dialettica tra Euripide e Aristofane, tra tragedia e commedia, al cuore delle *Tesmoforiazuse*, non si propone semplicemente di celebrare positivamente le similitudini e le convergenze tra i due poeti, come ciò che abbiamo appena notato potrebbe far credere. Negli anapesti, le donne del coro, dopo avere solennemente annunciato che tesseranno le proprie lodi, in risposta alle maldicenze di una lunga tradizione misogina (di cui l'Euripide di questa commedia è chiamato a far parte) secondo la quale esse sarebbero un flagello per gli uomini, queste donne, dunque, finiscono per biasimare degli uomini politici conosciuti, protagonisti della vita politica del momento. In effetti, la " prova " (v. 800: βᾶσανος) comica che esse forniscono per smentire l'argomento principale dei misogini non consiste, conformemente allo stile retorico del discorso, in un'analisi e in un confronto dei meriti rispettivi delle donne e degli uomini, ma si rivela essere un paragone comico tra i nomi di alcuni cittadini conosciuti e i nomi di una serie di donne immaginarie. Da un lato, il comandante della flotta ateniese e il capo del partito democratico radicale; dall'altro, dei nomi parlanti femminili, che suggeriscono gloriose vittorie (Ναυμαχία, " Battaglia navale ", Ἀριστομαχία, " Eccellente battaglia ", Στρατονίκη, " Vittoria dell'esercito ", Εὐβούλη, " Buon consiglio "). A ben guardare, questo elogio delle donne non è così ingenuo e divertente come si può credere, se lo si collega alla parodia di cui Euripide fa le spese nella commedia. In effetti, gli uomini menzionati dal coro non sono personaggi del mito, come la Fedra e la Stenebea che il Parente ha cercato maldestramente di difendere nella scena dell'assemblea, ma veri uomini, cittadini in carne e ossa, conosciuti dal pubblico intero per le loro dure responsabilità nella guerra contro Sparta. Le donne evocate come esempi di rettitudine e di virtù sono, invece, delle pure astrazioni, tutte tranne Σαλαβακχώ, la prostituta (v. 805). Come interpretare questo binomio? Si ha come l'impressione che questo discorso non difende le donne, ma sposta l'attenzione su un altro oggetto: gli uomini. La conclusione degli anapesti e lo *pnigos* che segue sviluppano, in effetti, il tema della corruzione politica degli uomini, opponendolo alla descrizione delle virtù domestiche delle donne (vv. 811-829): i primi sono presentati come ladri, ghiottoni e vili; le seconde, al contrario, come parsimoniose e laboriose, con un capovolgimento evidente delle accuse di ghiottoneria, ubriachezza e adulterio di cui erano state vittime all'assemblea.

Come ho cercato di mostrare¹⁹, questo elogio ambivalente delle donne potrebbe voler prendere di mira le tematiche femminili privilegiate da Euripide, sottomettendo il suo universo poetico ad una critica comica: le

¹⁹ *Ibid.*

eroine euripidee, queste depravate da commedia, non sono, per Aristofane, degne dell'interesse che il poeta tragico ha votato loro. Il bersaglio più appropriato delle ingiurie sono, e restano, a suo avviso, i rappresentanti della città. Come dire che Euripide può anche comportarsi come un poeta comico, interpretando i miti della tradizione con un realismo tale da cancellare ogni distanza tra finzione e realtà, ma egli non riuscirà mai a uguagliare l'arte di Aristofane, che, solo, ha il coraggio di attaccare gli uomini al potere. I bersagli principali del biasimo, quale Aristofane lo intende, sono e restano gli uomini, veri responsabili del destino di Atene. La tragedia di Euripide, che ha fatto delle donne il suo interesse principale, è, in fondo, degna di biasimo.

Come abbiamo già avuto occasione di constatare, il personaggio di Penteo si sbaglia, sin dal suo arrivo sulla scena, sulla vera natura dei riti che le donne di Tebe compiono sulla montagna, dopo avere abbandonato le loro case e i loro mariti. Così, invece di ammettere la realtà —che sono spinte da Dioniso e onorano il dio— egli riconduce la partenza delle donne alla depravazione e ad Afrodite. Ecco ciò che dice a tal proposito nel suo primo intervento (vv. 222-225): "E quelle intanto si appartano in luoghi solitari, ognuna per sé, accucciate, per prestare il loro servizio agli amplessi dei maschi ; la loro motivazione è che sono menadi officianti, solo che anziché a Bacco la precedenza la danno ad Afrodite"²⁰.

Se le Tebane onorano Afrodite, e non Dioniso, lo straniero che si mescola ai pretesi riti bacchici non è il Dio, ma un'immagine di Afrodite in persona. Così, Penteo continua (vv. 233-238): "Inoltre, a quanto mi dicono, è dentro ai confini di questa terra un tizio, uno straniero venuto dalla Lidia, un ciarlatano che fa incantesimi e sortilegi : dai riccioli biondi della sua chioma emana un buon profumo, il suo colorito è del colore del vino, negli occhi ha le grazie di Afrodite, è uno che i giorni e le notti col pretesto dei misteri di Bacco si ritrova insieme con le giovinette". A cui Tiresia risponderà puntualmente, nella conclusione della sua replica (vv. 314-318): "Non è certo Dioniso che imporrà alle donne morigeratezza nelle cose di Cipride. È un dato naturale, questo. Cerca di riflettere. Anche nei riti bacchici una donna morigerata, se lo è veramente, nessuno la corromperà".

Nel seguito, Penteo ritornerà ancora sul rapporto tra Dioniso e Afrodite, in presenza del sedicente servitore del dio, da lui paragonato alla dea (vv. 457-459): "E se la tua pelle è lucida, c'è un fine ben preciso : non ti esponi ai dardi del sole, ti ripari sotto l'ombra, e con la tua bellezza cerchi di far tua Afrodite". E il primo messaggero, raccontando ciò che ha visto sulla montagna, opporrà (vv. 684-688): "Alcune avevano appoggiato la schiena

²⁰ Traduzione di V. Di Benedetto 2004.

alla chioma di un abete, altre tra il fogliame di quercia avevano reclinato la testa giù a terra, come capitava, senza malizia, non –come tu dici- che esse, avvinnazate tra coppe e suono di flauto, ricercassero Cipride nel bosco, appartandosi".

L'ultima evocazione dell'ossessione di Penteo si trova nel discorso del secondo messaggero, venuto su scena per raccontare la fine tragica dell'eroe infelice (vv. 1058-1062): " Ma Penteo, lo sventurato, cercava e non vedeva femminea turba e disse così: "O straniero, qui dove ci siamo messi, non raggiungo con gli occhi quelle menadi contraffatte. Ma là in cima, una volta salito su un alto abete potrei vedere per bene le sconcezze di quelle menadi" (μαϊνάδων ἀσχρορυγίαν)".

Insomma, Penteo si sbaglia fino alla fine sull'identità dello straniero e sulla natura dei riti bacchici, e per questo paga.

L'errore di Penteo è stato rilevato dagli interpreti e svolge un ruolo più o meno importante nelle letture psicanalitiche e psicologizzanti di questa tragedia, che vi vedono il segno di una repressione mal dissimulata²¹. Bollack ha sottolineato la difficoltà di coglierne la funzione drammatica, e l'ha ricollegato all'azione del dio, che, allontanando le donne, avrebbe attirato la sua preda sulla via della libido, per condurlo alla morte²². Nella sua prospettiva, il non-riconoscimento di Dioniso da parte di Penteo, al centro della tragedia, non è una colpa attuale, da cui dipenderebbe il castigo del re, ma una necessità primordiale legata alla personalità del dio-uomo, il cui riconoscimento deve passare necessariamente attraverso il non-riconoscimento; così, per lui, l'opposizione di Penteo si collega ad una lunga tradizione di rifiuti che l'hanno preceduta e ha senso solo perché è funzionale all'affermazione del dio, nella sua differenza rispetto agli altri dei olimpici²³.

Da parte mia, credo che la risposta di Penteo all'allontanamento delle donne non sia la sola possibile e deve essere analizzata nella sua differenza, in quanto si distingue nettamente dagli altri equivoci quanto alla natura del dio, di cui i personaggi della tragedia si rendono colpevoli²⁴. D'altra parte,

²¹ Si veda in particolare Winnington-Ingram, 1997², Sale, 1972, Seidensticker, 1972, Green, 1969, e la discussione di queste interpretazioni di Blaise, 2003, pp. 4-5. L'idea secondo la quale l'errore di Penteo sarebbe il segno della sua repressione è abbastanza diffusa tra gli interpreti: si veda, per esempio, Segal, 1997², p. 258.

²² Bollack 2005, pp. 31-32.

²³ Così, per Bollack, il centro della tragedia "n'est pas la transgression d'une règle, mais la revendication d'une reconnaissance toujours à nouveau déniée" (*Ibid.*). Blaise 2003 si situa, invece, nella prospettiva di una colpevolezza civica, che giustifica il castigo. Per lei, la catastrofe è il risultato del confronto tra la natura inafferrabile del dio e i limiti che obnubilano gli uomini quando sono confrontati alla divinità.

²⁴ *Ibid.*, capitolo II "Le mythe éclaté", pp. 21-29. Cfr. Susanetti 2007, pp. 280-286.

non è possibile sottovalutare la sua importante funzione nella costruzione dell'intrigo. In effetti, è a causa di questo errore che il re si lascia condurre sulla montagna, egli vuole vedere la depravazione delle donne, vuole sapere fin dall'inizio²⁵. Ora, se il ruolo drammatico di questo errore non è in dubbio, quale potrebbe essere il suo significato dal punto di vista dell'invenzione poetica? Per poter rispondere, credo che sia utile interrogarsi sui suoi legami con l'ossessione di vedere, che Penteo manifesta per tutto il corso dell'intrigo²⁶.

In effetti, è come se, da un lato, il re credesse di sapere cosa sono questi riti (=la depravazione), e, dall'altro lato, desiderasse appassionatamente assistervi. Possiamo interpretare questo fatto come un sintomo di repressione sessuale²⁷, o ancora, come una critica del razionalismo del Sofista, che crede nell'autopsia come fonte di conoscenza e strumento per orientarsi nella realtà²⁸.

Un'altra risposta possibile —è la mia ipotesi— consiste nel dire che attraverso la rappresentazione di Penteo, Euripide ha voluto replicare alla caricatura degli spettatori del suo teatro, al centro della parodia delle *Tesmoforiazuse*. Gli elementi che permettono di collegare i due testi, sui quali insisterò, sono essenzialmente due: da un lato, la rappresentazione del re come aspirante spettatore della depravazione femminile, dall'altro lato, la sua volontà determinata di ricondurre le Tebane alle loro case. I due aspetti sono stati messi in evidenza a varie riprese, ma mai nella prospettiva che cerco di definire. Così, nelle loro analisi degli elementi metateatrali di questa tragedia, Segal e Auger hanno sottolineato il ruolo di Penteo come spettatore, poi protagonista, del *play-within-the-play* che Dioniso, da maestro dell'illusione, mette in scena: partito verso la montagna allo scopo di "vedere" le donne (vv. 810-812, 829, 912, 916), finisce per diventare spettacolo (v. 1075): "Fu visto, lui, più che lui scorgesse le menadi" (è il commento del messaggero, che descrive il momento in cui Penteo è sorpreso nel suo nascondiglio sul pino). Secondo l'interpretazione di Segal, dietro il destino dello spettatore-spettacolo che è Penteo si nasconderebbe una

²⁵ Come sottolineato da Blaise 2003, Penteo vuole vedere e sapere sin dai vv. 469-488. Cfr. Rizzini 2007, p. 138.

²⁶ Sul tema della visione nelle *Baccanti* si veda Ciani 1979, pp. 40-42; Segal 1997², p. 221 (1982); Auger 1983, pp. 74-75 (e nota 54 per una lista dei passi); Vernant 1986, cap. 10; Tassinato 2003; Rizzini 2007.

²⁷ Cfr. nota 21.

²⁸ Cfr. Rizzini 2007, p. 161: "La vicenda di Penteo sembra quindi emblematica del fallimento delle "offuscate pupille" con cui l'uomo si sforza di indagare il reale: uno scacco inevitabile, scritto nella stessa fallacia degli strumenti spuntati adoperati per l'indagine e per rendere conto di essa, e contro cui si infrangono le ingenue *doxai*, i deboli saperi di ciò che è creduto essere, non necessariamente di ciò che è".

raccontazione dell'illusione tragica come identificazione dello spettatore con l'attore:

As master of theatrical illusion Dionysus also involves Pentheus in another kind of theatrical doubling. Pentheus is a "spectator", *theates* (829), who would "look upon" the Dionysiac rites (811-15) "seated in silence" in a secure vantage-point where he is not seen (816). But this spectator becomes a participant against his will. That participation, furthermore, will prove necessary to the full performance of the rite that he would witness. Symbolically effacing the distance between spectator and actor, the robing scene is a sinister mirror-image of the play's effect upon its audience, its *theatai*. In order for the "sacrifice" at the center of the rite-spectacle to work for them, they too must relinquish some of their distance; they must become participants, at least partially, if the *penthos*, the pain or grief of this spectacle, is to be fruitful as cathartic sympathy²⁹.

In modo analogo, Tasinato ha sottolineato come la famosa dichiarazione di poetica di Gorgia a proposito dell'arte tragica (Plutarco, *De gloria Atheniensium* 5) spiega perfettamente ciò che succede nelle *Baccanti*³⁰. Senza negare il contributo che una tale lettura apporta alla comprensione della tragedia, credo sia utile notare come la rappresentazione di Penteo spettatore sottomesso al potere dell'illusione tragica non sia senza rapporto con i temi paratragici, e in particolare paraeuripidei, sviluppati nelle *Tesmoforesie*³¹. In quest'ottica, le analogie tra i due drammi rilevate dagli interpreti appaiono come il segno di una ripresa. Spettatore *in the play*, Penteo non lo è semplicemente per illustrare gli effetti dell'illusione tragica, ma soprattutto per caricature la descrizione comica degli effetti del teatro euripideo fatta da Aristofane tre anni prima. L'incapacità di distinguere la finzione dalla realtà, l'identificazione dello spettatore con il personaggio, era, infatti, già tematizzata da Aristofane, nella sua rappresentazione degli spettatori di Euripide come dei mariti gelosi, che confondono la vicissitudini di Fedra e di Stenebea con la realtà delle loro vite coniugali.

Come gli spettatori del teatro euripideo descritti dalle oratrici all'assemblea, questi mariti possessivi che rinchiudono le mogli in casa per impedire loro di far visita agli amanti, Penteo pensa che le donne nella

²⁹ Segal, 1997², p. 225; cfr. Auger, 1983, p. 78, che legge la scena della fantasmagoria come una sorta di prova generale del vero e proprio spettacolo di cui Penteo sarà protagonista alla fine della tragedia.

³⁰ Tasinato 2003. La studiosa analizza il famoso verso 470, in cui il sevitore di Dioniso racconta a Penteo la sua iniziazione al culto (*horôn horônta*), come la traduzione in termini rituali della reciprocità dello sguardo tra l'attore e lo spettatore (p. 11).

³¹ Il tema della *mimesis* e dell'illusione teatrale non è, d'altronde, meno presente in questa commedia che nelle *Baccanti*. Rinvio, in proposito, al paragrafo seguente.

montagna sono delle depravate e vuole ricondurle ai loro focolari. Ma si sbaglia. Le tebane non nascondono un segreto, come le ateniesi che celebrano le *tesmoforiazuse*, che fanno finta di essere delle spose fedeli per poter coltivare i loro vizi in pace, e che si danno al piacere del vino il giorno della festa consacrata al digiuno. Le donne sulla montagna sono delle vere possedute, votate a Dioniso e non ad Afrodite. La strategia di Dioniso si fonda su questo errore. Così, non è difficile per lui vincere le deboli resistenze del re, quando questi apprende che, per poter infiltrare i riti delle donne, sarà costretto a travestirsi (vv. 828-830) :

Penteo: Con quale addobbo ? Forse un addobbo femminile? Ma io mi vergogno.

Dioniso: Non hai più voglia di fare lo spettatore di menadi?

Penteo: Ma quale addobbo su di me tu dici che vuoi mettere?

οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ;, " Non hai più voglia di fare lo spettatore di menadi? ". Nella domanda provocatrice di Dioniso possiamo leggere un'allusione ironica alla posta in gioco (la risposta ad Aristofane) della scena che seguirà³², allusione rafforzata dall'utilizzazione del termine θεατῆς³³: attraverso il suo sacrificio, lo spettatore presuntuoso avrà dimostrato a che punto si sbagliava sul senso dello spettacolo che credeva di conoscere così bene.

Se la mia ipotesi è corretta, la fine tragica di Penteo assume un significato metateatrale supplementare, che si aggiunge al suo ruolo in seno al mito quale è raccontato in questa tragedia: ad un primo livello, quello della narrazione drammatica, essa conduce al riconoscimento di Dioniso, e ad un secondo livello, contribuisce al riconoscimento poetico di un Euripide che la parodia aristofanea ha messo in difficoltà. In effetti, lo smembramento di Penteo non è opera di donne adultere, che violano i sacri legami del matrimonio —ciò che il re pensa, come se avesse seguito l'insegnamento di Aristofane—, ma di cieche assassine. La colpa di cui queste ultime si rendono colpevoli non rientra nel campo di competenze di Afrodite³⁴, ma in quello di Dioniso: non si tratta di tradimento, ma di trasgressione. A questo proposito, sarebbe il caso di interrogarsi su un aspetto particolare

³² Si vedano le pp. 2-3 del nostro testo.

³³ Varie attestazioni aristofanee testimoniano del senso teatrale di questo termine, in particolare in riferimento agli spettatori passivi, che non hanno senso critico, e che mandano giù tutto ciò che gli viene presentato, senza discernimento. Sul punto cfr. Imperio 2004, p. 213.

³⁴ Nei riti greci le donne che conducevano una vita irregolare, o etere, erano votate ad Afrodite, mentre le spose e le madri a Demetra, la dea celebrata nelle *Tesmoforiazuse*. Sul punto si veda Calame 2002².

della differenza tra le adepte di Dioniso, le Lidie che compongono il coro, e le Tebane, attrici dello smembramento di Penteo, di cui apprendiamo le imprese dai racconti successivi dei due messaggeri, senza mai vederle su scena. A ben guardare, mentre le prime sembrano avere accesso alla sessualità e si richiamano esplicitamente ad Afrodite (seconda strofa del primo stasimo, vv. 402-416)³⁵, le seconde non hanno alcuna relazione con Afrodite, e le loro pratiche rituali (in particolare lo *sparagmos*, lo smembramento degli animali) non comprendono affatto degli atti sessuali. La diversità di comportamento e di orientamento che oppone i due gruppi di donne è stata spesso ricondotta al carattere più o meno volontario della loro adesione al culto³⁶: mentre le Lidie aderiscono spontaneamente al dionisismo, come Cadmo e Tiresia, le Tebane sono manipolate da Dioniso, che ispira loro la follia, come a Penteo. Questo è sicuramente vero. Ma, dal momento che è Dioniso a dirigere il gioco, che senso dare alla trasformazione alla quale sottomette le Tebane? Non c'è in lui una volontà deliberata di tradire le attese di Penteo? E se le cose stanno così, come non vedere in questo una risposta esplicita ad Aristofane? Da un lato le Lidie, le baccanti para-comiche che celebrano la felicità della mediocrità e Afrodite, e dall'altro le Tebane, vere e proprie menadi da tragedia? Le prime farebbero eco al coro paratragico delle *Tesmoforiazuse*³⁷, questa orda di donne in guerra contro Euripide, che reclama il diritto al rispetto della vita privata e della famiglia³⁸, le seconde mostrerebbero che cos'è la vera follia bacchica. Ad ogni modo, il divario tra l'ossessione di Penteo e la realtà del rito celebrato sulla montagna dalle Tebane sembra evocare le relazioni complesse tra la dea dell'amore eterosessuale e il dio dell'estasi e della trasgressione, esprimendo allo stesso tempo il conflitto tra la parodia della tragedia euripidea al centro delle *Tesmoforiazuse* e la risposta che Euripide ha voluto dargli nelle *Baccanti*: le Fedre e le Medee sono effettivamente delle pazze assassine e amanti appassionate d'uomini, ma è così che celebrano il dio del teatro. Dietro il tema del riconoscimento di Dioniso potrebbe, dunque, nascondersi il tema del riconoscimento poetico di Euripide, che la parodia comica ha preso per bersaglio. Come dire che Euripide, come Dioniso, ha bisogno di essere attaccato, criticato, misconosciuto, per poter, in seguito, essere

³⁵ "Potessi io giungere a Cipro, / l'isola di Afrodite: / li gli Amori che incantano i mortali / hanno loro sede, / e a Faro, che le correnti dalle cento bocche / di un barbaro fiume / fecondano senza piogge, / e là dove è la sede delle Muse, / la Pieria che si adorna di bellezza, / pendice veneranda dell'Olimpo. / Li portami tu, o Bromio, Bromio, / tu dio che guidi il corteo dell'euòè; / li sono le Chariti, li il Desiderio, / li hanno accesso le baccanti / per celebrare il rito".

³⁶ Su questo punto si veda Schlesier 1998, cfr. Tasinato 2003, p. 10.

³⁷ La dimensione metatragica del coro delle *Tesmoforiazuse* è stata messa in luce da Bonanno 1987, e più recentemente da Bierl, 2001, che gli ha dedicato un ampio studio.

ricosciuto per quello che vale. Le analogie strutturali che collegano le *Baccanti* alle *Tesmofoiazuse* sembrano andare in questo senso, superponendo la figura del dio del teatro (il Dioniso delle *Baccanti*) alla caricatura comica di Euripide (il poeta delle *Tesmofoiazuse*), in un gioco di specchi deformanti. Tutti e due manipolano un travestito, incaricato di partecipare ad un rito femminile, come dei registi sulla scena, ma il primo è costretto a chiedere in prestito il travestimento ad un vero poeta tragico (Agatone), e a nascondersi dietro le quinte, lasciando il suo attore libero di recitare a modo suo (conformemente al ruolo di poeta comico che Aristofane gli ha assegnato); mentre il secondo resta accanto al suo attore dall'inizio alla fine, e gli detta il suo ruolo nei minimi dettagli, non limitandosi a travestirlo, ma orientando la sua mente e i suoi comportamenti fino alla fine. A ben guardare, il vero modello del personaggio di Dioniso non è Euripide, il poeta comico, ma Agatone, innanzitutto per il suo ruolo di poeta tragico, ma anche per la sua natura ambivalente, al contempo genio del teatro e regista, dio e uomo, uomo e donna.

Agatone e Dioniso : la caricatura del poeta tragico e il suo capovolgimento

Il tratto dominante del carattere di Agatone è, in effetti, l'ambivalenza, innanzitutto sessuale, poi estetica. Così, alla sua apparizione sulla scena, il Parente lo assimila a Dioniso chiamandolo γύννις, "uomo-donna" (da una citazione degli *Edoni* di Eschilo)³⁹, per manifestare la sua meraviglia di fronte al miscuglio di elementi femminili e maschili del personaggio. D'altra parte, l'ambiguità di Agatone si riflette nella teoria della *mimesis*, che egli enuncia al fine di giustificare la sua apparenza, in risposta agli scherzi grossolani del Parente (vv. 146-167). Secondo questa teoria, il buon poeta tragico deve allo stesso tempo farsi donna (attraverso il costume e i comportamenti) se vuole comporre un dramma femminile⁴⁰, e non può che essere femminile

³⁸ Il carattere ambivalente del coro delle Lidie, che celebrano la morale tradizionale e al contempo partecipano all'azione del dio, è stato sottolineato da Segal 1997², p. 245, il quale vede in esso il riflesso del rapporto ambivalente della tragedia con i valori stabiliti della città. Secondo lo studioso, le Lidie metterebbero in questione il ruolo familiare del coro come rappresentante delle norme etiche e politiche.

