



umanitas

77

(Página deixada propositadamente em branco)



umanitas

77

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

FICHA TÉCNICA

Título: *Humanitas* – Revista do Instituto de Estudos Clássicos

Diretor Principal: José Luís Lopes Brandão

Diretoras Adjuntas: Margarida Lopes de Miranda; Susana Marques

Assistência Editorial: Rute David

Comissão Científica: Alberto Maffi (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Alberto Bernabé Pajares (Universidade Complutense de Madrid); Andrés Pociña (Universidad de Granada); Belmiro Fernandes Pereira (Universidade do Porto); Carlos Manuel Bernardo Ascenso André (Universidade de Coimbra); Carmen Isabel Leal Soares (Universidade de Coimbra); Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra); Elaine Christine Sartorelli (Universidade de São Paulo); Fabienne Blaise (Université de Lille 3 – Université des Sciences Humaines et Sociales); Fábio Faversani (Universidade Federal de Ouro Preto); Fábio de Souza Lessa (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual de São Paulo); Francisco São José Oliveira (Universidade de Coimbra); Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília); Giorgio Ieranò (Università degli Studi di Trento); Henriette van der Blom (University of Glasgow); Italo Pantani (Università di Roma); John Wilkins (Exeter University); Jonathan R. W. Prag (University of Oxford); José Ramos (Universidade de Lisboa); Kees Meerhoff (Universiteit van Amsterdam); Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais); Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra); Maria do Céu Fialho (Universidade de Coimbra); Nair Castro Soares (Universidade de Coimbra); Pierre Antoine Fabre (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Centre d'Anthropologie Religieuse Européenne); Sergio Audano (Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci"); Thomas Figueira (Rutgers University); Violeta Pérez Custodio (Universidad de Cádiz)

URL: Português: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/revista?id=90310&sec=5>

Inglês: <https://digitalis.uc.pt/en/revista?id=90310&sec=5>

Propriedade: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Instituto de Estudos Clássicos)

Morada: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra.

Periodicidade: Semestral

Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Rua da Ilha n.º 1 – 3000-214 Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Sede da redação: Instituto de Estudos Clássicos

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

3004 – 530 Coimbra

Tel.: 239 859 981 – Fax: 239 410 022 – E-mail: cech@fl.uc.pt

Pré-Impressão: Imprensa da Universidade de Coimbra

Execução gráfica: Adriano Lucas, Lda.

Rua Alexandre Herculano, 198 2ºdo, 3510-033 Viseu

Depósito legal: 63505/93

ISSN: 0871 – 1569

ISSN digital: 2183 – 1718

DOI: https://doi.org/10.14195/2183-1718_77

Publicação subsidiada por:

Banco SANTANDER



1 2



9 0

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



SOBRE A REVISTA

A *Humanitas* é a mais antiga revista publicada em Portugal especializada em Estudos Clássicos Greco-Latinos e Renascentistas, mas aberta a contributos de áreas dialogantes (História, Arqueologia, Filosofia, Religião, Arte, Retórica, Recepção dos Clássicos, entre outras). Tem mantido um ritmo de publicação regular, desde o ano da sua criação, em 1947, e é propriedade do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma revista destinada a académicos e investigadores, tanto nacionais como estrangeiros. Aceitam-se trabalhos em português (língua do espaço lusófono), bem como em inglês, espanhol, italiano e francês. Em nome da internacionalização crescente da revista, privilegia-se a publicação de estudos em inglês. Publicam-se duas tipologias de contributos: a) estudos de especialidade, originais e que constituam abordagens relevantes e dinamizadoras do avanço do conhecimento nas respetivas áreas; b) resenhas críticas de obras publicadas há menos de 2 anos, à data de envio da proposta. Os contributos de tipo a) são sujeitos a um processo de avaliação cega, por avaliadores internacionais considerados especialistas nas áreas científicas em questão. A aceitação dos contributos de tipo b) é da responsabilidade da Direção da Revista e da sua Comissão Científica. Não serão considerados os manuscritos submetidos também a processos de publicação noutros periódicos ou livros, pelo que os proponentes têm de declarar, no ato de envio do trabalho, sob compromisso de honra, que observam esta cláusula.

A *Humanitas* está catalogada na Scopus, no Web of Science (Clarivate Analytics), no Latindex, na Dialnet, no European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), no Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO e na BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Política de Acesso Aberto

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento a nível internacional e promove a transferência do saber.

ABOUT THE JOURNAL

Humanitas is the oldest scholarly journal published in Portugal devoted to Greek, Latin and Renaissance Classical Studies, although it welcomes contributions from other interfacing fields of study (History, Archaeology, Philosophy, Religion, Art, Rhetoric, Reception of the Classics, among others). Owned by the Institute of Classical Studies of the Faculty of Arts and Humanities, University of Coimbra, *Humanitas* has been published regularly since its inception in 1947. The journal is aimed at researchers and scholars, both Portuguese and international. Contributions in Portuguese (the language of the Lusophone world), as well as in English, Spanish, Italian and French are welcome. Given its growing internationalization, the journal privileges the publication of articles in English. Contributions can be of two types: a) original specialized articles constituting relevant approaches capable of stimulating the advancement of research in their respective areas; b) review articles of works published during the 2 years preceding the submission. Type a) contributions are subject to a blind peer review process by international referees chosen on the basis of their expertise in the relevant scientific areas. Responsibility for publication of type b) contributions rests with the journal's Board of Editors and Advisory Board. This journal does not accept papers submitted for publication in other periodicals or books. Upon submission of their manuscripts, all authors must declare on their honour that they comply with this rule.

Humanitas is indexed at Scopus, Web of Science (Clarivate Analytics), Latindex, Dialnet, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO and BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Open Access & Subscriptions

This journal provides immediate open access to its content, in line with the principle of free availability of scientific knowledge, which furthers the cause of knowledge democracy and promotes knowledge internationally.

ÍNDICE

Artigos

The augment use in the five oldest Odes of Pindar <i>Filip De Decker</i>	9
ΠΑΡΑΚΟΠΗ, moneda de mala ley en Esquilo <i>Núria Llagüerri & Carmen Morenilla</i>	25
Retórica de la corporalidad: Representación y aprehensión de los cuerpos en <i>Pluto</i> de Aristófanes <i>Claudia N. Fernández</i>	39
Una aproximación a la descortesía verbal en los insultos entre Esquines y Demóstenes <i>Raquel Fornieles</i>	67
Dall’<i>humanitas</i> all’<i>amicitia</i>: la lettera di Cicerone a Trebonio tra lodi per Calvo ed echi di Catullo (<i>Fam.</i> 15.21) <i>Francesca Boldrer</i>	87
De algumas reflexões de Dante e Giovanni Pico della Mirandola sobre a problemática do <i>adamismo</i> na perspetiva de um historiador do livro <i>Manuel Cadafaz de Matos</i>	111
Alimentar o corpo, despertar os sentidos. Testemunhos da arte médica portuguesa neolatina <i>Inês de Ornellas e Castro</i>	137
Per una storia del museo sacro cristiano: confronti diacronici dall’<i>antichità</i> ad oggi <i>Chiara Cecalupo</i>	169
Maria Helena da Rocha Pereira leitora de Sophia: um exercício de metacrítica <i>Ricardo Nobre</i>	191

Recensões

Virgílio Hipólito Correia

ALARCÃO, Pedro, *Conimbriga. Para além da ruína*, Porto, Edições Afrontamento/Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo-FAUP, 2020, 2 vols. 227+188 pp. ISBN: 978-972-36-1711-5. 211

Armando Redentor

ANDREU, Javier; Ozcáriz, Pablo; Mateo, Txaro, *Epigrafía romana de Santa Criz de Eslava (Eslava, Navarra)*, Faenza, Fratelli Lega Editori, Epigrafia e Antichità, 43, 2019, 187 pp. ISBN: 978-88-7594-140-6. 216

Joaquim Pinheiro

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta, *Plutarco: La excelencia de las mujeres*. Nota previa, traducción y notas de Marta González González, Madrid, Mármara Ediciones, 2019, 82 pp. ISBN: 978-84-120080-3-6. 221

Borja Méndez Santiago

SCHMIDT, Thomas S.; Vamvouri, Maria; Hirsch-Luipold, Rainer (eds.), *The Dynamics of Intertextuality in Plutarch*, Leiden-Boston, Brill, 2020, 664 pp. ISBN: 978-90-04-42170-7. 223

André Carneiro

SERRANO MADROÑAL, Raul, *Los circunceliones: fanatismo religioso y descontento social en el Africa tardorromana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Coll. Nueva Roma 51, 2020, 263 pp. ISBN: 978-84-00-10642-3. 227

Ana Maria Guedes Ferreira

TANGA, Fabio, *Plutarco: La virtù de le donne (Mulierum Virtutes)*. Introduzione, testo critico, traduzione italiana e note di commento, Leiden & Boston, Brill Academic, 2019, lxxx, 270 pp. ISBN 978-90-04-40803-6. 231

Permutas ativas. Compras. Ofertas. 235

ARTIGOS

(Página deixada propositadamente em branco)

THE AUGMENT USE IN THE FIVE OLDEST ODES OF PINDAR

FILIP DE DECKER

filipdedecker9@gmail.com

Universiteit Gent & FWO Vlaanderen and Università degli Studi di Verona

<https://orcid.org/0000-0003-2863-5801>

Texto recebido em / Text submitted on: 23/04/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 02/03/2021

Abstract

In this short article I discuss the augment use in Pindar's five oldest Odes (based on the text of the editions by Snell & Maehler' in the Teubner and Race in the Loeb), namely Pythian 10 (498 BC), Pythian 6 (490), Pythian 12 (490), Olympian 14 (488, if correctly dated) and Pythian 7 (486). As the augment use in Pindar has never been studied in detail before and commentaries often do not mention it, I use the observations made for epic Greek as basis, more specifically that the augment is used to refer to foregrounded actions and actions in the recent past, and that it remains absent when actions in a remote or mythical past are related. I start by outlining these observations, then I determine which (un) augmented forms in Pindar are secured by the metre (the transmission of Pindar's Odes has not been unproblematic) and at the end apply the epic observation to the metrically secure forms of these five Odes. My investigation will show that the verb forms referring to the *near-deixis* (the victor's deeds, his origins and those of his city and the mythical characters with whom he is compared), are augmented, whereas the forms referring to other (mythical) actions remain unaugmented, but, as was the case with epic Greek, there are nevertheless also exceptions.¹

Keywords: Pindar, Greek verbal morphology, augment, lyric Greek.

¹ This article was made possible by a postdoctoral fellowship 12V1518N, granted by the FWO Vlaanderen.

1. The augment in epic Greek

While the augment in epic Greek has been intensively studied,² its use in other genres, such as lyric, elegiac and tragic poetry, has received much less attention or has been neglected altogether: scholars hardly ever discussed Pindar's use of the augment,³ noting only that it could be omitted and was optional,⁴ and sometimes added or removed against the metre.⁵

Regarding epic Greek, Koch already very early on noted that the augment was used more in speeches than in narrative, unless the speeches contained narrative elements as well (e.g. Nestor's speech in *Iliad* 1).⁶ Platt and Drewitt showed that (1) the augment was used with verbal forms that have general validity, (2) verbs with the augment have present reference, (3) they can be translated with the English present perfect (e.g. in gnomes and *similia*),⁷ and (4) the augment was avoided in genuine past contexts. In his analysis of the augment in Archaic Greek, Bottin confirmed the preference for unaugmented forms in narrative

² Recent studies (in the last 30 years) are Basset 1989; West 1989; Bakker 1999, 2001, 2002; Mumm 2004; Pagniello 2002, 2007; Bertrand 2006a, 2006b, 2010: 579-588; García-Ramón 2012; De Decker 2015a, 2016a, 2016b, 2017, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, ftc a, ftc b; Hajnal 2016a, 2016b; Allan 2017; Wakker 2017; Lazzeroni 2017; Rodeghiero 2017 and also (much more controversial) Willi 2007, 2018: 344-417. For an overview of previous scholarship, see Bottin 1969: 69-82; De Decker 2015b: 241-290 with a list of 20 rules governing the augment use, 2016a: 34-37, 2018a: 10-17; Willi 2018: 358-381.

The scholarship on Homer is much larger than that of other early epic works (for Hesiod, see West 1989, De Decker 2016a and Wakker 2017, and for the Homeric Hymns, see Bakker 2002 for the Homeric Hymn to Apollon and De Decker 2019a for the Homeric Hymn to Demeter and 2019b for the Homeric Hymn to Aphrodite).

³ The augment was not addressed in Fennell 1879, 1883; Schroeder 1922, but see 1900: 40-42, following footnote; Farnell 1932; Carey 1981; Gerber 1982, 1999, 2002; Privitera 1982; Verdenius 1987, 1988; Cannata Ferra 1990. The Pindaric syntax by Hummel 1993 did not discuss the augment either. Braswell 1988, 1992, 1998 stated that the augment was often added against the metre (cf. *infra*) and argued that the temporal augment was known to Pindar, but he did not discuss the use/absence of the augment.

⁴ Seymour 1882: 224 *the augment is often omitted*; Gildersleeve 1885: lxxxv; Schroeder 1900: 40-42; Kirkwood 1982:31 *omission of syllabic augment is frequent, of temporal augment occasional*; Willcock 1995: 23.

⁵ Schroeder 1900: 40-42; Young 1965: 260-261; Braswell 1998: 90-91.

⁶ Koch 1868, especially 24-32; for Nestor's speech, see also De Decker 2017: 96, 136-138.

⁷ Platt 1891; Drewitt 1912a, 1912b, 1913.

parts, styling this particular usage as *lo stile narrativo*.⁸ Later on, Basset distinguished between *discours* and *récit*.⁹ For Vedic Sanskrit, Hoffmann described the use of the unaugmented forms as *erwähnend* and specific to mythical descriptions,¹⁰ contrasted them with the indicative forms, which belonged to the *historische Vergangenheit*.¹¹ Recently, Bakker, elaborating on these observations, argued that the augment marked completion of the verbal action and nearness to the speaker (*a deictic suffix that marked the completion of the action near the speaker*).¹² Along similar lines, Mumm and Bertrand described the function of the augment as adding emphasis and pathos.¹³ The explanations mentioned above can be combined and summarised as follows: by using unaugmented forms (injunctives), the speakers and/or narrators describe and mention what has happened,¹⁴ whereas by using augmented forms (the indicatives) they do not only relate it, but also state it as a fact and reaffirm its value.¹⁵

In the next subchapters I will apply these findings to the five oldest Pindaric Odes and determine how/if they can be applied to Pindar's lyric as well. I admit that the corpus is limited, but I still believe that it can serve as an indication.

2. The analysis of the Pythian Ode 10

This Ode, which is the oldest one written by Pindar, celebrates the victory of Hippokleas, from Larissa in Thessaly, in the Pythian *diaulos*. Pindar first celebrates Thessaly by linking it to Sparta via Herakles. Then

⁸ Bottin 1969: 110-128.

⁹ Basset 1989.

¹⁰ Hoffmann 1967: 198: *Injunktiv-Reihen lassen sich, dem Hauptthema des Rg-Veda entsprechend, vor allem bei der Darstellung mythologischer Tatbestände aufzeichnen.* (underlining is mine).

¹¹ Hoffmann 1967: 160-213, for the use of the indicative forms in the actual past, see 145-160; see also Euler 1995 and Mumm 1995.

¹² Bakker 2001: 15, 2005: 147.

¹³ Bakker 1999: 59, 2001: 14-23, 2005: 123-124; Mumm 2004, especially § 8. See also Hackstein 2010: 405: *the augment serves as a foregrounding device attaching salience to the proposition* and Bertrand 2006a, 2010: 579-588.

¹⁴ Hoffmann 1967: 104-106, 266-267: *Zeitstufenlosigkeit und Nicht-Bericht („Erwählung“) sind demnach der Funktion des Injunktivs eigentümlich* - quote is from page 267).

¹⁵ Mumm 2004: § 8 and § 10, Bertrand 2006a, 2010: 579-588; De Decker (ftc a, ftc b).

he praises the victor, whose victory due to Apollon's support and the victor's genes, his father being victorious in the games as well. Pindar continues by saying that a mortal who can obtain victories himself and can also see his son become a victor reaches the *summum* of human happiness. This is comparable to the life of the Hyperboreans, a people knowing no misfortune and living in a land where the Muses often sing. Pindar then relates how Perseus once visited this land, and how he also slew the Medousa with help of Athena and freed his abducted mother Danae. Then Pindar turns away from the divinities, states that poets should vary their manner of praise and finishes by hoping that the victor will be loved in his homeland.¹⁶

As the myth of Perseus plays an important role in Pythian 12 as well, it is best to summarise it here.¹⁷ Danae was the daughter of King Akrisios who had received an oracle that his daughter would bear a son who would kill him. He locked her in a tower, but Zeus came to her through golden rain and fathered Perseus with her. As a result, Akrisios put Danae and Perseus in box in the sea. Washed ashore in Seriphos, Diktys found them and welcomed them. When his brother, Polydektes, the king of Seriphos, wanted to marry Danae against her will, Perseus decided to leave and to bring him the Gorgo's head a marriage gift. On that journey he received help from Hermes and Athene, who told him that the Graiai could lead him to the Nymphs, who have the weapons needed for the killing of the Medousa. He then proceeded to the Graiai, the daughter of sea god Phorkys with only one tooth and eye. Perseus stole the eye and forced them to reveal where he could find the Nymphs. He then travelled to the Nymphs, obtained the weapons and continued his journey to the land of the Hyperboreans, where he slew the Medousa and put her head in his magical box. On his return home, he first rescued Andromede and married her, before reaching Seriphos, freeing his mother and turning Polydektes into a stone, after which he gave the Medousa-head to Athene, who put it on her shield. Eventually, Perseus killed his grandfather during a discus-throwing contest.

I now analyse the use of the augment in this Ode. I list all the forms and determine whether or not they are metrically secure. There are 4

¹⁶ For this introduction see Gildersleeve 1885: 349-351; Race 1997: 366-367, 388-389, cf. *infra*.

¹⁷ See K  ppel 1997 with an overview of the ancient sources on this myth as well.

augmented and 4 unaugmented verb forms in this Ode, besides the ones that were metrically insecure.¹⁸

ἀνέειπεν (P10,9): the unaugmented ἀνά(φ)ειπεν would not violate the metre either and therefore this form is not metrically secure.

ἔπραξεν (P10,11): at this position in the verse a word of the — — seems to be preferred, but the requirement is not absolute (see P10,47 or P10,59), and therefore, this form is not metrically secure.

Both forms are transmitted with an augment, which could be explained by the fact that they refer to the recent victory, but as the forms are not guaranteed by the metre, nothing can be said with certainty.

ἔθηκε (P10,15): this form is augmented, because it refers to the victories of Hippokleas' father and is thus close to the deixis of the victor.

ἑδαίσαστο (P10,31): this verb is augmented, because it introduces Perseus, the main mythical character, and describes how he visited the Hyperboreans, the prototypical example of a worriless and blessed people.

μόλεν (P10,45): the absence of the augment in this form is somewhat surprising, as it refers to the arrival of Perseus and to the fact that he was the son of Danae and that he was guided by Athene. The only possible explanation is that Perseus' arrival had been announced already and that it did not contain any new information anymore.

ἀγείτο (P10,45): as the α of ἀγείτο is long by nature, it is impossible to decide whether the form is augmented or not.

ἔπεφνεν (P10,46), ἦλυθε (P10,47): these forms are augmented, because they refer to the heroic exploits of Perseus to kill the Medousa and to avenge the kidnapping of his mother, Danae, by turning the people into stone using the Gorgon's head.

ἔρωτες ἔκνιξαν φρένας (P10,60): the sequence ἔρωτες ἔκνιξαν φρένας is a correction by Mair for the transmitted ἔρως ἔκνιξε φρένας or ἔκνιξε ἔρως φρένας (quoted in the *Etymologikon Mega*), and was adopted by Snell & Maehler and Race.¹⁹ Aldus Manutius suggested ἔρως ἔκνιξέ γε φρένας, while Hermann suggested ἔρως ὑπέκνιξε φρένας and Boeckh ἔρως ὑπέκνισε φρένας.²⁰ Considering all the suggestions, I believe that the correction by Aldus

¹⁸ My starting point is the edition by Snell & Maehler 1987, but occasionally I prefer the transmitted reading over the conjectures printed in their edition (this is then noted in the footnotes).

¹⁹ Snell & Maehler 1987: 98; Race 1997: 374.

²⁰ Aldus was quoted in Heyne 1798: 394, who printed his correction; Hermann 1798: 297; Boeckh 1811: 123. Boeckh's correction was adopted by Bergk 1843: 132; Fennell 1879: 248; Gildersleeve 1885: 117.

is the closest to the transmitted text. The form ἔκνιξε is a gnomic aorist and describes a general truth. It is thus very near to the deixis of poet, audience and victor, but the transmitted forms, albeit all augmented, are not metrically secure, since they violate the metre. The probative value is therefore limited. Gnomic aorists tend to be augmented in epic Greek:²¹ in the *Iliad* we have 16 metrically secure augmented and 4 unaugmented gnomic aorist forms,²² in the *Odyssey* there are 10 metrically secure augmented and 3 unaugmented forms,²³ in the *Theogony* there are 8 augmented and 3 unaugmented forms,²⁴ and in the *Works and Days* we find 13 augmented and 5 unaugmented instances.²⁵

²¹ An overview of the scholarship on (the origin of) the gnomic aorist cannot be performed here; the literature on this topic is large, but for in-depth discussions with more literature on the topic, see Platt 1891; Bakker 2001, 2002; Pagniello 2002: 74-84; De Decker 2016a: 87-99 and Wakker 2017.

²² The augmented instances are *Iliad* 1.279, 9.509, 9.633, 13.278 (one could interpret this instance as a simile as well), 13.730, 13.734, 13.734, 16.689, 17.32, 10.177, 18.108, 18.309, 19.131 (in this instance one can doubt the gnomic nature, as one could also argue that the fact that Zeus send Ate to the humans and that she causes problems afterwards, is simply an action in the past with relevance for the present, but the fact that Ate causes problems for mankind is a general truth), 19.222, 20.198, 24.531 and the unaugmented ones are 4.320, 9.320, 11.28 (adding the augment against the transmission here would require the elision of the dative singular ending in -ι and that is so rare, that the unaugmented form can count as secure, against Platt 1891: 220), 24.49.

²³ The augmented instances are *Odyssey* 1.216, 7.217, 8.579 (in this instance both the augmented and the unaugmented form have been transmitted, West printed the augmented form, but Van Thiel the unaugmented one; the augmented form can count as secure because otherwise we would have a word starting in the first foot, ending in the second one and having an end syllable long by position, which is extremely rare; this law has been discovered by Gerhard, Giseke, and Hilberg, and states that if the second foot of the hexameter is a spondee, word end at 2c is only allowed if the second half foot is long by nature, see Gerhard 1816: 140; Giseke 1864: 128-134; Hilberg 1879: 129, 263; Vergados 2013: 60), 11.201, 11.433, 14.87, 14.464, 14.466, 19.334, 19.592 and the unaugmented ones 8.431 (adding the augment against the codices as was suggested by Platt 1891: 218; Wackernagel 1904: 6 and Chantraine 1948: 484 would require an elision and a caesura to coincide and this is very rare, so that the absence of the augment can count as secure), 14.465, 17.271.

²⁴ The augmented instances are *Theogony* 418, 442, 443, 608, 615, 805, 974, 974 and the unaugmented ones are 512, 601, 602.

²⁵ The augmented instances are *WD* 92, 218, 224, 242, 246, 289, 345, 355, 355, 372, 451, 508, 676, 677 and the unaugmented ones 20 (in this instance also the present indicative is transmitted, but the unaugmented gnomic aorist is clearly the *lectio difficilior*, although one could not even exclude that it is an unaugmented imperfect or an present injunctive), 345, 705, 741, 804 (if this one is indeed gnomic).

τόδ' ἔζευξεν (P10,65): as τόδ(ε) is actually quasi-proclitic, it is impossible to decide whether the original text had τόδ' ἔζευξεν or τόδε ζεύξεν and this form is not metrically secure. If the transmitted form were to be trusted, the use of the augment could be explained by the fact that it refers to the victor and his willingness to favour the poet. The link with the *near-deixis* would thus be very clear.

3. The analysis of the Pythian Ode 6

This Ode is dedicated to Xenokrates who won a chariot race, but most of the Ode is devoted to his son, Thrasyboulos, who is compared to Antilokhos, a young warrior who decided to die to save his father, Nestor. Besides eulogising Thrasyboulos, Pindar also praises Aphrodite and the Graces.²⁶

ἔγεντο (P6,28): this verb is augmented, because it introduces Antilokhos, the mythical exemplum used as praise for Thrasyboulos. The codices have ἐγένετο, which Schmid corrected ἐγένετο into ἔγεντο and all other editors adopted his correction.²⁷ The transmitted reading was accepted by De Pauw, Hermann and Heyne, who stated that in the first iambus of this Ode a tribrachys could be used as well,²⁸ but this was not mentioned in e.g. Snell & Maehler's metrical overview of this Ode.²⁹

ὑπερέφθιτο (P6,30): if this form is a pluperfect, it is impossible to decide whether or not it is augmented, but if it is a root aorist, it is augmented and in that case the augment would indicate and emphasise the exceptional sacrifice Antilokhos made in favour of his father.

ἄρμ' ἐπέδα (P6,32): in this position in the Ode, a word of three syllables is preferred at the end, but words of four syllables (as in Ἑμμενίδαις, line 5, or in ἐν καθαρόν, a preposition followed by a noun such as in line 14) are also found, so that I consider this elided form to be non-mandatory and metrically insecure.

ἔφεπεν (P6,33), βόασε (P6,36): these forms are unaugmented, because they do not refer to Antilokhos, but to Nestor (Antilokhos' father), who was

²⁶ For the introduction see Gildersleeve 1885: 315-316; Race 1997: 322-323.

²⁷ Heyne 1798: 335 mentioned Schmidt's correction. Snell & Maehler 1987: 84 stated that the correction was made by Triklinios.

²⁸ De Pauw, mentioned by Heyne 1798: 335; Heyne 1798: 335; Hermann 1798: 285.

²⁹ Snell & Maehler 1987: 83.

chased and in danger, and shouted to his son for help. As Nestor is not the main protagonist of the story, the forms have no augment.

ἀπέριψεν (P6,37): there is no difference between the augmented ἀπέριψεν and the unaugmented ἀπόριψεν, and the form is therefore insecure, but if one accepted the transmitted form, the augment would refer to the fact that Nestor's plea did not miss its effect.

πρίατο (P6,39): this form is unaugmented and that is remarkable, because it refers to Antilokhos and he is the main protagonist and serves as mythical exemplum. One could explain the absence by the fact that this is not a new action. That Antilokhos would die for his father had been announced already by ὑπερέφθιτο (P6,30) and implied by ἀπέριψεν (P6,37).

ἐδόκησεν (P6,40): this form is augmented, because it states that Antilokhos is held in high esteem because of his sacrifice. This form announces the transition from the myth to the deixis of victor and poet.

ἔβα (P6,45): this form is augmented, because it directly refers to Thrasyboulos and the present day.

εὔρες (P6,50): it is impossible to know if this form was augmented or not, because εὔρες and ἡὔρες would both fit the metre. This also applies to ἐφεῦρε (P12,7) and εὔρεν (P12,40).

4. The analysis of the Pythian Ode 12

This Ode is dedicated to Midas, who won the flute-contest. As the flute is considered an invention by Athene, she is the goddess who is praised along the victor and as surrounding myth the story of Perseus and Danae is used (cf. *supra*). I now analyse the forms in the Ode.

ἐφεῦρε (P12,7): see εὔρες in P6,50.

ἄϊε (P12,10): as the α of ἄϊε is long by nature (see e.g. *Odyssey* 1,298), it is impossible to decide whether the form is augmented or not.

ἄυσεν (P12,11): this aorist is an augmented aorist, because it introduces the story of Perseus (the main myth in this Ode) and also already announces his victory. The form ἄυσεν is the reading of the codices, but the scholia have ἄνυσεν, which was changed into ἄνυσσεν by Boeckh,³⁰

³⁰Boeckh 1811: 128. This reading was also printed by Mommsen 1866: 125; Gildersleeve 1885: 121, 365 and Schroeder 1900: 269.

but as the transmitted reading can be defended (Race translated “cried out in triumph”),³¹ I see no reason to change it.

ἀμαύρωσεν (P12,13): this is an unaugmented aorist (as the ἀ- is short, the form is unaugmented). This could be surprising, because the protagonist of the blinding is Perseus and he is the main mythical character in this Ode (the blinding to which Pindar refers, is actually the theft of the single eye that the Graiai possessed). One could tentatively argue that the blinding is not the main action in Perseus’ story, but rather the killing of the Medousa and the stone-turning of Polydektes (cf. *infra*). Φόρκοι’ ἀμαύρωσεν is the reading of the codices, but Hermann and Boeckh changed it into Φόρκοιο μαύρωσεν,³² presumably because the ending -οιο is never elided in epic Greek. In Hesiod both the verb ἀμαυρόω and μαυρόω are attested (the former in *WD* 693 and the latter in *WD* 325) and the former is much more common, so that I see no compelling reason to doubt the transmitted text.³³ Reading Φόρκοι’ ἀμαύρωσεν or Φόρκοιο μαύρωσεν does not affect the analysis of the augment.

θῆκε (P12,14): this form refers to the fact that Perseus avenged the kidnapping and forced marriage of his mother and turned Polydektes, who was responsible for this, into stone by using the Gorgo’s head against him. As this is the most important action in the entire Perseus-story, we would have expected an augmented verb form, and yet θῆκε is unaugmented and that is a notable exception.

ἐπρύσατο (P12,19): this form is augmented, because it describes how Athene protected and guided Perseus on his mission. As Athene is the goddess of the flute-playing and Perseus the main mythical character, the augment use in a verb form referring to both of them is logical.

τεῦχε (P12,20): this form refers to the creation of the flute-playing by Athene. As the victor obtained his victory in flute-playing and the goddess of the flute is Athene, we would have expected the augment here. This, again, is a notable exception.

εὔρεν (P12,22): see εὔρεξ in P6,50.

ονόμασεν (P12,23): This form describes how Athene not only created a new instrument, but also give it its name. This form describes an action

³¹ Race 1997: 391. This reading was also printed by Snell & Maehler 1987: 102.

³² Boeckh 1811: 128, Hermann was quoted in Bergk 1843: 139 who adopted this correction and by Mommsen 1866: 125, who maintained the transmitted form. The correction was also printed by Snell & Maehler 1987: 102 and Race 1997: 392.

³³ The transmitted form was printed by Schroeder 1900: 269.

performed by Athene and explains the origin and name of an instrument that still exists at the moment of speaking. Such aetiological descriptions often have the augment (a famous example is the explanation of Aineias' name in the Homeric Hymn to Aphrodite 198-199).³⁴ As this form refers to an action by Athene in which she favoured mankind and provides an explanation for the name of an instrument that is linked to the victor, the *near-deixis* is clear and the use of the augment is expected. The form ὠνόμασεν is found in the codices, but Mommsen changed it into ὠνόμασεν (probably because that form was used in Pindar's dialect),³⁵ but as ὠνόμασεν is the form that can be found in epic as well, it cannot be excluded that Pindar used it because of its epic veneer. As such, I see no reason to adopt the change (contrary to Snell & Maehler and Race).³⁶

5. The analysis of the Olympian Ode 14

This very short Ode is dedicated to Asopikhos and honours predominantly the Kharites (Graces).³⁷ There are only two forms in this Ode.

ἔμολον (O14,18): this form is augmented, because it refers to the entry and arrival of the poet himself. The *near-deixis* is therefore clear.

ἑστεφάνωσε (O14,24): this form is augmented, because it describes how the entire world and even the deceased relatives of Asopikhos (Persephone refers to the Underworld) need to know that he has been crowned as a winner. Again, the *near-deixis* is clear.

6. The analysis of the Pythian Ode 7

This equally very short Ode is dedicated to Megakles for his victory in the chariot race. He belonged to a prominent Athenian family with a pedigree from Kleisthenes to Perikles (the Alkmaionidai-family) and Pindar not only praises Megakles and Apollon, but also Athens as a city, by clearly referencing the role of Athens in rebuilding the temple of Apollon in 548 BC.³⁸

³⁴ De Decker 2019: 44.

³⁵ Mommsen 1866: 125. This had already been suggested by Hermann 1809: xxi.

³⁶ Schroeder 1900: 269; Snell & Maehler 1987: 102; Race 1997: 392.

³⁷ Race 1997: 209.

³⁸ Race 1997: 331.

ἔτευξαν (P7,12): this form refers to the restoration of Apollon's temple by the Alkmaionidai-family and as this belongs to the praise of Athens and is closely connected to the victor's family, the use of the augment is expected.

7. Conclusion

In this short article I discussed the use of the (un)augmented forms in the five oldest odes of Pindar. As starting point I used the observations made for the augment use in epic Greek, namely that the augment was used to refer to past actions in the *near-deixis* or to emphasise certain elements in the discourse or story. I applied this to the five oldest Pindaric Odes and after establishing the metrically secure forms, I was able to determine that this distinction was also valid for Pindar; when events that referred to the poet, the victor, his family or city, the god(dess) to whom the hymn was dedicated or to the main mythical protagonist (every Pindaric Ode had one myth as “decoration”) were related, the augment was used, but when other past events were related or reference was made other characters in the myths, the augment was not used. It is true that the number of instances in these oldest Odes is relatively small and that there are some exceptions as well. For the absence of the augment in *πρίατο* (P6,39), *μόλεν* (P10,45) and *ἀμαύρωσεν* (P12,13) an explanation can be found, but in *θῆκε* (P12,14) and *τεῦχε* (P12,20) the absence of the augment is very surprising and cannot be explained. Although this is no explanation for the exceptions, it has to be noted that there are also noteworthy exceptions in epic Greek. Future research will have to show if these uses also apply to the larger and largest Pindaric Odes (such as P4).

References

- Allan, R. (2016), “Tense and Aspect in Greek: Two Historical Developments; Augment and Perfect”, in S. Runge & C. Fresch (eds.), *The Greek Verb Revisited*. Bellingham: Lexham Press, 81-121.
- Bakker, E. (1999), “Pointing to the Past: Verbal Augment and Temporal Deixis in Homer”, in J. Kazazis & A. Rengakos (eds), *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris. N. Maronitis*. Stuttgart: Steiner, 50-65.
- Bakker, E. (2001), “Similes, Augment and the Language of Immediacy”, in J. Watson (ed.), *Speaking Volumes. Orality & Literacy in the Greek & Roman World*. Leiden: Brill, 1-23.

- Bakker, E. (2002), "Remembering the God's Arrival", *Arethusa* 35: 63-81.
- Bakker, E. (2005), *Pointing at the Past: from Formula to Performance in Homeric Poetics*. Cambridge, MA: Centre of Hellenic Studies. <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165>
- Basset, L. (1989), "L'augment et la distinction discours/récit dans l'Iliade et l'Odyssée", in M. Casevitz (ed.), *Études homériques*. Lyon: Travaux de la Maison de l' Orient, 9-16.
- Bergk, T. (1843), *Poetae Lyrici Graeci*. Leipzig: Reichenbach.
- Bertrand, N. (2006a), "La localisation des formes intransitives d'ἵστημι. Le rôle de ἔσθη et στάς dans le récit homérique", *GAIA* 10: 47-96.
- Bertrand, N. (2006b), "Présence du passé dans l'épopée homérique. À propos de *Pointing to the Past* de EJ Bakker", *GAIA* 10: 237-243.
- Bertrand, N. (2010), *L'ordre des mots chez Homère. Structure informationnelle, localisation et progression du récit*. PhD thesis. Sorbonne.
- Boeckh, A. (1809), *Über die Versmasse des Pindaros*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Boeckh, A. (1811), *Pindari Opera quae supersunt*. Tomus Primus. Leipzig: Weigel.
- Bottin, L. (1969), "Studio dell'aumento in Omero", *SMEA* 10: 69-145.
- Braswell, B. (1980), "Three Linguistic Notes on Pindar", *Glotta* 58: 205-222.
- Braswell, B. (1982), "Two Supplementary Notes on Pindar", *Philologus* 126: 310-313.
- Braswell, B. (1988), *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*. Berlin: De Gruyter.
- Braswell, B. (1992), *A Commentary on Pindar Nemean One*. Fribourg: University Press.
- Braswell, B. (1998), *A Commentary on Pindar Nemean Nine*. Berlin: De Gruyter.
- Cannatà Fera, M. (1990), *Pindarus Threnorum Fragmenta*. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- Carey, C. (1981), *A Commentary on Five Odes of Pindar*. New York: Arno.
- Chantraine, P. (1948), *Grammaire homérique*. Paris: Klincksieck
- De Decker, F. (2015a), "The augment in Homer, with special attention to speech introductions and conclusions", in F. De Decker, K. Jakob, M. Klumm, M. Kunzmann, I. Lindbüchl, & T. Stoll (eds), *JournaLIPP 4 Proceedings of the 21st LIPP Symposium*, 53-71. <https://lipp.ub.lmu.de/index.php/lipp/article/view/4841/2723>
- De Decker, F. (2015b), *A Morphosyntactic Analysis of Speech Introductions and Conclusions in Homer*. PhD Thesis LMU München. <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17995/>

- De Decker, F. (2016a), “A contrastive analysis of the Homeric and Hesiodic augment, with special focus on Hesiod”, *IJDL* 13: 33-128.
- De Decker, F. (2016b), “The augment use in Iliad 6: an evidential marker?”, *LEC* 84: 259-317.
- De Decker, F. (2017), “Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν: an analysis of the augment use in *Iliad* 1”, *JIES* 47: 58-171.
- De Decker, F. (2018a), “The augment use of Greek ἔειπον / εἶπον in epic Greek: an evidential marker?”, *SO* 92: 2-56. <https://doi.org/10.1080/00397679.2019.1586133>
- De Decker, F. (2018b), “The use and absence of the augment in the forms ἔδωκ(ε) (v) and δῶκ(ε)(v) in the *Odyssey*”, *Listy Filologické* 141: 7-44.
- De Decker, F. (2019a), “The augment use in *The Homeric Hymn to Demeter* (HH 2)”, *Glotta* 95: 46-100.
- De Decker, F. (2019b), “Studies in Greek epic diction, metre and language: the augment use in *The Homeric Hymn to Aphrodite* (HH 5)”, *IJDL* 16: 1-86.
- De Decker, F. (fth a), “The semantics and pragmatics of the augment in epic Greek”, To appear in the Proceedings of the *International Congress of Ancient Greek Linguistics*.
- De Decker, F. (fth b), “A morphosyntactic analysis of the augment in epic Greek”, To appear in the Proceedings of the *Arbeitstagung of the Indogermanische Gesellschaft*.
- Drewitt, J. (1912a), “The Augment in Homer”, *CQ* 6: 44-59.
- Drewitt, J. (1912b), “The Augment in Homer (continued)”, *CQ* 6: 104-120.
- Drewitt, J. (1913), “A Note on The Augment”, *CP* 8: 349-353.
- Euler, W. (1995), “Der Injunktiv, die archaischste Verbalkategorie im Indogermanischen”, in W. Smoczyński (ed), *Kurylowicz Memorial Volume, Part One*. Cracow: Universitas, 137-142.
- Farnell, L. R. (1932), *Pindar. A Commentary*. London: Macmillan.
- Fennell, C. A. M. (1879), *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fennell, C. A. M. (1883), *Pindar: The Nemean and Isthmian Odes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García-Ramón, J. L. (2012), “TAM, Augment and Evidentiality in Indo-European”. Handout from the Workshop *Grammatische und lexikalische Strukturen im Wandel* held in Cologne, March 21st - 23rd 2012.
- Gerber, D. (1982), *Pindar's Olympian One: A Commentary*. Toronto: Toronto University Press.
- Gerber, D. (1999), “Pindar, Nemean 6: A Commentary”, *HSCP* 99: 33-91.