³⁹ *Tesmofoiazuse*, vv. 134-137: "Giovanetto, voglio chiederti che donna sei, come Eschilo nella *Licurgia*: da dove viene l'uomo-donna? quale la patria? che cos'è questo vestito? e questo sconvolgimento della vita?". Nel testo originale, questi versi erano pronunciati da Licurgo alla vista di Dioniso. Cfr. Prato *ad loc.*, e Austin-Olson *ad loc.* I livelli dell'intertestualità potrebbero essere moltiplicati, se possedessimo il testo di Eschilo.

⁴⁰ Si veda in particolare il verso 148, dove Agatone afferma: "lo porto l'abito che si accorda al pensiero" (ἐγὼ δὲ τὴν ἔσθηθ' ἄμα γνώμη φερώ), per difendere la sua

se vuole creare belle cose (così, dei poeti femminili e raffinati come Ibcio, Anacreonte e Alceo non potevano che comporre belle poesie: si vedano i vv. 160-166). Il discorso di Agatone, mentre dà una definizione teorica della *mimesis*, presenta un'analisi parodica dei principi dell'arte tragica, in quanto, attraverso il suo andamento contraddittorio, riproduce la contraddizione della tragedia secondo un punto di vista comico⁴¹. Così, affermare che il poeta deve assomigliare ai suoi personaggi rinvia al principio stesso della messinscena tragica, che costringe l'attore ad identificarsi con il suo ruolo, per essere credibile (nella scena in questione, l'identificazione del poeta con l'attore è resa manifesta dal fatto che Agatone è presentato nell'atto di comporre i suoi personaggi, interpretandoli). D'altra parte, l'affermazione della supremazia della natura sull'arte (per creare belle cose bisogna essere femminili), capovolgendo il punto di partenza, sottolinea il carattere risibile della posizione di Agatone, e della tragedia in generale: in effetti, la femminilità che il poeta cerca di ottenere, curando il suo aspetto, non è un dono di natura, ma il frutto di un artificio. Non meno della commedia, la tragedia è un *gioco*, ma mentre la commedia esibisce continuamente il suo carattere fittizio, la tragedia deve nascondere la sua vera natura, per mostrarsi credibile. La necessità della credibilità non pesa sulla commedia, che può prendere in giro la tragedia con disinvoltura.

Con il suo discorso, Agatone fornisce le istruzioni del travestimento che presta al Parente, difensore volontario di Euripide. Sappiamo che, nel seguito, il Parente non seguirà i suoi ordini, e, invece di interpretare il ruolo della donna, tradirà, con i suoi comportamenti e con le sue parole, la sua appartenenza al dominio della commedia.

La contraddizione tra la definizione della *mimesis* drammatica data da Agatone nel prologo e la pratica del teatro illustrata dalla coppia Euripide (regista)-Parente (attore) nello sviluppo dell'intrigo mostra bene la differenza che oppone la tragedia e la commedia, dal punto di vista della messinscena: la prima richiede un'identificazione totale del poeta con il suo attore, e dell'attore con il suo personaggio, perché per riuscire deve essere credibile, mentre la seconda si fonda sull'autonomia dell'attore, vero e proprio perno dell'intrigo e maestro del riso (cfr. la coppia Aristofane-Diceopoli, negli *Acarnesi*, modello paradigmatico del rapporto che deve unire il buon poeta comico e il suo attore: si tratta di una complicità a tutta prova, nell'indipendenza reciproca).

A partire da qui, sarebbe il caso di interrogarsi sulle relazioni che il Dioniso delle *Baccanti* intrattiene con l'Agatone delle *Tesmofoiazuse*: in

sceita di trasformarsi, attraverso il travestimento, nel personaggio femminile che sta creando su scena, interpretandolo.

⁴¹ Saetta Cottone 2003.

particolare, la superposizione, in uno stesso personaggio, della figura del dio, del regista e dell'attore, non sembra realizzarsi allo stesso modo nel modello (Agatone) e in quella che ritengo essere la sua ripresa (Dioniso). In effetti, mentre Agatone si sforza di entrare nella pelle dei suoi personaggi con l'artificio (il travestimento, il trucco, i comportamenti, ecc.), ossia attraverso un atto di *mimesis*, e in tal modo di raggiungere la bellezza necessaria alla creazione di belle opere (vv. 166-167 : " Perché è necessario fare cose simili alla propria natura "), Dioniso, invece, si trasforma a suo piacimento in quello che vuole, conformando sia il suo aspetto che la sua natura profonda ai personaggi che decide di incarnare (vv. 53-54 : " È per questo che ho preso un aspetto mortale e la mia forma divina l'ho cambiata in natura d'uomo "). In un caso, la femminilità del poeta è presentata come il risultato di una manipolazione prima del suo aspetto⁴²; nell'altro, la capacità di trasformarsi è inscritta nella natura ambivalente del dio. Così, nei versi appena citati, il cambiamento del dio precede l'ottenimento di una forma umana, come possiamo evincere dalla successione del participio aoristo ἀλλάξα, "essendomi trasformato ", e del presente εἶδος θνητὸν...ἔχω, " ho una forma umana ", nel primo verso, e dal riferimento esplicito alla natura d'uomo che Dioniso dice di avere ottenuto in cambio del suo aspetto divino (μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν)⁴³. In realtà, secondo il suo punto di vista, l'aspetto e la natura sono la stessa cosa⁴⁴, l'ambivalenza estetica essendo solo un aspetto particolare del carattere globale e fondamentalmente doppio del dio. Così, Dioniso non deve ricorrere al travestimento per interpretare un ruolo, come Agatone, perché può essere ciò che vuole, naturalmente. Se la caricatura che Aristofane fa di Agatone contiene una critica comica dei presupposti della messinscena tragica, la presentazione di Dioniso da parte di Euripide va letta come un capovolgimento intenzionale della critica aristofanea : il poeta tragico non è un cattivo imitatore del poeta comico, qualcuno che nasconde i suoi artifici, cercando di ingannare sulla natura ingannevole della sua arte, come Aristofane ha lasciato intendere : a immagine di Dioniso stesso, che lo incarna, egli è capace di trasformare la realtà su scena, trasportando gli attori e gli spettatori in un universo di illusione, dove l'artificio si dà a vedere *après-coup*, quando l'azione si è compiuta (come nel ritorno alla realtà di Agave, dopo l'uccisione del figlio). La tragedia inganna meglio della commedia, perché il suo inganno agisce più in profondità, essendo capace

⁴² Cfr. Tasinato 2007, che dà una lettura della teoria di Agatone molto vicina alla mia, senza tuttavia inserirla nell'ambito della dialettica tra generi drammatici, che anima, a mio avviso, tutta la commedia.

⁴³ I due versi sono stati spesso giudicati come una ripetizione e un pleonasma, e per questo corretti. Cfr. Dodds *ad loc.*

di dissimularsi sotto l'apparenza della realtà. Proprio per questo essa può produrre degli effetti devastanti, come i destini di Agave e di Penteo, al contempo spettatori e attori della tragedia alla quale assistono⁴⁵, illustrano in modo esemplare.

La differenza profonda che separa Dioniso da Agatone, il dio del teatro dalla sua caricatura, si manifesta con maggiore evidenza nella relazione che essi intrattengono con il loro mestiere di drammaturghi. Se Agatone interviene sulla scena solo per definire il campo della sua arte e prestare il suo travestimento, limitandosi ad assumere la funzione del protettore della tragedia, come un *numen* del teatro altero e sdegnoso, Dioniso, dal canto suo, diventa regista, iniziato ai misteri del dio e dio egli stesso. Il primo affida il suo travestimento insieme al ruolo del regista ad Euripide, che seguirà il protagonista dell'intrigo (il Parente) da dietro le quinte, mentre il secondo assume il ruolo del regista e resta al fianco del suo personaggio fino alla fine. A tal proposito, è interessante notare come, nella preparazione del suo personaggio, Dioniso sembra capovolgere a bella posta i precetti di Agatone. In effetti, mentre Agatone si fa donna, per assomigliare al personaggio femminile che vuole creare, Dioniso crea un personaggio che gli assomiglia, un uomo dall'aspetto di donna (vv. 821-835). Insomma, se Agatone prende come modello il suo personaggio, Dioniso crea un personaggio di cui è il modello perfetto⁴⁶.

D'altra parte, affinché il suo personaggio accetti di essere trasformato, il dio è costretto ad orientare il suo carattere con una follia leggera (vv. 847-853):

Dioniso: Donne, l'uomo si infila dentro la rete :
andrà dalle baccanti e lì morirà : giusta punizione.
Dioniso, ora tocca a te : non sei lontano.
Facciamogliela pagare. Per prima cosa fallo uscire di senno,
infondigli una leggera follia. Finché sarà in senno,
non vorrà indossare un addobbo femminile ;
se invece esce fuori dal percorso della ragione, lo indosserà.

⁴⁴ Su questo punto cfr. Auger 1983, p. 58.

⁴⁵ Si veda in proposito Segal, 1997², p. 262, che analizza la scena del ritorno alla realtà di Agave come una rappresentazione degli effetti della *katharsis* tragica sugli spettatori.

⁴⁶ Su questo punto, cfr. Auger 1983, pp. 69-70, che mostra come, una volta travestito, Penteo assomiglia sia alle donne della sua famiglia che a Dioniso stesso. La studiosa sottolinea che Penteo è presentato come doppio del dio non solo visivamente ma anche da punto di vista del rito rappresentato, lo *sparagmos*, dove Dioniso può essere la vittima (in proposito, rinvia a Daraki 1980, pp. 131-157 ; e a Detienne 1998², p. 161 ss.), e inoltre attraverso il suo collegamento con l'animale, particolarmente insistente a partire dall'episodio del travestimento (cfr. Winnington-Ingram 1948, p. 80), e col bambino (cfr. Daraki, *op. cit.*, p. 151).

Questa follia ha lo scopo di adattare il carattere di Penteo al suo travestimento, secondo i principi con cui Agatone aveva giustificato il suo comportamento di poeta (*Tesmoforiazuse*, vv. 148-152: " lo porto l'abito che si accorda al pensiero. Perché è necessario che il poeta conformi i suoi comportamenti ai drammi che deve comporre. Per esempio: se compone drammi femminili, il suo corpo deve partecipare dei comportamenti delle donne "). Da un lato, abbiamo un regista che semina la follia nel suo attore, affinché la sua mente sia conforme al travestimento che deve indossare, e, dall'altro lato, un poeta che si traveste, perché il suo aspetto sia conforme alla sua ispirazione poetica (in realtà, ai personaggi che vuole creare). In un caso come nell'altro, il travestimento è legato al suo portatore da una necessità intima, esprime il suo pensiero, che questo sia il frutto di una vocazione poetica manifesta (Agatone) oppure di una costrizione che emana dalla divinità (Penteo). Così, attraverso la sua messinscena di Penteo, Dioniso sembra proprio rispondere alla caricatura di Agatone: il poeta tragico non ha bisogno di conformarsi ai suoi personaggi, attraverso il travestimento, perché ha il potere di trasformare sia se stesso che gli attori in ciò che vuole. Egli dirige il gioco, dall'inizio alla fine.

Le differenze che ho appena sottolineato tra la messinscena del Parente da parte di Agatone (che si defila e affida questo ruolo ad Euripide) e la messinscena di Penteo da parte di Dioniso hanno delle conseguenze importanti sui comportamenti dei due personaggi nel corso degli intrighi di cui diventano protagonisti. L'autonomia del Parente nei confronti del suo regista è grande: egli si propone di andare a difendere la causa di Euripide all'assemblea, e al momento di interpretare il suo ruolo davanti alle altre donne, preferisce fare il Telefo, piuttosto che seguire gli ordini di Agatone ; insomma, invece di comportarsi da donna, conformemente al travestimento che porta, si comporta come il protagonista degli *Acarnesi*, Diceopoli, nell'atto di parodiare il *Telefo*⁴⁷. Penteo, invece, è spinto ad andare sulla montagna da Dioniso, e diventa una preda facile delle Menadi, contro tutte le sue aspettative. L'autonomia del Parente è in effetti opposta alla dipendenza di Penteo nei confronti di Dioniso. Così, il Parente, in qualità di attore comico, realizza perfettamente il destino comico di Euripide (di cui Aristofane ha fatto una caricatura di se stesso), mentre Penteo, in qualità di attore tragico, realizza perfettamente il destino tragico di Dioniso (il cui riconoscimento deve passare attraverso la mancanza di riconoscimento di un oppositore). L'uno si propone di difendere il suo regista con l'astuzia di un attore comico, dissimulando le sue intenzioni dietro un costume e una retorica tragici, ma

⁴⁷ Per uno studio dei rapporti intertestuali che legano le *Tesmoforiazuse* e gli *Acarnesi*, in particolare attraverso la parodia del *Telefo* euripideo, si veda Jouanna 1996, Saetta Cottone 2004 et Platter 2007.

finisce per tradirlo; l'altro si propone di attaccare il suo regista senza sapere che è, in realtà, manipolato da lui, e finisce col contribuire al suo riconoscimento attraverso il proprio sacrificio iniziatico.

***Thesmophoriazusai et Bakkhai* : una conclusione**

Nelle *Tesmophoriazuse*, Aristofane aveva interpretato le tragedie euripidee come una forma di denuncia quasi-comica dei vizi sessuali delle donne, e aveva incaricato le vittime del poeta, madri e spose alla ricerca di una rispettabilità, di farsi giustizia da sole, in occasione della festa in onore di Demetra, dando loro in pasto il poeta in persona. Con ogni evidenza, la volontà di assomigliare ad Aristofane, di cui l'Euripide delle *Tesmophoriazuse* fa prova, non va letta come una semplice celebrazione delle affinità artistiche tra i due poeti. Prendendosela con le donne, piuttosto che con gli uomini, questa caricatura di Euripide sembra proprio derogare al compito principale del vero uomo di teatro, quale Aristofane lo intende. Nelle *Baccanti*, Euripide risponde all'accusa del suo rivale: la sua opera non può essere ridotta a dei tradimenti femminili, che mettono in pericolo i valori stabiliti della famiglia ; il delirio bacchico che l'anima ha a che fare con il trasporto che cancella i limiti tra se stesso e l'altro, mettendo in crisi il sentimento dell'identità, e che si traduce, sul piano estetico, nell'identificazione necessaria tra autore e personaggio, attore e personaggio, spettatore e personaggio. In effetti, la messa a morte dell'eroe maschile, divenuto vittima, non è l'impresa di adultere da commedia, ma di esseri fuori dal comune, che si pongono al di fuori della morale eppure rendono onore al teatro e al suo guardiano. Se la si considera da questo punto di vista, la trasgressione della madre che uccide il figlio sembra rispondere alla parodia delle eroine euripidee che Aristofane aveva elaborato nelle *Tesmophoriazuse*. Allo stesso tempo, la risposta di Euripide implica una rappresentazione di Aristofane e degli Ateniesi, suoi spettatori, come degli individui ossessionati da Afrodite, che si sbagliano sulla natura dionisiaca della sua tragedia, stranieri al paese del teatro.

Sappiamo che, nel momento in cui componeva la sua tragedia, Euripide non viveva più ad Atene: tale era stato il prezzo della sua critica.

Bibliografia

AUGER D. (1983), "Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 1, pp. 57-80.

- AUSTIN C., OLSON S. D. (2004), *Aristophanes Thesmophoriazusae, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- BASTA DONZELLI G. (2006), "Il riso amaro di Dioniso. Euripide, *Baccanti*, 170-369", dans M.P. Pattoni, M. S. Mirto, E. Medda (éds.), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pise, pp. 1-17.
- BIERL A. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen.
- ID. (2001), *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig.
- BILES Z.P. (2002), "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes", *AJPh* 123, pp. 169-204.
- BLAISE F. (2003), "L'expérience délirante de la raison divine dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Methodos* 3, pp. 72-93.
- BOLLACK J. (2005), *Dionysos et la tragédie*, Paris.
- BONANNO M. G. (1987), "Paratragedia in Aristofane", *Dioniso* 57, pp. 135-167.
- CALAME C. (2002²), *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- CIANI M. G. (1979), *Dionysos. Variazioni sul mito*, Padoue.
- DARAKI M. (1980), "Aspects du sacrifice dionysiaque", *Revue de l'Histoire des Religions* 197, pp. 131-157.
- DETIENNE M. (1998²), *Dionysos mis à mort*, Paris.
- DI BENEDETTO V. (2004), *Euripide. Le Baccanti, Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento*, Milan.
- DODDS, E. R. (1960²), *Euripides, Bacchae, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- FOLEY H. (1980), "The Masque of Dionysos", *TAPhA* 110, pp. 107-133.
- GREEN A. (1969), *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris.
- IMPERIO O. (2004), *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari.
- JOUAN F. (1996), "Héros comique, héros tragique, héros satyrique", dans P. Thiery, M. Menu (éds.), *Aristophane : la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse mars 1994, Bari, pp. 215-228.
- JOUANNA J. (1996), "Structures scéniques et personnages : essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*", dans P. Thiery, M. Menu (éds.), *Aristophane : la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse mars 1994, Bari, pp. 253-268.
- LANZA D. (1988), "Lo spazio scenico dell'attore comico", in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento 28-30 marzo 1988, Firenze, pp. 179-191.

- Id. (1997), *Lo Stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Turin.
- LUPPE W. (2000), "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos", dans D. Harvey, J. Wilkins (éds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Londres-Swansea, pp. 15-20.
- MARELLI C. (2006), "L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane", dans Fabio Roscalla (éd.), *L'autore et l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*, Atti del convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), Pise, pp. 133-153.
- NEWIGER H. J. (1987), "L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione", *Dioniso* 57, pp. 15-30.
- PLATTER Ch. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.
- PRATO C. (2001), *Aristofane, Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Milan.
- RIZZINI I. (2007), "Le *Baccanti* o l'ossessione della visione", dans Anna Beltrametti (éd.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como-Pavie, pp. 107-162.
- RÖSLER W. (1995), "Escrologia e intertestualità", *Lexis* 12, pp. 117-128.
- RUFFELL I. (2002), "A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition", *CQ* 52, pp. 138-163.
- RUSSO C. F. (1984²), *Aristofane autore di teatro*, Florence.
- SALE W. (1972), "The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides", *Yale Classical Studies* 22, pp. 63-82.
- SAETTA COTTONE R. (2003), "Agathon, Euripide et le thème de la *mimesis* poétique dans les *Thesmophories* d'Aristophane", *Revue des Études Grecques* 116, 2, pp. 445-469.
- EAD. (2004), "La parodie du *Téléphe* entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*. L'échec du Parent", *Methodos* 4, <http://methodos.revues.org/document160.html>
- EAD. (2005), "Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane", *Lexis* 23, pp. 131-156.
- SANSONE D. (1978), "The *Bacchae* as Satyr-Play ?", *Illinois Classical Studies* 3, pp. 40-46.
- SCHLESIER R. (1998), "Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, *Bacchae* 75", dans J. Holzhausen (éd.), *Psychè-Seele-anima, Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998*, Stuttgart-Leipzig, pp. 37-72.
- SEIDENSTICKER B. (1972), "Pentheus", *Poetica* 6, 1972, pp. 35-63.
- Id. (1978), "Comic Elements in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 99, pp. 303-320.
- SEGAL Ch. (1997²), *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton (1982).

- SLATER N. W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- SUSANETTI D. (2007), *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Rome.
- TASINATO M. (2003), "Sulle tracce d'un antico duello : le *Baccanti* di Euripide a tenzone con le *Rane* di Aristofane", *Simplegadi*, Rivista di filosofia interculturale 21, pp. 3-26.
- EAD. (2007), *Passaggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verone.
- TREU M. (1999), *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Gênes.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P. (1986), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris.
- VOELKE P. (2004), "Euripide, héros comique. A propos des *Acharniens* et des *Thesmophories*", *Études de Lettres de l'Université de Lausanne* 4, pp. 117-138.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. (1997²), *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Bristol (1948).
- ZANETTO G. (2006), "Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica", dans E. Medda, Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni (éds.), *KOMWIDOTRAGWIDIA, Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pise, pp. 307-325.
- ZEITLIN F. (1981), "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazuse*", dans H.P. Foley (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, pp. 169-217.

A NOÇÃO PLATÔNICA DE IMAGEM

JAA TORRANO

Universidade de São Paulo

jtorrano@usp.br

Como se descreve a noção de imagem, nos *Diálogos* de Platão, e que relação a noção de imagem assim descrita tem com o conhecimento, a verdade e o ser? A análise da construção das imagens do sol, da linha e da caverna, nos livros VI e VII de *República*, permite-nos responder às questões suscitadas pela intrigante e desconcertante noção platônica de imagem.

Platão / *República*; imagem / o sol, a linha e a caverna

How the notion of image is described in Plato's *Dialogues* and which relationship it has with the knowledge, the truth and the being? By reading how the images of the sun, the line and the cave are constructed in books VI-VII of *The Republic*, we can find out the answers to questions about the intriguing and disconcerting platonic notion of image.

Plato / *The Republic*; image / the sun, the line and the cave

Sempre e por toda parte nos deparamos com imagens; mas em algumas circunstâncias excepcionais há imagens que fulgem com um fulgor que ultrapassa todo o âmbito do imediatamente dado e todo o horizonte do inteiramente sensível, e desde já nos remete ao que nos ilumina a totalidade de nossa vida com um sentido para nós inteiramente novo, e que dá sentido à nossa vida por integrá-la à ordem com que o mundo mesmo para nós se revela vivo, perene e completo.

Que imagens são essas, que num imprevisível instante fulgem e nos integram à ordem sempiterna do mundo?

Que distingue essas imagens, que nos iluminam, das que nos deixam perdidos entre imagens? Afinal, que é imagem?

Talvez nenhum pensador tenha vivido sob o império da imagem e refletido sobre ele de modo tão radical e decisivo quanto Platão, em cuja época os Deuses ainda se confundiam com as imagens e as imagens com os Deuses, sem que ainda se tivesse perdido a noção de que os Deuses são Deuses e as imagens, imagens. A Platão se impôs, como a questão decisiva

de sua época, discernir e definir em termos filosóficos as condições de possibilidade de se distinguirem as imagens dos Deuses e os Deuses, das imagens.

Como se descreve a noção de imagem, nos *Diálogos* de Platão, especialmente no diálogo intitulado *República*? Como a noção de imagem assim descrita se integra, se se integra, na elaboração e apresentação da noção de dialética, nesse mesmo diálogo?

O fio de Ariadne é a noção de imagem tomada como a unidade que reúne todas essas diversas questões.

As imagens paradigmáticas: 1ª.) o sol,

Se o filósofo é esse que tem as virtudes necessárias para a aquisição do conhecimento e para chegar finalmente ao conhecimento supremo que é a idéia do bem, e se a contemplação do bem é que qualifica o filósofo para o governo da cidade, – impõe-se a Sócrates a questão que pergunta o que é o bem. O bem é objeto da suprema ciência, mas o que é o bem?

Em *República* VI, 506 e, Sócrates diz que o bem em si lhe parece grandioso demais para, com o impulso que os move na presente conversação, poder atingir o seu pensamento a respeito dele, mas que deseja expor o que lhe parece ser o filho do bem e muito semelhante a ele. E dada a anuência do interlocutor, que propõe que numa outra vez seja paga a explicação devida a respeito do pai, Sócrates faz um jogo entre as palavras *ékgonos* e *tókos*, que significam ambas "filho", mas *tókos*, além de "filho" significa também "juros", no sentido de rendimento de um dinheiro dado a juros, e diz: "Tomara que eu a pudesse pagar e vós recebê-la, e não como agora, dar-vos só os juros. Recebei, portanto, este juro e este filho do bem em si. Mas tende cuidado em que não vos engane sem querer, entregando-vos falsas as contas do juro." (*República*, VI 507 a, citando-se, com as modificações consideradas necessárias, a tradução de *República* de Platão por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983). *Tòn lógon tou tókou* significa "o discurso do filho" e "as contas do juro". Com esse jogo de palavras se faz um alerta, que põe o ouvinte de sobreaviso com relação à imagem. Isso é condizente com a descrição que se fará da imagem, na imagem da linha, onde se diz que a imagem é o grau do conhecimento menos verdadeiro e menos claro. Se é o grau do conhecimento menos verdadeiro e menos claro, faz sentido que se alerte o interlocutor para que se acautele relativamente à imagem, que é o grau do conhecimento no qual se apresentará o discurso a respeito do bem em si.

A imagem do sol se constrói mediante uma distinção prévia. Sócrates recorda o que anteriormente disseram "em muitas outras ocasiões" e

acordaram entre si sobre a distinção do sensível e do inteligível. "Que há muitas coisa belas, e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem. (...) E que existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisa que então postulamos múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma idéia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência. (...) E diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as idéias são inteligíveis, mas não visíveis." (*República*, VI 507 b). Essa distinção se faz entre a multiplicidade visível das muitas coisas belas, das muitas coisas boas, e a unidade inteligível do belo em si mesmo, do bem em si mesmo. "Visível" aqui significa, por metonímia, "sensível": na seqüência Sócrates argumenta e mostra como e por que a visão é o mais perfeito dos sentidos. Não só fala da visão como o mais perfeito dos sentidos, mas estranhamente justifica essa perfeição da visão relativamente aos outros sentidos com o seguinte argumento: "A audição e voz precisam de qualquer coisa de outra espécie para respectivamente ouvir e fazer-se ouvir, de tal modo que se esse terceiro fator não estiver presente a primeira não ouvirá e a segunda não será ouvida? – Não, não precisam de nada. – Julgo que não há muitas outras faculdades, para não dizer nenhuma, que necessitem de tal coisa, ou podes mencionar alguma? – Eu não, respondeu ele. – Mas quanto à de ver e de ser visto, não pensas que necessite disso? – Como assim? – Ainda que haja nos olhos a visão e quem a possui tente servir-se dela, e ainda que as cores estejam presentes nas coisas, se não se lhes adicionar uma terceira espécie, criada expressamente para o efeito, sabes que a vista não verá e que as cores serão invisíveis? – O que é isso a que se refere? – É aquilo a que chamas luz. – Dizes a verdade. – Por conseguinte, o sentido da vista e a faculdade de ser visto estão ligados por um laço de uma espécie bem mais preciosa do que todos os outros, a menos que a luz seja coisa para se desprezar. – A verdade é que está longe de ser desprezível. – Qual é, dentre os Deuses do céu, aquele a que atribuis a responsabilidade desse fato, de a luz nos fazer ver, da maneira mais perfeita que é possível, e que seja visto o que é visível? – O mesmo que tu e os restantes, pois é evidente que estás a perguntar do sol." (*República*, 507 c – 508 a). Estabelecem-se estas distinções, de que o sol não é nem a visão, nem a luz, mas é a causa tanto da visão quanto da luz, e dá às coisas visíveis não só a visibilidade delas, mas também a sua nutrição e sustento. E estabelece-se esta correlação: o que o sol é no plano visível para as coisas visíveis, a idéia do bem no plano inteligível é para as idéias. A idéia do bem é a causa da cognoscibilidade das coisas cognoscíveis, de sua verdade e de seu ser, sem que a idéia do bem seja ser nem ciência, mas a causa do ser, da ciência e da verdade. Nessa imagem do sol, apresenta-se, e de certa maneira define-se, a idéia do bem por uma tríplice causalidade: o bem é a causa do

conhecimento, da verdade e do ser. Ou seja, as idéias são o que são, e são cognoscíveis, e são verdadeiras, na medida que participam da idéia do bem, e só por essa participação. Distinguem-se também graus diversos de participação do ser, na medida que se distinguem, por um lado, o ser, conhecimento e a verdade e, por outro lado, como causa disso, o bem. O bem, causa do ser, não é o ser, mas está acima e além da essência, pela sua dignidade e poder (*República*, 509 b).

"Logo, para os objetos do conhecimento dirás que não só a possibilidade de serem conhecidos lhes é proporcionada pelo bem, como também é por ele que o ser e a essência lhes são adicionados, apesar de o bem não ser uma essência, mas estar acima e além da essência, pela sua dignidade e poder." (*República*, 509 b).

Essa idéia surpreendente oferece a oportunidade de o interlocutor de Sócrates fazer uma brincadeira. Sócrates se defende dizendo que o culpado por ele estar falando desse assunto é o seu interlocutor, que lhe pediu que falasse de algo a respeito de que ele tinha alertado que não estava preparado para falar. E o interlocutor então pede que não se detenha, mas verifique se não lhes escapou nenhum dos elementos, que entraram na construção dessa imagem (*República*, 509 c).

2ª.) a linha

Então, para retomar esses elementos que entraram na construção da imagem do sol, Sócrates propõe a imagem da linha, em que se imagina o conhecimento como se fosse uma linha: a imagem (*eikón*) da linha é à imitação (*mimema*) do conhecimento. A imagem da linha retoma essa distinção prévia à imagem do sol, entre o sensível e o inteligível. Em *República* VI, 509 d, Sócrates pede a seu interlocutor: "Imagina então – comecei eu – que, conforme dissemos, eles são dois e que reinam, um na espécie e no lugar inteligível, o outro no visível."

Tendo imaginado a linha com uma divisão em partes desiguais, cujos segmentos correspondem um ao inteligível e o outro ao visível, imagine-se cada um desses segmentos dividido por sua vez segundo a mesma proporção. A primeira seção do segmento do sensível é a das imagens. "Chamo imagens (*eikónes*), em primeiro lugar, às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes, e a tudo o mais que for do mesmo gênero, se estás a entender-me. – Entendo, sim. – Supõe agora a outra seção, da qual esta era imagem, a que nos abrange a nós, seres vivos, e a todas as plantas e toda a espécie de artefatos. – Suponho. – Acaso consentirias em aceitar que o visível se divide no que é verdadeiro e no que não o é, e que, tal

como a opinião está para o saber, assim está a imagem para o modelo? – Aceito perfeitamente." (*República*, 509 e – 510 b).

No diálogo *Sofista* 239 e, lê-se que uma tal enumeração – de sombras e reflexos nas águas e em espelhos – não seria, para um verdadeiro sofista, aceitável como definição de "imagem". Quando o sofista é chamado "produtor de imagens" (*eidolopoiôn*, *Sofista* 239 d), o Estrangeiro de Eléia diz que o sofista facilmente reverteria contra nós essas palavras que o descrevem como um produtor de imagens, perguntando-nos o que é imagem. Teeteto responde: "evidentemente lhe responderemos lembrando as imagens das águas e dos espelhos, as imagens pintadas ou gravadas, e todas as demais, da mesma espécie. – Bem se vê, Teeteto, que jamais viste um sofista. – Por quê? – Ele te parecerá um homem que fecha os olhos ou que, absolutamente, não tem olhos. – Como assim? – Quando assim lhe responderes, ao lhe falar do que se forma nos espelhos ou do que as mãos amoldem, ele se rirá de teus exemplos, destinados a um homem que vê. Fingirá ignorar espelhos, águas e a própria vista e te perguntará, unicamente, o que se deve concluir de tais exemplos." (*Sofista* 239 d – 240 a).

Então, Teeteto se vê obrigado a dar uma definição conceitual de imagem, que em *República* VI, 509 e – 510 a, não vem ao caso, porque se se tivesse que apresentar aí uma definição conceitual de imagem, interromper-se-ia a construção da imagem da linha. Passa-se, então, para o segmento seguinte da imagem da linha; mas, de qualquer forma, esses segmentos da linha, correspondentes à imagem e ao de que há imagem, são desde já definidos como o não verdadeiro e o verdadeiro. No *Sofista* 240 a, a primeira característica da imagem consiste em não ser verdadeira, o que traz como consequência todas as aporias, como – em primeiro lugar – ter que admitir a contragosto que o não-ser de certo modo é (*Sofista* 240 e).

Na *República* VI 509 e – 510 b, descreve-se a imagem mediante a enumeração de exemplos, e passa-se já para a primeira seção do segmento do inteligível, no qual "a alma, servindo-se, como se fossem imagens, dos objetos que então eram modelos, é forçada a investigar a partir de hipóteses, sem poder caminhar para o princípio, mas para a conclusão; ao passo que, na outra parte, a que conduz ao princípio absoluto, parte da hipótese, e, dispensando as imagens, que havia no outro (segmento da linha) faz caminho só com o auxílio das idéias" (*República*, 510 b – c). Esse resumo se explica a seguir: as ciências superiores – descritas mais tarde e enumeradas como aritmética, geometria, a ciência dos volumes, a astronomia, e ainda a harmonia – essas ciências partem de hipóteses – a saber, as noções comuns dos geômetras, por exemplo, o par e o ímpar, as figuras, os três tipos de ângulos e outras doutrinas irmãs dessas – e, partindo dessas hipóteses, que por serem evidentes não requerem demonstração, essas ciências

caminham unicamente em direção à conclusão dessas hipóteses, sem poder remontar ao fundamento não hipotético. Eis a primeira característica dessas ciências. A segunda característica é que essas ciências, no seu procedimento discursivo, servem-se de imagens. Na outra seção do inteligível, está a ciência suprema, que é a dialética, cujo procedimento assim se descreve: "fazendo das hipóteses não princípios, mas hipóteses de fato, uma espécie de degraus e pontos de apoio, pode ir até aquilo que não admite hipótese, mas que é o princípio de tudo, atingindo o qual desce, fixando-se em todas as conseqüências que daí decorrem, até chegar à conclusão, sem se servir em nada de qualquer dado sensível, mas passando das idéias umas às outras, e terminando em idéias." (*República*, 511 b – c). Definem-se, então, claramente quatro modalidades de objetos do conhecimento, duas sensíveis e duas inteligíveis; e estabelece-se uma correlação entre cada uma dessas modalidades de objetos do conhecimento e o correspondente estado da mente, quando esta é marcada pela apreensão de determinada modalidade de tais objetos. Esses estados da mente, ou "afecções da alma", em grego *pathémata en tēi psychēi*, são quatro, a saber: *nósis*, *diánoia*, *pistis*, *eikasía*. (*República*, 511 d – c). Entre esses *pathémata en tēi psychēi*, a *nósis* – que Maria Helena da Rocha Pereira traduz por "inteligência" – corresponde à dialética; a *diánoia* – que ela traduz por "entendimento", mas que às vezes também é possível traduzir por "raciocínio" – corresponde às ciências superiores: aritmética, geometria, estereometria, astronomia e harmonia; a *pistis* – que ela traduz por "fé", e outros por "crença", mas que também se explica como "certeza sensível" – corresponde a isso de que há imagens, o segmento onde estamos incluídos nós mesmos, e os seres vivos, as plantas, e toda espécie de artefatos. O estado da mente correspondente à apreensão das imagens chama-se *eikasía* – que Maria Helena da Rocha Pereira traduz por "suposição", sendo "imaginação" uma outra possibilidade de tradução que naturalmente traz tantas vantagens quantas desvantagens.

e 3^a.) a caverna.

Com essa enumeração dos estados da mentes correspondentes às diversas modalidades de objetos do conhecimento, conclui o livro VI, e chegamos à terceira imagem, a da caverna, que abre o livro VII. Essa terceira imagem recupera – como já disse – todos os elementos constitutivos dessas duas imagens anteriores, e dá a essas distinções assim estabelecidas uma dimensão existencial e o caráter de um drama.

Sócrates introduz a imagem da caverna com as seguintes palavras, no início do livro VII: "Depois disso – prossegui eu – imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência" (514 a). "Imagina" é *apeikason*, do verbo *eikázo*, donde *eikasía*,

a afecção na alma resultante da apreensão de imagens. A construção desta terceira imagem visa, pois, descrever a *nossa* natureza, relativamente à *paideia* ("educação") e à *apaideusia* ("falta de educação"): "suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grillhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os manipuladores de marionetes colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles. – Estou a ver – disse ele. – Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda espécie de lavor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados." (*República*, 514 a – 515 a). O interlocutor de Sócrates o interrompe com este comentário: "estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas." *Átopon* (...) *eikóna kai desmótas atópous*. *Átopos* é "extravagante", "descabido", "absurdo", e ainda, como nesta tradução de que nos servimos, "estranho". "Semelhantes a nós" responde Sócrates. (*República*, 515 a)

Há neste drama, cujo protagonista é a nossa própria natureza, colocada entre os extremos da educação e da falta que esta nos faz, quatro episódios que se representam diante de diversos cenários. O primeiro episódio, diante do primeiro cenário, se descreve com as seguintes palavras: "Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projetadas pelo fogo na parede oposta da caverna? – Como não – respondeu ele – se são forçados a manter a cabeça imóvel toda a vida? – E os objetos transportados? Não se passa o mesmo com eles? – Sem dúvida. – Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando designavam o que viam? – É forçoso. – E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava? – Por Zeus, que sim! – De qualquer modo – afirmei – pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos." (*República*, 515 a – c).

No primeiro episódio do drama, o cenário do drama é o das sombras. *Skiás*, "sombras", é uma das muitas palavras que compõem a riquíssima sinonímia da imagem, *eikón*: na enumeração dos exemplos de imagem, *eikón*, o primeiro dado é *skiá*, "sombra". Nesse primeiro episódio, segundo

toda necessidade, os prisioneiros não conhecem nem reconhecem outra verdade senão a das sombras dos artefatos e a dos ecos das vozes dos que os transportam (*República*, 515 a – c).

O segundo episódio assim se descreve: "Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objetos mais reais? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objetos que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objetos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam? – Muito mais – afirmou. – Portanto, se alguém o forçasse a olhar para a própria luz, doer-lhe-iam os olhos e voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objetos para os quais podia olhar, e julgaria ainda que estes eram na verdade mais nítidos do que os que lhe mostravam? – Seria assim – disse ele." (*República*, 515 c – e).

Nesse segundo episódio, o cenário é o dos artefatos e da luz do fogo. Nesse episódio, observamos uma certa confusão e uma certa distinção entre graus de conhecimento, de verdade e de ser. Utiliza-se, então, o grau comparativo de superioridade do advérbio ("mais perto do ser", *mállon eggytéro tou óntos*), do participio ("o que é mais", *mállon ónta*), e dos adjetivos ("mais corretamente", *orthóteron*; "mais verdadeiros", *aletéstera*; "mais nítidos", *saphéstera*): – "mais perto do ser e voltado para o que é mais, veria mais corretamente". Há, no entanto, confusão e perplexidade a respeito do que é mais verdadeiro e mais real: – "suporia que os objetos vistos outrora eram mais verdadeiros do que os que agora lhe mostravam" e "julgaria ainda que estes que ele via outrora eram mais nítidos do que os que lhe mostravam" (*República*, 515 d – e). Nesse segundo episódio, em torno desse segundo cenário, ainda no interior da caverna, impõem-se a questão e a perplexidade a respeito dos graus da verdade, do conhecimento e do ser.

O terceiro episódio se dá fora da caverna, onde o cenário conhece a variação desde a luz noturna até a luz do dia. O terceiro episódio assim se descreve: "E se o arrancassem dali à força e o fizessem subir o caminho rude e íngreme, e não o deixassem fugir antes de o arrastarem até à luz do sol, não seria natural que ele se doesse e agastasse, por ser assim arrastado, e, depois de chegar à luz, com os olhos deslumbrados, nem sequer pudesse ver nada daquilo que agora dizemos serem os verdadeiros objetos? – Não

poderia, de fato, pelo menos de repente. – Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o que há acima (*tà áno*).” (*República*, 515 e –516 a).

O terceiro episódio, fora da caverna, compreende quatro atos: dois atos com o cenário noturno, e dois atos com o cenário diurno. Primeiro ato: “Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens do homens e dos outros objetos, refletidas na água, e, por último, para os próprios objetos.” (*República*, 516 a)

Segundo ato: “A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da lua, mais facilmente do que se fosse o sol e o seu brilho de dia. – Pois não!” (*República*, 516 a – b)

Terceiro ato: – “Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o sol e de contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar. – Necessariamente.” (*República*, 516 b)

Quarto ato: – “Depois já compreenderia, acerca do sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viram um arremedo. – É evidente que depois chegaria a essas conclusões.” (*República*, 516 b – c)

No terceiro ato, há uma percepção do sol mesmo visível no céu, mas no quarto ato há a percepção intelectual do significado dessa percepção do sol: percebe-se que o sol é a causa das estações, dos anos e que dirige todo o âmbito do sensível. Parece evidente que no terceiro episódio são retomados condensadamente todos os elementos constitutivos da imagem do sol, e também todas as distinções estabelecidas na imagem da linha.

O quarto episódio é o retorno ao fundo da caverna. Esse retorno ao fundo da caverna retoma o cenário do primeiro episódio, mas introduz nele novos elementos: os concursos de perspicácia e acuidade do olhar, a disputa pelo poder e as honrarias no fundo da caverna constituem a matéria prima da ação e da reflexão política.

“E então? Quando ele se lembrasse da sua primitiva habitação, e do saber que lá possuía, dos seus companheiros de prisão desse tempo, não crês que ele se regozijaria com a mudança e deploraria os outros? – Com certeza. – E as honras e elogios, se alguns tinham então entre si, ou prêmios para o que distinguisse com mais agudeza os objetos que passavam, e se lembrasse melhor quais os que costumavam passar em primeiro lugar e quais em último, ou os que seguiam juntos, e àquele que dentre eles fosse mais hábil em predizer o que ia acontecer – parece-te que ele teria saudades ou inveja das honrarias e poder que havia entre eles, ou que experimentalmente os mesmos sentimentos que em Homero, e seria seu intenso desejo ‘servir junto de um homem pobre, como servo da gleba’, e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo? – Suponho que seria

assim – respondeu – que ele sofreria tudo, de preferência a viver daquela maneira." (*República*, 516 c – d)

Descreve-se então uma disputa pelo poder no fundo da caverna, que passa pelo conhecimento das sombras, pela perspicácia de poder prever o comportamento das sombras. Num primeiro momento, o que veio de fora da caverna teria os olhos ofuscados e perderia nesse certame, e seria acusado de ter as suas vistas destruídas por ter saído fora da caverna e se diria que sair fora da caverna destrói a vista.

Um segundo momento do quarto episódio é descrito em *República* VII 520 c, no qual os olhos de quem regressa ao fundo da caverna se acostumam novamente às trevas e, cessada a ofuscação provocada pelas trevas, "sereis mil vezes melhores do que os que lá estão e reconheceréis cada imagem, o que ela é e o que representa devido a terdes contemplado a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom." (*República*, 520 c)

Passada a ofuscação do regresso da luminosidade às trevas, com os olhos acostumados novamente às trevas, recuperada a perspicácia e a acuidade do olhar, esse que saiu fora da caverna teria as melhores condições de conhecer a verdadeira natureza do que se vê e de poder avaliar corretamente qual é o grau de realidade, a natureza e o comportamento do que se vê.

Mas em *República* 517 a, depois do primeiro momento do quarto episódio, Sócrates já tira esta conclusão: "Meu caro Glauco, essa imagem (*taúten... tèn eikóna*) – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo o que dissemos anteriormente, comparando a região revelada através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do sol. Quanto à subida acima e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao lugar inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a idéia do bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no visível, ela criou a luz e o senhor da luz; e que, no inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública." (*República*, 517 a – c)

Até o final do livro VII, são explicitados todos esses elementos e mostra-se como essa imagem da caverna constitui uma verdadeira sinopse, uma visão de conjunto, do *currículum* do filósofo e da relação entre essas quatro modalidades de objetos do conhecimento, e ainda como e por que a relação entre essas quatro modalidades dos objetos do conhecimento é perpassada pelo jogo do poder. Há um jogo do poder implicado na relação entre essas quatro modalidades de objetos do conhecimento, porque há indivíduos que se notabilizam na apreensão das modalidades de objetos do

conhecimento correspondentes ao sensível, mas a apreensão dos objetos inteligíveis demanda as qualidades específicas do filósofo, e isso implica a disputa e o exercício do poder.

Nessa imagem da caverna, podemos observar que, por um lado, estabelecem-se distinções entre diversos graus de participação na verdade, no conhecimento e no ser; e, por outro lado, estabelece-se um nexó necessário entre a verdade, o conhecimento e o ser. É isso que a imagem da caverna encerra como doutrina, expondo e ressaltando os traços que o pensamento platônico, mais propriamente a dialética, tem em comum com o pensamento mítico. Em resumo, por um lado, o nexó necessário entre a verdade, o conhecimento e o ser, e, por outro, a distinção entre os diversos graus de participação na verdade, no conhecimento e no ser.

No interior da caverna, o grau de participação na verdade será sempre correspondente e equivalente ao grau de participação no ser, e o conhecimento será sempre o conhecimento do que se deixa ver e conhecer no interior da caverna, ou seja, as imagens e as sombras das imagens. Assim sendo, o conhecimento de algo mais que imagens e de verdades superiores à da imagem demandará sempre um percurso para fora e além da caverna. Esse percurso exige uma transmutação do modo de ser próprio ao sujeito do conhecimento; e tanto essa transmutação quanto o conhecimento mesmo pressupõem e exigem uma afinidade entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Portanto, o êxodo da caverna só será possível aos que têm uma afinidade anímica com o que se encontra fora da caverna.

"SI VIR ES": PALABRAS DE MUJER E IDENTIDAD MASCULINA EN LIVIO AUC 1

ALICIA SCHNIEBS

Universidad de Buenos Aires

latines@yahoo.com

El sorprendente protagonismo de las mujeres en el libro 1 de *Ab urbe condita* se evidencia en la notable e inusual acumulación de figuras femeninas que intervienen de manera activa en los sucesos narrados y en la frecuencia con que ellas generan situaciones dialógicas de interlocutor masculino con fines persuasivos. El estudio de dichas situaciones permite demostrar que se trata de un recurso empleado para configurar, por semejanza o por contraste, la identidad del varón romano de la elite.

Livio / discurso / mujer / varón / identidad

The surprising presence of women in *Ab urbe condita* 1 can be observed in the remarkable and unusual accumulation of female figures that take part in an active way in the events narrated and in the frequency in which they generate male interlocutor dialogic situations with persuasive aims. The study of this situations demonstrates that this is a resource employed to form, either by similarity or contrast, the identity of the elite Roman man.