- Gerber, D. (2002), *A Commentary on Pindar Olympian Nine*. Stuttgart: Steiner.
- Gerhard, E. (1816), *Lectiones Apollonianae*. Leipzig: Fleischer
- Gildersleeve, B. L. (1885), *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*. New York: Harper.
- Giseke, B. (1864), *Homerische Forschungen*. Leipzig: Teubner.
- Hackstein, O. (2010), "The Greek of Epic", in E. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*. Malden, MA: Blackwell, 401-423.
- Hajnal, I. (2016a), "Induktive versus abductive Rekonstruktion: das Beispiel des griechischen Augments". Handout from the Workshop in Honour of Michael Job, held on March 2, 2016 in Göttingen.
- Hajnal, I. (2016b), „Induktive versus abduktive Rekonstruktion: das Beispiel des griechischen Augments“, *IF* 121: 435-453.
- Hermann, G. (1798), „Commentatio de Metris Pindari“, in C.G. Heyne, *Pindari Carmina cum Lectionis Varietate et Adnotationibus iterum curavit Chr. Gottl. Heyne*. Volumen III. Göttingen: Dieterich, 180-356.
- Hermann, G. (1809), *De Dialecto Pindari Observationes*. Leipzig: Klaubarth.
- Heyne, C. G. (1798), *Pindari Carmina cum Lectionis Varietate et Adnotationibus iterum curavit Chr. Gottl. Heyne*. Volumen I. Göttingen: Dieterich.
- Hilberg, I. (1879), *Das Princip der Silbenwägung in der griechischen Poesie*. Wien: Holder.
- Hoffmann, K. (1967), *Der Injunktiv im Veda*. Heidelberg: Winter.
- Hummel(-Israel), P. (1993), *La syntaxe de Pindare*. Leuven: Peeters.
- Käppel, L. (1997), *Perseus*. Consulted online: "Perseus", in Der Neue Pauly, Herausgegeben von: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike), Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte). Consulted online on 10 April 2020 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e915230>
- Kirkwood, G. (1982), *Selections from Pindar. Edited with an Introduction and Commentary*. Chico: Scholars Press.
- Koch, K. (1868), *De augmento apud Homerum omisso*. Braunschweig: Meyer
- Lazzeroni, R. (1977), "Fra glottogonia e storia: ingiuntivo, aumento e lingua poetica indoeuropeo", *SSL* 17: 1-30.
- Lazzeroni, R. (2017), "Divagazioni sull' aumento in Omero", in G. Marotta & F. Strik Lievers (eds.), *Strutture linguistiche e dati empirici in diacronia e sincronia*. Pisa: Pisa University Press, 33-56.
- Mommsen, T. (1866), *Pindari Carmina Edidit Tycho Mommsen*. Berlin: Weidmann.

- Mumm, P.-A. (1995), “Verbale Definitheit und der vedische Injunktiv”, in H. Hettrich & W. Hock (eds), *Verba et Structurae*. Festschrift für Klaus Strunk. Innsbruck: IBS, 169-193.
- Mumm, P.-A. (2004), “Zur Funktion des homerischen Augments”, in T. Krisch (ed), *Analecta homini universali dicata*. Festschrift für Oswald Panagl. Stuttgart: Heinz, 148-158.
- Pagniello, F. (2002), *The Augment in Homer*. PhD Thesis, University of Georgia at Atlanta. Electronic Publication.
- Pagniello, F. (2007), “The past-iterative and the augment in Homer”, *IF* 112: 105-123.
- Platt, A. (1891), “The Augment in Homer”, *JPh* 19: 211-237.
- Privitera, G. A. (1982), *Pindaro: Le Istmiche*. Milano: Mondadori.
- Race, W. (1997), *Pindar: Olympian Odes, Pythian Odes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rodeghiero, S. (2017), “L’aumento in Omero tra narrazione e sintassi”, in F. Logozzo & P. Poccetti (eds.), *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 625-640.
- Schroeder, O. (1900), *Pindari Carmina Recensuit Otto Schroeder*. Leipzig: Teubner.
- Schroeder, O. (1922), *Pindars Pythien*. Leipzig: Teubner.
- Seymour, T. D. (1882), *Selected Odes of Pindar, with Notes and an Introduction*. Boston: Ginn.
- Snell, B., & Maehler, H. (1987), *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner.
- Turyn, A. (1952), *Pindari carmina cum fragmentis*. Oxford: Blackwell.
- Verdenius, W. (1987), *Commentaries on Pindar I*. Leiden: Brill.
- Verdenius, W. (1988), *Commentaries on Pindar II*. Leiden: Brill.
- Vergados, A. (2013), *The Homeric Hymn to Hermes: Introduction, Text and Commentary*. Berlin: De Gruyter.
- Wackernagel, J. (1904), *Studien zum griechischen Perfektum*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Wakker, G. (2017), “The Gnomic Aorist in Hesiod”, in K. Bentein, M. Janse, & J. Soltić (eds.), *Variation and Change in Ancient Greek Tense, Aspect and Modality*. Leiden: Brill, 84-99.
- West, M. (1989), “An Unrecognized Injunctive Usage in Greek”, *Glotta* 67: 135-138.
- Willcock, M. (1995), *Pindar. Victory Odes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willi, A. (2007), “Of aspects, augments, aorists – or how to say to have killed a dragon”, in C. George, B. Nielsen, A. Ruppel, & O. Tribulato (eds), *Greek*

and Latin from an Indo-European Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 34-48.

Willi, A. (2018), *The Origins of the Greek Verb*. Cambridge: Cambridge University Press.

Young, D. (1965), "Some Types of Scribal Errors in Manuscripts of Pindar", *GRBS* 6: 247-273.

Young, D. (1983), "Pindar Pythians 2 and 3: Inscriptional ποτέ and the "Poetic Epistle"", *HSCP* 87: 31-48.

ΠΑΡΑΚΟΠΙΑ, MONEDA DE MALA LEY EN ESQUILO^{1*}

ΠΑΡΑΚΟΠΙΑ, BADLY MINTED COIN ON AESCHYLUS' PLAYS

NÚRIA LLAGÜERRI

nuria.llaguerri@uv.es

Universitat de València

<https://orcid.org/0000-0002-0710-5062>

CARMEN MORENILLA

carmen.morenilla@uv.es

Universitat de València

<https://orcid.org/0000-0002-2570-1095>

Texto recibido em / Text submitted on: 08/05/2020

Texto aprobado em / Text approved on: 12/10/2020

Resumen

El v.223 de *Agamenón* de Esquilo trata un tema central en la obra, la cadena de errores en un mismo linaje, y el término *parakopa* interpretado en su significado literal, que está relacionado con la acuñación de moneda, aporta un significado adicional que se va desarrollando a lo largo de la obra. Este significado refuerza la importancia que el concepto de la unidad del linaje tiene en las obras de Esquilo.

Palabras clave: *Parakopa*, linaje, Esquilo, responsabilidad.

Abstract

This article is focused in the word *parakopa* which appears on Aeschylus' Agamemnon 223. We suggest that the meaning of such a term is developed by

^{1*} Este trabajo fue iniciado por José Vicente Bañuls Oller, compañero y maestro, que falleció antes de poder ultimarlo; siguiendo sus indicaciones, las que lo firman lo han terminado.

Aeschylus in the plot to determine the concept of responsibility of the acts in the same lineage.

Keywords: Parakopa, lineage, Aeschylus, responsibility.

“*Agamemnon* est le drame de l’angoisse. L’angoisse y va croissant de scène en scène.”, con estas palabras abre P. Mazon la *Notice* a su *Agamenón* para la Budé. Una angustia creciente que se deja sentir desde el comienzo mismo de la obra y alcanza uno de sus puntos culminantes en el momento en el que Agamenón, acompañado de Casandra, hace su entrada. Pero, antes de que esto se produzca, el coro, a través de los rasgos con los que ha ido perfilando a Agamenón, da forma cada vez más precisa a una serie de temores e inquietudes activados con fuerza por el anuncio de la caída de Troya.² Todos ellos tienen su origen en la figura de Agamenón, que, como digno miembro de la saga de los Atridas, se va desvelando en sus acciones. A lo largo de toda la obra manifiestan especialmente los ancianos del coro un temor y una angustia creciente, el presentimiento de que una desgracia va a suceder, por lo que traen a la memoria de manera explícita o alusiva sucesos luctuosos del pasado.³

El punto de arranque lo encontramos en la párodos, centrado en el v. 223, que, como ya señaló Fraenkel en su comentario a esta tragedia: “this is a central theme in the work of Aeschylus”. En pocas ocasiones podemos contemplar una expresión tan condensada del eje en torno al cual de una forma u otra siempre gira la tragedia de Esquilo, la oposición genos / polis, como en el verso de *Agamenón* *τάλαινα παρακοπή πρωτοπήμων*.

El contenido de los versos que conforman la estrofa 5ª de la párodos (vv. 218-225) es tan estremecedor e impactante por sí mismo y por el contexto en el que se encuentra y su nivel emocional tan elevado que sin duda dejaría honda impronta en la mente de los espectadores, sembrando en ellos un desasosiego e inquietud que irían parejos al *crescendo* de la

² También Croisset señala que Esquilo logra crear una creciente tensión en esta obra, en la que el único suceso es algo conocido por los espectadores: el asesinato de Agamenón y Casandra; por ello precisa el autor hacer uso de su conocimiento del arte dramático para crear emoción y angustia (Croisset 1965: 177ss.)

³ Romilly 2011: 56 s. y 66 ss. estudia las manifestaciones del temor y la angustia de las tragedias de Esquilo, motivados por unos valores morales, por la existencia de un orden que Zeus ha de restablecer e insiste en esas especie de premoniciones, no vaticinios, del coro.

obra. En ella vincula el coro el asesinato de Ifigenia con anteriores acciones de esta estirpe.⁴

Χο. ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον	στρ. 5
φρενὸς πνέων δυσσεβῇ τροπαίαν	
ἄναγνον ἀνίερρον, τότεν	220
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·	
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις	
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων·	
ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέ-	
σθαι θυγατρός, γυναικοποι-	
νων πολέμων ἄρωρὰν	
καὶ προτέλεια ναῶν.	

pero una vez que se sometió al yugo de la necesidad, de su mente exhalando un cambio impío, impuro, sacrílego, entonces pasó a concebir un pensamiento de completa osadía; pues a los mortales instiga, torpe consejera, la desgraciada demencia, origen de criminales actos: osó ser sacrificador de su hija, como ayuda a una guerra que castigaba el rapto de una mujer y rito preliminar a la partida de las naves.

Nótese el climax emocional de *dyssebe anagnon anieron* separados por el sustantivo *tropaian*, que se ve así resaltado; de este modo el autor hace que reparemos en el giro del pensamiento de Agamenón, un cambio cuyo carácter tan contrario a todo lo sagrado es enfatizado mediante la acumulación de adjetivos del mismo campo semántico, especialmente resaltado por la reiteración de an-.⁵ Ese *phrenos tropaian* da lugar a *pantotolmon phronein*, expresión en la que, junto a la insistencia en la osadía, que se reiterará en el contundente *etla*, el coro destaca el carácter no improvisado de la decisión tomada, una decisión que surge de su *phren* y es alentada por una torpe consejera.⁶ A esos falsos consejos vuelve a referirse el coro en el 1º estásimo, vv. 386 s., cuando con carácter general reflexiona sobre

⁴ Este tipo de recuerdos, que Capeto 2013: 47-78 llama “anacronismos”, forman una compleja red en la *Orestíada*.

⁵ Sobre los distintos aspectos de lo sacro a los que se refiere Esquilo con estos dos adjetivos cf. Fraenkel en su comentario al v. 220.

⁶ Sobre el significado de *phren* en Esquilo, objeto de debate, cf. Romilly 2011: 66, para quien no es necesario distinguir entre ubicación física, el diafragma, o un valor figurado que designe la parte más estable del alma, una parte plenamente consciente del alma.

el comportamiento de los linajes humanos⁷ y posteriormente Casandra cuando, refiriéndose al de Agamenón y recordando el crimen primigenio de la familia, explica las razones de su espanto, vv. 1189 ss., y nos habla de un coro de Erinias consanguíneas.

En determinadas circunstancias el carácter de este Agamenón tiende por naturaleza al mal; surge de ella, de aquello que lo define de la forma más plena como miembro del linaje de Atreo.⁸ Así lo vemos en la expresión que utiliza el coro como ya hemos escuchado cuando se refiere al lugar de donde surge el impulso que lleva a Agamenón a sacrificar a su propia hija, *talaina parakopa protopemon*, empleando la forma παρακοπή que en este lugar, en nuestra opinión, exige una reformulación de su sentido figurado que responda más plenamente a lo que designa.

La estrofa nos habla de un giro de la mente de Agamenón, instado por una *anagka*, que le permite dar muerte a su propia hija⁹. El estado resultante se designa con *parakopa*, cuya traducción tradicionalmente hace referencia al campo de lo pasional rayando la *demencia* o simplemente como *demencia*¹⁰. Por ello Fraenkel pone en relación estos versos con *Persas* 93 ss., en los que también el coro en la párodos muestra el temor que siente ante la posibilidad de que una Ate haya engañado a Jerjes, un personaje

⁷ Fraenkel en el comentario indica “the powers of evil genealogically connected” y remite a *Euménides* 533, *dyssebias hybris tekos*. Señala Medda 2004, 2ª ed., en nota al v. 1189 “Con la potente immagine delle Erinni Eschilo mette in campo con tutta la sua forza il legame tra il passato e il presente della stirpe e il senso della maledizione paurosa che grava su di essa: nella prima parte del drama invece questo aspetto era rimasto in secondo piano e l’attenzione era stata tutta centrata sul sacrificio di Ifigenia compiuto da Agamemnone”. Si bien es cierto que aquí Casandra se explaya en referirse a crímenes anteriores, también creemos que en el v. 223 se alude a ellos en el término παρακοπή.

⁸ El cambio de escenario de la muerte de Agamenón con respecto a lo que indica *Odisea* (3.256-275 y 304 s., entre otros), del palacio de Egisto al de Agamenón, también tiene la función de remarcar esa cadena de actos impíos en un mismo linaje, además de realzar el contraste entre la llegada del rey victorioso y su muerte.

⁹ Eurípides retoma la imagen en *Ifigenia en Aulide*, 443 y 551: Agamenón se refiere al temor a la reacción de los expedicionarios. Fraenkel, para justificar su traducción, en su comentario al v. 218 recuerda que Wilamowitz interpretaba *anagka* como “the compulsion imposed on men in concrete circumstances”, lo que en su opinión justifica el *parakopa*. Para *anagka* en Esquilo cf. Granero 1977: 30-49 y Buller 1979: 69-73. Muchos son los trabajos que se han dedicado a la cuestión de la responsabilidad de los héroes esquilios, a modo de ejemplo cf. el ya clásico de Lesky 1966: 78-85, Rivier 1968: 5-39, Jarcho 1983: 41-59.

¹⁰ Chantraine, s.v. παράκοπος, *fou*. L-S-J, s.v. παρακοπή, *metaph. infatuation, frenzy*, A.Ag. 213, Eu. 329, Arist. *Pr.* 963¹⁴ etc.; *delirium* Hp.Aph. 6, 26, Pin.2.1123b

en el que, como indica la sombra de Darío, viene a cumplirse un antiguo vaticinio por su soberbia:¹¹

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ
 τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
 τίς κραιπνῷ ποδὶ πηδῆ-
 ματος εὐπετέος ἀνάσσων
 φιλόφρων γὰρ ποτὶ σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
 βροτὸν εἰς ἀρκύστατ' Ἄτα·
 τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν.

Pero el engaño urdido con dolo de la divinidad ¿qué mortal lo evitaría? ¿cuál con su ligero pie es señor de un salto afortunado? Pues primero benévola, moviendo la cola¹² desvía al mortal a las redes Ate, de donde no es posible que un mortal, evitándola, escape.

En ambos pasajes se insiste en la intencionada función de mala consejera de divinidad: en particular fijémonos en la estrecha relación entre *aiskhrometis* en *Agamenón* y *dolometin* en *Persas*, ambos con el mismo segundo formante y el primero perteneciente a un campo semántico negativo. En *Persas* vemos cómo se insiste en ese *dolometin* colocado al inicio del epodo, reforzado por *hapatan*.

Veamos algunas traducciones del verso de *Agamenón*, sólo a modo de ejemplo.

EDICIÓN	TRADUCCIÓN
F.A. Paley (1855) [v.215]	a miserable infatuation , suggesting shameful designs the first source of woe
N. Wecklein (1888)	leidenschaftlichen Verrücktheit ¹³
P. Mazon (1925)	À la source de tous les maux, la funeste démence aux desseins honieux

¹¹ Fraenkel llama la atención sobre el uso sólo en estos dos pasajes de *tothen*, lo que no considera casual.

¹² *Moviendo la cola* como un perro que quiere ganarse el favor de una persona.

¹³ Señala en nota: “Ist einmal in der leidenschaftlichen Verrücktheit der Anfang der geistigen Schädigung (*pema*, *ate*) gegeben (*parakopa propemon*, vgl. 1191), so wird daraus verwegeber und rücksichtsloser Frevelmut. Vgl. 396 *τάλαινα πειθῷ προβούλου παῖς ἄφερτος ἄτας*.

J.D. Denniston & D. Page (1957)	Being out of one's wits / deranged / delirium ¹⁴
E. Fraenkel (1978, 4ª revisada)	by base-counselling wretched infatuation , the beginning of woe
B. Perea Morales (1986)	la funesta demencia , consejera de torpes acciones, causa primera del sufrimiento
J. Alsina (1987)	una infausta demencia , hontanar primigenio de criminales actos ¹⁵
O. Werner (1996, 5)	Unselge Wirkung des Geists , Unheils Urquell
E. Medda, L. Battezzato & M. Pia Pattoni (2004, 9)	la folia sciagurata che dà turpi consigli e avvia le sofferenze
P. Judet de La Combe (2015)	l'insolente déraison , mal suivi de maux
O. Taplin (2018)	for clever, scheming madness , trouble-starting

Es esta acepción de *demencia* la que con un cierto automatismo se admite cuando, en lugar de metales, se trata de personas. Pero, si bien en el caso concreto de los personajes de Esquilo puede que sea la que se aproxima más a la realidad que designa, no es menos cierto que al aceptarla sin más se pierde la expresión plena que conlleva cuando se habla de la factura de una moneda. Bailly nos da la clave al presentar la forma simple y citar *Agamenón* v. 479, τίς ὧδε παῖδ' ὃς ἢ φρενῶν κεκομμένος, ¿quién es tan pueril o tan herido en su mente, ...?, en el que *phrenon kekommenos* es interpretado como *qui a l'esprit frappé, la raison atteinte*, y un verso de las *Ranas* de Aristófanes, el 721, es interpretado como “*frapper une monnaie*”.¹⁶

Respecto a este verso de Aristófanes escribe Taillardat¹⁷: “*Les mauvais citoyens sont assimilés à la fausse monnaie. C'est l'application à la politique d'une image aussi courant que l'est l'adjectif kibdelos. Mais le sens politique*

¹⁴ Denniston y Page explícitamente en el comentario rechazan la traducción como *infatuation*.

¹⁵ Alsina (1987) indica en nota “Un motivo constante de la trilogía es esa ‘demencia’ que reaparecerá en varias ocasiones” y remite al estribillo que el coro de Erinias canta rodeando a Orestes en *Euménides*, vv. 328 ss. = 341 ss., del que hablaremos, y a Hiltbrumer 1950: 57 ss., que llama la atención sobre estas reiteraciones.