Livy / speech / woman / man / identity

El libro 1 de *Ab urbe condita* llama la atención por el protagonismo que tienen las mujeres, evidenciado en la notable acumulación de figuras femeninas que intervienen en los sucesos narrados¹ y en la cantidad de discursos directos e indirectos asignados a ellas, elemento importante en un autor a quien ya Séneca y Quintiliano distinguían por recurrir al discurso para caracterizar a sus personajes.² Esta circunstancia es llamativa por tres razones. Por un lado, aparentemente desafía las normas discursivas de una cultura que, por su carácter patriarcal, tiende a descalificar a la mujer como participante legítima del circuito de la comunicación masculina, cosa que el mismo libro 1 confirma cuando marca la incapacidad de las sabinas para comprender el discurso cívico de Rómulo y la necesidad

¹ Lavinia, las sabinas, Hersilia, Tarpeya, Horacia, Tánaquil, Tulia, Lucrecia. Cf. SMETHURST (1950).

² Sen. *De ira*, 1.10.6, Quint. *Inst.* 10.1.101. Cf. WALSH (1963:82-83), CIZEK (1995:171-172)

de recurrir a *blanditiae* para persuadirlas.³ Por el otro, el desencadenante de la instauración de la *res publica* es precisamente el discurso de una mujer que desacata el silencio ordenado por un sujeto masculino: "Tace, Lucretia" (1.58.2).⁴ Finalmente, esta peculiaridad ocurre en el libro 1, cuyas estrategias narrativas tematizan y explicitan, como señala Miles, una suerte de advertencia al lector acerca de una manera de pensar la historia que no se sirve de la tradición como evidencia de los hechos realmente acontecidos sino como base para la reconstrucción e interpretación de la identidad.⁵

Este panorama peculiar del libro 1 es lo que torna significativa la presencia de la cláusula "si vir es", incluida en nuestro título, que, con las variantes propias de las distintas circunstancias de enunciación, el autor pone en boca de dos personajes femeninos centrales del período monárquico: Tánaquil ("Tuum est, Servi, **si vir es**, regnum")⁶ y Lucrecia ("Sex. est Tarquinius qui [...] mihi sibique, **si vos viri estis**, pestiferum hinc abstulit gaudium").⁷ Cierto es que la expresión en si es frecuente en latín pero no es menos cierto que su uso no es propio del registro literario y, de hecho, a pesar de la notable cantidad de discursos persuasivos contenidos en *AUC*, apenas aparece solo otras dos veces en el texto conservado.⁸ Esta extrañeza torna significativa su reiteración en el discurso de estas dos mujeres, lo cual se enfatiza si tomamos en cuenta que, aunque enunciada de manera elíptica, la referencia a la condición de *vir* también está presente en las palabras de Tulia, el otro célebre personaje femenino individual del libro 1. En efecto, cuando la hija de Servio dice al dubitativo Tarquinio "si tu is es cui nuptam esse arbitrator" (1.47.3), no cabe duda de que con el anafórico *is* Livio remite al lector a esa especial identidad de *vir* que despierta la atracción de la joven por su cuñado, explicitada por el texto unas pocas líneas antes:

tota in alterum auersa Tarquinium eum mirari, eum **uirum** dicere ac regio sanguine ortum: spernere sororem, quod **uirum** nacta muliebri cessaret audacia (1.46.6)

inclinada por completo hacia el otro Tarquinio lo admiraba, decía que él era un hombre y además nacido de sangre real; despreciaba a su hermana porque, habiendo conseguido un hombre, carecía de audacia mujeril.

³ cf. *Liv.* 1.9.13-16 y los comentarios de MILES (1992:189) y BROWN (1995:299-300)

⁴ Para el texto liviano seguimos la edición de OGILVIE (1974).

⁵ MILES (1995:55).

⁶ *Liv.* 1.41.3: "Tuyo es el reino, Servio, si eres un hombre".

⁷ *Liv.* 1.58.8: "Es Sexto Tarquinio quien tomó un placer funesto para mí y para él, si sois hombres.

⁸ cf. *Liv.* 2.38.6; 25.18.11. Cf. OGILVIE (1998:161).

A su vez, esta semejanza entre los tres discursos mencionados, observada a nivel del enunciado y de la apelación a la identidad de *vir* como táctica persuasiva, está reforzada por otras a nivel de la factura textual y de las circunstancias de enunciación. En lo que hace a la factura textual, estas tres mujeres tienen en común el hecho de que son las únicas a las cuales se les asigna un discurso directo individual en el libro 1, pues las otras voces femeninas o bien son colectivas, como las sabinas (1.13.3) o bien están presentadas como discurso indirecto, como Hersilia (1.11.2). Respecto de las circunstancias de enunciación cabe señalar tres coincidencias. En primer lugar, en los tres casos el discurso directo de estas mujeres ocurre en el espacio privado del hábitat familiar y el o los destinatarios tienen con ellas una relación parental o casi parental.⁹ En segundo lugar, en los tres casos el discurso responde a una motivación personal que, aunque más evidente en Lucrecia y Tulia, no por ello es menos clara en Tanaquil si recordamos las razones que esgrime para convencer a su esposo de prohijar a Servio (1.39.3) y a éste de vengar la muerte de aquél y asumir el reino (1.41.3). Finalmente, en los tres casos el discurso de estas mujeres lleva a los destinatarios masculinos a producir un cambio institucional que altera en mayor o menor medida el orden establecido: la asunción de Servio sin el voto del pueblo (1.41.6),¹⁰ la de Tarquinio el Soberbio sin el del pueblo ni el del senado (1.49.3), el fin de la monarquía y la instauración de la *res publica* por parte de Bruto, Colatino, Lucrecio y Valerio.¹¹

Ahora bien, claro está que, aun con el trazo grueso y la tendencia al estereotipo con que Livio suele dibujar a sus personajes, hasta el lector más ingenuo podría detectar que el texto diferencia e incluso opone a estas tres mujeres pero, según creemos, esa disimilitud no hace sino conferir relevancia al conjunto de coincidencias observadas. Así, visto que, según las palabras que Livio pone en boca de estas mujeres, la reacción buscada

⁹ El yerno (1.41.2) en el caso de Tanaquil; el esposo, en el de Tulia (1.47.3); el esposo y el padre, más el agregado de dos íntimos amigos de estos, en el de Lucrecia (1.58.5-6).

¹⁰ Según Livio, el *interregnum* y el mecanismo de sucesión real que establece el voto del pueblo y la sanción del senado se origina en la situación de acefalía posterior a la muerte de Rómulo (1.17.8-10). Fuera de la dudosa veracidad histórica de esta afirmación (cf. OGILVIE, 1998:87-88), la importancia que el historiador asigna a este procedimiento se evidencia en su preocupación por señalar su observancia en el caso de Tulo Hostilio (1.22.1) y Anco Marcio (1.32.1).

¹¹ El indiscutible liderazgo de Bruto no niega la activa participación de los otros tres destinatarios del discurso de Lucrecia, como expresamente lo dice Livio (1.59.2) y como se deduce de la tercera persona plural empleada para referir los primeros pasos del levantamiento (1.59.3) y de la expresión "quo adiutores reges eiecerat" (2.2.11) con que se califica a P.Valerio cuando asume el consulado en lugar de S.Colatino.

en sus interlocutores masculinos está condicionada por la adecuación de éstos a una cierta identidad de *vir* y que el uso de este término en nuestro autor es particularmente cuidadoso y selectivo,¹² consideramos que, más allá de los hechos referidos, el peculiar comportamiento textual de estos personajes permite formular la hipótesis de que la generación de situaciones dialógicas de interlocutor masculino con fines persuasivos por parte de las mujeres opera en el libro 1 como un recurso empleado para configurar, por semejanza o por contraste, el deber ser y el deber hacer del varón romano de la elite.¹³ A efectos de demostrarla, estructuraremos nuestro análisis en dos momentos: (a) "el emisor femenino", donde determinaremos el corpus de trabajo y analizaremos la construcción de los componentes de la situación comunicativa que implican predicaciones acerca de la identidad de los personajes femeninos que generan estas situaciones: ámbito de enunciación, tipo de interlocutor, tipo de acto ilocutivo y motivación del emisor; y (b) "el interlocutor masculino", donde estudiaremos aquellos elementos que implican predicaciones acerca de los personajes masculinos que operan como destinatarios: el tipo de argumentación, la eficacia persuasiva y la motivación del receptor.

El emisor femenino

A lo largo del libro 1 Livio enfrenta al lector con diez situaciones discursivas generadas por un personaje femenino con el objeto de dirigir a un interlocutor masculino un discurso argumentativo de carácter persuasivo para que realice una acción determinada:¹⁴

- Hersilia: dirigido a Rómulo para que perdone y reciba como ciudadanos a los padres de las raptadas (1.11.2).
- Sabinas: dirigido al ejército de romanos y sabinos para que suspendan las hostilidades (1.13.1-4)

¹² cf. SANTORO L'HOIR (1992:63-76)

¹³ Según VASALY (1987:205) Livio, quien ya en el prefacio advierte que estos sucesos improbables de los primeros tiempos de Roma sirven como "exempli documenta" (pr.10), manipula ese material "as a theoretical illustration of the interaction of personality and political power".

¹⁴ No integran el corpus por no responder a la variable elegida los siguientes discursos indirectos: el asignado a Rea Silvia (1.4.2-3) pues el texto no permite determinar con certeza que la responsable de generar la situación dialógica sea efectivamente la mujer, el atribuido a Tanaquil cuando interpreta el augurio del águila (1.34.9) dado que, aun cuando es argumentativo, no tiene por objeto persuadir a Tarquinio para que realice una acción determinada, y el conferido a Tulia cuando convoca a su marido para designarlo ella misma rey (1.48.5) porque, aunque su propósito es sin duda instigarlo a que asuma de una vez el poder, no tiene carácter argumentativo.

- Tánaquil 1: dirigido a su esposo Tarquinio para que busque mejor suerte en Roma (1.34.4-7)
- Tánaquil 2: dirigido a su esposo Tarquinio para que críe a Servio como un hijo (1.39.3-4)
- Tánaquil 3: dirigido a Servio para que venga la muerte de Tarquinio y se apropie del trono (1.41.2-3).
- Tánaquil 4: dirigido al pueblo para que acepte el poder de Servio (1.41.4-5)
- Tulia 1: dirigido a Tarquinio el Soberbio para que comparta sus deseos de poder (1.46.7-9)
- Tulia 2: dirigido a Tarquinio el Soberbio para que reclame el trono (1.47.1-7)
- Lucrecia: dirigido a su padre, marido y amigos para que venguen la afrenta recibida. (1.58.7-11-59.1-3)¹⁵

Lo interesante de estos pasajes es que, además de las coincidencias ya referidas que los habilitan para integrar el corpus, presentan otra serie de rasgos comunes que caracterizan esta operación discursiva, lo cual funciona como una base cierta de comparación a partir de la cual es posible recuperar una suerte de entramado intratextual en el cual estas distintas situaciones dialógicas potencian y explicitan su significación en términos de identidad y de modelos de conducta. En efecto, con mayor o menor grado de explicitación, todos los pasajes suministran información acerca de los siguientes aspectos:

1.- ámbito de enunciación:

Vistas las normas de circulación discursiva propias de la sociedad romana, el ámbito por excelencia de la palabra femenina es desde luego el privado, y así lo corrobora el texto, pues este es mayoritariamente el espacio de enunciación de los discursos de nuestro corpus, lo cual, referido de manera explícita en Tánaquil 2, Tulia 1 y Lucrecia,¹⁶ y de manera implícita en Tánaquil 3 y Tulia 2,¹⁷ puede también inferirse en Hersilia y Tánaquil 1. Sin embargo, esta observancia de la norma que en superficie parecería identificar a todas estas circunstancias de enunciación se desdibuja si

¹⁵ En lo sucesivo nos referiremos a las distintas situaciones discursivas por medio de las designaciones consignadas en esta nómina

¹⁶ Tánaquil 2: "abducto in secretum viro" (1.39.3), Tulia 1: "secretis [...] sermonibus" (1.46.7), Lucrecia: "in cubiculo" (1.58.6)

¹⁷ Tánaquil 3: "claudi regiam iubet, arbitros eiecit" (1.41.1), Tulia 2: "nec nocte nec interdiu virum conquiescere pati" (1.47.1).

reparamos en la sutil pero no por ello menor diferencia que existe entre estar en el espacio que de por sí le corresponde, como sucede con Lucrecia, y obligar al varón a ubicarse en un espacio de enunciación deliberadamente clausurado y apartado, como vemos en Tánaquil 2, Tulia 1 y Tánaquil 3. En cuanto a las de ámbito público, que es el propio del varón y que está referido de manera explícita en Sabinas y en Tánaquil 4,¹⁸ dos elementos distinguen estas situaciones aparentemente similares. En primer lugar, a diferencia de las raptadas que, aun cuando se trate de algo censurable, se limitan a irrumpir en el espacio viril, Tánaquil se apropia de un ámbito expresamente asignado al poder masculino ("habitabat enim rex ad lovis Satoris")¹⁹ e instituye una suerte de asamblea arrogándose un derecho, el *ius agendi*, que ni en tiempos republicanos ni en la monarquía tenía siquiera cualquier varón de la elite.²⁰ En segundo lugar, si bien el discurso de las sabinas constituye una trasgresión de la norma, el entorno bélico y su carácter patético, colectivo e indiferenciado se encuadran dentro de lo previsible en una cultura que tiende a homogeneizar la palabra femenina y a identificarla con la expresión del lamento y la queja, sobre todo ante la guerra.²¹ En oposición a ello, el entorno cívico y el carácter individual del discurso de Tánaquil lo convierten en algo anómalo y reñido con la propia naturaleza femenina, como lo prueba el carácter excepcional de las figuras de Hortensia y Fulvia.²²

¹⁸ Sabinas: "inter tela volantia" (1.13.1), Tánaquil 4: "per fenestras in Novam viam versas" (1.41.4).

¹⁹ *Liv.* 1.41.4.

²⁰ Además en el discurso, Livio pone en boca de Tánaquil la expresión *dicto audiens* (1.41.5) usada en el léxico político para mentar, como señala OGLIVIE (1998:163), la obediencia a la palabra de los magistrados *cum imperio*. Para la usurpación del *ius agendi cum patribus* en el libro 1 de *AUC*, cf. *Liv.* 1.48.2.

²¹ Véase, en este sentido, que si bien el discurso que dirige Veturia a Coriolano es individual, actúa en respuesta al conjunto de las *matronae* que solicitan su intervención y la eligen como portavoz (2.40.1), y de hecho toda la escena tiende a resaltar el carácter colectivo y patético de la situación: "mulieres precibus lacrimisque" (*ib.*2), "ingens mulierum agmen" (*ib.*3), "lacrimas muliebres" (*ib.*), "fletusque ab omni turba mulierum ortus" (*ib.*9).

²² Esta inadecuación, que Livio explicita a propósito de las palabras de Tulia en el senado: "nec reverita coetum virorum" (1.48.5), se constata en la masculinización de estas mujeres que operan como emisoras individuales de discursos públicos en el espacio civil y masculino de los tribunales o el foro, tal como vemos en Valerio Máximo (8.3) o en Velejo Patérculo que se refiere a Fulvia diciendo "nihil muliebre praeter corpus gerens" (2.74.3). En este sentido sorprende que PIPER (1971) no haya reparado en que su conducta discursiva permite vincular a Fulvia no sólo con Tulia sino también con Tánaquil.

2.- tipo de interlocutor

En este punto los textos proveen dos tipos de datos: la cantidad de interlocutores y el vínculo que estos tienen con el emisor femenino. Con excepción del caso de Lucrecia, en los discursos de ámbito privado, el locutor es individual y tiene relación parental con el emisor, como expresamente lo indica el autor: el esposo en Hersilia, Tánaquil 1, Tánaquil 2 y Tulia 2,²³ el yerno en Tánaquil 3 y el cuñado en Tulia 1.²⁴ No obstante ello, la censura implicada por Livio al designar a su interlocutor como "viri alieni" (1.46.7), confiere al caso de Tulia 1 un rasgo que lo diferencia del resto, sobre todo si se toma en cuenta que la misma expresión usa Lucrecia para referirse a su violador (1.58.7).

En cuanto a los dos discursos públicos, el interlocutor es colectivo en ambos casos pero mientras en Tánaquil 4 es el pueblo ("populum Tánaquil adloquitur"),²⁵ en el caso de las Sabinas el texto pone especial cuidado en resaltar los lazos parentales que las unen a los destinatarios: "hinc patres, hinc viros" (1.13.2), "viris ac parentibus" (1.13.4), "viduae aut orbae" (*ib.*), lo cual no es un detalle menor, pues es precisamente la existencia de vínculos familiares lo que torna al menos 'comprensible' ese tipo de palabra femenina pública, unívoca y llorosa, de la que hablamos en el apartado anterior.²⁶ Por último, en cuanto a Lucrecia, cabe destacar que a pesar de que dos de sus interlocutores, Bruto y Valerio, no guardan con ella relación parental, no es ella la que se arroga el derecho de constituirlos en receptores sino su padre y su marido en quienes hace recaer la elección: "ut cum singulis fidelibus amicis veniant" (1.58.5).

3.- tipo de acto ilocutivo

Si bien en algunos casos - Tánaquil 1 y Tulia 1 - Livio se limita a introducir sin más el discurso indirecto, o a emplear el hiperónimo *inquit* - Tánaquil 2 (1.39.3) y Lucrecia (1.58.7,10) - hay otros en los que es más específico como sucede con Hersilia y Sabinas (1.13.2), cuyo acto ilocutivo

²³ Hersilia: "Hersilia coniunx" (1.11.2), Tánaquil 1: "virum honoratum videret" (1.34.5), Tánaquil 2: "abducto [...] viro" (1.39.3), Tulia 2: "nuptam esse" (1.47.3).

²⁴ Tánaquil 3: "soceri [...] socrum" (1.41.2), Tulia 2: "de viro ad fratrem, de sorore ad virum" (1.46.7).

²⁵ *Liv.* 1.41.5.

²⁶ También aquí el caso de Coriolano confirma este comportamiento ya que es en su carácter de esposa y madre que las matronas acuden a Volumnia y Veturia (2.40.1), lazo parental que el texto reiteradamente resalta: "Veturiam inter nurum nepotesque stantem" (*ib.*3), "mater tibi coniunxque" (*ib.*4), "matri" (*ib.*5), "ad filium" (*ib.*), "materne" (*ib.*), "mater coniunx" (*ib.*7), "filium" (*ib.*8), "uxor" (*ib.*9).

define como *orare*, Tánaquil 4 (1.41.5), de quien predica *iubere* y Tulia 2 (1.47.6), a la que asigna *increate*.²⁷ Mención aparte merece el pasaje de Tánaquil 3 donde emplea *orare* (1.41.2) y también el hiperónimo *inquit* (*ib.*3) como una manera de distinguir las dos partes en que se estructura este discurso. Así, al menos en los casos en que se lo explicita, el tipo de acto ilocutivo establece un contraste entre la comunicación generada por la mujer en Hersilia, Sabinas y en parte Tánaquil 3, que, definida como *orare*, supone colocar la autoridad del lado del receptor y por ende respetar la jerarquía de género propia de las normas discursivas de una sociedad patriarcal, y la generada en Tulia 2 y Tánaquil 4, referidas como *increate* y *iubere*, verbos que connotan un discurso emanado de sujetos legitimados para producir enunciados prescriptivos.²⁸ Puede aducirse, claro está, que en el caso del discurso dirigido al pueblo por Tánaquil esa legitimidad procede de su condición de reina pero, según creemos, esto no sirve para eliminar sino para profundizar el aludido contraste. En efecto, a pesar de la importancia de la intervención de la otra reina de este corpus, Hersilia, y del hecho significativo de que en su boca aparezca por primera vez el término *concordia*, medular en la concepción liviana,²⁹ sólo Tánaquil es predicada como *regina* (1.39.2,5),³⁰ sólo ella integra con su marido el plural *reges* ("excitios reges"),³¹ sólo a ella se le atribuyen discursos donde recurre a una primera persona plural que la convierte en parte activa de las decisiones y actos de la pareja reinante.³²

4.- motivación del emisor

Entendemos por 'motivación del emisor' las circunstancias externas o internas que llevan a estas mujeres a generar la situación comunicativa, las cuales se pueden recuperar sea por el carácter omnisciente de un narrador que conoce y revela los secretos afanes de sus protagonistas, sea por el

²⁷ Aun cuando no integra el corpus (cf.n.14), interesa destacar que Livio usa el específico y solemne *nuncupare* para mentar el acto ilocutivo de Rea Silvia (1.4.2).

²⁸ Sugerentemente, en el interior del discurso indirecto que Tánaquil dirige al pueblo, Livio hace que ella misma atribuya el *iubere* al rey moribundo. Cf. 1.34.9, donde Livio usa *iubere* para indicar el acto ilocutivo por el cual Tánaquil instruye a Tarquinio acerca de la correcta interpretación del augurio del águila a partir de una autoridad que, según el texto específica, le confiere su pericia en el tema: "perita [...] caelestium prodigiorum mulier".

²⁹ cf. BROWN (1995)

³⁰ En el resto de la obra el sustantivo *regina* se predica exclusivamente de Juno: cf. *Liv.* 3.17.3; 5.21.3; 6.16.2; 22.1.17; 27.37.8; 31.12.10; 39.2.11; etc.

³¹ *Liv.* 1.39.2.

³² cf. *Liv.* 1.39.3: "educamus [...] rebus nostris dubiis [...] indulgentia nostra nutriamus"; 1.41.3: "et nos peregrini regnavimus".

contenido mismo de los discursos. Tratándose de mujeres, va de suyo que, en consonancia con una manera de pensar lo femenino como incapaz de anteponer lo público sobre lo privado, la motivación es siempre de carácter estrictamente personal pero, tal como hemos visto hasta ahora, también aquí es posible detectar diferencias significativas. Por el narrador omnisciente sabemos que tanto Hersilia, que actúa "precibus raptarum fatigata" (1.11.2), como Lucrecia, que lo hace "maesta tanto malo" (1.58.5), generan la situación comunicativa para reparar circunstancias que, aunque sin duda muy diversas, tienen en común el estar desencadenadas por un agente externo. Ambos personajes coinciden además en que sus respectivas motivaciones se adecuan al horizonte de lo 'aceptable' en la cultura romana: la de Hersilia porque responde a la *sympátheia* característica de las mujeres, la de Lucrecia porque, más allá de su propia pena y vergüenza, los verdaderos damnificados por la violación son los dueños últimos y legítimos de su cuerpo, esto es, su esposo y su padre. Aunque implicada en su discurso, de un tenor igualmente 'aceptable' es la motivación de las Sabinas, que obran por temor a perder en la lucha a sus padres y esposos. De todos modos, va de suyo que, como se comentará luego, existe una diferencia fundamental entre Hersilia y las sabinas, cuyo objetivo es modificar una circunstancia de carácter público, y Lucrecia, cuyo deseo es por completo ajeno al uso político que luego se hace de su violación y su cadáver.³³

En oposición a este grupo aparecen los diversos discursos pronunciados por Tanaquil y Tulia, que, aunque con matices, tienen en común el estar motivados de manera casi excluyente por su deseo de renombre, prestigio y poder. Con respecto a Tanaquil, esto, que está implicado en el contenido de los discursos en Tanaquil 2 y 3,³⁴ aparece expuesto con claridad por el narrador omnisciente en Tanaquil 1:

[...] Tanaquil summo loco nata et quae haud facile iis in quibus nata erat humiliora sineret ea quo innupsisset. Spernentibus Etruscis Lucumonem exsue aduena ortum, ferre indignitatem non potuit,

³³ Para este tema en sí y en relación con el caso de Virginia, cf. HABERMAN (1980) y JOSHEL (1992)

³⁴ Tanaquil 2: "scire licet hunc lumen quondam rebus nostris dubiis futurum praesidiumque regiae adflictae" (Entérate de que éste será algún día luz para nuestros momentos difíciles y resguardo del trono tambaleante) (1.39.3). Tanaquil 3: "Et nos peregrini regnauius; qui sis, non unde natus sis reputa. Si tua re subita consilia torpent, at tu mea consilia sequere." (También nosotros reinamos siendo extranjeros; piensa quién eres no dónde has nacido. Si lo repentino de la situación entorpece tus decisiones, sigue al menos las mías) (1.41.3). La motivación coincidente de ambas situaciones está marcada por la reiteración del término *praesidium* que la reina usa para definir la futura función de Servio en Tanaquil 2, y el autor emplea para definir su decisión de convocarlo en Tanaquil 3: "alia praesidia molitur" (1.41.1).

oblitaque ingenitae erga patriam caritatis dummodo uirum honoratum uideret, consilium migrandi ab Tarquiniis cepit. (1.34.4-5)

[...]Tánaquil, nacida en alta cuna y no dispuesta a admitir por su casamiento una posición social menor que aquella en la que había nacido. Como los etruscos despreciaran a Lucumón por ser hijo de un exiliado, no pudo soportar el desprestigio y, olvidada del innato amor a la patria, con tal de ver investido de honores a su marido, tomo la decisión de emigrar de Tarquinius.

Del mismo modo procede Livio en el caso de Tulia, de cuya motivación dan cuenta sus propias palabras y el narrador omnisciente. Así, es la misma hija de Servio quien afirma en Tulia 1 que "si sibi eum quo digna esset di dedissent uirum, domi se propediem uisuram regnum fuisse quod apud patrem uideat" (si los dioses le hubieran concedido el marido que se merecía, sin demora vería en su casa el trono que veía en la de su padre),³⁵ y en Tulia 2 que "defuisse qui se regno dignum putaret, qui meminisset se esse Prisci Tarquini filium, qui habere quam sperare regnum mallet" (a ella le faltaba un hombre que se sintiese digno del trono, que recordase que era el hijo de Tarquinio el Antiguo, que prefiriese tener el reino antes que aspirar a él),³⁶ y es el narrador omnisciente quien nos devela sus secretas tribulaciones:

nec conquiescere ipsa potest si, cum Tanaquil, peregrina mulier, tantum moliri potuisset animo ut duo continua regna uiro ac deinceps genero dedisset, ipsa regio semine orta nullum momentum in dando adimendoque regno faceret. (1.47.6)

y ella misma no puede sosegar: si Tánaquil, una mujer extranjera, tuvo tanto poder como para entregar dos veces consecutivas el reino, a su esposo y luego a su yerno, ella misma, de estirpe real, ¿no tendría ninguna influencia para dar y quitar el reino?

Como puede verse, aun cuando las situaciones discursivas generadas por Hersilia y las sabinas buscan promover un cambio en una esfera institucional privativa del varón, el texto pone particular énfasis en puntualizar la diferencia entre la motivación típicamente femenina de ellas y la de Tánaquil y Tulia, consistente en el deseo de poder político y del prestigio derivado de él, algo que esa cultura considera propio de los intereses masculinos y que, en consecuencia, censura duramente en la mujer. En este sentido, a pesar de que, comparada con la inescrupulosa Tulia, Tánaquil resulta sin duda

³⁵ Liv. 1.46.8.

³⁶ Liv. 1.47.2

casi inofensiva, no puede hacerse a un lado la identificación resultante de que la hija de Servio la constituya en una suerte de *exemplum a maiore* (1.47.6) ni tampoco la crítica subyacente en el contraste implícito que establece el narrador entre ella, de quien dice "oblitaque ingenitae erga patriam caritatis" (1.34.5), y su esposo, cuyo abandono de la patria se justifica porque para él "Tarquinii materna tantum patria esset" (1.34.7). Esto último, en efecto, no sólo viola la *pietas* sino que contradice un tipo de relación entre la tierra de origen y los lazos parentales que el mismo texto construye como parte de la manera de sentir de las mujeres, tal como lo presupone Rómulo en el discurso que dirige a las sabinas ("parentium etiam patriaeque [...] desiderium")³⁷ y lo indica el narrador a propósito de las romanas que marchan a ver a Coriolano ("comploratio sui patriaeque").³⁸ Por último, existe un marcado contraste entre el grupo formado por Hersilia, las Sabinas y Lucrecia, que de uno u otro modo actúan para preservar y proteger los lazos familiares, y el integrado por Tánaquil y Tulia, que tienden a su desintegración.³⁹ Sin duda esto es más claro en el caso de Tulia, a quien el narrador responsabiliza expresamente no sólo de la muerte de su padre (1.48.5), sino también de las de su hermana y su cuñado (1.48.7). Pero, sin embargo, no debe olvidarse que es Tánaquil quien sin duda promueve o al menos apoya el desplazamiento de los hijos de Anco Marcio y quien, llevada por su deseo de poder y renombre, relega a sus propios hijos a punto tal que ni siquiera los convoca para vengar la muerte de su padre.⁴⁰ En este sentido, pues, el texto parece oponer dos progresiones que, por distintos caminos, confluyen en la muerte. Una es la del grupo integrado por Hersilia, las sabinas y Lucrecia, donde la observancia de los lazos y obligaciones parentales lleva a estos personajes desde la simple enunciación de un discurso (Hersilia), hasta otra enunciación que incluye el ofrecimiento del autosacrificio (Sabinas),⁴¹ y una tercera que culmina

³⁷ Liv. 1.9.15.

³⁸ Liv. 2.40.9. Cf. BONJOUR (1975).

³⁹ cf. PHILLIPS (1978:90) para quien este contraste se establece sólo entre Tulia y las sabinas.

⁴⁰ Más aun, como claramente lo dice el texto es la equivalencia entre estas dos circunstancias lo que lleva a Servio a casar a sus hijas con los jóvenes Tarquinos: "[Servius] ne, qualis Anci liberum animus adversus Tarquinium fuerat, talis adversus se Tarquini liberum esset, duas filias iuvenibus regiis, Lucio atque Arrunte Tarquiniis iungit" (Servio, para que la actitud de los hijos de Tarquinio hacia él no fuese adversa como la de los hijos de Anco hacia Tarquinio, casó a sus hijas con los jóvenes príncipes Lucio y Arrunte Tarquinio) (1.42.1). En cuanto a la relación filial entre Tarquinio el Viejo y Tarquinio el Soberbio, si bien, como señala Ogilvie (1965:194-195), era un punto conflictivo ya para los antiguos, Livio se inclina por aceptarla (1.46.4).

⁴¹ Liv. 1.13.3: "in nos uertite iras; nos causa belli, nos uolnerum ac caedium uiris ac parentibus sumus; melius peribimus quam sine alteris uestrum uiduae aut orbae uiuemus"

con su concreción (Lucrecia). Otra, diametralmente opuesta, es la constituida por Tánaquil y Tulia, donde la inobservancia de esos vínculos y deberes lleva a estas mujeres desde la enunciación de un discurso que implica su olvido (Tánaquil 1) hasta otras que suponen su desintegración (Tánaquil 2 y 3) y, finalmente, a otras que conducen a su total destrucción (Tulia 1 y 2).⁴²

Los datos obtenidos en el análisis de los rasgos comunes permiten formular dos conclusiones parciales en torno a las situaciones discursivas que nos ocupan. En primer lugar, el estudio realizado muestra que, independientemente de la función que cumplen en términos de secuencia narrativa, la factura textual de estas situaciones implica una predicación acerca de las normas de circulación de la palabra femenina, de sus consecuencias y de las identidades particulares de quienes hacen uso de ella con el objeto de persuadir a un varón. En segundo lugar, muestra que a través de esa predicación el texto establece una serie de contrastes y semejanzas parciales entre las situaciones discursivas del corpus, que, tomados en su conjunto, permiten determinar la existencia de dos grupos de emisoras que guardan entre sí una relación opositiva en términos de modelos de conducta femenina de la sociedad romana: uno positivo, integrado por Hersilia, las sabinas y Lucrecia, y otro negativo, compuesto por Tánaquil y Tulia. Ahora bien, como es sabido, la injerencia política de Tánaquil y Tulia se interpretó durante mucho tiempo como una característica de la sociedad etrusca en la cual las mujeres habrían gozado presuntamente de mayor libertad, lo cual dio origen a fines del XIX a la teoría hoy ya desechada de Bachofen acerca de la existencia de un matriarcado mediterráneo.⁴³ Sin embargo, como lo demuestra Briquel, nada hay en las fuentes que permita concluir que esa supuesta mayor libertad de las mujeres etruscas se extendiera a la esfera político-religiosa.⁴⁴ Pero, lo que es más importante aun, nada hay en Livio que permita pensar la diferencia entre los dos grupos de mujeres en términos étnicos o culturales. Más aun, tal como lo advertía Heurgon ya en 1960, nuestro autor no sólo no se refiere a los Tarquinios en términos de dinastía etrusca (1.46.3; 47.4) sino que, a diferencia de Dionisio de Halicarnaso (4.64.4) tampoco especifica ni siquiera

(contra nosotras volved la ira; nosotras somos la causa de la guerra, nosotras la de las heridas y matanzas de maridos y padres; mejor pereceremos antes que vivir viudas o huérfanas sin unos u otros de vosotros).

⁴² Según KONSTAN (1986:210-213) la desatención de los lazos parentales opone a Hersilia y las Sabinas al colectivo integrado no sólo por Tánaquil y Tulia sino también por Tarpeya y Horacia.

⁴³ Aunque rechazan la idea del matriarcado, hacen esta interpretación BONFANTE WARREN (1973) y CANTARELLA (1997)

que la ejemplar Lucrecia es romana.⁴⁵ De hecho, si la diferencia entre estos grupos se redujera a una oposición nativas vs. extranjeras, no podrían explicarse ni la conducta de la otra hija de Servio ni la total ausencia de su esposa, hija de Tánaquil y Tarquinio, ni la distinción que con toda claridad establece el texto entre Tánaquil, de la que sólo conocemos su deseo de poder y su tendencia a la simulación, y Tulia, quien, además de esto, recibe otras predicaciones negativas como *violentum ingenium* (1.46.5), *ferocitas* (1.46.6), *audacia* (*ib.*), *temeritas* (1.46.9), *scelus* (1.47.1) y *furia* (1.47.7).

El interlocutor masculino

Los tres aspectos que hacen a la identidad del interlocutor masculino destinatario del discurso - tipo de argumentación, eficacia persuasiva y motivación del receptor - serán analizados en forma conjunta debido a la estrecha relación que guardan en la preceptiva retórica, cuyo conocimiento y práctica constituye la base del quehacer del ciudadano romano de la elite. Lógicamente, el circuito comunicativo que la sociedad romana prevé para las mujeres no es el de los tribunales o el foro sino el del *sermo*, el cual, como nos recuerda Cicerón (*Off.* 1.132), es ajeno a las reglas del *ars bene dicendi* pero, sin embargo, no debemos olvidar que los discursos que estamos analizando son en rigor el efecto de una alterlocución masculina y que, como tal, consisten en una suerte de híbrido que adecua el uso propio del varón que escribe y del que lee a la imagen que ambos tienen de la discursividad femenina. En este sentido, vista la incompatibilidad existente entre el éxito de los discursos considerados y la improcedencia de que las mujeres intervengan en cualquier tipo de asunto público, para ser verosímiles, estas palabras femeninas deben mostrar de algún modo al lector masculino las razones de su eficacia persuasiva, la cual, en Roma, está determinada sobre todo por la adecuación existente entre lo que se dice y la identidad del receptor a quien se pretende convencer.⁴⁶ Es el texto mismo el que nos hace ver esta necesidad cuando cierra la situación discursiva de Tánaquil 1 diciendo: "Facile persuadet ut cupido honorum et cui Tarquinii materna tantum patria esset." (Deseoso del poder público y siendo Tarquinius sólo su patria materna, fácilmente lo persuade) (1.34.7). Es el texto mismo, por ende, el que plantea la indisoluble relación entre argumento, eficacia y motivación del receptor. Dicho en otras palabras, es Livio quien, a partir de

⁴⁴ BRIQUEL (1998:116-118).

⁴⁵ HEURGON (1960:38-39). Por lo demás, el estudio de CORNELL (1999:184-208) muestra que el "mito de la Roma etrusca" es más una construcción de los historiadores modernos que algo percibido por los romanos.

⁴⁶ cf. Cic. De or. 1.178.

esta explicitación, nos invita a preguntarnos qué vinculación entre los argumentos esgrimidos y la identidad de sus respectivos destinatarios confiere eficacia persuasiva al resto de los discursos femeninos del libro 1.

Con respecto al tipo de argumentación, pueden establecerse dos grupos: uno integrado por Hersilia, todas las intervenciones de Tánaquil, excepto la primera parte de Tánaquil 3, y las dos de Tulia, cuyos argumentos son de índole pública y hacen al ejercicio del poder político,⁴⁷ y otro compuesto por las sabinas, la primera parte de Tánaquil 3 y Lucrecia, cuyos argumentos son de carácter privado y hacen a la vida familiar. Tal como lo constatamos en la sección anterior, también en estos grupos existen semejanzas que permiten detectar diferencias significativas.

En el caso de los discursos de argumento público, los casos de Hersilia y Tánaquil 1 están asimilados por dos elementos. El primero de ellos es la recurrencia del adverbio *facile* como encabezador de la oración que, inmediatamente después de sus respectivos discursos indirectos, refiere la eficacia de la persuasión: "Facile impetratum" (1.11.2) en Hersilia, y "Facile persuadet" (1.34.7) en Tánaquil. El segundo es que, aunque más explícito en Tánaquil, si ambas convencen a sus respectivos maridos es porque aquello que pretenden responde al horizonte de expectativa de éstos. En efecto, según la narración que antecede a estas situaciones discursivas, es tan obvio que Tarquinio el Viejo desea ocupar el poder como que, más allá de su euforia por el reciente triunfo sobre los ceninenses y los antemnates, el establecimiento y consolidación de lazos sociales, finalidad implicada en el verbo *coalescere* que emplea Hersilia, son parte del objetivo político de Rómulo, cosa que prueba el hecho de que Livio use el mismo verbo para mentar la motivación de su tarea legislativa:

Rebus divinis rite perpetratis vocataque ad concilium multitudine quae coalescere in populi unius corpus nulla re praeterquam legibus poterat, iura dedit. (1.8.1)

Cumplidas ritualmente las ceremonias religiosas y convocada a asamblea la multitud, que sólo a través de las leyes podía consolidarse como cuerpo de un pueblo único, dispuso la legislación.

Sin embargo, una sutil pero interesante estrategia narrativa distingue las dos situaciones que estamos considerando: mientras en el caso de Hersilia, ésta construye su discurso apropiándose de argumentos esgrimidos ya por su marido, en el de Tánaquil 1, es Tarquinio quien, para concretar el proyecto

⁴⁷ Consideramos pública toda argumentación que incluya referencias explícitas a las instituciones políticas.

común de ocupar el trono, repetirá ante el pueblo las razones aquí aducidas por su mujer. Dice Tánaquil: "[...] regnasse Tatium Sabinum, arcessitum in regnum Numam a Curibus, et Ancum Sabina matre ortum nobilemque una imagine Numae esse." (que había reinado Tacio, un sabino; que Numa había sido traído desde Cures para ocupar el trono, que Anco, hijo de madre sabina, no tenía más abolengo que una única imagen de Numa) (1.34.6). Dice luego Tarquinio: "[...] et Tatium non ex peregrino solum sed etiam ex hoste regem factum, et Numam ignarum urbis, non petentem, in regnum ultro accitum." (que a Tacio se lo había hecho rey siendo no solo extranjero sino incluso enemigo y que a Numa, que ni conocía Roma y sin que lo solicitara, se lo había ido a buscar para ocupar el trono) (1.35.3). Así, en el decurso de la narración, Hersilia no hace sino recordar a Rómulo, y al lector, uno de los objetivos de su reinado; Tánaquil, en cambio, resuelve y formula por vez primera ante su marido, y el lector, un objetivo político propio que, aun cuando responda a los deseos de poder de Tarquinio, al menos en el texto, este no había pensado por su cuenta. Finalmente, otro rasgo discursivo corrobora la diferencia entre ambas situaciones. En el caso de Hersilia y luego del lacónico "Facile impetratum" que verifica la persuasión, la reina desaparece y el texto muestra a un Rómulo que lleva a cabo una acción bélica contra un grupo de sabinos y pospone la concreción de lo solicitado por su esposa hasta el momento en que él lo cree conveniente.⁴⁸ En Tánaquil 1, en cambio, luego de la frase que verifica la persuasión, el texto muestra a la reina y a su esposo concretando en conjunto y de manera inmediata lo propuesto por la mujer: "Sublatis itaque rebus amigrant Romam" (Así pues, reunidos sus bienes, emigran a Roma) (1.34.7). Si comparamos esta frase con lo que el narrador dice acerca de la decisión de Tánaquil ("consilium migrandi cepit. Roma est ad id aptissima visa"),⁴⁹ vemos otra vez a un Tarquinio cuyos actos reproducen lo indicado por la mujer.⁵⁰ Dicho en términos latinos, tal como lo presenta el texto mientras Rómulo es en verdad *auctor* y *actor* de la reconciliación solicitada por Hersilia, Tarquinio es sólo el *actor* de un proyecto en el cual la que funciona como *auctor* es su mujer. A su vez, esta operatoria narrativa observada en Tánaquil 1, que consiste en construir a la mujer como *auctor* de una propuesta que afecta

⁴⁸ Liv. 1.11.3: "Inde contra Crustumino profectus bellum ferentes" (Luego marchó contra los crustumino que habían iniciado las hostilidades).

⁴⁹ Liv. 1.34.5-6: "tomó la decisión de emigrar. Roma le pareció lo más indicado para esto".

⁵⁰ A diferencia de esto, en la referencia al cumplimiento de lo solicitado por Hersilia, que está implícito en lo que sucede después de la derrota de los crustumino, no hay ninguna marca textual que connote que Rómulo reproduce la propuesta de su mujer: "Et Romam inde frequenter migratum est, a patribus maxime ac propinquis raptarum" (Y de allí hubo una abundante migración hacia Roma, sobre todo por parte de los padres y allegados de las raptadas) (1.11.4).

el devenir institucional y que su interlocutor acata, se reproduce en el resto de las situaciones discursivas de argumento público. En efecto, es la reina quien en Tánaquil 2 y con una sugestiva primera persona plural ("nutriamus")⁵¹ resuelve la ventaja política de prohijar a Servio, es ella misma quien, en Tanaquil 3, decide que este debe asumir el trono, y es ella quien comunica esta decisión suya al pueblo en Tanaquil 4. Lo mismo sucede con Tulia 1 pues, aun cuando la mención de las pretensiones políticas de Tarquinio el Soberbio es anterior a esta primera situación dialógica de la perturbada muchacha,⁵² no podemos olvidar que tras hacer esa referencia Livio agrega que el joven actúa "domi uxore Tullia inquietum animum stimulante" (1.46.2), que específicamente afirma "initium turbandi omnia a femina ortum est" (1.46.7) y que, analepsis mediante, es ella quien, en su discurso, formula a su cuñado el objetivo de unirse en matrimonio para obtener el trono. Del mismo modo, es Tulia a quien, en Tulia 2, el texto hace responsable de la decisión de usurpar el trono perpetrada por su esposo, como lo muestra la frase que precede a esta circunstancia discursiva: "Tum uero in dies infestior Tulli senectus, infestius coepit regnum esse; iam enim ab scelere ad aliud spectare mulier scelus" (Entonces empezó a ser cada día más riesgosa la vejez de Tulio, más riesgoso su reino pues, en efecto, la mujer, después de un crimen, aspiraba ya a otro crimen") (1.47.1). Por lo demás, lo resuelto y propuesto por Tánaquil y Tulia violenta decisiones que en el hilo narrativo han sido tomadas por el varón en ejercicio de un poder legítimo: la institución del *interregnum* en los cuatro casos considerados y la celebración del matrimonio con Arrunte, en el caso de Tulia 1.⁵³

Las distinciones observadas en estos discursos de argumentación pública, también aparecen en los tres de argumentación privada: Sabinas, primera parte de Tánaquil 3 y Lucrecia. En el caso de las sabinas, el texto comunica su eficacia persuasiva diciendo: "Mouet res cum multitudinem tum duces; silentium et repentina fit quies; inde ad foedus faciendum duces prodeunt." (Conmueve la situación tanto a la tropa como a los jefes; se produce un silencio y una súbita quietud; luego los jefes avanzan para concretar una alianza) (1.13.4). Lo sorprendente de esta formulación es que parecería indicar que la súbita aceptación por parte de los jefes es el resultado del *movere*, lo cual está a todas luces reñido con una manera de pensar las funciones de los sexos que atribuye a la mujer una incapacidad

⁵¹ Liv. 1.39.4.

⁵² Liv. 1.46.1.

⁵³ Para el *interregnum* cf. n.9. En cuanto al matrimonio de Tulia y Arrunte, el texto no sólo refiere la decisión de Servio (1.42.1) sino que menciona explícitamente su desacuerdo con el posterior enlace de su hija con Lucio (1.46.9).

innata para controlar sus emociones y anteponer lo público sobre lo privado, y, en razón de ello, dispone medidas para evitar o acotar su intromisión en los espacios y decisiones propios del varón, como lo señala el mismo Livio al referir la decisión tomada por los *patres* ante el efecto nocivo del lamento femenino luego de la batalla de Cannas (22.54.11). Sin embargo, tal como comentamos a propósito de los discursos de argumento público, el texto cobra otra significación si lo leemos a la luz de la secuencia narrativa. En efecto, para cuando el lector se enfrenta al discurso de estas mujeres, ya sabe que Rómulo venera los lazos parentales y que los considera imprescindibles para asegurar la perpetuación y la grandeza de Roma, y, lo que es aun más importante, lo sabe porque Livio se ocupó de informárselo precisamente al referir los prolegómenos y alternativas del rapto de las sabinas (1.9.1-2, 14-15). Al igual que Hersilia, pues, las sabinas no hacen sino recordar a Rómulo algo que él ya mismo había enunciado y planeado y, al igual que en ese caso, también aquí el varón no cumple exactamente con lo solicitado por las mujeres – la paz – sino que lo adecua a su objetivo político:

Nec pacem modo sed civitatem unam ex duabus faciunt. Regnum consociant: imperium omne conferunt. Ita geminata urbe ut Sabinis tamen aliquid daretur Quirites a Curibus appellati. (1.13.4-5)

Y no sólo establecen la paz sino que reúnen los dos pueblos en uno solo. Forman un reino en común: trasladan todo el poder a Roma. Duplicada así la ciudad, para conceder también algo a los sabinos, adoptaron la denominación de 'quirites', por Cures.

El caso de Lucrecia se asemeja al de las sabinas tanto en lo que hace a las motivaciones del interlocutor como en lo referido a su autonomía a la hora de concretar el deseo de la mujer. En cuanto a la motivación, visto el tenor de los hechos, el lector no precisa ninguna lectura previa para saber que lo requerido por la matrona responde al horizonte de expectativas de los destinatarios pues, según lo dispuesto por los *mores maiorum*, reparar la deshonra del adulterio es deber del esposo y del padre y asistirlos en tal tarea está dentro de las obligaciones de la *amicitia*. Respecto de la libertad con que el varón toma la concreción de lo pedido por la mujer, huelga decir que no hay en todo el libro 1 ningún caso tan elocuente como el de Lucrecia. A este caso y por más de un motivo se opone el de Tánaquil 3. La primera diferencia consiste en que, puesto que ni el hilo narrativo ni los *mores maiorum* permiten inferir que Servio tuviera la intención o el deber de vengar la muerte de su suegro, es Tánaquil quien opera como *auctor* de una decisión que su yerno se limita, en el mejor de los casos, a compartir.