¹⁶ Comenta Denniston & Page *ad loc.*: φρενῶν κεκομμένος: lit. ‘knocked from his wits’, que traducen por *so bereft of sense (tan carente de sentido)*, pero literal es ‘golpeado en entendimiento’. En español tenemos el barbarismo noquear, del ingl. *to knock out* ‘dejar fuera de combate’, de *knock*, ‘golpear’, término procedente del boxeo. Y sin salirnos del ámbito del boxeo, el efecto pasajero o permanente de los golpes, *sonado*. Por ello se podría traducir: *quién tan infantil o tan sonado...*

¹⁷ 1962: 388-390 § 682.

de cette image n'est pas attesté avant Aristophane". Esta restricción es aceptable si empleamos el término 'político' en un sentido muy limitado próximo al que ahora se tiene, pero no si lo trasladamos al sentido que este adjetivo tiene referido a la tragedia. Los ejemplos en comedia son bien conocidos. Baste Aristófanes, *Ranas* 718ss.,¹⁸ que son respuesta del corifeo a la antístrofa del coro inmediatamente antes de que nos enteremos de la competición entre Esquilo y Eurípides por el trono de la poesía en el Hades¹⁹. El corifeo compara ἔς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλοὺς τε κἀγαθοὺς con ἔς τε τὰρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον, de las que dice que ὀρθῶς κοπεῖσι, frente a τοῖς πονηροῖς χαλκίοις, que κοπεῖσι τῷ κακίστῳ κόμματι. El significado del término es claro en este contexto, en el que se establece una comparación entre las monedas y las personas con la finalidad, frecuente en la comedia, de censurar a la sociedad coetánea porque prefiere a los malos ciudadanos, lo que anticipa la que será la conclusión de la obra.

La forma simple indica, pues, el golpe que se da al acuñar una moneda y el preverbio *para-* lo modifica dándole un significado resultativo con el que se designa una moneda de mala ralea. Así nos lo muestra Bailly, s.v. παρακόπτω: *frapper d'une marque de mauvais aloi*.²⁰ En Aristófanes, *Acarnienses* 517 s., podemos verlo de un modo muy claro:

ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,
 ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
unos tipejos miserables, moneda falsa, sin valor, de cuño contrahecho, casi extranjeros,

En este pasaje el término está enfatizado mediante la acumulación de la que forma parte, en la que destaca *parasema kai paraxena*, con un juego fónico evidente. Y el esolito al verso de *Agamenón* lo confirma: explica el *parakopa* mediante la adición de *tou nou*.²¹

¹⁸ Cf. también Aristófanes, *Acarnienses* 515-519.

¹⁹ No carece de sentido que sea precisamente la función político-didáctica de las tragedias de Esquilo el argumento definitivo para que Dioniso decida sacar del Hades a Esquilo.

²⁰ Remite a Diodoro Sículo 1, 78, *faire de la fausse monnaie*; figurado Plutarco *Moralia* 332c. Aristófanes, *Acarnienses* 517: *qui est de mauvais aloi*; p. anal.: *parakopein phrenas*, Eurípides, *Hipólito* 238, lit. *frapper l'esprit d'une empreinte de mauvais aloi*, c. à d. *frapper de démence*.

²¹ 1976, ed. 1982.

Con un valor similar podemos verlo en Eurípides, en el pasaje al que remite Bailly, donde pone el término en boca de la nodriza para referirse a la perturbación de Fedra en *Hipólito* 236-238:

τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,

236

ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει

καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.

Todo esto necesitaría de mucha adivinación, saber qué dios, hija, lleva las riendas de tu corazón y lo extravía.

Ésta es la traducción que da Carles Miralles, quien anota: “Llevar al máximo las sugerencias de una imagen o metáfora es recurso típico de la lírica griega y en especial de la coral. Eurípides, habiendo puesto en boca de Fedra el deseo de domar caballos, invierte ahora los términos y sugiere, mediante el empleo de los ἀνασειράζω y παρακόπτω la imagen del corazón de Fedra como un potro guiado por un dios que lo extravía.”

Esta traducción de Miralles se ajusta bien a Eurípides, aunque cabe tener presente que también en el caso de Fedra hay un trasfondo de linaje con problemas, en este caso un linaje femenino con problemas de índole sexual, si bien este aspecto no es explotado en la obra. En Esquilo, en cambio, pasa a primer plano la idea de la unidad sustancial del linaje y, sobre esa idea, la de la responsabilidad solidaria del linaje a través de las generaciones, por lo que configura sus personajes con la maldad ingénita que garantiza como cuño de ley su pertenencia a un linaje perverso. Los personajes con sus propias acciones, a la par que dan fe de su pertenencia al linaje maldito, se hacen acreedores de las deudas suyas y de sus ancestros, disipándose con ello el problema que dejaba sin resolver Solón con aquellos ἀνάτιοι del v. 31s. del fr. 3D:

ἀλλ' ὃ μὲν αὐτίκ' ἔτεισεν, ὃ δ' ὕστερον· οἱ δὲ φύγωσιν

αὐτοί, μὴ δὲ θεῶν μοῖρ' ἐπιούσα κίχῃ

ἦλυθε πάντως αὖτις· ἀνάτιοι ἔργα τίνουσιν

ἢ παῖδες τούτων ἢ γένος ἐξοπίσω.

Pero uno al punto paga, otro después; y los que escapan ellos en persona, y el destino de los dioses que sobre ellos se abate no les alcanza, llega (éste) por completo a su vez: no responsables unos actos pagan o sus hijos o su linaje en el futuro.

El caso de *Agamenón* lo demuestra; vemos cómo el v. 223 de Esquilo se carga de una mayor densidad y se va reactivando y cargando de un sentido pleno al ir avanzando la acción y a medida que el coro va entonando el primero y el segundo estásimo. Se puede decir que se produce un desarrollo paulatino de su denso contenido, que, primero a modo de estructura en anillo, une a Agamenón y a Paris y a través de ellos el destino de troyanos y expedicionarios en el primer estásimo, donde las responsiones muestran la estrecha relación entre los vv. 372 ss. y 390 ss.:

ὅσοις ἀθίκτων χάρις
 πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὖσεβής.
 πέφανται δ' ἔγγόνους
 ἀτολμήτων ἄρη†
 πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως,
por quienes la gracia de lo inquebrantable es pisoteada; pero éste (es) no piadoso. Se desvela †en los descendientes la maldición por ilícitas osadías† de los que respiran más fuerte de lo justo,

κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον 390
 τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς
 μελαμπαγῆς πέλει
 δικαιωθείς, ἐπεὶ
 διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,
Y como el mal bronce por el desgaste y los golpes ennegrecido queda (el injusto) si se le somete a juicio, cuando persigue como un niño alada ave,

A aquellos que creen que la divinidad no se cuida de velar por la justicia se responde en la antístrofa con la imagen de la moneda de mala ralea, que sale a la luz por el uso, de modo similar a como sale a la luz la mala ralea de un linaje cuando sus miembros son sometidos a prueba, como sucede con Paris en Esparta²²: ἀτολμήτων de la estrofa se desarrolla en la antístrofa en la empresa imposible de dar caza a un pájaro corriendo tras él.

²² Esta idea la encontramos en diferentes lugares, así, p. ej., en Sófocles, *Antígona* 175-177, allí con gran ironía en boca de Creonte en el llamado discurso de la corona: ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν | ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἂν | ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῇ. (*imposible de todo hombre por completo conocer no sólo el alma sino también el modo de sentir y el de pensar; antes de haberle visto en el ejercicio del poder y de las leyes*).

Centrado en el v. 223, a través de diversas relaciones entre la párodos y el primer estásimo, va tomando forma un eje de relación que lleva a los vv. 390-393, que dan un sentido metafórico al παρακοπά y que alcanza su desarrollo pleno en el 2º estásimo y en las primeras palabras que el corego dirige a Agamenón antes de que éste ponga su pie en tierra, vv. 681-781.

Entona el coro el estásimo segundo tras el relato del heraldo de la tempestad que diezmó en el regreso a la armada griega, vv. 681-781. Comienza haciendo referencia a la pareja Helena y Paris y en el segundo par estrófico sigue con la fábula del cachorro de león, vv. 717-726 ~ 727-736, con resonancias de la del lobo (Fa. 276 H). Subraya el coro el carácter inmutable de la naturaleza, otra forma de decir lo que en los vv. 390-392 se desarrolla con la imagen de la moneda de mala ralea, concretado en Paris en los vv. 399-402. Sigue en el par estrófico tercero y cuarto desarrollando el eje que articula su tragedia, con claras referencias a los planteamientos solonianos. En los vv. 750-762 opone las viejas creencias a las nuevas, en las que fundamenta su labor trágica. Veamos los vv. 758-767:

τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον	
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,	
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα·	760
οἴκων γὰρ εὐθυδίκων	
καλλίπαις πότμος αἰεῖ.	
φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαι-	4ª str.
ἃ νεάζουσιν ἐν κακοῖς βροτῶν	765
ὕβριν τότε ἢ τότε, ὅτε τὸ κύριον μόλῃ	
φάος τόκου, δαίμονά τίταν, ἄμαχον ἀπόλεμον ἀνέρον,	
θράσος, μέλαιναν μελάθροισιν Ἄταν,	
εἰδομέναν τοκεῦσιν.	

pues la acción impía engendra después muchas, semejantes a su propia estirpe; pues de las casas estrictamente justas el destino es siempre tener hijos nobles. Ama engendrar la desmesura antigua una nueva desmesura entre los mortales perversos, tarde o temprano, cuando llega finalmente el día destinado para el parto; y una divinidad invencible en la batalla y en la guerra, sacrílega, la audacia, la negra ofuscación del entendimiento para las casas, semejante a sus progenitores.

La injusticia engendra injusticia y los padres injustos engendran hijos injustos, unos hijos que con sus propias acciones dan fe de su pertenencia al linaje infame. Insiste el texto en esa idea mediante las reiteraciones de

tiktei y hybris. He ahí la clave para Esquilo.²³ Se apoya para ello en la idea de la *physis* dentro del linaje: el héroe esquileo, verdadera encarnación del *genos* en su tragedia (y, por tanto, del viejo sistema gentilicio), trasunto extremo de las corrientes antidemocráticas de la época, que Esquilo opone al sistema *político*, a los avances del *demos*, tiene en su naturaleza una inclinación a tomar el camino erróneo, confiando en el fondo de su corazón en poder transgredir el orden justo de las cosas²⁴. El carácter ineludible de su naturaleza es resaltado en este texto por las referencias a la divinidad y a la osadía y ceguera que la divinidad envía.

Los héroes de Esquilo son de algún modo conscientes de que van contra el orden justo de las cosas llevados por una fuerza que surge de su propio linaje, como con claridad canta el coro de *Siete contra Tebas* en los vv. 750s. en referencia al Edipo de Esquilo, mientras sus hijos están dando cumplimiento a las maldiciones paternas y con ellas al destino que pesa sobre el linaje:²⁵

κρατηθεῖς δ' ἐκ φιλᾶν ἀβουλιᾶν

ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῷ.

vencido por la irreflexión propia de los suyos engendró su propio destino.

Estos héroes, aunque no carentes por completo de consciencia, abrigan una cierta esperanza de poder salir bien librados; un ejemplo de ello son Polinices y Eteocles, que en esa misma obra van dejando pasar los turnos de las diferentes puertas, para finalmente, en la última de ellas, la séptima, apostarse uno frente a otro, *kasigneto kasis* (*hermano contra hermano* v. 674), desafiando las maldiciones paternas, concreción en ellos del destino que pesa sobre el linaje de Layo, que ambos conocen muy bien, vv. 654s.:

ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδῖπου γένος·

ὥμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι.

¡Oh estirpe mía de Edipo, digna de todo llanto! ¡ay de mí, del padre en este preciso instante las maldiciones llegan a su cumplimiento!

²³ Esa justicia, ese orden que la divinidad debe restaurar es para G. de Santis el motor de la obra de Esquilo; para *Agamenón* 2003: 105 ss.

²⁴ Cf. a este respecto Bañuls & Morenilla 2008: 73-87.

²⁵ March 1987: 139-148, plantea los motivos y su posible desarrollo, que conformarían el argumento del *Edipo* de Esquilo a partir de los *Siete contra Tebas*, en especial el encegamiento, la maldición a sus hijos, y el destino final de Edipo.

La confianza en las propias posibilidades de intelección y acción, uno de los rasgos que caracteriza al mundo griego surgido del enfrentamiento con los persas, presenta en los personajes de Esquilo unas formas desmesuradas, pero no carentes de consciencia, si bien ésta está alterada por esa tendencia natural que surge de su propia naturaleza. Crea Esquilo personajes que se definen por su mala ralea, miembros de las viejas sagas míticas que encarnan en su forma más extrema los valores opuestos a los avances del *demos*; con ellos Esquilo articula su tragedia en torno a la oposición *genos* / *polis*, explícita en la saga de Layo.²⁶

A esa tendencia que surge de ellos mismos y al estado resultante se refiere el coro con la expresión *talaina parakopa*, origen de la fuerza que les arrastra al mal, *protopemon*, del que ellos mismos finalmente pasarán a ser testimonio material. El término *parakopa* con ese valor doble, la referencia a las monedas de mala ralea y la interpretación como un daño infringido a la mente, contribuye a crear esa densa angustia, que se va desarrollando a lo largo de la obra.

Ediciones, comentarios, traducciones

- Alsina, J. (1987), *Esquilo, La Orestíada*. Barcelona: Bosch, colección Erasmo.
- Denniston, J. D. & Page, D. (1957), *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Di Benedetto, V. (intr.), Medda, E., Battezzato, L., & Pia Pattoni, M. (2004, 9ª ed.), *Eschilo. Orestea*. Milán: BUR 2004.
- Fraenkel, E. (1978, 4ª ed.), *Aeschylus Agamemnon* (ed. comm. 3 vol.). Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Judet de La Combe, P. (trad.), (2015), *Eschyle, Agamemnon*. París: Les Belles Lettres.
- Mazon, P. (1925), *Eschyle, Tragédies II*. París: Les Belles Lettres.
- Miralles, C. (ed.trad. y notas), (1977), *Eurípides, Hipólito*. Barcelona: Bosch, colección Erasmo.
- Paley, F. A. (1855), *The Tragedies of Aeschylus* (ed. anotada). London: Gilbert and Rivington.
- Perea Morales, B. (trad.), (1986), *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Smitth, O. L. (ed.), (1976, ed. de 1982), *Scholia In Aeschylum (scholia vetera)*, Leipzig: Teubner.

²⁶ Bañuls & Morenilla 2008: 73-87.

- Taplin, O. (transl.), (2018), *Aeschylus, The Oresteia*. New York-London: Liveright Publishing Corporation.
- Zimmermann, B. (ed.) & Werner, O. (trad.), (1996, 5ª ed.), *Aischylos Tragödien*. Zürich & Düsseldorf: de Gruyter, colección Tusculum.

Bibliografía secundaria

- Bañuls, J. Vte., & Morenilla, C. (2008), “Rasgos esquileos en algunos personajes sofócleos”, *CFC (g)* 18: 73-87.
- Capeto, J. L. (2013), “Transformación y pervivencia de lo arcaico en la *Orestía* de Esquilo”, in E. Rodríguez Cidre & alii, (coords.), *El oikos violentado*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 47-78.
- Croisset, M. (1965, 1ª ed. 1928), *Eschyle. Étude sur l'invention dramatique dans son théâtre*. Paris: Les Belles Lettres.
- De Romilly, J. (2011), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres 2.
- De Santis, G. (2003), *Cosmos y justicia en la obra de Esquil. Imágenes literarias y argumentación*. Córdoba (Argentina): Editorial Universitas.
- Granero, I. (1977), “Moira, Ananke y responsabilidad individual en Esquilo”, *Argos* 1: 30-49.
- Hiltbrumer, O. (1950), *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*. Bern: A. Francke AG Verlag.
- Jarcho, V. (1983), “Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie”, (trad. al alemán de G. Janke), in H. Kuch (ed.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Berlin: Akademie Verlag, 41-59.
- Lesky, A. (1966), “Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus”, *JHS* 86: 78-85.
- March, J. R. (1987), *The creative poet. Studies on the treatment of myths in greek poetry*. London: University of London, Institute of Classical Studies.
- Rivier, A. (1968), “Remarques sur le « nécessaire » et la « nécessité » chez Eschyle” in *Revue des Études Grecques* 81, fascicule 384-385: 5-39.
- Taillardat, J. (1962), *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.

(Página deixada propositadamente em branco)

**RETÓRICA DE LA CORPORALIDAD: REPRESENTACIÓN Y
APREHENSIÓN DE LOS CUERPOS EN *PLUTO* DE ARISTÓFANES**

**PHYSICALITY RHETORIC: REPRESENTATION AND APPREHENSION
OF BODIES IN ARISTOPHANES' *PLUTUS***

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

claudia.fernandez@conicet.gov.ar

Universidad Nacional de La Plata / CONICET (Argentina)

<https://orcid.org/0000-0001-6693-5202>

Texto recibido em / Text submitted on: 14/01/2021

Texto aprobado em / Text approved on: 04/05/2021

Resumen

En *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes, los cuerpos ocupan el primer plano: están sustancialmente integrados al desenvolvimiento de la trama. El cuerpo ciego del dios de la riqueza, por ejemplo, es la causa de los males que aquejan a Atenas (los únicos ricos son los perversos) y también la solución del problema (a través de la curación de ese cuerpo enfermo). Este trabajo se propone ahondar en los modos, usos y regulaciones de la representación y aprehensión de los cuerpos en esta comedia, esencialmente en lo que respecta a la amenaza que significan la enfermedad y la vejez en ellos, así como explorar las experiencias sensoriales y afectivas que transitan en la relación con el mundo que los rodea.

Palabras clave: Aristófanes, *Pluto*, cuerpo, enfermedad, vejez, afectos.

Abstract

In *Plutus*, Aristophanes' last extant comedy, bodies are at the limelight, insofar as they are substantially integrated into the development of the plot. The blind body of the god of wealth, for example, is the cause of the evils of Athens (the only rich are the wicked) and also the solution to the problem (through the

cure of that sick body). The purpose of this paper is to examine the modes, uses and regulations of the representation and apprehension of bodies in this comedy, essentially with regard to the threat posed by disease and old age in them, as well as exploring the sensory and affective experiences that they undergo through the relationship with the world around them.

Keywords: Aristophanes, *Plutus*, body, disease, old age, affections.

La comedia griega antigua es un tipo de drama que celebra el carácter físico del mundo material¹, por lo que no es de extrañar su especial interés por el cuerpo². Desde el punto de vista del espectáculo teatral, el cuerpo cómico es él mismo un cuerpo artificial –un disfraz– destinado a producir el hipertrofismo característico de los actores cómicos, una baliza que direcciona nuestra atención: abdómenes abultados, traseros con relleno –desproporcionado falo de cuero para las figuras masculinas–, y máscara de grandes aberturas para ojos y boca, con quijada prominente³. Esta imagen, cuyo testimonio debemos casi exclusivamente a las pinturas de vasos que representan escenas de comedia –el diálogo cómico no la registra– ha recibido disímiles interpretaciones por parte de la crítica⁴. Para Winkler 1990, por ejemplo, estos cuerpos están en las antípodas del ideal de masculinidad ciudadano

¹ Cf. Carey 2017: 49: “Old Comedy has a passion for the physical”; o Wilkins 2000: 1: “Comedy is a particularly materialist form of drama (...).”

² Este interés por la corporalidad ha sido considerado una señal de identidad del género; cf. Andrisano 2006: 25: “La commedia greca, dunque, gioca, a fronte della tragedia, in modo più vario e sofisticato con i corpi dei personaggi (...)”.

³ De acuerdo con el testimonio de Pólux (2.235) esta parte del disfraz recibía el nombre de *somation*. El *somation* masculino escondía el cuerpo del comediante de la cabeza a los tobillos y, paradójicamente, dejaba al descubierto los genitales del personaje que encarnaba (Compton-Engle 2015: 25). Ha sido debatida la presencia o ausencia de un falo de cuero en estas figuras masculinas; cf. Stone 1981: 72 ss. sobre la disputa entre Beare y Webster sobre el tema. En cuanto a las máscaras, habrían reproducido un rostro uniforme y universal (Wiles 2008); a lo sumo podían informar edad y sexo (Marshall 1999); Varakis 2010 advierte que formaban un todo con el cuerpo a la vista de los espectadores. Para Worman 2008, la boca abierta de la máscara simbolizaba el apetito voraz y el discurso abusivo típico de la comedia. Sobre la posible relación de estos cuerpos cómicos con los de los danzarines de vientres prominentes de vasos corintios (s. VII y VI a.C.), cf. Seeberg 1995; Rusten 2006; Smith 2007; Green 2007.

⁴ Nos referimos a las pinturas provenientes de la Magna Grecia (s. IV a.C.). Gracias a los trabajos de Csapo 1986; Taplin 1987, 1991, 1993, 2007; Green 1994, 2012, sabemos hoy que representaban escenas de comedia antigua, algunas identificadas con obras de Aristófanes –y no de *phlyakes* como en un principio se supuso–. Cf. también Foley (2000); Piqueux (2006).

encarnado en los cuerpos de los personajes trágicos; Foley 2000, en cambio, destaca su artificio metateatral y finalidad paródica. Unos veinte años antes, Carrière 1979, en clave bajtiniana, los consideraba cuerpos grotescos, abiertos al mundo a través de orificios que posibilitan satisfacer sus deseos de comer, beber, excretar o tener sexo. Más recientemente, Ruffell 2015 ha retomado el asunto para poner el foco en el rol contradictorio y paradójico del cuerpo cómico: un dispositivo que abre las posibilidades del mundo ficcional del género, reforzando su autonomía a través de la distorsión del mundo real, pero aferrándolo al mismo tiempo a la materialidad y lo físico. Vueltos norma, rápidamente habrían dejado de ser cómicos.

Estas siluetas deformadas –anti-heroicas y anti-realistas– de los actores de comedia interactúan con el lenguaje y con el espacio en cada obra en particular y forman parte de un conglomerado de significados no siempre predecibles. En esa dirección, nos proponemos ahondar acerca de los modos, usos y regulaciones de la (re)presentación –y aprehensión– de los cuerpos en *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes, cuya trama argumental se teje precisamente en y con los cuerpos de sus personajes⁵. Un cuerpo es, en esta obra, causa primera de los males que apremian a los personajes (la minusvalía física del dios de la riqueza ocasiona la pobreza de los honestos), pero también el instrumento para remediarlos (a través de la curación de ese mismo cuerpo enfermo), y meta final de la utopía (la abundancia de bienes para unos cuerpos ávidos de ser satisfechos). De los cuerpos depende entonces la noble misión de poner fin a la injusta distribución de la riqueza en la faz de la tierra⁶.

⁵ *Pluto* es la última comedia conservada de Aristófanes (388 a.C.). Ciertas peculiaridades compositivas –como la reducción de las partes corales, las obscenidades y la invectiva personal, así como el desinterés por lo estrictamente político a cambio de lo social– han dado pie para considerarla un ejemplo de comedia media. En los últimos años ha sido con justicia reivindicada de ciertos juicios negativos que había recibido por parte de la crítica, muchas veces fundamentados en cuestiones externas a su calidad artística, como la avanzada edad del autor o la decadencia política y económica de la Atenas finisecular. Veinte años antes Aristófanes había producido otra comedia con el mismo nombre (fr. 458-459 KA), pero es imposible determinar hasta qué punto la versión que nos ha llegado es una reescritura de la primera, ni siquiera saber si ese primer *Pluto* también tenía alguna enfermedad de la vista –aunque el escolio al v. 115 así lo señala–; cf. al respecto MacDowell 1995: 324-7; Sommerstein 2001: 28-33. Salvo indicación contraria, seguimos en este trabajo la edición de Sommerstein 2001; las traducciones al castellano son nuestras.

⁶ Durante las últimas décadas, el estudio del cuerpo en la Antigüedad ha tenido un sostenido desarrollo, muy especialmente en lo que respecta a su relación con la política y la

La supremacía de la corporalidad en *Pluto* se debe en gran medida al hecho de que dos conceptos abstractos, dos entidades no humanas, acaban teniendo un cuerpo con características físicas bien definidas. Nos referimos a la riqueza y a la pobreza, hechos carne en una pareja de ancianos, Pluto (Riqueza) y Penía (Pobreza) respectivamente⁷. Gusta la comedia antigua –y no solo la aristofánica– de volver concreto lo abstracto, para lo cual echa mano del recurso de la personificación, es decir, genera una representación visual –y hasta una personalidad subjetiva–, para facilitar la comprensión de ciertos aspectos, sobre todo temáticos. En el caso particular del personaje de Pluto, su personificación no es meramente un recurso retórico, sino que amalgama, no sin contradicciones, varios aspectos: un *daimon* (que tiene el poder de enriquecer), un concepto (la riqueza) y un objeto (los bienes materiales que la representan)⁸. En rigor, la de Pluto ni siquiera es una personificación de invención aristofánica. Ya desde muy temprano, en la *Teogonía* (969-74) de Hesíodo y el *Himno homérico a Deméter* (486-89), queda sellada su existencia literaria que lo describe como una divinidad preolímpica itinerante, un numen tutelar que va enriqueciendo, en su desplazamiento, a los mortales⁹. Los griegos usaban la expresión “estar con Riqueza” para referirse a una vida próspera, plena de bonanza, una frase

sociedad de su tiempo. Para un panorama general de estos estudios, cf. Gherchanoc 2015. Particularmente interesantes, entre otros, resultan Montserrat 1998; Porter 1999; Cairns 2005; Prost & Wilgaux 2006; Bodiou, Frère & Mehl 2006; Fögen & Lee 2009.

⁷ Cf. Carey 2017: 63-4: “Personification is used to articulate thematic elements present in plot, script and character. And the visual representation is used to reinforce those thematic considerations”. En Aristófanes sobran los ejemplos: Demos (*Eq.*), Pólemo, Eirene y Torbellino (*Pax*); Basileia (*Av.*), los dos *Logoi* (*Nu.*). Sobre el tema se han ocupado Newiger 1957; Komornicka 1964; Zimmermann 2012.

⁸ Según Newiger 1957, Pluto, en tanto personaje alegórico, sufriría los efectos de una “objetivación”: es tópico de discusión en el agón y al final deviene objeto teatral, transportado al *opisthodomos*. Barrenechea 2018: 14 se pregunta cómo saber cuándo una personificación es creada por un propósito dramático o retórico y cuándo es una divinidad real: “We mark a distinction between a religious phenomenon and a literary device that does not exist in ancient thought.”

⁹ Como hijo de Deméter se vincula con la abundancia agrícola y se le concede la responsabilidad de dispensar la prosperidad a los mortales. En una plegaria de las mujeres de *Tesmoforiantes* (297) Pluto es nombrado junto a otras divinidades, en la que sería la única evidencia de su culto. Sabemos de la existencia de comedias de otros autores con el mismo título, o similar, anteriores al 388: *Elpis* o *Ploutos* de Epicarmo, *Ploutoi* de Cratino, *Ploutos* de Arquipo. Ninguna registra la curación de un Pluto ciego. Cf. Totaro 2016, el estudio más completo sobre el tema.

metafórica que esta comedia toma al pie de la letra y hace realidad¹⁰; de ahí la necesidad de que Pluto ingrese a la casa de Crémilo, el protagonista, para enriquecer a su familia¹¹.

Contra todo pronóstico, sin embargo, no bastará con tener a Pluto para ser rico, porque el dios está ciego (13), impedido entonces de reconocer a quiénes beneficiar, y privado también de su potencial para enriquecer (347; 399). Tampoco aquí ha innovado Aristófanes, pues ciego lo han descripto Hiponacte (29 D) y Timocreón (5 D)¹²; solo que en la comedia la ceguera está completamente integrada en la trama, aportando las razones de la situación social que denuncia, esto es, que la pobreza no alcanza a los buenos (28-31)¹³. Un cuerpo ciego es un cuerpo enfermo, y precisamente con un tecnicismo médico se nombra el tipo de mal que lo afecta: *ophthalmía* (“enfermedad de los ojos”, 115)¹⁴. En una época en que la medicina científica atribuía las enfermedades a causas naturales, prefiere la comedia, empero, mantenerse fiel a la imaginación popular tradicional responsabilizando a los dioses de la afección que lo aqueja. El corpus de la mitología ofrece un conjunto variado de historias en las que la ceguera es concebida como un castigo para transgresiones de todo tipo –baste recordar el aciago destino de figuras como Fineo, Tiresias o Licurgo–. A partir de estos modelos, Aristófanes inventa su propio mito, un logos para justificar la ceguera de Pluto. Se vale de dos mitemas bien conocidos por todos: la envidia de Zeus a todos los hombres (ἀνθρώποις φθονῶν, 87) –su odio en especial a los buenos (τοῖσι χρηστοῖσι φθονεῖ, 92)– y el temor ante la posibilidad de que

¹⁰ Expresaba la misma idea la expresión “Fuera con *Bulimus*, dentro con Pluto y Salud”, con que se expulsaba a los sirvientes de la casa en un ritual de Queronea; cf. Bowie 1993: 270.

¹¹ Cf. 230-4: “Y tú, Pluto, el más poderoso de todos los dioses, ingresa aquí conmigo, adentro. Que esta es la casa que hoy tienes que llenar de riquezas, honesta o deshonestamente.”

¹² Que la ceguera de Pluto era un rumor conocido por todos se deduce de la pregunta de Blepsidemo: “¿Es que está realmente (ὄντως) ciego?” (403). La ceguera termina por convertirse en un *topos* literario (cf. Menandro fr. 74 KA, Antífanos fr. 259 KA), y un motivo del arte figurativa; otros ejemplos en Newiger 1957: 165-73; Olson 1990: 226 n.13; Sfyroeras 1995: 234; Fiorentini 2006; Totaro 2016.

¹³ Afirma Crémilo (28-31): “A mí, siendo un hombre piadoso y decente (θεοσεβὴς καὶ δίκαιος), me iba mal y era pobre. (...) Otros, en cambio, se enriquecían: los políticos impíos, los delatores y demás malvados (ιερόσυλοι, ῥήτορες / καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί).”

¹⁴ Preservamos *ophthalmías*, testimoniado en escritos médicos, que es la lectura de los códices. Sommerstein 2001 adopta, en cambio, *symphorás* (“aflicción”) que proponen los escolios. En otro momento de la comedia se califica la ceguera simplemente como un daño o mal (τὸ κακόν, 86).

su reino termine, si pierde su hegemonía ante Pluto –cuanto menos se vería privado de los sacrificios que le hacen los honestos, que honrarían a cambio al dios de la riqueza (93-4; 137-8), como finalmente termina sucediendo en la pieza (1114-19; 1177-84)—¹⁵.

La hostilidad de Zeus opera de agente moral, proveyendo un marco ético para la enfermedad, como ocurre en los mitos en que las pestes y epidemias trazan límites para el comportamiento humano¹⁶. Visualiza un ajuste de tipo retributivo por su osadía de desafiar la voluntad de Zeus. Este castigo persigue el objetivo político de su des-empoderamiento –el cuerpo ideal estaba asociado con el liderazgo político. Precisamente *adynatos* es el término griego también para designar a un minusválido. A nuestro entender, confluyen en él los dos aspectos que conjuga esta lesión: lo relativo a la discapacidad o limitación física y la limitación del ejercicio de un poder de implicancias políticas y sociales¹⁷. Y no le será fácil a Crémilo persuadir a Pluto de que puede recuperar, con la vista, el poder que ha perdido: “¿Cómo podré ser el dueño de ese poder (τὴν δύναμιν) que decís vosotros que tengo?” (200-1), pregunta¹⁸.

¹⁵ La envidia de Zeus hacia los hombres es rastreable en el pensamiento griego desde época arcaica (cf. Hesiodo, *Op.* 42-105). Cf. Totaro 2016: 148: “Che gli dèi potessero nutrire invidia (φθόνος) nei confronti degli uomini troppo fortunati era un concetto tradizionale nel pensiero greco (cf. ad es. Pi. I. 7.39 sgg., Hdt. 1.32, 3.40); ma qui l’invidia di Zeus si appunta addirittura sui χρηστοί, evidentemente –come ha notato finemente Enzo Degani– in ragione del timore di essere soppiantato presso gli onesti”. Para Barrenechea 2018: 34, en cambio, es imposible determinar la causa de esta envidia, si por la posibilidad de que los hombres se vuelvan ricos, o simplemente por malicia (*Schadenfreude*), otro de los posibles significados de *phthonos*. La hostilidad de Zeus y su rol de opositor ya estaban presentes en *Paz y Aves*. Al respecto se expresa Jay-Robert 2002: 16: “(...) les héros comiques (...) se construisent en « détruisant » le souverain divin et font tout pour devenir Zeus eux-mêmes.”

¹⁶ Lo sabemos de boca del propio Pluto: “Zeus me hizo esto por envidia a los hombres. Porque yo, cuando era un muchachito, amenacé con encaminarme únicamente a los hombres decentes, los sabios, los prudentes (τοὺς δίκαιους καὶ σοφοὺς καὶ κοσμίους); y él me dejó ciego (μὲν ἐποίησεν τυφλόν) para que no pudiera reconocer a ninguno de ellos. ¡Tanto odia a los buenos!” (87-92). Cf. Van Daele, en Coulon 1954: 94: “Dans tout le théâtre d’Aristophane la puissance et la félicité des dieux sont en raison inverse de celles des hommes.”

¹⁷ Entre los griegos del s. V, la noción de discapacidad no se diferenciaba claramente de la de enfermedad; tan solo con los oradores del s. IV se manifiesta una comprensión del fenómeno (cf. Lisias 24.13). En cuanto a la terminología empleada para designar al minusválido, Penrose 2015 refiere tanto *πήρωσις* como *ἀδύνατος*. Sobre el tema cf. Garland 1995; Rose 2003, Laes 2017.

¹⁸ Como explica Jay-Robert 2002: 14, la *dynamis* implica “souveraineté politique qui, à la différence de l’ἰσχύς et de la πόμῃ, est fondée sur la force morale et se traduit à la fois par l’influence que l’on peut exercer à l’intérieur d’une cité et par l’efficacité de son action.”

No acaba con Zeus la intervención divina¹⁹. Porque otro dios, Asclepio, será el encargado de sanarlo. Asclepio es un dios nuevo, cuyo templo visitaban los griegos con la esperanza de ser curados a través del contacto directo con el cuerpo enfermo, al que el dios tocaba con sus manos o lamían unas serpientes relacionadas con su culto, en medio del sueño. El momento de la sanación es traído a la escena por el desfachatado esclavo Carión que adereza con sus jocosos comentarios la información de lo sucedido: Asclepio toma asiento junto a Pluto (727), le acaricia la cabeza (728), le enjuga sus párpados con un paño, y Panacea le cubre la cabeza con otro (730-2); finalmente dos serpientes le lamen los párpados por debajo (736). El contacto corporal deliberado sobre el que se asienta la curación posiciona al cuerpo en un primer plano y al sentido del tacto, el más corporal de los sentidos, en un lugar de relevancia²⁰. La mediación de Asclepio en la sanación de Pluto da cuenta de una concepción de la enfermedad que está a mitad de camino entre la que propone la visión secular de la medicina (que explica la enfermedad en relación con el cuerpo físico), y la del pensamiento mágico-religioso (que la concibe como un mal proveniente de agentes sobrenaturales, que necesita de plegarias y sacrificios para quitarla y sanar)²¹.

Los griegos equiparaban la visión con la vida, de modo que los ojos eran considerados órganos vitales y la pérdida de la visión un tipo de lesión que trascendía a otras²². Pero además el cuerpo no existe aislado, sino en el ámbito social de una comunidad; en ese sentido, la ceguera no solo afecta a la condición física de quien la padece –por tratarse de un alejamiento del estado óptimo de salud–, sino a su forma general de vida, a la situación social del individuo, implicando su exclusión, aislamiento, rechazo y dependencia de los otros. Estos condicionantes de alienación forman también parte del castigo de Pluto: por dos veces se señala, con el verbo περινοστέω (vv. 121;

¹⁹ Sommerstein 2017: 21 observa que en las obras en que Zeus es derrotado, el vencedor obtiene ayuda de otros dioses filantrópicos, como Asclepio o el mismo Pluto en esta pieza.

²⁰ El sentido del tacto es importante en el ritual en general, por ejemplo en los gestos de súplica. Sobre su asociación con la tierra y lo primitivo, cf. Purves (2017). Sobre el discurso del mensajero en boca de Carión, cf. Fernández 2000 y Tordoff 2012.

²¹ Sobre la incidencia del pensamiento médico en la concepción del cuerpo y la subjetividad, cf. Holmes 2010. Crémilo desecha la opción de acudir a un médico para curar a Pluto –como debía de ocurrir en su tiempo–, aduciendo su escasez por la falta de salarios (406-8).

²² Según Vernant 1991, el hombre es, por naturaleza, “mirada”. Ello se debe a dos razones: “ver” y “saber” son la misma cosa (“conocer” es una forma de ver), y “ver” y “vivir” también se asimilan (“morir” significa “perder la vista”).

494), su desplazamiento errático, dando tumbos (προσπταίνοντα), a causa de su ceguera. El viaje no era considerado un traslado positivo entre los griegos, a menos que tuviera un objetivo bien definido; de allí que el vagabundeo, comúnmente asociado con la locura, aparezca como un castigo divino en los relatos míticos. Si posición y posesión se identificaban, como todo parece indicar, la vida sin hogar es tenida por una verdadera pesadilla —ello explica por qué el exilio se contaba entre las formas más graves de penalidad—. En este marco debe leerse como una conquista el hecho de que Pluto acceda a tener un lugar propio, y permanente, en el *opisthodomos* al final de la pieza²³. Que ese desplazamiento no se lleve a cabo con su propio cuerpo sino como estatua es más que probable, ya que se define como *hydrisis* (ἰδρυσόμεθα, 1191; 1198) el ritual que acompaña su establecimiento en la Acrópolis. A favor de esta cosificación del personaje habla su construcción alegórica, en razón de los bienes materiales que representa, así como del rol actancial que juega en la narrativa, en tanto objeto de deseo del héroe²⁴.

Pluto es el único personaje enfermo presente en toda la escena cómica, por lo que no debe desestimarse este dato por ser toda una rareza. Sobre todo porque la tragedia, en contraposición, ha hecho de la discapacidad y la enfermedad un dispositivo seguro para suscitar la empatía y piedad típicas del género —pensemos en la exposición descarnada del sufrimiento de Filoctetes en la tragedia homónima de Sófocles—. La ceguera es, además, la más frecuente de todas las enfermedades trágicas²⁵ —acorde con su recurrencia en la mitología—, aunque no todos los ciegos son equiparables: algunos han sido compensados con poderes especiales, como el vate Tiresias, omnipresente en el escenario trágico²⁶. Es fácil de ver que

²³ En el *opisthodomos* se guardaban objetos de oro y plata, tal vez para acuñar el metal en emergencia, por ello es la residencia adecuada para el dios de la riqueza.

²⁴ De la misma opinión es Newiger 1957, como ya hemos notado, y Revermann 2006: 265.

²⁵ Garland 2017 señala dos razones para explicar esta preponderancia: por ser una metáfora de la ignorancia humana —de la existencia humana *per se*— y porque la antítesis entre visión y ceguera brinda un campo amplio para explotar la ironía trágica de una percepción más profunda de la realidad. Sobre la ceguera, cf. también Buxton 1980; Létoublon 2019.