La segunda es más sutil y se apoya en una semejanza. Tanto Lucrecia como Tánaquil convocan a un auditorio masculino para requerir la reparación de un daño y ambos episodios incluyen un cuerpo lacerado que se manipula con fines políticos. Pero mientras en Lucrecia es el interlocutor quien resuelve y enuncia las consecuencias políticas de lo sucedido (1.59.1) y quien se apropia y exhibe el cuerpo violentado para concretar su propósito (*ib.*3), en Tánaquil 3, es la mujer la que toma la decisión y la que esconde el cuerpo para retener el poder.

Lo dicho hasta aquí permite comprobar que, en términos del interlocutor masculino el texto distingue en las situaciones dialógicas estudiadas los mismos dos grupos detectados en el análisis del emisor: uno integrado por Hersilia, Sabinas y Lucrecia, y otro compuesto por las intervenciones de Tánaquil y Tulia. En el primero, la eficacia de la persuasión se explica porque los argumentos esgrimidos por la mujer se adecuan a motivaciones sociopolíticas de sello positivo y propias de sus receptores masculinos quienes, además, retienen su autonomía y se constituyen en agentes exclusivos de la escena política. Frente a ellos se yerguen los destinatarios del segundo grupo que ofician como simples *actores* de proyectos generados y resueltos por sus respectivas emisoras y concretados en conjunto con ellas. Esto no basta, sin embargo, pues si la capacidad persuasiva de un discurso está en gran parte condicionada por su adecuación al destinatario, es necesario preguntarse qué motivación lleva a los tres destinatarios del segundo grupo a cumplir con las decisiones de Tánaquil y Tulia. La respuesta, aunque obvia en Tarquinio el Soberbio pues Livio ya desde un comienzo lo identifica con Tulia y con el mal,⁵⁴ nos la ofrece el texto mismo. En el caso de Tarquinio el Viejo y antes de la primera intervención de Tánaquil, Livio nos lo presenta como un personaje caracterizado por el deseo de poder (1.34.1), la acumulación de riqueza (1.34.1,2,4),⁵⁵ y una tendencia a relegar los lazos parentales en su propio beneficio, cosa que se observa en el modo como se apropia de la fortuna de su padre, referido por el autor con un grado de detalle (1.34.2-4), que solo se explica por una intención de mostrar que, al desplazar a los hijos de Anco Marcio, Tarquinio repite lo que ya había hecho con Egerio, el hijo de su hermano. Codicioso y manipulador, no sorprende pues que Livio lo responsabilice expresamente de haber sido el primero en introducir en Roma la censurable costumbre de la *ambitio* (1.34.11-12).⁵⁶ En el caso de Servio,

⁵⁴ Liv. 1.47.7: "Contrahit celeriter similitudo eos. ut fere fit: malum malo aptissimum" (Muy pronto su semejanza los lleva a unirse; como casi siempre sucede: el mal es lo más indicado para el mal).

⁵⁵ cf. Liv. 1.34.1,2,4,11; 1.35.4,7.

⁵⁶ cf. PENELLA (2004)

motivado sin duda por el respeto que le merecen su obra legislativa y su reinado en general, Livio nos ofrece un retrato más bien positivo de este monarca pero ello no obsta para que, aunque de manera más opaca que en los dos Tarquinius, deje entrever al lector los rasgos de carácter que motivan su acatamiento de la decisión de su suegra. En efecto, al igual que ella manipula su entorno familiar para asegurarse la permanencia en el trono, al igual que ella no repara en recurrir al engaño y la simulación para instalarse en el poder, como lo muestran los términos de ese campo semántico (*simulare, species, celare*) empleados por Livio para describir sus primeros actos públicos (1.41.6).

Conclusiones: *si vir es*

El análisis efectuado basta para demostrar que en el libro 1 de *AUC* y debido a su peculiar construcción textual, las situaciones discursivas de interlocutor masculino y carácter persuasivo generadas por las mujeres guardan entre sí una relación dialógica que las torna significantes en términos de identidad masculina y femenina, lo cual nos habilita a leerlas como uno más de los "exempli documenta" que, según lo indicado por Livio en su prefacio, suministran al lector modelos y contramodelos de conducta, que habrán de guiar su desempeño público y privado.⁵⁷ Es decir, hay varones, como Rómulo y Bruto, cuya identidad incluye los dos rasgos constitutivos de un *vir* que, como es sabido, se presuponen reciprocamente: la *virtus*, con toda su variedad de componentes, y el *imperium*, esto es, la capacidad de ejercer el poder en sus tres áreas de competencia: la familia, la política y sus propias pasiones. Estos *vir*i, que operan en el texto como *auctores* de proyectos colectivos en los cuales la familia es la institución base del Estado, establecen un tipo de relación con las mujeres que implica la retención exclusiva del ejercicio del poder. Frente a ellos, hay otros varones, como los dos Tarquinius, en quienes el deterioro de la *virtus* se traduce en un menoscabo de su *imperium*, verificado en la incapacidad de ejercer el poder sobre su familia y sus pasiones. Estos, que operan como *actores* de proyectos individuales femeninos en los cuales el Estado es la base del patrimonio personal, establecen un tipo de relación con las mujeres que implica o bien

⁵⁷ Liv. pr. 10: "Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vitas." (Lo que tiene de particularmente sano y fructífero el conocimiento de la historia es percibir las enseñanzas de todos los ejemplos que la obra saca a la luz; de ahí se ha de tomar lo imitable para el individuo y para el Estado, de ahí, lo que ha de evitarse por lo vergonzoso de su origen o su resultado.). Para un análisis de este punto del prefacio, cf. WALSH (1955) y MOLES (1993).

compartir el poder, como sucede con el primero de ellos, o bien cederlo casi por completo, como acontece con el último. Y hay también un tercer tipo de varones, como Servio, intermedio entre los otros dos, pues, aun cuando su pérdida de *virtus e imperium* no pueda compararse con la de los dos Tarquinius, no podemos desconocer que también él es actor de un plan femenino que entiende el Estado como algo de su pertenencia, concepción que hace suya al casar a sus hijas con los herederos de su suegro, y que, si bien no llega a compartir el poder político con una mujer ni a cedérselo, acata las decisiones de Tánaquil y es incapaz de controlar a Tulia cuya segunda boda se hace sin su consentimiento. En definitiva, en una cultura que establece la precedencia de lo público sobre lo privado y que considera que sólo los *vir*i tienen la capacidad de respetar este principio,⁵⁸ es evidente que la manera como los varones enfrentan y resuelven estas situaciones discursivas signadas por la copresencia de lo familiar y lo político, es un componente esencial de la consolidación de los *mores* que, según Livio (1.46.6), se requería para poner fin a la monarquía e instalar un nuevo orden caracterizado, como dice Feldherr, por invertir la tendencia a hacer de lo público algo personal, propia de los Tarquinius.⁵⁹

Bibliografía citada

- BONFANTE WARREN, L. (1973) "The Women of Etruria", *Arethusa*, 6, pp.91-101.
- BONJOUR, M (1975) "Les personages féminis et la terre natale dans l'épisode de Coriolan (Liv.2.40)", *REL*, 53, pp.157-181.
- BRIQUEL, D. (1998) "Les figures féminines dans la tradition sur les trois derniers rois de Rome", *Gerión*, 16, pp.113-141.
- BROWN, R. (1995) "Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia", *TAPA*, 125, pp.291-319.
- CANTARELLA, E. (1997) *Pasado próximo: mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Valencia.
- CIZEK, E. (1995) *Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité*, Lyon.
- CORNELL, T.J. (1999) *Los orígenes de Roma. C. 1000-264 a. C.*, Barcelona.
- FELDHERR, A. (1997) "Livy's revolution: civic identity and the creation of res publica" en Habinek, T.-Schiesaro, A. *The Roman Cultural Revolution*,

⁵⁸ cf. *Lucil.* 1207-1208W: "[virtus est] commoda praeterea patriai prima putare, deinde parentum, tertia iam postremaque nostra" (Lo propio de un varón es asignar el primer lugar a los intereses de la patria, luego a los de la familia, en tercer y último lugar, a los nuestros).

⁵⁹ FELDHERR (1997:154)

- Cambridge, pp.136-157.
- HABERMAN, L. (1980) "*nefas ab libidine ortum*": Sexual Morality and Politics in the Early Books of Livy", *CB*, 57, pp.8-11.
- HEURGON, J. (1960) "*muliebris audacia*", *REL*, 38, pp. 38-41.
- JOSHEL, A.R. (1992) "The Body Female and the Body Public: Livy's Lucretia and Verginia" en Richlin, A. (ed), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford, pp.112-130.
- KONSTAN, D. (1986) "Narrative and Ideology in Livy: Book I", *CA*, 5, pp.198-215.
- MILES, G.B. (1992) "The First Roman Marriage and the Theft of Sabine Women" en Hexter,R.- Selden,D. (edd) *Innovations of Antiquity*, London, pp.161-196.
- MILES, G.B. (1995) *Livy. Reconstructing Early Rome*, Ithaca and London.
- MOLES, J. (1993) "Livy's Preface" *PCPS*, 39, pp.141-168.
- OGILVIE, R.M. (1974) *Titi Livi Ab urbe condita*, Oxford.
- OGILVIE, R.M. (1998) *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford.
- PENELLA, R.J. (2004) "The *ambitio* of Livy's Tarquinius Priscus", *CQ*, 54, pp.630-635.
- PIPER, L.J. (1971) "Livy's Portrayal of Early Roman Women", *CB*, 48, pp.26-28.
- PHILLIPS, J. (1978) "Livy and the Beginning of a New Society", *CB*, 55, pp.87-92.
- SANTORO L'HOIR, F. (1992) *The Rhetoric of Gender Terms*, Leiden.
- SMETHURST, S.B. (1950) "Women in Livy's History", *G&R*, 56, pp.80-89.
- VASALY, A. (1987) "Personality and Power: Livy's Depiction of the Apii Claudii in the First Pentad", *TAPA*, 117, pp.203-226.
- WALSH, P.G. (1955) "Livy's Preface and the Distortion of History", *AJP*, 76, pp.369-383.
- WALSH, P. G. (1963) *Livy: his Historical Aims and Methods*, Cambridge.

Fecha de recepción: 06-11-07

Fecha de aceptación: 03-05-08

VERECUNDIA Y DILIGENTIA EN LA OBRA DE MACROBIO: UNA PERSPECTIVA TARDOANTIGUA

JULIETA CARDIGNI

Universidad de Buenos Aires

jcardini@yahoo.es

La lectura, apropiación y resignificación de la tradición literaria y filosófica anterior fue, en el Tardoantiguo, una práctica habitual en función de mantener la continuidad cultural y, al mismo tiempo, innovar. Este doble movimiento consistía en la apelación a la *auctoritas* de los textos anteriores y en su reubicación en el presente, fundamental en la construcción de la identidad. En la obra de Macrobio la construcción de la *doctrina* surge a partir de la *verecundia* y la *diligentia*, que adquieren en el autor tardoantiguo si no una perspectiva diferente, al menos otra dimensión en relación con la cultura clásica.

Macrobio / *verecundia* / *diligentia* / *doctrina* / ética tardoantigua

Reading, appropriation and re-signification of former literary and philosophical tradition was a common practice, conservative and innovative at the same time, at Late Antiquity. This double practice consisted of the claim to *auctoritas* of ancient texts, and by the other hand, of its relocation on contemporary times, a ruling aspect at defining cultural identity. At Macrobius' works, *doctrina* rises from *verecundia* and *diligentia*, and these concepts take at this author, if not a different perspective, at least another dimension in its relationship with Classical culture.

verecundia / *diligentia* / *doctrina* / Late Antiquity ethics

1. Introducción

La lectura, apropiación y resignificación de la tradición literaria y filosófica anterior fue, en el Tardoantiguo, una operación habitual en función de mantener la continuidad cultural y de innovar al mismo tiempo, de acuerdo con los cambios de la época. Era un doble movimiento que consistía, por un lado, en la apelación a la *auctoritas* de los grandes textos del pasado, y por otro, en su reubicación en el presente, que no era menos importante en la construcción de la identidad.

En la obra de Macrobio, intelectual aristócrata de la primera mitad del siglo V d. C., resulta fundamental la construcción de la *doctrina* a partir de la *verecundia* y la *diligentia*, nociones que formaban parte de la base moral de la Roma clásica, y que adquieren en el autor tardoantiguo si no una

perspectiva diferente, al menos una dimensión más elevada. En función de determinar las características de estas virtudes (*verecundia* y *diligentia*) en el universo macrobiano, el presente trabajo estudia su presentación de manera teórica en *Saturnalia*, y su aplicación práctica en los *Commentarii in Somnium Scipionis*, en relación con la propuesta clásica representada mayormente por los textos de Cicerón.¹

2. La *verecundia* y la *diligentia* en la Roma clásica

2.1. La *verecundia*

En primer lugar recordemos que, para el mundo clásico, la *verecundia* es el arte de conocer el lugar adecuado en cada transacción social, y de basar el comportamiento en este conocimiento; actuando así, se establece el lazo con los demás, quienes desempeñan, idealmente, roles sociales complementarios.² Etimológicamente es posible ligar el término al verbo *vereor*: ser *verecundus* es sentir o estar en disposición de sentir *vere-*, es decir, "temor".³ Esta idea de "temor" se relaciona, en español, más con el campo semántico de la "preocupación" que con el del "miedo"; es un temor estratégico, que se manifiesta en el intento de evitar atraer la atención hacia uno mismo de manera inadecuada o en un grado inadecuado. Esta virtud es, junto con el *pudor*, el elemento propio del género humano según leemos en Cicerón, ("...homo solum animal natum pudoris ac *verecundiae* particeps..."),⁴ y ambas emociones regulan y modelan los comportamientos de la vida de relación en el seno de la *consociatio hominum*.

La *verecundia* puede manifestarse de dos maneras: una ocurrente y otra disposicional. En el primer caso, se trata de una preocupación particular por no crear incomodidad durante una determinada transacción social, a causa de algún factor circunstancial. En el segundo caso, es un temor amplio a crear esta incomodidad, pero en transacciones personales o sociales en general; podría decirse que quien sufre de esta última, tiende a experimentar la primera con frecuencia. En este último caso, la *verecundia* como emoción

¹ Sobre la figura de Macrobio y los problemas acerca de su identidad y datación, resulta imposible consignar en este trabajo la *quaestio* macrobiana. Remito al lector interesado a consultar P. De paolis, Macrobio 1934- 1984", *Lustrum* 28- 29, 1986- 1987, pp. 107- 254.

² Kaster (2005: 5).

³ Véase *Rhet. Her.* 2. 42 (= Cic. *Inv. rhet.* 1. 83), Cic. *Amic.* 83, Livio 2. 36. 3; Val. Max. 5. 7 1, Sen. *Dial.* 9. 2. 10, *Ep.* 11. 7, Quint. *Inst.* 12. 5. 3. Véase también Ernout Meillet (1959), *vereor* es tener una creencia religiosa o respetuosa por algo, tener escrupulos; y se confunde fácilmente con *timeo*. Asimismo *verecundia*, uno de sus derivados, es un sentimiento de respeto, modestia, reserva o pudor.

⁴ *Fin.* 4.7.18

se inscribe dentro de la órbita de las virtudes en el sistema moral clásico, puesto que la disposición a experimentarla lleva a actuar dentro de un sistema ético basado en este sentimiento.

El resultado social de la *verecundia*, según Kaster,⁵ es lo que denominamos "ignorabilidad", es decir, el hecho de pasar desapercibido, y de requerir del menor espacio social posible para realizar una acción. Los objetivos de cultivar la *verecundia*, que son al mismo tiempo sus efectos, son dos: evitar ofender a otros, y evitar el énfasis sobre uno mismo, o bien no disfrutar de este énfasis en caso de que se produzca. De esta manera el individuo se cuida y se valora, dado que protege la opinión que los demás se forman sobre él.

Al iniciar Cicerón en *De officiis* el desarrollo de la última *pars honestatis*, la llama *decorum* (que traduce el griego *τον προπον* lo apropiado', "*aptum*") y describe de qué se trata: en ella se incluyen la *verecundia* como 'respeto', la templanza (*temperantia*) y la moderación (*modestia*), y todo lo que es apaciguamiento de las pasiones y medida en las cosas:

*Sequitur ut de una reliqua parte honestatis dicendum sit, in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae, temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. hoc loco continetur id, quod dici latine decorum potest; Graece enim προπον dicitur.*⁶

Tal como expone Cicerón más adelante en la misma obra, la diferencia entre la *iustitia* y la *verecundia* es que la primera consiste en no violar los derechos humanos, y la *verecundia* en no ofenderlos:

*est autem quod differat in hominum ratione habenda inter iustitiam et verecundiam. iustitiae partes sunt non violare homines, verecundiae non offendere, in quo maxime vis perspicitur decori.*⁷

La *iustitia* es más concreta, ya que está demarcada por las leyes, patrón objetivo de juicio; mientras que la *verecundia* busca un límite que siempre se establece en relación con los otros, y por lo tanto nunca está totalmente claro. De todas maneras, no es que sea por completo indeterminada, sino que, por su misma naturaleza, su demarcación resulta más incierta.

Los ámbitos de aplicación de la *verecundia* son múltiples: la comida, el uso de las metáforas, la búsqueda de la verdad, el trato con los pares,

⁵ Kaster (2005: 8)

⁶ Cicerón, *Off.*, 1. 93.

⁷ Cicerón, *Off.*, 1.99.

subordinados o superiores, la relación con las instituciones. Esta amplia práctica la convierte en una emoción de auto afirmación y autoestima, (como lo son también la vergüenza o el orgullo), crucial para la vida social, dado que por medio de ella se controla y regula el comportamiento de los individuos libres en una comunidad civil.⁸ Cicerón, también en *De officiis*, afirma que la *verecundia* hace posible las costumbres, la ciudad y las instituciones:

*Urbes vero sine hominum coetu non potuissent nec aedificari nec frequentari, ex quo leges moresque constituti, tum iuris aequa descriptio certa que vivendi disciplina; quas res et mansuetudo animorum consecuta et verecundia est effectumque.*⁹

En este sentido, es una virtud constructiva, dado que genera la formación y continuidad de la sociedad; tanto en la unión de los hombres en ciudades, como en la constitución de las relaciones interpersonales de los ciudadanos, particularmente en la *amicitia* ("Nam maximum ornamentum amicitiae tollit qui ex ea tollit verecundiam.")¹⁰ Es decir que, si bien es verdad que casi todas las instancias de esta virtud tienen una orientación vertical, dado que quien la experimenta sabe dónde se halla situado en la pirámide social, también cuenta con un aspecto horizontal que se manifiesta en la relación entre pares, o entre quienes aspiran a serlo.

Finalmente, otro rasgo fundamental de la *verecundia* es la reciprocidad, ya que se practica siempre de manera doble, hacia uno mismo y hacia los demás; se trata principalmente de ver las cosas como las ve el otro. Es en este aspecto que la *verecundia* constituye una forma de cohesión social, puesto que exige dar un paso atrás con respecto a los propios intereses, o bien privilegiar los intereses del otro voluntariamente.

2.2. La diligencia

Diligentia es un término muy amplio en el mundo clásico. Básicamente, designa uno de los aspectos de la *virtus* del hombre político, y se orienta

⁸ De esta afirmación se desprende que ni los esclavos ni los miembros del ejército podían experimentar *verecundia*, dado que en ninguno de los dos casos se halla la posibilidad de elección, constitutiva de esta emoción.

⁹ Cicerón, *Off.* 2. 15: "En verdad las ciudades no habrían podido ni construirse ni mantenerse sin el pacto entre los hombres, a partir del cual las leyes y las costumbres se constituyen, y luego la descripción equitativa de las leyes y una cierta disciplina de vida; las cuales son resultado y efecto no sólo de la tranquilidad del espíritu sino también de la *verecundia*."; cf. también *Fin.*, 4. 18; *Part.* 79; *Rep.* 5.6.

¹⁰ Cicerón, *Lae.* 83.

hacia la acción, y hacia la resolución de los inconvenientes que el hombre activo debía llevar a cabo a lo largo de su desempeño virtuoso. Así, es definida por Hellegouarc'h¹¹ como la atención que le presta a una determinada tarea quien la tiene a su cargo, y la escrupulosidad que aplica al realizarla para lograr un resultado óptimo. Se utiliza para designar, por ejemplo, la actividad de un jefe militar, o a la de un abogado, que debe responder a la confianza que su cliente ha depositado en él; pero es sobre todo el cumplimiento fiel y escrupuloso de los deberes establecidos por el *officium*.¹²

La *diligentia* tiene dos formas principales: en el ámbito político, es la actividad que realiza el candidato en su búsqueda de votos entre amigos y clientes, o la búsqueda de testimonios favorables en relación con un proceso judicial; y en un sentido más general, es cualquier forma de actividad política, y se aplica normalmente a los magistrados. En este punto podemos pensar que se trata de una virtud constructiva y positiva socialmente, pero recordemos que también Cicerón califica de *diligens* a Catilina en la organización de su conjuración.¹³ Por lo tanto, y si bien es una virtud que se inscribe mayormente en el ámbito del cumplimiento del *officium*, en la órbita política no necesariamente tiene un sentido positivo; por el contrario, si no se halla acompañada de otras virtudes que la completen, como la *verecundia*, su valor puede experimentar cierto vaivén. En todo caso, dependerá de qué tarea es la que se desea cumplir.

En conclusión, y de acuerdo con el sistema expuesto por Cicerón en *De officiis*, *De finibus* y otras obras, revisado en esta sección, la *diligentia* es la realización a conciencia de una tarea asignada, particularmente dentro de la acción del hombre político; mientras que la *verecundia* se relaciona con la *temperantia* (una de las cuatro virtudes principales junto con la *prudencia/ sapientia*,¹⁴ *iustitia* y *fortitudo*) y el *decorum*. La *verecundia* fundamentalmente establece las bases para la organización de la sociedad en un sentido sincrónico. Así, el ciudadano romano de la República se define, entre otras cosas, por el grado de *verecundia* presente en las relaciones que es capaz de establecer con sus pares, o superiores, o

¹¹ Hellegouarc'h (1972: 251- 252).

¹² Cicerón, *Planc.*, 7; 24; *Att.*, I.1.2.; *Fam.* II, 6, 3.

¹³ Cicerón, *Cat.* III.17: "*Hunc ego hominem tam acrem, tam audacem, tam paratum, tam callidum, tam in scelere vigilantem, tam in perditis rebus diligentem nisi ex domesticis insidiis in castrense latrocinium compulsiem (dicam id, quod sentio, Quirites), non facile hanc tantam molem mali a cervicibus vestris depulsiem.*"

¹⁴ En *Fin.* Cicerón las homologa a ambas, en tanto ambas consisten en la búsqueda de la verdad, siguiendo en ello a los estoicos; pero Aristóteles (y a partir de éste, la Edad Media) distingue entre ambas, siendo la primera la investigación de las cosas humanas, y la *sapientia* lo que atañe a las cosas divinas. Cf. Magnavacca (2005).

inferiores; con las instituciones, con el lenguaje y con sus hábitos. Finalmente debemos notar que si bien ningún ámbito de aplicación se excluye de manera explícita, hemos encontrado en los pasajes citados alusiones mayormente a un contexto sincrónico.