²⁶ En *Antígona*, *Edipo rey* de Sófocles y *Bacantes*, *Fenicias* de Eurípides. Tampoco todas las cegueras tienen su origen en la cólera divina, porque puede ser una forma también de punición humana: Hécuba, por ejemplo, ciega a Poliméstor (*Hec.* de Eurípides). Licurgo o Fineo, castigados ambos por Zeus por transgredir los límites humanos (cf. Tatti-Gartziou 2010), son dos modelos a seguir para la construcción dramática de Pluto. Del segundo provendría también la idea de la sanación a manos de Asclepio. En rigor, existen muchas

los cuerpos enfermos o minusválidos no tienen en uno y otro género el mismo estatuto: en la tragedia valen generalmente como emblema de la fragilidad y falibilidad humana, un concepto que no encuentra un terreno fértil en la comedia. Y no precisamente porque Pluto sea un dios y no un ser humano –porque es llamado “hombre” en más de una ocasión (13, 63, 68, 79, 118, 209, 654, 658)–, sino porque el que sufre en comedia no genera empatía ni destila patetismo. Por el contrario, el enfermo y la enfermedad demuestran tener un gran potencial cómico como blanco de burlas²⁷. Esta instrumentación de la enfermedad ligada al ridículo se ilustra a la perfección con el tratamiento que recibe el personaje de Neoclides, un ciego mentado también en otras obras de Aristófanes, incluida *Pluto*. Esta última celebra que Neoclides, coincidiendo con Pluto en el templo de Asclepio (716-25, 747), quede todavía más ciego de lo que estaba, lo que se considera un castigo justo para quien parece merecer la pena de una risa agresiva y de exclusión, típica del patrón moral que impone el género²⁸. Su tratamiento dramático se vuelve significativo para comparar con el de Pluto, porque la ceguera de este último es tomada con relativa seriedad, tanto cuanto para empeñar la voluntad del héroe cómico en resolver el problema. Y cabe preguntarnos: ¿por qué esta diferencia? A nuestro modo de ver ello se debería al valor simbólico que tiene la ceguera de Pluto como imagen del deterioro social –y moral– de Atenas. En efecto, en consonancia con la observación de Jay-Robert 2015 de que, en la comedia de Aristófanes, los ojos reenvían la imagen de lo que reflejan, los ojos de Pluto no son solo la causa del mal que aqueja a Atenas, sino también una señal de ese mal: “Les yeux du dieu servent moins à voir qu’à faire voir”²⁹.

versiones sobre la causa de la ceguera, tanto de Fineo como de sus hijos. Los versos 635-6, en boca de Carión, serían, al decir de un escolio, parodia del *Fineo* de Sófocles. Este autor compuso dos dramas sobre este personaje.

²⁷ Condiciones patológicas como diarrea, vómito, hernias inguinales, etc., son explotadas humorísticamente porque involucran la vergüenza, además del dolor, de quienes lo padecen. Cf. Kazantzidis & Tsoumpra 2018: 280: “These instances can still be taken to illustrate how disease in antiquity is a flexible concept; rather than avoid it as a “serious” subject that is exclusively identified with pain and suffering, ancient authors mix it with themes explored in a light-hearted and funny way that is meant to provoke reflection as well as laughter.”

²⁸ Neoclides también es criticado en *Ec.* (254-5; 398-407) por interrumpir en la Asamblea. Según los escolios, era un delator de origen extranjero.

²⁹ Jay-Robert 2015: 141. La comedia presenta generalmente ojos lesionados –por factores internos como la ceguera, o externos como la irritación provocada por el humo–. Según Jay-Robert 2015, el ojo está destinado a ser él mismo un espectáculo y un reflejo de lo que

A la vejación que supone la ceguera, se le suman, al cuerpo de Pluto, las dolencias que ocasiona la vejez. El esclavo Carión detalla su penosa apariencia senil (vv. 265-8) –muy probablemente una descripción física de lo que los espectadores efectivamente veían–: “viejo sucio” (αὐχμῶν; ῥυπῶντα, 84), “encorvado” (κυφός), “miserable” (ἄθλιος) –por su estado físico (ἀθλίως διακείμενος, 80) y emocional (118, 654)–, “arrugado” (ῥυσός), “calvo” (μαδῶντα), “desdentado” (νωδός) y, probablemente, “circunciso” (ψωλός)³⁰, “un montón de males de viejo” (Πρεσβυτικῶν κακῶν ... σωρόν, 270). Así como la ceguera ponía el foco en la máscara del actor, las palabras de Carión llaman la atención sobre el cuerpo en su totalidad. La conjunción de ceguera, mendicidad y vejez han llevado a Compton-Engle (2013) a proponer un modelo trágico para Pluto: el Edipo de *Edipo en Colono* de Sófocles, llevado a la escena en el 401 a.C. Aristófanes se habría apropiado de la tragedia de Sófocles, tanto visual como verbalmente, en lo que sería otro ejemplo más de paratragedia cómica: ambos personajes se transforman milagrosamente de mugrosos mendigos en benefactores de Atenas, impactando en forma duradera en la ciudad. Observamos, sin embargo, que falta en *Pluto* la vinculación de la ceguera con el conocimiento o la conciencia individual –más vale lo contrario–, que es un rasgo determinante del Edipo sofocleo. Por lo demás, las asociaciones trágicas del personaje exceden a la obra de Sófocles. Su vestimenta harapienta podría tener relación con el drama de Eurípides: en *Ranas* se dice que este autor cubre a los reyes con harapos (1062; 1066) y en *Acarnienses*, Diceópolis acude hacia él en busca

ve. En esa dirección, traducen y visualizan la mísera condición ateniense, y la recuperación de la vista se asocia con la toma de conciencia y el conocimiento (cf. 774-5 en boca de Pluto: “Me avergüenzo de mis desgracias: ¡a qué hombres frecuentaba sin darme cuenta!”).

³⁰ La giba asociada con la vejez se encuentra también en *Ach.* 703, y desdentada es la vieja que tiene a un joven por amante (*Pl.* 1059). El término ψωλός, que hemos traducido por “circunciso”, también tiene otras acepciones. En principio, la circuncisión no era una práctica común entre los griegos, sino atribuida a ciertos pueblos bárbaros (*Ach.* 158, 161; *Av.* 507; *Pl.* 295). Su posición como punto culminante de una serie de atributos negativos motiva a considerarlo un *aprosdoketon*, tal vez en reemplazo de χωλός (“rengo”), una minusvalía típica de los viejos (Fiorentini 2006). Sommerstein 2001: 153 sugiere que se esté aludiendo a una enfermedad del pene, la lipodermia, lo que sería acorde con la tónica de la lista que enumera males físicos que acentúan la imagen repugnante del cuerpo. Stone (1981: 121 n. 77) ha señalado que, dado que se trata de una mera suposición de Carión (οἶμαι), es decir, algo que no se puede ver, podría estar indicando que el actor no portaba el falo de cuero habitual en los personajes masculinos.

de los harapos de Télefo (393-489)³¹. Si a ello le sumamos elementos de la trama propios de la tragedia, como la voz oracular de Apolo que determina la acción cómica, la relación de *Pluto* con el género trágico sería estrecha y tendría consecuencias manifestas también en la forma y apariencia de los cuerpos, según trataremos de demostrar.

Por otro lado, la vejez es característica del género cómico, plagado como está de viejos –la única excepción es *Ranas*–, cuyas limitaciones físicas son blanco de bromas y motor de risa. Juega la comedia con la contradicción producida entre las pretensiones de los ancianos, su belicosidad a flor de piel típica de sus años mozos, cuando formaron parte de las guerras contra los persas –pensemos en los viejos del coro de *Lisistrata*, o los de *Acarnienses*–, y su debilidad e impotencia física ocasionada por el peso de los años³². Los propios héroes cómicos también suelen ser personajes viejos, como lo es Crémilo en esta pieza, que no escapa a las bromas por ello (1077-9). Por la fealdad de su apariencia, el cuerpo del anciano responde perfectamente a las demandas del humor de comedia, como cualquier cuerpo deforme que se aleja del ideal físico, resultado de un balance y una armonía de perfectas proporciones, que los griegos tanto valoraban. La fealdad, como ha destacado sobre todo Revermann, es una de las marcas más genuinas del género cómico, una manifestación de su poder y de su magia³³, una idea, por otra parte, que promulga Aristóteles en su *Poética* (1449a32-3) cuando afirma que “lo risible es una parte de lo feo (τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον)”³⁴.

³¹ Podríamos añadir que el adjetivo ἄθλιος, o el adverbio ἄθλίως, con los que se califica a Pluto y a su vida, también son de color trágico (80, 118, 266, 654). Por otra parte, Pluto fue comparado con otras figuras trágicas, como Dioniso (Sfyroeras 1995) o Prometeo (Bowie 1993).

³² Abundan los ejemplos en la literatura griega en que la vejez es considerada un mal; recordemos tan solo que, de acuerdo con Hesíodo (*Op.* 114), la vejez es enviada como castigo a los hombres, junto con el trabajo y la enfermedad; o el pasaje de *EC* de Sófocles (1211-1249) en que se concibe la muerte como su remedio.

³³ Cf. Revermann 2006: 147. No debemos olvidar tampoco el valor apotropaico de lo feo. En la comedia nueva, la fealdad desaparece en los personajes más respetables, pero se mantiene en los de bajo estatus, precisamente como un indicador social –los esclavos, por ejemplo, preservan la corporalidad grotesca en sus disfraces–.

³⁴ “Pues lo risible es un error/defecto (ἀμάρτημά τι) y una fealdad indolora (αἰσχος ἀνώδυνον) y no destructora (οὐ φθαρτικόν), como por ejemplo la máscara cómica que es fea y deformada (αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον), sin dolor (ἄνευ ὀδύνης)” (*Po.* 1449a33-6).

A diferencia de su condición de ciego heredada de la tradición y, por sobre todo, integrada en la temática de la pieza, la vejez de Pluto resulta completamente anecdótica y arbitraria en relación con la acción, sin conexión evidente con el argumento. Advirtamos, además, que las artes plásticas como la estatuaría, por el contrario, presentaban a Pluto como un niño, sentado sobre la falda de su madre Deméter³⁵. El cuerpo viejo de Pluto, por lo inesperado, tenía que provocar un relevante efecto escénico, de alto impacto para la audiencia, con implicancias semánticas en los sentidos de la obra –los cuerpos hablan a través de sus formas, sus gestos y sus desplazamientos³⁶–. En efecto, por su aspecto corporal de viejo decrepito, se provocaría una fuerte identificación entre Pluto y su adversaria Penía. Ambos personajes quedan corporalmente homologados y se refuerza, desde la impronta visual de su apariencia exterior, la identificación que las palabras también expresan, porque no olvidemos que Penía se atribuye los mismos efectos beneficiosos en los hombres que Crémilo había adjudicado a Pluto: promover destrezas y habilidades, y ser la causa de todas las cosas buenas (532-4 = 160-1; 468-70 = 182-3). Sus semejanzas, por otro lado, no se limitan a la vejez, porque también comparten su condición de pobreza –tal vez no se haya reparado lo suficiente en el escándalo (e implicancias) que supone el hecho de que el propio dios de la riqueza sea pobre o, al menos, se vista y luzca como tal³⁷–. Y más aún, dada su apariencia de pordiosero, estaría más cerca de la indigencia (Πτωχεία) de lo que la propia Penía quiere estar (548-9). La palabra que la designa está vinculada etimológicamente con la raíz de πτώσσω, que alude explícitamente a una característica corporal, la postura poco enaltecedora de estar inclinado, como un mendigo o esclavo,

³⁵ El arte figurativa testimonia su vinculación con el culto eleusino: el dios es representado con una cornucopia en brazos de Deméter. Su nacimiento formaba parte del *climax* del rito de los Misterios Eleusinos (Bowie 1993: 270 ss.), pero la obra no hace un uso explícito de ellos, como sucede en *Ranas*; aun así, Sfyröeras (1995) interpreta variados pasajes de la comedia en relación con momentos específicos de este rito.

³⁶ Los propios griegos, desde Homero en adelante, estuvieron atentos a las posibilidades de comunicación que brindaba el cuerpo. Los manuales de retórica aluden a la incidencia de la postura del orador para la persuasión, por ejemplo. Los gestos, las expresiones faciales, la proxemia, los desplazamientos corporales, todos ellos resultan significativos. Sobre el lenguaje corporal en la Antigüedad, sobre todo en relación con las emociones, cf. Cairns 2015; Telò & Mueller 2018; sobre los gestos en particular cf. Boegehold 1999; Bremmer 2001; sobre el lenguaje del cuerpo en general, cf. Guiraud 1980.

³⁷ Fiorentini 2006: 156, por ejemplo, solo le adjudica un alcance jocoso: “L’aspetto laido del dio suggerisce un’intenzionalità satirica da parte del commediografo.”

contrapuesta a la verticalidad que caracteriza la ortodoxia del cuerpo normativo del hombre libre y ciudadano (cf. Ari. *Pol.* 1254b29-31)³⁸.

A diferencia de Pluto, Penía no habría tenido una naturaleza divina difundida –aun cuando algún testimonio como el fr. 248K del *Arquelao* de Eurípides parece indicar lo contrario– ni ningún culto conocido. Su personificación es frecuente, como lo demuestran los versos de Teognis (384-85; 351-354; 649-652) o Alceo (fr. 364 V), donde es repudiada³⁹. Carga entonces sobre sus espaldas una imagen degradada que Aristófanes explota y rubrica. Si los viejos son especialmente feos –y cómicos–, cuánto más potencial reside en las mujeres viejas. Es sabido por todos que la feminidad y la masculinidad son conceptos opuestos y disímilmente valorados entre los griegos, por lo que a la homologación que vejez y pobreza producían en el cuerpo de Penía y Pluto, se opone la diferenciación que el género provoca⁴⁰. Penía es presentada en *Pluto* como una anciana sórdida, sucesivamente confundida por su aspecto con prototipos de mujeres pobres, rudas –habitualmente parodiadas en comedia–, de bajo estatus social, obligadas a trabajar fuera del hogar: una posadera (Πανδοκεύτριαν, v. 426),

³⁸ La distinción entre pobreza e indigencia ha sido considerada de naturaleza sofística, sobre todo por los que han defendido una lectura irónica de la pieza (Flashar 1967; Heberlein 1981, entre otros); inclusive esta sutil distinción sinonímica podría estar parodiando a Pródico de Ceos. En Éupolis (fr. 386 KA) la Pobreza y la Indigencia son consideradas hermanas.

³⁹ Cf. también Heródoto 8.111, o Menandro (*Dysc.* 208-9); las artes visuales, en cambio, no registran su figura. Revermann 2006 relaciona su abrupta entrada en escena con la de una deidad, como ocurre en Eurípides, ya sea para cancelar o detener una acción. Komornicka 1964 considera que hay algo cuasi-divino en ella –se llama a sí misma δέσποινα (533), que es un epíteto típico de las diosas, aunque Sommerstein 2001: 173 entiende que se refiere literalmente a ser la señora de la casa–. Sobre su caracterización cf. también Newiger 1957: 155-65; Sfyroeras 1995: 240-48.

⁴⁰ Llama la atención que en las pinturas de vasos los personajes femeninos cómicos carecen muchas veces de la artificialidad corporal que imponen el *somation* y la máscara cómica, y no son tan frecuentes como los personajes masculinos (Green 1994); al respecto cf. Compton-Engle 2015: 16. En Aristófanes, las mujeres ancianas prevalecen hacia el final de su carrera. En *Pluto*, concretamente, además de Penía, se presenta en escena otra anciana, la que ha perdido a su joven amante. La mujer de Crémilo también podría ser mayor, aunque nada se dice sobre este punto. Deberíamos añadir a la lista la viejita presente en el templo de Asclepio, cuya participación registra Carión en su discurso de mensajero. Según Stone 1981, las máscaras de las mujeres debían distinguirse de las maculinas por su color blanco –Wiles 2008 advierte que no hay evidencias al respecto–, y las de las viejas podrían tener arrugas, nariz chata y pocos dientes.

una brava vendedora de legumbres (λεκιθόπωλιν, 427), y una tabernera tramposa (καπηλῖς, 435) —en ese orden como si de un acertijo se tratara⁴¹—. Previamente había sido identificada con una Erinia salida de una tragedia (Ἴσως Ἑρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας, 423), lo que explica la inmediata huida de Crémilo y Blepsidemo, aunados en el espanto que les produce su mera visión⁴². El cuerpo lo dice todo: nada bueno podría esperarse de semejante aparición —aunque podrían no estar tan seguros después de lo sucedido con Pluto—. Esta vinculación del cuerpo de Penía con la tragedia está en consonancia con lo que ella expresa en el diálogo, cuando pide no ser blanco de risa (557) —los términos escogidos son σκώπτειν (“burlarse”) y κωμῳδεῖν (“bromear”), actividades esenciales de la comedia— sino tomada en serio (σπουδάζειν) (como imitación de una acción seria —πράξεως σπουδαίας— define Aristóteles a la tragedia, *Po.* 1449b24). Su estilo para comunicar su queja también es evidentemente trágico⁴³. En atención a estas cuestiones, no son pocas las voces que se han expresado a favor de considerar a Penía una intrusión trágica⁴⁴. Pero ha pasado inadvertido que esta misma circunstancia la asimila aún más a la figura de Pluto, cuya relación con la tragedia nos hemos ocupado de señalar. La palidez enfermiza de su rostro (Ὠχρὰ, 422) es otro componente somático que la vincula con el enfermo dios de la riqueza. Vestida con harapos igual que Pluto, según todo parece indicar —Crémilo advierte que por Pobreza la gente lleva harapos por toda vestimenta (540)—, también ella queda asociada simbólicamente por su ropaje

⁴¹ Hospederas, taberneras y vendedoras del mercado en general son figuras desprestigiadas y, por lo tanto, imágenes cómicas de primer grado. En *Lys.* 456 ss., las mujeres del mercado (proverbialmente rudas) son las guerreras que convoca la heroína para atacar al *proboulos* (cf. también *V.* 496ss. y *Ra.* 594ss. y 857-8).

⁴² Cantarella 1965, siguiendo un escolio al v. 423, sugiere que la descripción de Penía está inspirada en alguna reposición reciente de las *Euménides* de Esquilo, con quienes comparte algunos rasgos como la palidez de su rostro, el terror que provoca, la monstruosidad de su aspecto, etc.; Sommerstein 2001: 168 amplía las posibilidades a alguna otra obra reciente en que aparecieran estos personajes.

⁴³ Serían versos paratrágicos los 415s. y 419 señalados por Rau 1967, así como el v. 430, que parece eco del v. 276 de *Medea* de Eurípides (Sfyröeras 1995), o el 601, parodia de *Télefo*.

⁴⁴ Entre esas voces, cf. Olson 1990 y sobre todo Sfyröeras 1995. Para este último la ideología de Pobreza es coincidente con la de la tragedia: ella afirma que hace a los hombres mejores (558), lo mismo que había afirmado Eurípides acerca de la función de la tragedia en *Ran.* (1009). Caciagli, Capra, Giovannelli & Regali 2016: 78 también la consideran incompatible con el mundo de la comedia.

al drama euripideo. En esa dirección cabe preguntarnos si lleva Penía el relleno del abdomen propio del *somation* de comedia. Probablemente no lo tuviera, porque a ella deben los hombres, según afirma, sus “talles de avispa” (561)⁴⁵. Pero también Pluto podría estar desprovisto de él, porque el participio ἀλγμῶν con que Crémilo lo describe, si bien puede interpretarse como “mugroso” (84), también se refiere a la escualidez corporal. De ser así, Pluto y Penía se distinguirían del resto de los personajes de la comedia por presentar la morfología típica de los cuerpos de tragedia.

Tampoco debería descartarse que la palidez y la delgadez de Penía trajeran otras reminiscencias, como la de los filósofos y los sofistas, también representados escualidos y demacrados en *Nubes* (103; 504; 1016-17; 1112). Para Morosi, el aspecto visual de Penía habría reforzado su vínculo con los filósofos, hecho patente ya en su retórica. Inclusive el modelo de vida que ella defiende –frugal y modesto, económico y simple– es el que los filósofos también ejercitaban (Pl. R. IV)⁴⁶. Tampoco habría que desestimar cierta semejanza entre su modo de razonar y la afición y expertiz retórica de los personajes euripideos. Sea por una u otra de estas asociaciones propuestas, ella debía de ser vista como una antagonista e intrusa, y es la morfología de su cuerpo la primera voz de alerta del desajuste. La misma observación valdría para Pluto, por lo que es más que probable que, una vez sanado, mudara de máscara, para indicar la recuperación de la vista, y de vestimenta –y hasta podría ‘recuperar’ el *somation* cómico si hasta ese momento no lo llevaba⁴⁷–. Por ser una figura alegórica, su transformación trasciende a su persona para volverse símbolo de la magnitud del cambio que supone la riqueza generalizada para los hombres de Atenas⁴⁸. Como ha observado

⁴⁵ De la misma opinión es Revermann 2006: 287.

⁴⁶ Cf. Morosi 2020: 412. En la misma dirección, Barrenechea 2018 establece paralelismos entre el agón de *Pluto* y la historia de Pródico sobre el encuentro de Heracles con Areté y Kakía; y también con la *Alabanza a la Pobreza* de Alcidas. Estas asociaciones vuelven a Penía sospechosa, porque la comedia presenta a los filósofos como charlatanes y poco convincentes. Sobre filósofos e intelectuales en la comedia, cf. Imperio 1998; Carey 2000.

⁴⁷ Casi todos coinciden en suponer que el regreso de Pluto desde el Asclepieion devolvería a los espectadores una imagen renovada del personaje (Russo 199; Stone 1981; Sommerstein 2001; Revermann 2006; Compton-Engle 2015); hasta podría verse rejuvenecido (Heberlein 1981). Un completo resumen del tema en Totaro 2016.

⁴⁸ El plan de Crémilo parece oscilar entre solo enriquecer a los hombres honestos, que era su primer objetivo, y enriquecer a todos los hombres. Como lo demuestran Konstan y Dillon 1981, estas nociones son una respuesta a dos problemas diferentes: la distribución desigual de la riqueza y el concepto de escasez universal. Según Dover 1972,

Groton (1990), desde un primer momento los espectadores ven direccionada su atención hacia la apariencia de los personajes –sus ropas, adornos y objetos que portan⁴⁹–. La mudanza de la apariencia acompaña el proceso positivo del cambio. No descartamos tampoco que la metamorfosis implicara un rejuvenecimiento, como sucede con Demos en *Caballeros* (1321 ss.).

Desde la perspectiva de nuestro análisis, resulta importante observar no solo cómo la alegoría se materializa en los cuerpos de Pluto y Penía, sino destacar la ‘conciencia’ de que la riqueza y la pobreza moldean la corporalidad de los hombres en general. Y es Penía la que nos pone sobre aviso, cuando antepone los efectos corporales que la riqueza y la pobreza provocan a los recursos que ellos mismos proveen. De este modo Penía se arroga la responsabilidad de la delgadez, vitalidad y consecuente salud de los pobres, de las cuales carecen los cuerpos panzones y obesos típicos de los ricos –ya no es solo que Pluto está enfermo, sino que enferma–:

Porque con él [Pluto] son gotosos (ποδαγρῶντες), panzones (γαστρώδεις), de piernas robustas (παχύκνημοι) e impúdicamente obesos (πίονές ἄσελγῶς), pero conmigo son delgados (ισχυνοί), con talla de avispa (σφηκώδεις) y molestos para sus enemigos (τοῖς ἐχθροῖς ἀνιστοί) (560-1)

Penía advierte que la forma del cuerpo no es autónoma, sino que está ligada a un estilo de vida, a una forma de ser: la decencia (κοσμιότης) vive con ella “y la insolencia (ὕβρις), en cambio, es cosa de Pluto (564)”⁵⁰. Sostiene que ella hace a los hombres mejores, “tanto en el cuerpo como en espíritu” (558-9, 576). No ha pasado inadvertida la manifiesta contradicción que subyace al hecho de que la comedia, por un lado, haga propio para sus actores un cuerpo que está fuera de toda regulación, y considere el buen comer y la abundancia de comida como algo bueno, pero, por otro

la obra no se adhiere definitivamente a ninguno de estos dos planes; Heberlein 1981, en cambio, afirma que el plan se implementa gradualmente. Las palabras del propio Crémilo pueden proporcionar aquí la clave: para volverse rico, el héroe anticipa que todo hombre se convertirá en decente (494-7).

⁴⁹ La autora destaca el papel preponderante de las coronas y los harapos como símbolos visuales primarios de la obra, manipulados sorpresivamente y marcadores del progreso de la acción, de la aflicción trágica al regocijo propio de la comedia.

⁵⁰ Para Barrenechea 2018: 36, la idea de que la Pobreza enseña moderación a través de la frugalidad y el trabajo (553-554, 563-564) podría encontrarse en Teognis (115-6), aunque más a menudo es acusada de corromper a los hombres (386-92, 619-22), o de ser un mal (173-8, 181-2).

lado, vea un motivo de acusación y una prueba de corrupción en el exceso que significa la gula y sus consecuencias corporales⁵¹. Aristófanes no está solo en esto. Se hace eco de la concepción fisiognomista, de vigencia en la época, que postulaba una alianza entre la apariencia física y el carácter de la persona, esto es, se pensaba que las virtudes éticas se expresaban a través del cuerpo: la cultura somática de la forma equipara excelencia moral a fuerza y belleza físicas⁵².

Ciertamente ricos y pobres se diferencian por su apariencia física exterior, pero también por lo que comen, cómo huelen, cómo se higienizan, sobre qué duermen. A lo largo de toda la obra se menciona una larga serie de bienes materiales vinculados con el placer y goce del cuerpo –o su incomodidad y disgusto– que ponen sobre el tapete la importancia de la experiencia sensorial y su relación con la vida afectiva de los hombres⁵³. La vestimenta también es vista como una prolongación del cuerpo, por ello la primera de las escenas que ilustran las consecuencias de las reformas de Crémilo pone el foco en ellas (823-958): un hombre justo –antes pobre, ahora enriquecido– y un delator que ha perdido su fortuna intercambian sus vestiduras, la forma más clara y evidente de certificar la redistribución de la riqueza. En rigor, el delator es despojado de sus ropas, lo que constituye una forma de denigramiento. El contacto físico coercitivo entre los cuerpos siempre es signo de violencia, y el género cómico explota esta rutina con

⁵¹ Cf. Wilkins 2000: 25: “Eating is a further part of the physical and material comic world that can be used to counter the pretention of other Systems of thought”. La obesidad y la gula son tópicos de acusación contra los corruptos, como Cleónimo (*Nu.* 674-7), pero también la extrema delgadez, como ocurre con el político Fidípides (Aristofonte, fr. 8, y Menandro, fr. 266, comparan su delgadez con la de un cadáver; cf. también Alexis, fr. 2, 7-8, y fr. 148, donde se acuña el verbo “filipidarse” para indicar el adelgazamiento extremo –Ath. XII 552d-f–). Un paralelo al discurso de Penía puede encontrarse en la defensa que de la vieja educación hace el Argumento Más Fuerte en *Nu.* (1009-23), donde enfrenta dos tipos somáticos que representan dos tipos morales: por un lado el cuerpo atlético, fuerte, con espaldas anchas, y del otro lado el cuerpo de pecho escurrido, la tez pálida, los hombros estrechos.

⁵² El cuerpo no es solo cuerpo físico, también es expresión del intelecto y la moral (cuerpo y alma “simpatizan uno con el otro” –συμπαθεῖν ἀλλήλοις–, *Physiognomika* 808b11-12). Un cuerpo ejercitado indicaba superioridad moral, autocontrol y dignidad social.

⁵³ Al gusto apela la reiterada mención tanto de los platos del sustento diario, como pan, blanca harina o torta de cebada, las golosinas como los higos secos, como los manjares que suponen un jabalí o carnero. Mantas y almohadas, y un buen baño hacen a los placeres hápticos; mientras el vino negro perfumado o los aceites y bálsamos invocan al olfato. Ni siquiera es dejada de lado la forma de aseo más íntimo, con tiernos tallos de ajo (817-8).

recurrencia: quien tiene el control sobre las vestimentas propias, y por sobre todo sobre las ajenas, así como sobre los objetos en general, es el que tiene el mando⁵⁴.

Una escena en que la corporalidad acapara toda la atención es la protagonizada por una anciana y su joven amante, que también son parte del desfile de *alazones* que ilustran las consecuencias del nuevo orden. Con comentarios mordaces, el cuerpo de la vieja es literalmente descubierto, exhibido y desmembrado, a través de la mención de muchas de sus partes en la conversación que Crémilo –que recibe a los visitantes– y el joven llevan a cabo. Este último ha enriquecido y ya no necesita más de la vieja, por lo que la ha abandonado: para sus ojos ha perdido repentinamente toda la belleza que antes tenía (1042-3). La vieja, por su parte, no solo se resiste a dejar al enamorado, sino que se niega a reconocer que, a pesar de los afeites (1064) y su voz añorada (963), ha perdido la juventud y el atractivo que ella conlleva: su cuerpo ha dejado de ser el objeto de deseo erótico masculino, característico de los cuerpos femeninos jóvenes que suelen oficiar de trofeo del héroe cuando este logra su cometido⁵⁵.

Los últimos dos visitantes son Hermes⁵⁶, el mensajero de los dioses, y un sacerdote de Zeus. Ambos vienen a confirmar que el cuerpo divino es también una entidad física que necesita ser alimentada –en el arte figurativa la silueta de los dioses no diverge de la de los personajes humanos⁵⁷–.

⁵⁴ Cf. Compton-Engle 2015: 8: “This dynamic finds strong parallels with the control of armor in the equally agonistic world of the *Iliad*. Control over clothing is closely linked with control over the body itself: to have one’s cloak forcibly removed is one small step away from being physically beaten”. Por otro lado, el contacto obligado entre los cuerpos –la proxemia de intimidad forzada– es visto como algo negativo también en otras situaciones, como cuando la vieja se pega al joven para ingresar con él a la casa (1095-6) o cuando nuevos amigos rodean a Crémilo y le “clavan los codos y machacan las pantorrillas” (784).

⁵⁵ No ahondamos en el análisis de esta escena, que hemos tratado en detalle en Fernández (en prensa). Como escena autocontenida que es, la hemos considerado un caso ejemplar para el estudio de la construcción afectiva del cuerpo, y la comunicación corporal a través de los sentidos.

⁵⁶ En su caracterización se combinan dos motivos: la mítica figura del “trickster”, fundador de civilizaciones, y el rol épico del mensajero de los dioses, y como tal mediador con los hombres. Jay-Robert 2002 observa que cuida el fuego del hogar de los olímpicos y preserva la organización del mundo antiguo, razón por la cual juega un rol fundamental cuando ese orden cambia y se constituye en una ayuda del héroe, inclusive en contraposición a lo que representa. Cf. también Auger 1997; Fernández 2012.

⁵⁷ Sobre las imágenes de dioses representados grotescamente, cf. Revermann 2006: 145-7; Wilson 2007; Walsh 2009.

Hermes no obedece otras órdenes que las de su estómago. Famoso por su glotonería (cf. su intervención en *Paz*), reclama “un poco de pan bien cocido” (1136) y “un gran pedazo de carne” (1137) de la que Crémilo asa dentro, y no el humo de los sacrificios que era la parte que les correspondía a las divinidades⁵⁸. Hambriento (1123) como está, recuerda con suspiros los platos que recibía en calidad de ofrendas: pastel de vino, miel, higos secos (1121-2), pastel de queso (1126), muslo de cerdo (1128), entrañas calientes (1130). Rápido olvida que es un enviado de Zeus y gracias a sus múltiples ocupaciones –“guardián girapuertas”; “comerciante”, “guía”, “presidente de los juegos”, “farsante”, 1153 ss.)– podrá incorporarse a la utopía como sirviente (διακονικός), para lavar él mismo las tripas (1168-9). Logrará finalmente estar cerca de lo que más le interesa: la comida.

La asimilación de Hermes a un esclavo es corporalmente significativa, porque un esclavo es eso, “solo cuerpo” dirá duBois (2003: 129), y un cuerpo que ni siquiera le pertenece: “Es que el hado no permite que sea uno el dueño de su propio cuerpo (Τοῦ σώματος ... τὸν κύριον), sino el que lo ha comprado (τὸν ἐωνημένον)”, se queja Carión en los primeros versos de la comedia (6-7)⁵⁹. Carión, precisamente, aunque un esclavo con aires de emancipado, corporalmente hablando replica el comportamiento de sus pares, quienes, obsesionados por los placeres de la comida, comen en exceso, devorando sin pausa los recursos del *oikos* (318-20, 672-83). En la misma dirección de apego a lo material, en el *racconto* de la incubación de Pluto, el criado adereza con comentarios escatológicos lo ocurrido (698-9), en relación con las funciones físicas corporales que lo identifican como tal⁶⁰. No escapa tampoco a la amenaza del castigo disciplinador de su cuerpo rebelde, como el resto de los servidores (272, 275-6, 874-6)⁶¹.

⁵⁸ También en *Paz* (424-5) Hermes demuestra su ‘espíritu’ materialista, cuando acepta ser sobornado por una copa de oro. En su glotonería, se asemeja a Heracles (presente en *Av.*); cf. Wilkins 2000: 69 ss.

⁵⁹ Es la definición que del esclavo dará Aristóteles: una “posesión animada” (κτῆμα τι ἔμψυχον, *Pol.* 1253b32).

⁶⁰ Gran parte de su conducta está motivada por las necesidades más primarias: sexuales, fisiológicas y gastronómicas (190-2, 320, 672-99, 766, 1139-43, 1141). Durante su estancia en el templo de Asclepio compite con el sacerdote para quedarse con la mejor tarta, y está atento a las necesidades del cuerpo, al punto de informar hasta de sus flatulencias. Nada de lo corporal le es ajeno: a él debemos el epíteto de “comemierda” adjudicado a Asclepio (σκατοφάγον, 706).

⁶¹ Los esclavos son golpeados no solo por el amo, sino por otros esclavos, y hasta comentan entre ellos los golpes que alguna vez han recibido (*Eq.* 4-5; 64-70; *Ra.* 747-48,)

El mismísimo Zeus Salvador termina abandonando el Olimpo para unirse al proyecto revolucionario de Crémilo (1189-90)⁶². Como en *Aves*, los dioses son derrotados sometiéndolos a la hambruna; se cumplen de esta forma las previsiones del héroe: “Porque ningún hombre sacrificaría (ἄν θύσειεν) ya ni un buey, ni un pastel, ni ninguna otra cosa si tú [Pluto] no lo quisieras” (137). En los cuerpos reside la vulnerabilidad de los dioses; sus vientres los convierten en víctimas. La corporalidad hace a dioses y hombres iguales, transgrediendo fronteras e igualando jerarquías. Como afirma Revermann, el cuerpo grotesco cómico es un cuerpo que se comparte⁶³.

Conclusiones

La retórica del cuerpo cómico está en sintonía con la extrema libertad de expresión que caracteriza a la comedia como género dramático. Ella implica una transgresión de los contornos impuestos por la convención, y la consecuente negociación de unos límites nuevos, desregulados de las normas sociales –y naturales–, en contraposición con el estatus normativo de los cuerpos ideales de los ciudadanos. Los alcances de esta modificación corporal están en estrecha relación con las propuestas desestabilizadoras de las estructuras de poder que la comedia propicia, en pos de alcanzar un orden social nuevo. La plenitud de los cuerpos cómicos –saciados y sensorialmente satisfechos– no es una metáfora, sino una palpable realidad en la concreción de la utopía: es el cuerpo el parámetro donde juzgar lo ocurrido.

En *Pluto*, el cuerpo ocupa siempre un primer plano: hay un énfasis evidente en lo visual, en los cuerpos y sus potencialidades o deficiencias físicas; los personajes se perciben a sí mismos corporalmente y dan sobradas muestras de sus experiencias sensoriales; los cuerpos interactúan entre sí y afectan el espacio que ocupan; los movimientos escénicos y la proxemia se tornan semánticamente relevantes. Pluto, por ejemplo, organiza la sintaxis

o los que van a recibir (*V.* 3; *Ra.* 812-3). Aristófanes acusa a sus malos competidores de valerse recurrentemente de rutinas en las que los esclavos tratan de escapar y son golpeados (*Pax*, 743-7), sin embargo tampoco él ha podido prescindir de ellas. Sobre el tema cf. duBois 2003; Akrigg & Tordoff 2013; especialmente Olson 2013 en el mismo volumen.

⁶² A partir de la identificación de Pluto con Zeus Salvador propuesta por un escolio, Heberlein 1981 y Olson 1990, entre otros, niegan la desertión de Zeus del mundo olímpico porque la consideran incoherente con el planteo de la obra. Sin embargo, nada indica que no deba entenderse la frase de modo literal, como indica Sommerstein 2001.

⁶³ Revermann 2006: 49: “The grotesque body of fifth-century comedy is a shared body.”

espacial directriz de la pieza, ejerciendo una poderosa fuerza de atracción sobre el resto de los personajes; de manera opuesta, Penía provoca una fuerza centrífuga expulsiva, de rechazo. Ambos, aunque alegorías de conceptos abstractos, poseen un cuerpo físico con características bien definidas, e impactan también somáticamente sobre los humanos. Algunas partes del cuerpo, conceptualmente separadas de él, se vuelven objetos, como los “ojos recién comprados” de Pluto (769), a los que se les brinda la bienvenida ritual de integración al hogar. Los cuerpos se expresan con lenguaje propio: con baile, saltos y canto (ὀρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε, 760-3) se convoca a celebrar la obtención de la riqueza para todos los hombres honestos. Aun en los momentos más intelectuales, como el del agón entre Crémilo y Penía, el diálogo hace suyo al cuerpo como materia de controversia y de debate.

Llama la atención que muchos de estos cuerpos se vean amenazados, sea por el deterioro físico que ocasiona la vejez, o por las limitaciones que provoca la enfermedad: la ceguera priva a Pluto no solo de su autonomía corporal, sino también psicológica: a manos de los ricos va de aquí para allá sin oponer resistencia y su cobardía (123, 203-7) podría también deberse a la experiencia subjetiva de su dolencia⁶⁴ —la enfermedad compromete la integridad del cuerpo y de la mente—. Simbólicamente, además, la ceguera es un síntoma del malestar social. Precisamente a través de la enfermedad, y del aspecto general de Pluto y Penía, el cuerpo trágico logra colarse en la escena, pero la comedia consigue deshacerse satisfactoriamente de su intromisión: Pluto recupera su forma física plena, y Penía es expulsada sin más.

El cuerpo se vincula con el mundo circundante a través de la percepción de los sentidos, cuyas órdenes son las únicas soberanas: obedeciendo a las demandas del gusto y, sobre todo, del olfato, los dioses vacían el Olimpo para acercarse a la carne que se asa en la casa de Crémilo. En la escala de valores que promulga la cultura somática cómica, ya no es morir el peor castigo, sino tener el estómago vacío (891-2)⁶⁵. Pero el cuerpo no es solo materia, sino también construcción afectiva: por ello la belleza es una

⁶⁴ El cuerpo enfermo de Pluto deja también su huella en su subjetividad. Si bien en la propia comedia se reconoce la cobardía como un dato tradicional (“(...) todos dicen que la riqueza es la cosa más cobarde” 202-3; 123), como corroboran otras fuentes (por ejemplo, *Ph.* 597 de Eurípides), sin embargo queda plenamente justificada por las limitaciones que le impone la ceguera.

⁶⁵ En la misma dirección, la de satisfacer los deseos del estómago, se buscaba la aprobación de los espectadores arrojándoles golosinas para ganar el certamen (797-9).

categoría corporal que puede perderse repentinamente, como le sucede a una vieja a los ojos de su joven amante (1043 ss.).

Puntos neurales aglutinadores de la acción, los cuerpos en *Pluto* habilitan la posibilidad de un cambio social de magnitud que desarticule la gran injusticia que implica que la riqueza solo alcance a los deshonestos. Paradójicamente, son la causa de los males, y también la solución del problema. En esta comedia, como en ninguna otra, los cuerpos son vitales para el desenvolvimiento de la trama y están al servicio de un mundo más justo y ético.⁶⁶

Bibliografía

- Akrigg, B., & Tordoff, R. (eds.) (2013), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andrisano, A. (2006), “Introduzione”, in A. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma: Carocci, 15-30.
- Auger, D. (1997), “Dieux médiateurs dans la comédie d’Aristophane”, *Uranie* 1: 153-171.
- Barrenechea, F. (2018), *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes’ Wealth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodiou, L., Frère, D., & Mehl, V. (eds.) (2006), *L’Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Boegehold, A. (1999), *When a Gesture was Expected: a Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Bowie, A. (1993), *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bremmer, J., & Roodenburg, H. (eds.) (1991), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.
- Buxton, R. (1980) “Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth”, *JHS* 100: 22-37.
- Caciagli, S., Capra, A., Giovannelli, M., & Regali, M. (2016), “Penia da Aristofane alla scena contemporanea. La forza drammatica di un personaggio anti-comico”, *Lessico del Comico* 1: 78-97.