3. La verecundia y la diligentia en el universo macrobiano: Saturnalia

Saturnalia, un texto en siete libros escrito a la manera del banquete platónico, es un diálogo en el que Macrobio intenta hacer conocer a su hijo los *arcana* de la cultura clásica, en especial de la literatura, a partir del comentario y la discusión sobre textos de Virgilio. El diálogo, que transcurre durante las fiestas Saturnales del 384 d. C., reúne un conjunto de nobles y otros hombres instruidos que discuten sobre las cuestiones ya mencionadas.¹⁵

Se trata de un texto que, datado en la primera mitad del siglo V, mira hacia el pasado en un intento de nostálgica reconstrucción e idealización. Para transmitir sus ideales sobre una Roma anterior, Macrobio se vale, entre otros elementos, de la figura de Servio, un joven y prestigioso gramático presente en el diálogo,¹⁶ y plantea así de manera teórica, y a propósito del comentario a Virgilio, cuáles son las virtudes que debe tener el gramático ideal; de esta manera critica implícitamente a aquellos gramáticos contemporáneos que no respetan este modelo.¹⁷ En primer lugar, se sitúa en la figura de Servio la unión de *doctrina* y *mores*, al decir:

*Hos Servius inter grammaticos doctorem recens professus,
iuxta doctrina mirabilis et amabilis verecundia,
terram intuens et velut latenti similis sequebatur.*¹⁸

¹⁵ Tal como se expone en *Sat.* 1.1.1. Entre los invitados se hallan Pretextato, Nicómaco Flaviano, Simaco, los dos Albinos, Rufius y Cecina, con sus acompañantes el filósofo Eustatio, el rétor Eusebio y el gramático Servio, y el joven Avieno. También hay personajes no invitados, que llegan a la reunión, el noble Evángelo y dos figuras menores, el médico Disario y el cinico Horus.

¹⁶ Desde ya, la figura de Servio se halla idealizada; en primer lugar, en el año 384, fecha ficcional de *Saturnalia*, Servio sería mucho más joven de lo que propone Macrobio en su diálogo. Por otro lado, Macrobio parece conocer su nombre pero no su obra, dado que una lectura del corpus serviano (al menos del que tenemos hoy en día) no hace más que deshacer la construcción del gramático ideal que sostiene Macrobio en esta obra.

¹⁷ Vale aclarar, a modo de dato curioso, que una lectura del corpus serviano hace emerger una imagen de Servio que desmiente las características atribuidas por Macrobio.

¹⁸ Macrobio, *Sat.*, 1.2.15: "Seguía a estos (Cecina y Rufius) Servio, mirando hacia el piso y como si quisiera esconderse, recientemente establecido como maestro entre los gramáticos, admirable por su saber y amable por su *verecundia*." Todas las citas de

Tal como señala Kaster, esta descripción es la que todo patrón desearía oír de su *cliens*.¹⁹ La *verecundia*, como ya se ha visto, guía el comportamiento en la manera adecuada de acuerdo con el estatus de cada uno. No es que Servio se halle fuera de lugar en la reunión, pero con su actitud *verecunda* marca la diferencia entre él y los *nobiles* presentes, y se ubica donde le corresponde de acuerdo con su posición social. Recordemos en este punto que el gramático no gozaba de un lugar muy prestigioso dentro de la sociedad romana, a pesar de que su contacto con familias aristocráticas y su función como agente educador y social en la escuela le daban, paradójicamente, cierto poder intelectual y social.²⁰

Con esta caracterización, Macrobio autoriza la entrada de Servio a la reunión, y también al mencionar la noción de "naturalidad" que se suma a la descripción del *grammaticus*, al decir mucho más adelante "naturali pressus ille *verecundia*".²¹ Este modo de actuar de Servio, que lo sitúa dentro de la jerarquía social del diálogo, es de carácter instintivo y natural. Y como Servio, la mayor parte de los personajes del diálogo conoce su lugar; esta es la esencia de la *verecundia*, que domina todo el texto.²²

Pero la *verecundia* está tomada no sólo en su aspecto social, sino también en el intelectual, dado que Macrobio proyecta los valores y las represiones de su propio orden social al pasado, como una forma de entender la tradición; así, la misma descripción de Servio al entrar se aplica a Virgilio ("item poeta doctrina ac *verecundia nobilis*"),²³ quien merece esta calificación a causa del interés que demuestra por su propio pasado, su deseo de unión con el presente, y la *reverentia* por ambos. De acuerdo con esto, la *verecundia* no es la postración servil hacia el pasado y la exclusión del presente; justamente Virgilio tiene un papel fundamental en el proceso de continuidad cultural por haber sabido balancear ambos elementos sin dar a ninguno más espacio del que le corresponde, de la misma manera en que se conducen socialmente los hombres unos con otros durante el *symposium*. En este punto, la imitación literaria como forma de *verecundia*

Saturnalia y Commentarii in Somnium Scipionis se harán de la edición de I. Willis, Teubner, 1970. La traducción es propia; al respecto señalo que son de gran interés para su consulta las recientes traducciones al español de los *Commentarii* (Siruela, 2005; Gredos, 2006).

¹⁹ Kaster (1980: 225).

²⁰ Recordemos también que el ideal aristocrático conlleva la idea de que quien es un noble por nacimiento, tiene su *nobilitas* como pasaporte para recibir la educación y, a la inversa, aquel que no es un caballero de nacimiento, necesita de la educación para acceder al mundo de los nobles. Cf. Kaster (1980: 226).

²¹ Macrobio, *Sat.*, 7.11.1: "Obligado por su natural *verecundia*."

²² Kaster (1980: 227).

²³ Macrobio *Sat.*, 1.16. 44.

y recurso de continuidad cultural se transforma en un imperativo moral; no es ya una cuestión meramente retórica o literaria, sino que es la forma colectiva de situarse ante la tradición.²⁴ La operación de Cicerón con respecto a Platón, o del mismo Macrobio como comentarista de una obra célebre, son muestras de *verecundia* en tanto cumplen con esta norma y establecen la correcta relación social y cultural con el pasado literario.

Ahora bien: la *verecundia* es el impulso que inicia el proceso, y la *doctrina* es el punto de llegada; lo que media entre ambas, y por lo tanto también entre el pasado y el presente, es la *diligentia*, el cuidado y mantenimiento requerido para seguir en contacto con la propia cultura. La relación entre estas cualidades es triangular: a partir del sentido propio de *verecundia*, se aplica la cualidad de la *diligentia*, y en este caso se produce la *doctrina*, que a su vez es adecuadamente controlada por la *verecundia* para evitar la arrogancia sin límites que puede generar la búsqueda de conocimiento.²⁵

Tanto en la concepción clásica como en la obra de Macrobio, la *diligentia* implica, como ya señalamos, un deseo de comportarse con escrupulosidad al realizar una tarea. Ésta es la relación con el texto que debe manifestar la *enarratio* del gramático en la escuela, para producir así un hábito mental. Sin embargo, la excesiva aplicación de la *diligentia*, sin el control que la *verecundia* supone, genera efectos negativos; concretamente, es lo que ha llevado a la fragmentación y atomización que Macrobio acusa en la educación tardoantigua. Contra este atomismo psicológico que, según Marrou,²⁶ caracterizó a la Antigüedad Tardía, *Saturnalia* presenta una unificación no sólo del saber, que es dirigido hacia un solo objetivo (Virgilio), sino también de lo social y lo intelectual, dado que este mismo saber se organiza de acuerdo con un orden social unificado y pautado.

En este punto es sencillo notar que el diálogo es producto de los mismos valores que reconviene; la indivisibilidad de las cualidades sociales, morales e intelectuales que hacen de *Saturnalia* un *de officiis* de la Antigüedad Tardía²⁷ ofrece un ideal con unidad y coherencia, en el cual existe una ética no competitiva y una constante negociación. Estos preceptos se verifican también en el orden lingüístico: Macrobio, a diferencia de lo que hacen otros gramáticos, no critica el uso del lenguaje contemporáneo como desviación. No hay una competencia entre "antiguos" y "modernos", ni

²⁴ Con respecto a esta afirmación, obsérvese que el mismo diálogo *Saturnalia* de Macrobio está construido sobre el modelo genérico del banquete platónico, con las transformaciones del caso (véase Flamant (1968).

²⁵ Kaster (1980: 234).

²⁶ H. I. Marrou (1937).

²⁷ Kaster (1980: 238).

una oposición "ellos- nosotros". Un intento de oposición o corrección de los antiguos implicaría un conocimiento de la norma anterior, que sería, en consecuencia, una falta a la *verecundia*. Por otra parte, sostener que el pasado ha sido mejor es también una violación a esta virtud, dado que conlleva un no respeto por la realidad presente. Así, la idea fundamental es la de ser "amigo del pasado", "amigo de la unidad y de la continuidad", "amigo de la tradición";²⁸ metáforas que en ningún caso implican el abandono de la realidad contemporánea, como tampoco de la propia identidad.

Esta propuesta se hace efectiva cuando Macrobio mismo, como lector de Cicerón, la aplica en sus *Commentarii in Somnium Scipionis*, obra escrita con anterioridad a *Saturnalia*, y en cuya organización se hace evidente la coherencia del proyecto macrobiano. Así, en principio la lectura de Macrobio es *verecunda* en tanto busca acceder al "verdadero" sentido del texto,²⁹ que está en las palabras de Cicerón oscurecido u oculto; la exégesis macrobiana no se sitúa en los márgenes sino que busca reconstruir la referencia del texto y aprehender su sentido último, lo cual es una clara muestra de *diligentia*, además de responder a una tarea moral.

4. Verdad y tiempo: *Commentarii in Somnium Scipionis*

Por otro lado, la misma acción de comentar implica una postura filosófica hacia el concepto de verdad y el de tiempo:³⁰ la verdad cambia con el devenir- aunque siempre es una, al menos para la mentalidad neoplatónica que Macrobio profesa- y el movimiento de actualización y reelaboración se hace necesario para aprehenderla.³¹ Las razones para comentar un texto anterior son, por un lado, su valor, que lo hace vigente, y por otro, su antigüedad, que hace necesaria una actualización. En palabras de nuestro comentarista, al inicio de sus *Comentarios*:

*et mihi visum est et aliis fortasse videatur, ne viros sapientia
praecellentes nihilque in investigatione veri nisi divinum sentire
solitos aliquid castigato operi adiecisse superfluum suspicemur.*

²⁸ Kaster (1980: 249).

²⁹ Recordemos que los neoplatónicos, entre los cuales se inscribe Macrobio, creían en la existencia de una verdad última detrás de los textos; es la búsqueda de este dogma lo que lleva a sucesivas formulaciones discursivas para hacerlo aprehensible, y lo que constituye, en último término, la exégesis. Al respecto véase Eon (1970: 252- 289).

³⁰ Goulet- Cazé (2000).

³¹ Eon (1970: 252-289).

*de hoc ergo prius pauca dicenda sunt ut liquido
mens operis de quo loquimur innotescat.*³²

A esto puede sumarse otro ejemplo del libro II, en el que luego de hablar sobre la música de las esferas y la naturaleza del sonido, Macrobio agrega:

*(cuius sensus si huic opera fuerit adpositus, plurimum nos ad verborum
Ciceronis,
quae circa disciplinam musicae videntur obscura, intellectum iuvabit).*³³

Obsérvese que no se trata de una crítica a la *auctoritas* de Cicerón (de ahí el uso de *videor* en ambos casos), sino un recurso del comentarista para explicar y legitimar su propia tarea. El comentario simplemente echa luz sobre la verdad que ya está allí, oculta u oscura, (el tópico de la *obscuritas* es muy utilizado por Macrobio para dar cuenta de su práctica exegetica). Así, en el mismo libro y refiriéndose ahora a las relaciones numéricas entre los intervalos musicales, dice el comentarista:

*quia in re naturaliter obscura qui in exponendo plura quam
necesse est superfundit addit tenebris, non adimit densitatem.*³⁴

La idea que subyace, y que en última instancia legitima la tarea del comentarista, es que la verdad necesita ser explayada a través de sucesivas reelaboraciones discursivas que la hacen más accesible; y en esto consiste fundamentalmente la exégesis macrobiana.

En relación ya con la estructura interna de los *Commentarii*, éstos se hallan divididos a partir de las citas de Cicerón, de quien se toman largos párrafos y se explican recurriendo a otras voces del pasado, para retomar

³² Macrobio, *Comm. in Som. Sc.*, 1.1.3, (refiriéndose a los variados temas que se tratan en ambas *Repúblicas*, la de Platón y la de Cicerón) "Y me pareció, y quizá se lo parezca también a otros, que esto debía ser estudiado para que no se sospeche que hombres que se destacaron por su sabiduría y que no acostumbraban a percibir nada que no fuera divino en su búsqueda de la verdad, agregaron algo superfluo a una obra rigurosa. Por lo tanto debemos decir algunas pocas palabras acerca de esto, para que se comprenda claramente el objetivo de la obra de la cual estamos hablando."

³³ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, 2.2.1: "Este criterio- se refiere a las cuestiones que Platón trabajó acerca de la naturaleza del sonido-, si hubiera sido agregado a esta obra, a la mayoría de nosotros nos ayudaría a entender las palabras de Cicerón, que acerca de la disciplina de la música parecen oscuras."

³⁴ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, 2.3.12: "Puesto que en un asunto oscuro por naturaleza, Cicerón al exponer la mayoría de las cosas que son necesarias, las recubre, agrega tinieblas y no las presenta con consistencia."

al final la proposición inicial ya demostrada. Esta práctica responde a una organización coherente de acuerdo con una estructura temática; Macrobio, lector diligente, no se queda en los márgenes del texto de Cicerón, sino que lo complementa; lo pone elegantemente en crisis al confrontarlo con otras opiniones, refuerza su autoridad a partir de la coincidencia con otros textos de la tradición, pero nunca lo desvaloriza o mina su *auctoritas*. De esta manera, se evidencia la relación dialógica entre presente y tradición, que se lleva a cabo sin romper las naturales barreras impuestas por la *verecundia*.

A modo de ejemplo, podemos recordar que en el libro II, Macrobio se detiene en la cuestión técnica que subyace al sonido de las esferas celestes. Esta presentación se desarrolla sobre cuatro puntos sucesivos: a partir de las palabras de Cicerón, se hace referencia a Arquímedes, que plantea una forma de medición de la distancia entre los planetas de carácter absoluto; Platón, que se opone a Arquímedes y propone una medición a partir de un criterio relativo; Porfirio, que en su calidad de comentarista retoma y clarifica las palabras de Platón o de sus seguidores; y Cicerón, que integra y resume en su expresión a los anteriores.³⁵ Nos interesa en particular el cierre de este recorrido, que es, por supuesto, la referencia directa al autor comentado:

*Unde ex omni parte docta et perfecta est Ciceronis adsertio,
qui intervallis imparibus sed tamen pro rata ratione distinctis
caelestem sonum dicit esse disiunctum.*³⁶

Es decir, Cicerón no es "sabio y perfecto" sólo por ser Cicerón; hay un camino filosófico detrás que lo respalda, y hay un comentarista que actúa como guía para recorrer este camino.

En contraposición con esta postura, según Macrobio el gramático considera que el texto es intocable y entonces se mantiene en sus márgenes, señalando particularidades lingüísticas de manera fragmentaria y aislada. Por el contrario el proyecto de Macrobio es comprender, en un sentido hermenéutico profundo, el sentido de lo que expresa el texto ciceroniano.³⁷

³⁵ Dice Macrobio que Arquímedes creía haber encontrado el número de estadios que separaban a cada órbita de la siguiente, y pensaba que un análisis de los mismos se traduciría en la distancia que separaba a unos de otros. Pero Platón en el *Timeo* rechazó esto, y lo planteó en términos de proporciones.

³⁶ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, 2.3.16 (la cita, subrayada, del *Somnium Scipionis* es de 5.1): "Por eso la afirmación de Cicerón es sabia y perfecta en todo sentido, cuando dice que el sonido celeste se distingue por intervalos desiguales, pero sin embargo definidos entre sí por relaciones regulares."

³⁷ Véase Ricoeur (1998) y Steiner (1997).

Por otro lado, la propia actitud de Macrobio hacia el texto comentado es *verecunda*; cada vez que el comentarista debe señalar una discrepancia entre los autores citados (convengamos en que su idea de unir toda la tradición filosófica clásica en un dogma no puede sino traerle este tipo de inconvenientes), no pretende saber quién tiene o no razón, sino que su lugar declarado es simplemente el de conciliador; como *lector verecundus* de la tradición.

En relación con esta última afirmación, en los casos en que las discrepancias surgen de manera muy manifiesta y es necesario decidir, hay una evidente jerarquía entre los autores citados, que se respeta a lo largo de toda la obra: jerarquía que responde también a la *verecundia*-, y en pos de la cual se intenta mantener la armonía y la unidad, aun en casos en los que la polémica se hace evidente. Esta intención de Macrobio, que a menudo resulta conflictiva en su aplicación, es siempre resuelta de manera más o menos eficaz, dado que, aunque deja entrever diferencias y discusiones, estas se dirimen siempre de manera pacífica.

En el denominado Tratado de las virtudes, (*Commentarii* I.8), la ineludible discrepancia entre Cicerón y Platón es salvada por la introducción del texto de Plotino, quien a través de una subcategorización de las virtudes hace lugar a las virtudes políticas, fundamentales para Cicerón pero que de acuerdo con el modelo platónico no deberían figurar por encima de las restantes; por el contrario, este lugar de superioridad se reservaba para las virtudes filosóficas. En otro caso en que la diferencia entre ambos se hace evidente,³⁸ y no es posible encontrar una solución por medio de tecnicismos, Macrobio respeta la jerarquía lógica y da la razón a Platón, no sin antes explicar por qué Cicerón ha cometido "un error", arguyendo que los rayos del sol suelen ocultar las órbitas de Venus y Mercurio, y por eso dan la impresión de estar por encima del sol, cuando en realidad son inferiores a este. También la discrepancia entre ambos autores es relativizada, ya que se dice que "parecen disentir":

*in quo dissentire a Platone Cicero uideri potest, cum hic solis sphaeram quartam de septem id est in medio locatam dicat, Plato a luna sursum secundam hoc est inter septem a summo locum sextum tenere commemoret.*³⁹

³⁸ En 1. 19, Macrobio debe aceptar que Cicerón y Platón difieren en cuanto a la teoría que siguen sobre el orden de los planetas; Platón sigue a los egipcios y Cicerón sigue en orden caldeo. La diferencia fundamental se presenta con respecto al lugar que ocupa el sol en el sistema planetario, de ahí la explicación propuesta por el comentarista para exonerar a Cicerón de su error.

³⁹ Macrobio, *Comm. in Somn. Sc.*, I. 19. "Con respecto a este punto, puede parecer que Cicerón discrepa de Platón, dado que sostiene que la esfera del Sol es la cuarta de las

Puede apreciarse en estos ejemplos el perfecto equilibrio entre *diligentia* y *verecundia*, que le permite al comentarista, a partir de su lectura, hacer surgir la *doctrina*, ese saber que busca en su acción de comentar; un saber unitario, coherente, armónico y, por supuesto, ideal.

Según lo que hemos visto, entonces, Macrobio resulta un autor conservador pero no reaccionario, su intención no es negar el presente y su cultura abrazando el pasado, sino demostrar cómo los hombres del presente pueden cumplir con su deber moral haciendo lugar al pasado y cooperando con él, así como lo hacen unos con otros. La barrera entre presente y pasado, no obstante, existe, y no se debe romper, como tampoco es concebible la anulación de las diferencias, ya que eso produciría un quiebre en la continuidad histórica y cultural; así como ocurriría si se quebraran las barreras sociales entre aristocracia y los otros. Sin embargo, estas barreras no deben ser trazadas, en una Roma ideal es la *verecundia* la que sitúa a cada uno donde le corresponde de manera "natural".

No resulta extraño que en una época en la que las heterodoxias, en el sentido amplio de la palabra, abundan, sobre todo en el ámbito cristiano, Macrobio, un intelectual preocupado por la educación y la cultura de su tiempo, busque "denunciar" un problema que atañe a su propia clase: una deficiencia en la construcción del saber, que acarrea asimismo deficiencias en el manejo del Imperio, y sobre todo, un caos en el orden social. Lo cierto es que Macrobio, por medio del planteo de un universo moral que se explicita en *Saturnalia* y se aplica en los *Commentarii*, busca forjar un hombre diferente. La clave para descubrir a este "otro" del cual se busca diferenciarse, puede encontrarse en su crítica, dirigida concretamente al gramático, pero indirectamente a su misma clase social, que ha recibido esa educación. Por lo tanto podemos suponer que por medio del movimiento de reubicación de la *verecundia* en el sistema ético, Macrobio está denunciando una falta en su práctica, por parte de ese mismo grupo del cual busca separarse, y una necesidad de recuperación de esta virtud, ubicada ya en un ámbito más abarcativo.

De acuerdo con esta preocupación, Macrobio presenta un ideal de conocimiento que une indisolublemente *ratio* y moral, y por medio del énfasis en la *verecundia*, que se manifiesta en la práctica de una determinada forma de exégesis, señala una diferencia intelectual y social al mismo tiempo, y establece una propuesta de mundo posible donde se diferencia al *doctus* del resto, a partir de su *diligentia* en la construcción de saber, pero fundamentalmente a partir de la *verecundia*, que se explicita en el respecto

siete, es decir, que está situada en el medio, mientras que Platón la menciona la segunda de la Luna hacia arriba, o sea, dice que ocupa el sexto lugar contando desde la más alta."

por el orden social al cual el individuo siente pertenecer, y hacia la tradición que constituye su bagaje cultural. La construcción de la identidad se da a partir de un modelo de construcción de saber, y es en este aspecto que Macrobio realiza su aporte.

5. Conclusiones

Para finalizar, y retomando la idea de *Saturnalia* como un *de officiis* tardoantiguo, formulada por Kaster,⁴⁰ podríamos pensar que ha habido una reorganización en el sistema de las virtudes clásicas, y que en la estructura tardoantigua, mientras el mundo occidental se reacomoda después de una crisis política, social y cultural, la *verecundia* adquiere un protagonismo mayor; en la propuesta romana clásica era sólo un aspecto particular de la *temperantia*, esencial pero secundario. Por otra parte, su función como virtud controladora de la *diligentia*, y su ubicación en el ámbito de la *prudencia* en tanto búsqueda de la verdad le dan otro estatus, quizá de mayor dimensión, considerando que es este deseo de conocimiento (sea de las cosas humanas, sea de las cosas divinas) lo que guía al resto de las virtudes, lo que rige la forma de vida y por lo tanto a las demás virtudes al mismo tiempo, que deberán en consecuencia intentar retener o respetar aquello que la *prudencia* establece.⁴¹

Cabe preguntarse en este punto qué puede significar este desplazamiento, y a qué se debe. En principio, podríamos mencionar una suerte de inestabilidad en el sistema de las virtudes, de lo cual la *verecundia* sería un ejemplo, quizá por ser un elemento particularmente flexible en su concepto y aplicación. Esta inestabilidad estaría respondiendo a los cambios culturales experimentados desde el siglo III, y nos hallaríamos en una instancia de búsqueda de establecimiento de un nuevo sistema, luego de la crisis generada en los siglos anteriores.

En esta misma línea, un intento de adaptación del sistema ético implica necesariamente una reconstrucción de la identidad. Es comprensible que en el siglo V, un momento ya estable en muchos aspectos, y en el cual era necesario adaptarse en función de los cambios ocurridos en los siglos anteriores, un intelectual como Macrobio buscara definir cuál era su lugar dentro de la cadena de la continuidad cultural, lo cual tendría como correlato el establecimiento de una cierta identidad. Es decir que la construcción macrobiana de saber es la propuesta de una identidad nueva en un mundo

⁴⁰ Kaster (1980).

⁴¹ Desde ya, no se trata de concebir a las virtudes como reductos desconectados entre sí, pero sí de notar esta diferencia de matiz y de énfasis, que resulta importante.

nuevo, es la construcción de una identidad tardoantigua por parte de un miembro de la élite ilustrada, que queriendo, de manera conservadora, volver a los orígenes romanos, no hace sino abrir un camino nuevo y proponer un nuevo modelo de hombre, de saber y de mundo.

Desde el punto de vista de la proyección que adopta esta propuesta, podemos señalar que la Edad Media no consideró a la *verecundia* entre las virtudes, sino que, siguiendo a Aristóteles,⁴² parece haber asimilado el término *verecundia* a su función social y considerarlo así únicamente el temor ante un acto torpe o un vituperio (Juan Damasceno, *De fide orth.*, 2. 15); lo cual, en comparación con el alcance de la noción en la época clásica y aun en Macrobio es un desplazamiento más que considerable.⁴³

En este sentido, Macrobio parece situarse, temporal y culturalmente, en una instancia de transición, en la cual la *verecundia* ha comenzado una transformación que culminará en un desplazamiento total y un desmembramiento de sus dos aspectos esenciales: el moral, como parte de la *prudentia* y la *sapientia*, y el social, que será el conservado por el lexema, y que la Edad Media excluirá del esquema de las virtudes. La consecuencia esperable de estas transformaciones será un nuevo sistema ético, que encontrará su formulación más acabada en los pensadores cristianos medievales.

Bibliografía citada

Ediciones y traducciones de la obra de Macrobio

NAVARRO ANTOLÍN, F., (2006) *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, Madrid (Gredos).

RAVENTÓS, J., (2005) *Comentarios al Sueño de Escipión*, Madrid (Siruela).

STAHL, W.H., *Macrobius, Commentary on the Dream of Scipio*, translated with an introduction and notes by W.H. Stahl, New York 1952.

WILLIS, I., *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia apparatus critico instruxit, In Somnium Scipionis comentarios selecta varietate lectionis ornavit*, I. Willis, vol. 2 *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis*, edidit Iacobus Willis, accedunt quatuor tabulae, Teubner, Leipzig 1970 (reimpresión 1994).

⁴² *Ét. Nic.* 2.12, 1101 b 15.

⁴³ Cf. Magnavacca (2005).

Ediciones de la obra de Cicerón

- Reynolds, L. D. (ed.), *De Finibus Bonorum et Malorum: Libri Quinque*, Oxford.
- Winterbottom, M. (ed.), (1994) *M. Tulli Ciceronis, De officiis. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit M. Winterbottom*, Oxford.

Estudios generales y particulares

- EON, A., (1970) "La notion plotinnienne d' exégese", *Revue Internationale de Philosophie*, vol, 92, pp. 252-289.
- FLAMANT, J., (1968) "Le technique du banquet dans les *Saturnales* de Macrobe", *REL* 46, pp. 303ss.
- GOULET- CAZÉ, M.O., (2000) *Le commentaire, entre tradition et innovation*, Paris.
- HELLEGOUARC' H, J., (1972) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Paris.
- KASTER, R., (2005) "Between respect and shame: *verecundia* and the art of social worry", *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, New York.
- KASTER, R., (1980) "Macrobius and Servius: *verecundia* and the grammarians' function", *HSCP* vol. 84, pp. 219-62.
- MAGNAVACCA, S., (2005) *Léxico técnico de filosofía medieval*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- MARROU, H. I., (1937) *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris.
- RICOEUR, P., (1998) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1998.
- STEINER, G., (1997) *Después de Babel*, FCE, México.
- WILLIS, I., Teubner, (1970) *Commentarii in Somnium Scipionis*, Teubner, Leipzig.

Fecha de recepción: 01-11-07

Fecha de aceptación: 05-02-08

RESEÑAS

Néstor Luis Cordero, *Siendo, se es. La tesis de Parménides*. Buenos Aires, Editorial Biblos, setiembre de 2005, 242 pp.

Con una prosa ágil y amena, matizada por sutiles toques de humor que ponen aún más de relieve su solvencia como investigador y docente en el área de la Filosofía Antigua, el Dr. Néstor Cordero analiza en este libro la tesis de Parménides –que condensa en la expresión "siendo, se es"-, y propone de ella una interpretación sólidamente fundamentada. En el Capítulo I, se presenta una cronología de la vida y la obra del filósofo de Elea, haciendo referencia a sus vínculos con otros presocráticos y al problema de la reconstitución de su célebre *Poema*. En el Capítulo II, se examina el "proyecto" filosófico parmenídeo a la luz de su *theoria* o visión de la realidad, que apunta al supuesto básico de toda ulterior reflexión: la existencia misma de las cosas. La enorme importancia que el eleata da a ese principio –equivalente a "hay lo que está siendo" o "siendo, se es"- lo llevaría a "demostrar" sus intuiciones con una clara intención didáctica, mediante imágenes de la poesía homérico-hesíodica. De ahí que, en los últimos apartados del capítulo, Cordero pase revista a los elementos alegóricos presentes en el fr. 1 e intente una primera aproximación al sentido de la orden de la diosa: "Debes informarte de todo..." (1.28-30).

El Capítulo III está dedicado al análisis del fr. 2, donde Parménides desarrolla su tesis de modo riguroso, en una doble presentación: en 2.3a, la afirma (*ésti*) y, en 2.3b, niega la posibilidad de su negación (*ouk ésti mè eīnai*). Tras referirse a las principales interpretaciones sobre el número de caminos que la diosa enuncia en 2.2, Cordero expone la suya, enfatizando el valor absoluto de *moūnai* (únicos). Por tanto, sólo habría dos caminos de investigación, que son (quitando a *noēsai* todo valor pasivo y entendiéndolo como infinitivo final) "para pensar que...". En el apartado (c), el especialista esquematiza el contenido de cada uno de estos pensamientos: A (*ésti*) (2.3a) y B (*ouk ésti mè eīnai*) (2.3b); -A (*ouk ésti*) (2.5a) y -B (*khreón esti mè eīnai*) (2.5b). En cuanto a la ausencia de un sujeto explícito para 2.3a y 2.5a, Cordero defiende que, partiendo del "desnudo *éstin*", Parménides privilegia la certeza del "se es" o del "hecho" de ser en el momento presente. Por ende, el sujeto (*eón, tò eón, eīnai*) debe extraerse del predicado analíticamente. El autor observa también que *éstin* no es impersonal, pero Parménides lo usa "como si lo fuera", para expresar que "se da ahora el hecho de ser". Por último, la atribución de un valor modal a 2.3b y a 2.5b hace que comience a perfilarse el sujeto conceptual ausente en 2.3a y 2.5a.

El Capítulo IV indaga el sentido de la tesis parmenídea y de su negación, donde se advierte "una presencia abusiva del verbo *ser*", que en Parménides significa "vivir", "respirar", pero también "existir", "estar presente". "El desnudo

éstin" es la forma más cabal de expresar su tesis. Negando el no-ser, Parménides absolutiza el concepto de ser: su tesis consiste en la fórmula completa de 2.3. Cordero puntualiza que tesis y antítesis no son contrarias sino contradictorias, y que guardan entre sí una diferencia estructural: la tesis es fundante, su negación es derivada (2.5). Parménides demostraría la validez de su tesis justificando la imposibilidad de su negación (2.7).

El Capítulo V aborda la relación entre un "objeto" absoluto y necesario (2.3-5), el pensamiento de tal objeto y la expresión de ese pensamiento, tomando como premisas 8.34-36 y 6.1-2. Cordero opta por la versión de Proclo de 8.35 (*eph' hōi*) e interpreta que *gracias a lo que está siendo* (referente de *hōi*) el pensar existe y el discurso adquiere su contenido. La conjunción necesaria entre ser, decir y pensar, probada negativamente en 2.7-8 ("no conocerás ni mencionarás lo que no está siendo"), reaparece en 6.1-2 de modo afirmativo y doblemente negativo ("es posible ser, mientras que la nada no existe"). La formulación negativa de 2.7-8 recibirá un tratamiento por extenso en el último apartado.

El Capítulo VI se ocupa de los fragmentos 6 y 7, donde la tesis y su negación (fr. 2) son retomadas, para mostrar que uno de los caminos es necesario, mientras que el otro debe abandonarse por entrañar una contradicción. Cordero se detiene en 6.1b-2a y sostiene que ambos hemistiquios se refieren a la tesis, descartando que 6.2a aluda a la antítesis, hecho que condujo a los intérpretes a afirmar la existencia de un tercer camino. De este modo, en 6.1b-2a habría una nueva formulación de la tesis, que se complementa con la que aparece en 2.3, mediante un interjuego de elementos modales y no modales contenidos en ellas.

Ya que la diosa ordena proclamar el contenido del primer camino -el de la persuasión, que acompaña a la verdad-, Cordero destina un apartado a las relaciones entre verdad (*alétheia*), persuasión (*peithō*), error (*pseudos*) y engaño (*apáthe*), y concluye que la alternativa parmenidea es: persuasión o engaño. La verdad o la ausencia de ella es lo que determina si un *lógos* persuade o engaña (fr. 1 y 8): el *lógos* convincente es el que proporciona pruebas frente a "la costumbre inveterada". Seguidamente, se afronta otro punto problemático del *Poema*: la laguna textual en 6.3, para suplir la cual los intérpretes han aceptado mayoritariamente, siguiendo a Diels, la conjetura "te aparto". Luego de examinar su origen y criticar sus fundamentos, Cordero opta por la conjetura "comenzarás" (*árxei*), y traduce en consecuencia los primeros versos del fr. 6.

El Capítulo VII da cuenta de la negación de la tesis, las "opiniones" y el inexistente "tercer" camino. Para esto, en primer lugar, Cordero rechaza la enmienda *plázontai* ("divagar", "errar", "deambular") y, siguiendo los manuscritos, adopta *pláttontai* ("forjar", "fabricar"), expresión elocuente de que el segundo camino es producto de la actividad de "los mortales que nada saben". Luego, considera en detalle la crítica a los sentidos y al "intelecto errante" (6.4-9 y 7) y la caracterización de los hombres como *dikranoi* ("bicéfalos") (6.5), en tanto mezclan ser y no ser. A continuación, consagra sendos párrafos al *lógos* como criterio para juzgar el camino forjado por los hombres y al significado de esta noción en Parménides. Cordero destaca que la exhortación de la diosa a juzgar mediante el *lógos* refuta cualquier interpretación del *Poema* como una "revelación", y asimismo, desestima la posibilidad de encontrar en el texto la oposición sentidos-razón, puesto que la

significación predominante de *lógos* hasta el estoicismo es la de *discurso*. Finalmente, Cordero hace referencia al modo como surgió entre los intérpretes la hipótesis del tercer camino y, sobre la base del análisis de los vv. 6.4-9, 7.1-5, reafirma la existencia de sólo dos caminos de investigación.

En el Capítulo VIII, al ocuparse de la significación de "las opiniones de los mortales", el autor remarca que *dóxa* en Parménides no es "lo que aparece" (ámbito ontológico), sino lo que "parece" a los mortales (ámbito del discurso y del conocimiento); que *dóxa* y *alétheia* son estados epistémicos diferentes, pero no se dirigen a objetos distintos, ya que el único objeto de conocimiento para Parménides es *el ser o lo que es*, y, además, que los nombres con que los mortales llaman a las formas exteriores de las cosas son producto de un doble punto de vista, que pretende poner en conjunción *ser* y *no ser*. Luego de una breve referencia al problema de quiénes pudieron haber sustentado algunos aspectos de la cosmovisión expuesta a partir de 8.56, el capítulo se cierra con un análisis somero del contenido de la *dóxa* parmenídea, con la advertencia de que el mismo Parménides califica al conjunto de sus palabras como engañador y, por otra parte, no sólo las fuentes primarias son escasas, sino que la tradición doxográfica es en este punto poco confiable.

En el Capítulo IX, Cordero profundiza en algunas de las múltiples pruebas (*pollà sémata*) -la mayoría de ellas con valor alegórico- en favor de la indole necesaria y absoluta de la tesis, vale decir, del único camino posible, el camino de la verdad, que se asimila al *es*. Así, en los apartados que restan de este último capítulo, examina el carácter perenne, la inmovilidad, la homogeneidad y la unidad de lo que está siendo, y la verdad como característica del discurso sobre "el ser", destacando que ni el espacio ni ninguna instancia temporal son aplicables al hecho de ser.

Cierran este volumen un *Epílogo*, un primer apéndice con el texto griego del *Poema* -establecido por el propio Cordero sobre la base de una revisión directa de la tradición manuscrita- y su correspondiente traducción; un segundo apéndice, con una breve nota sobre la transliteración del texto griego, y un repertorio bibliográfico que contiene sólo las obras citadas en el actual trabajo, pero remite al sitio informático donde se irán agregando las más de ochocientas referencias reunidas por el especialista en su obra de 1997.¹

Producto de largos y fecundos años de labor intelectual, este trabajo constituye un referente incuestionable para los estudiosos del Eleata y de la filosofía griega antigua; pero dado su rigor conceptual y metodológico, excede en su valor esos límites para extenderlos a la investigación filosófica toda.

Yolanda Perugini
Universidad de Buenos Aires
ylperugini@uolsinectis.com.ar

¹ Cordero, N.L., *Les deux chemins de Parménide*, Paris-Bruselas, Vrin-Ousia, 1984; 2ª ed. aumentada y corregida 1997.

IN MEMORIAM

Semblanza de Beatriz Rabaza

El 16 de octubre de 2007 se nos fue Betty Rabaza. Tal vez su último gesto de modestia y abnegación: cuando comenzaban a prepararse, en España y en Argentina, homenajes de reconocimiento a su labor, Betty, discretamente, se retiró de la escena. Y es que uno de los rasgos notables de su vida fue el desinterés por el lucimiento propio y la capacidad, en cambio, de impulsar, de estimular, de apuntalar a los demás.

Discípula, en Rosario, de grandes maestros como Eduardo Prieto, Ramón Alcalde y Guillermo Thiele, Betty heredó de ellos la relación de interdependencia entre vida académica y compromiso ideológico-político. Por ello su carrera académica debió superar un largo ostracismo de dieciocho años (entre el golpe de 1966 y el retorno a la democracia de 1984), lapso en el que, de todos modos, su espíritu batallador no dejó de dar testimonios de vocación por los estudios clásicos, por la literatura y por la cultura en el sentido más amplio.

Su regreso a la universidad, en 1984, marcó el inicio de una etapa de intensificación y expansión de los estudios clásicos en Rosario, fruto, por cierto, no sólo de la labor de Betty, pero al que ella contribuyó decisivamente por su particular modo de enseñar los latines, sin acartonamiento, sin solemnidad, tratando de poner en contacto la vida de los textos con la vida de los alumnos. Sin duda en este propósito, que vertebraba su programa docente, está la raíz profunda de su gusto por Catulo y Cicerón, de su verdadera pasión por Plauto, transmitida a –y compartida con– sus discípulos y amigos dilectos, Aldo Pricco y Darío Maiorana.

Esa expansión rosarina se proyectó al ámbito nacional a través de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos que, desde el Simposio de 1990, tuvo en Rosario, especialmente por el trabajo incansable de Betty y de Darío, un punto de referencia fundamental. Tampoco en eso estuvo sola, ni fue sólo de Rosario el protagonismo, pero si hubiera que ponerle un título a la

etapa de la AADEC que va de 1990 a 2006 creo que muchos coincidiríamos en llamarla la etapa de Betty y Dario.

Golpeada, como infinidad de argentinos, por el sectarismo y la discriminación tantas veces reinante en nuestros claustros, Betty transmutó su amarga experiencia de ostracismo en tolerancia ideológica, en espíritu solidario y en gozo de la amistad. Como toda naturaleza hecha para la pelea fue apasionada, e incluso arbitraria, pero puso su pasión y su ímpetu, no al servicio de intereses personales sino del interés común. Eso hizo que muchos encontráramos en ella un reconocimiento humano, natural y solamente humano, que nos alentó a sumarnos a su aventura.

Por su espíritu de lucha, por su incansable labor, por la alegría que supo encontrar en los clásicos y transmitir en sus clases y en sus estudios, por esa humanidad desbordante que tanto nos acompañó, la AADEC, a la que tantos desvelos consagrara Betty Rabaza, le rinde, desde estas páginas, el humilde homenaje del recuerdo.

Arturo R. Álvarez Hernández

Semblanza de Elena Huber

El jueves 20 de diciembre de 2007, el repentino fallecimiento de la Prof. Elena Huber causó un profundo dolor en la comunidad académica y en todos los que hemos sido sus alumnos y discípulos. Profesora y Licenciada en Letras, comenzó a trabajar como docente auxiliar del Departamento de Lenguas y Culturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 1967, departamento que la tuvo como Directora entre 1987 y 1992. Elena –como todos la llamábamos– fue discípula del profesor Eilhard Schlesinger, su admirado maestro y mentor, cuyo método de enseñanza del griego y del latín adoptó y aplicó en el dictado de sus cursos universitarios.

Desde el inicio de su carrera y respetando, como a ella le gustaba decir, el *cursus honorum*, enseñó la lengua y la cultura griegas -y también la lengua y cultura latinas- hasta obtener el cargo de Profesora Asociada regular. Su muerte se produjo cuando se tramitaba su nombramiento como Profesora Consulta, así como la recomendación del jurado de su último concurso de renovación para promoverla al cargo de Profesora Titular. Durante todos esos años de trabajo, su entrega, su pasión y la claridad de su pensamiento dejaron una huella imborrable en los miles de alumnos que pasaron por sus clases. Cabe destacar asimismo su fundante labor en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, donde en el año 1976 comenzó a dictar los cursos de Lengua y Cultura Griegas y creó y dirigió el Instituto de Estudios Clásicos de esa institución.

Fue una investigadora de primera categoría y dirigió varios proyectos de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Comahue, además de desempeñarse como asesora y evaluadora de numerosos proyectos de todo el país. Dirigió gran cantidad de tesis, becarios y adscriptos. Publicó numerosos trabajos, muchos de ellos en colaboración con su esposo, el Prof. Miguel Guérin. También dedicó su tiempo a la creación literaria y escribió varios libros de su género favorito, el *haiku*. Elena Huber recordaba con añoranza su estadía en Austria (1969-1970), donde tuvo la oportunidad de cursar estudios de posgrado en la Universidad de Viena. De aquella experiencia solía recordar y elogiar las clases del gran helenista Albin Lesky.

Con todo, y más allá de la riqueza de su *curriculum* académico, creemos que aquello que más amaba era enseñar. En sus clases se podía vivir la pasión con la que las impartía; desde los primeros niveles, los alumnos

admiraban su *enthousiasmós* didáctico, su fascinación por el mundo clásico y, especialmente, su carisma para interpretar y traducir la riqueza de los textos poéticos.

En suma, a lo largo de sus cuarenta años de trayectoria profesional, Elena Huber dio pruebas de sus altas calidades intelectuales a través de su reconocida excelencia en el ámbito de la labor docente, su notable desempeño en la formación de recursos humanos, y la originalidad y variedad de su producción científica.

Quienes tuvimos el honor de recolectar los avales para su nombramiento como Profesora Consulta, pudimos también percibir cuánto afecto habían generado en tantos años de trabajo su persona y sus clases, en el país y el extranjero. Y es con esa imagen con la que recordaremos siempre a Elena, gran helenista y maestra excepcional.

Emiliano J. Buis
María Inés Crespo
Elsa Rodríguez Cidre

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN: Las colaboraciones se presentarán en un diskette de 3 ½ en formato Word o RTF. Se adjuntarán dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Todo autor deberá proveer en hoja aparte su nombre completo, su dirección electrónica y la institución en la cual se desempeña.

ABSTRACTS: Los artículos deberán encabezarse con un abstract de no más de cien palabras y una lista de cinco palabras claves. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

EXTENSIÓN: La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espaciado 1 1/2 , y para las reseñas, de cinco (5) páginas. Si la extensión es mayor, la redacción dispondrá, de común acuerdo con el autor, su publicación en dos volúmenes sucesivos.

IDIOMA: Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC: español, portugués, francés, italiano, inglés, alemán.

REFERATO: El referato de la revista es externo y anónimo. Para asegurar el anonimato, imprescindible para garantizar la transparencia y la objetividad de la evaluación, el cuerpo del trabajo no deberá consignar ningún dato que permita identificar al autor. La remisión a trabajos anteriores deberá hacerse en tercera persona. A su vez, las notas de agradecimiento y las referencias a proyectos de investigación o presentación en encuentros académicos no deberán consignarse en la copia anónima destinada a los evaluadores.

FORMATO DEL TEXTO: El cuerpo del texto se compondrán en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1 ½ . Las notas van a pie de página en fuente Times New Roman 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán la fuente Greek o cualquiera compatible con Unicote (Athena, Vusillus, Arial, etc.). Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales en el cuerpo del texto van entre "comillas dobles" (sin *bastardillas*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado. Términos en idiomas extranjeros que no sean cita se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

BIBLIOGRAFIA: Las referencias bibliográficas se colocarán en nota al pie, siguiendo el esquema autor (año:página). Al final del artículo se colocarán únicamente las referencias de la bibliografía citada. En la "bibliografía citada", los títulos de los libros y los nombres de las revistas van en *bastardilla*. Los títulos de los artículos y capítulos "entre comillas dobles". Se deberá colocar únicamente el año de publicación y el lugar de edición. En el caso de revistas, el volumen y la referencia a las páginas.

En nota al pie:

MARANINI (1994:24). BARCHIESI (1997:213).

En bibliografía final:

BARCHIESI, A. (1997) "Otto punti su una mappa dei naufragi", MD, 39, pp. 209-226.

MARANINI, A. (1994) *Filologia Fantastica*, Bologna.

IMÁGENES: En caso de incluir imágenes, éstas deberán estar en formato TIFF a 300 dpi y su tamaño máximo será de 140x220mm. Las imágenes se entregarán por separado y se indicará en el archivo la ubicación de las mismas y sus correspondientes epígrafes. El autor se hace responsable del status legal de las imágenes (copyright, permisos de reproducción, etc.)

RESEÑAS: Se aceptarán reseñas únicamente de libros publicados en los tres años previos a la publicación de la revista. Se deberán incluir indefectiblemente los siguientes datos: nombre y apellido del autor/editor, título del libro, lugar de edición, editorial, y cantidad de páginas. Si fuera pertinente se agregará el nombre de la colección y si tiene ilustraciones.

CONSULTAS: Cualquier duda respecto de estas normas, puede comunicarse con: aadec@uns.edu.ar

ENVÍO DE LIBROS O PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA ESPECIALIDAD

La revista incluirá una sección de "Obras recibidas" en la cual se consignarán las publicaciones de obras o revistas de la especialidad que los respectivos autores o responsables hayan remitido a esta redacción. Ese material bibliográfico pasará a integrar la Biblioteca de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC).

REVISTA ARGOS 31.

Páginas tipeadas provistas por autores

UNR EDITORA

Editorial de la Universidad Nacional de Rosario
Urquiza 2050 - (S2000AOB) Rosario - Santa Fe República Argentina

Edición de 300 ejemplares

Diciembre de 2008