⁶⁶ Agradezco a los evaluadores anónimos de este trabajo, cuyos oportunos comentarios y sugerencias ayudaron a mejorarlo.

- Cairns, D. (ed.) (2015), *Body language in the Greek and Roman worlds*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Cantarella, R. (1965), “Aristoph. *Plut.* 422-425 e le riprese eschilee”, *RAL* 20: 363-81.
- Carey, C. (2000), “Old Comedy and the Sophists”, in D. Harvey & J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 419-436.
- Carey, C. (2017), “Staging Allegory”, in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.), *Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin: De Gruyter, 49-64.
- Carrière, J. C. (1979), *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*. Paris: Le Belles Lettres.
- Compton-Engle, G. (2013), “The Blind Leading: Aristophanes’ *Wealth* and *Oedipus at Colonus*”, *CW* 106.2: 155-170.
- Compton-Engle, G. (2015), *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulon, V. (ed.) (1954), *Aristophane: Ploutos. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*. Paris: Les Belles Lettres.
- Csapo, E. (1986), “A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (‘Telephus Travestitus’)”, *Phoenix* 40: 379-92.
- Dover, K. (1972), *Aristophanic Comedy*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- duBois, P. (2003), *Slaves and Other Objects*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Duncan, A. (2018), “The familiar Mask”, in M. Telò & M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury, 79-95.
- Fernández, C. (2000), “Aspectos técnicos de la composición del discurso del mensajero en *Plutos* de Aristófanes (vv. 627-770)”, *Limes* 12: 71-83.
- Fernández, C. (2012), “Consecuencias de la *parrhesía* cómica: Insulto a los dioses en la comedia de Aristófanes”, in A. Atienza, D. Battistón, E. Buis, M. Crespo, N. León, E. Rodríguez Cidre & J. Vila (coords.), *NÓSTOI. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, 229-41.
- Fernández, C. (en prensa), “Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en *Pluto* de Aristófanes (vv. 959-1096)”.
- Fiorentini, L. (2005), “A proposito dell’esegesi ‘ironica’ per l’ultimo Aristofane”, *Eikasmos* 16: 111-123.

- Fiorentini, L. (2006), "Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea", in A. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma: Carocci, 143-165.
- Flashar, H. (1967), "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", *Poetica* 1: 154-175.
- Fögen, T. & Lee, M. (eds.) (2009), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: De Gruyter.
- Foley, H. (2000), "The Comic Body in Greek Art and Drama", in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden: Brill, 275-311.
- Garland, R. (1995), *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Garland, R. (2017), "Disabilities in Tagedy and Comedy", in Ch. Laes (ed.), *Disability in Antiquity*. New York: Routledge, 154-166.
- Gherchanoc, F. (ed.). (2015), *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Green, J. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*. London: Routledge.
- Green, J. (2007), "Let's Hear It for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama", in E. Csapo & M. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 96-107.
- Green, J. (2012), "Comic Vases in South Italy: Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language", in K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 289-342.
- Guiraud, P. (1980), *Le langage du corps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Heberlein, F. (1981), "Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes", *WJA* 7: 27-49.
- Henderson, J. (1987), "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117: 105-129.
- Holmes, B. (2010), *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- Imperio, O. (1998), "La figura dell'intellettuale nella commedia greca", in A. M. Belardinelli, G. Mastromarco, M. Pellegrino & P. Totaro (eds.), *Tessere: Frammenti dalla commedia greca. Studi e commenti*. Bari: Adriatica, 43-130.
- Jay-Robert G. (2002), "Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos", *REA* 104.1-2: 11-24.
- Jay-Robert, G. (2015), "L'oeil et sa mise en scène chez Aristophane", in M. Bastin-Hammou & Ch. Orfanos (eds.), *Carnaval et comédie. Actes du*

- colloque International organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009, Université de Toulouse Le Mirail. Toulouse: Presses universitaires de Franche-Comté, 133-146.*
- Kazantzidis, G. & Tsoumpra, N. (2018), "Morbid Laughter: Exploring the Comic Dimensions of Disease in Classical Antiquity", *ICS* 43.2: 273-297.
- Komornicka, A. (1964), *Métaphores, personnification et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Varsovie: Archivum Filologiczne.
- Konstan, D. & Dillon, M. (1981), "The Ideology of Aristophanes' *Wealth*", *AJPh* 102: 371-94.
- Laes, Ch. (ed.) (2017), *Disability in Antiquity*. New York: Routledge.
- Létoublon, F. (2019), "Blind People and Blindness in Ancient Greek Myths", in M. Christopoulos, E. Karakantza & O. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 167-180.
- MacDowell, D. (1995), *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, C. (1999), "Some Fifth-Century Masking Conventions", *G&R* 46: 188-202.
- Montserrat, D. (ed.) (1998), *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies on the Human Body in Antiquity*. London: Routledge.
- Morosi, F. (2020), "Staging Philosophy: Poverty in the Agon of Aristophanes' *Wealth*", *CPh* 115: 402-423.
- Newiger, H.-J. (1957), *Metapher und Allegorie: Studien zur Aristophanes*. München: C. H. Beck.
- Olson, D. (1990), "Economics and Ideology in Aristophanes' *Plutus*", *HSCP* 93: 223-42.
- Olson, D. (2013), "Slaves and Politics in Early Aristophanic in Comedy", in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 63-75.
- Penrose Jr., W. (2015), "The Discourse of Disability in Ancient Greece", *CW* 108.4: 499-523.
- Piqueux, A. (2006), "Le corps comique sur les vases "phlyaqes" et dans la comédie attique", *Pallas* 71: 27-56.
- Porter, J. (ed.) (1999), *Constructions of the Classical Body*. Ann Arbor: University of Michigan Press
- Prost, F. & Wilgaux, J. (eds) (2006), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Purves, A. (2017), *Touch and the Ancient Senses*. London: Routledge.

- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Rose, M. (2003), *The Staff of Oedipus: Transforming Disability in Ancient Greece*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ruffell, I. (2015), "The Grotesque Comic Body between the Real and the Unreal", in M. Bastin-Hammou & Ch. Orfanos (eds.), *Carnaval et comédie. Actes du colloque International organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009, Université de Toulouse Le Mirail*. Toulouse: Presses universitaires de Franche-Comté, 37-73.
- Russo, C. (1994), *Aristophanes. An Author for the Stage*. London: Routledge.
- Rusten, J. (2006), "Who 'Invented' Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence", *AJP* 127: 37-66.
- Seeberg, A. (1995), "From Padded Dancers to Comedy", in A. Griffiths (ed.), *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*. London: Methuen, 1-12.
- Sfyrroas, P. (1995), "What Wealth Has to Do with Dionysus: Economy and Poetics in Aristophanes' *Plutus*", *GRBS* 36: 231-61.
- Smith, T. (2007), "The Corpus of Komast-Vases: From Identity to Exegesis", in E. Csapo & M. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 48-76.
- Sommerstein, A. (ed.) (2001), *Aristophanes: Wealth*. Warminster: Aris and Phillips.
- Sommerstein, A. (2017), "Philanthropic Gods in Comedy and Tragedy", in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.), *Theatre World. Critical Perspectives on Tragedy and Comedy*. Berlin: De Gruyter, 15-32.
- Stone, L. (1981), *Costume in Aristophanic Comedy*. New York: Arno Press.
- Taplin, O. (1987), "Phallology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes", *PCPS* 33: 92-104.
- Taplin, O. (1991), "Auletai and Auletrides in Greek Comedy and Comic Vase Paintings", *Quaderni ticinesi* 20: 31-48.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Tatti-Gartziou, A. (2010), "Blindness as Punishment", in M. Christopoulos, E. Karakantza & O. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 181-90.

- Telò, M. & Mueller, M. (2018), "Introduction: Greek Tragedy and New Materialisms", en M. Telò & M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury, 1-15.
- Tordoff, R. (2012), "Carion down the Piraeus: The Tragic Messenger Speech in Aristophanes' *Wealth*", in C. Marshall & G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*. Bristol: Bloomsbury, 141-157.
- Totaro, P. (2016), "La Ricchezza in persona nel Pluto di Aristofane", *Lexis* 34: 144-158.
- Varakis, A. (2010), "Body and Mask in Aristophanic Performance", *BICS* 53: 17-38.
- Vernant, J-P. (1991), "Introduzione. L'uomo greco", in J-P. Vernant (ed.), *L'uomo greco*. Roma: Laterza, 1-17.
- Walsh, D. (2009), *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiles, D. (2008), "The Poetics of the Mask in Old Comedy", in M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 374-392.
- Wilkins, J. (2000), *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, P. (2007), "Nikê's Cosmetics: Dramatic Victory, the End of Comedy, and Beyond", in C. Kraus, S. Goldhill, H. Foley & J. Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 257-87.
- Winkler, J. (1990), "Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens", *Differences* 2.1: 35-44.
- Worman, N. (2008), *Abusive Mouths in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zimmermann, B. (2012), "Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.", in G. Moretti & A. Bonandini (eds.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia, Labirinti* 147: 15-27.

(Página deixada propositadamente em branco)

UNA APROXIMACIÓN A LA DESCORTESÍA VERBAL EN LOS INSULTOS ENTRE ESQUINES Y DEMÓSTENES¹

AN APPROACH TO VERBAL IMPOLITENESS IN THE INSULTS BETWEEN AESCHINES AND DEMOSTHENES

RAQUEL FORNIELES

raquel.fornieles@uam.es

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-9252-4543>

Texto recibido em / Text submitted on: 07/08/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 05/03/2021

Resumen

Desde el punto de vista de las teorías de la (des)cortesía verbal, el insulto es un *face-threatening act* (FTA), un acto de habla descortés que amenaza la imagen (*face*) del interlocutor y con el que el hablante tiene la clara intención de ofenderlo. Este trabajo ofrece un análisis de los insultos que Esquines y Demóstenes se profieren mutuamente cuando apelan a su adversario con un vocativo en cuatro discursos: *Contra Ctesifonte* y *Sobre la embajada fraudulenta* de Esquines y *Sobre la corona* y *Sobre la embajada fraudulenta* de Demóstenes. Se parte del trabajo seminal de Culpeper (basado en el modelo de cortesía de Brown & Levinson, pero opuesto a él en términos de *face*) y de las posteriores revisiones de las superestrategias de descortesía empleadas por el hablante para expresarse de forma descortés que él identifica. Los resultados del estudio evidencian dos tendencias en los contextos

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto “Cortesía y descortesía verbal en el diálogo literario del griego antiguo” (PGC2018-093779-B-I00). Agradezco a Luz Conti y Emilio Crespo sus comentarios, así como a los informantes que, con sus sugerencias, han contribuido a la mejora del resultado final.

analizados: *bald on record impoliteness* (descortesía descarnada: el FTA se realiza de un modo directo, claro y conciso) y, sobre todo, *sarcasm or mock politeness*: (cortesía fingida: el FTA se realiza usando estrategias de cortesía insinceras).

Palabras clave: vocativo, descortesía, Esquines, Demóstenes, Culpeper.

Abstract

Within the framework of verbal (im)politeness theories, an insult is a *face-threatening act* (FTA), an impolite speech act that threatens the interlocutor's *face* and with which the speaker has the clear intention of offending him. This paper offers an analysis of the insults that Aeschines and Demosthenes utter each other when they appeal to the opponent by means of the vocative in four speeches: *Against Ctesiphon* and *On the Embassy* (Aeschines) and *On the Crown* and *On the Embassy* (Demosthenes). We take as a starting point the Culpeper's seminal article (based on the Brown & Levinson's model of politeness and opposite to it in terms of orientation to *face*) and the subsequent revisions of the superstrategies used by the speaker to make impolite utterances. The results of the study show two trends in the analysed contexts: *Bald on record impoliteness* (the FTA is performed in a direct, clear and concise way) and, mainly, *sarcasm or mock politeness* (the FTA is performed with the use of politeness strategies that are insincere).

Keywords: vocative, impoliteness, Aeschines, Demosthenes, Culpeper.

Generalmente, el insulto se define desde una perspectiva pragmática como un acto de habla con el cual el hablante, diciendo o haciendo algo despectivo, grosero o insensible que agravia a su interlocutor, tiene la intención de ofenderlo, desacreditarlo, menoscabar su honor². Desde un punto de vista léxico, el insulto es, en principio, una unidad léxica marcada como ofensiva, aunque no siempre es así, como muestra el pasaje que presentamos en (1), que sirve para constatar, además, que en el hecho de que el interlocutor interprete algo como insultante influyen otros factores, como el contexto de la enunciación o el contexto sociocultural³. Que Demóstenes llamara a Esquines 'secretario' o 'actor' no tendría, en principio, por qué

² Sobre el insulto en general, además de otros trabajos que iremos citando, cf. Labov 1972, Kienpointner 1997, Arnovick 2000: 15-41, Jucker 2000, Jucker & Taavitsainen 2000, Colín 2003, Bernal 2008, Mateo & Ramos Yus 2013, Meier 2015, Bolinger 2017. Sobre el insulto en Esquines y Demóstenes, cf. Worman 2004, Muñoz 2008 o Kamen 2014. También se han tenido en cuenta los estudios de Graver 1995, Burke 1972, García Gual 1972, Lentini 2013 o Lateiner 2004 y 2017.

³ Al respecto, véanse, por ejemplo, Bravo 2004 o Briz 2005.

resultar ofensivo, ya que Esquines ejerció realmente dichas profesiones en etapas anteriores de su vida. Sin embargo, ejemplos como el siguiente reflejan lo contrario:

(1) ἐδίδασκες γράμματα, ἐγὼ δ' ἐφοίτων. ἐτέλεις, ἐγὼ δ' ἐτελούμην. ἐγραμμάτευες, ἐγὼ δ' ἠκκλησίαζον. ἐτριταγωνίστης, ἐγὼ δ' ἐθεώρουν. ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριπτον⁴. ('Tú enseñabas las letras, yo frecuentaba la escuela. Tú te iniciabas en los misterios, yo era iniciado. Tú eras **secretario**, yo era miembro de la Asamblea. Tú eras **tercer actor**, yo era espectador. Tú eras expulsado del escenario, yo silbaba', D.18.265).

Para ofender a Esquines, Demóstenes le exhorta a comparar las vidas que ambos han llevado hasta el momento y cuando alude a la profesión de secretario de su rival con el verbo γραμματεύω⁵ lo hace de forma claramente despectiva, destacando que ocupaba una posición inferior a la suya en una escala de la jerarquía social. Algo similar ocurre cuando menciona su ocupación como actor, aunque en este caso el término que escoge Demóstenes tiene una connotación negativa: le llama τριταγωνιστής⁶, categoría que, como él mismo afirma (D.19.247), es casi irrelevante y está reservada a quienes representan papeles de tiranos.

Desde el prisma de la (des)cortesía verbal, el insulto es un acto de habla descortés con el que el hablante tiene la clara intención de dañar, invadir la imagen del oyente⁷. En esta definición es fundamental el concepto de *face* ('imagen') – creado por Goffman (1967) y que Brown y Levinson (1978 y 1987) tomaron como base teórica de su modelo de cortesía – que consiste en que todo individuo tiene una imagen positiva (la necesidad de ser apreciado, de aproximarse a los demás e integrarse en la comunidad a la que pertenece) y otra negativa (la necesidad de no ser molestado, de

⁴ Los textos griegos son de las ediciones de Butcher (1903) y Adams (1919). Todas las traducciones son propias. Se han cotejado las traducciones y comentarios citados en la bibliografía.

⁵ Demóstenes usa γραμματεύς (solo γραμματεύς en D. 19.95; ὁλεθρος γραμματεύς en D.18.127) y los verbos γραμματεύω (D.18.261 y dos veces en D.19.314) y ὑπογραμματεύω (D.19.70, D.19.200 y D.19.237) de forma recurrente para insultar a Esquines. Además, acuña el peyorativo γραμματοκύφων (D.18.209), compuesto del sustantivo γράμμα y el adjetivo κυφός ('encorvado').

⁶ Cf., también, D.18.129, D.18.209, D.18.267. Demóstenes, además, se sirve del verbo τριταγωνιστέω para insultar a Esquines (cf. D.18.262, D.19.200, D.19.247 y D.19.337).

⁷ Cf. Gil 2006: 84.

preservar la intimidad). Cuando tiene lugar la interacción verbal, el hablante tiende a proteger su imagen positiva y evita vulnerar la imagen del otro. Sin embargo, hay actos de habla, como el insulto, que amenazan la imagen, los llamados *face-threatening acts* (FTAs).⁸

En las próximas páginas presentamos un estudio de aquellos contextos en los que Demóstenes y Esquines se insultan mutuamente apelando a su adversario con un vocativo⁹ en cuatro discursos, dos de acusación: *Contra Ctesifonte* de Esquines y *Sobre la embajada fraudulenta* de Demóstenes y dos de defensa: *Sobre la corona* de Demóstenes y *Sobre la embajada fraudulenta* de Esquines. Tomamos como punto de partida el trabajo de Culpeper¹⁰ basado (y opuesto, en términos relativos a la *face*) en el modelo de cortesía de Brown y Levinson. Culpeper identifica cinco superestrategias empleadas por el hablante para expresarse de forma descortés:

(1) *Bald on record impoliteness* (descortesía descarnada): el FTA se realiza de un modo directo, claro y conciso.

(2) *Positive impoliteness*: el uso de estrategias diseñadas para dañar la imagen positiva del interlocutor).

(3) *Negative impoliteness*: el uso de estrategias diseñadas para dañar la imagen negativa del interlocutor).

(4) *Sarcasm or mock politeness* (cortesía fingida): el FTA se realiza usando estrategias de cortesía que son insinceras.

⁸ Los actos de habla que implican una petición ponen en peligro la imagen negativa del interlocutor (ya que le ponen en el compromiso de aceptarla o rechazarla). En cambio, los que implican cierta crítica (como el insulto) ponen en riesgo la imagen positiva. Sobre la petición y otras fórmulas de súplica a los jueces en la oratoria, cf. Cortés Gabaudán 1986: 135-189.

⁹ El examen incluye también las apelaciones mediante los pronombres personal y posesivo de segunda persona en vocativo o en otros casos. Estos últimos siempre se localizan cerca de un vocativo. El estudio del insulto en general es inabarcable para un espacio como el del que aquí disponemos, de ahí que hayamos acotado el análisis aquí presentado a los contextos en los que los oradores se apelan mutuamente por medio de vocativos. Esta es, por tanto, una pequeña parte de un estudio mucho más amplio sobre la descortesía en la oratoria griega que iremos presentando en futuros trabajos.

¹⁰ Culpeper 1996. También se tienen en cuenta los trabajos posteriores de Culpeper (véase la bibliografía), además de otros estudios centrados en la (des)cortesía en los tribunales (como Lakoff 1989), en el discurso político (por ejemplo, Harris 2001) o en los debates electorales (como Fernández García 2016).

(5) *Withhold politeness*: ausencia o retirada de cortesía en situaciones en las que es esperable que se produzca cortesía (lo que ocurre, por ejemplo, cuando no se dan las gracias al recibir un regalo o si no se contesta a un saludo).

El modelo de Culpeper ha sido asumido y reformulado por otros autores, como Bousfield¹¹, que propone dos grandes tácticas que podrían recoger todas las estrategias de descortesía: la descortesía directa (*on record*) y la descortesía encubierta (*off record*), en la que se incluirían tanto la descortesía fingida como la ausencia de cortesía.

El análisis llevado a cabo nos permite establecer varios niveles de descortesía en la invectiva que Esquines y Demóstenes se dirigen mutuamente. Por una parte, es frecuente que el orador agrede verbal y directamente, de manera descarnada (*bald on record impoliteness* o descortesía directa), a su rival con el propósito de ofenderle y desprestigiarle¹². Demóstenes, por ejemplo, ataca a Esquines con participios con los que le tacha de traidor (προδοῦς, D.19.120), corrupto (διαφθείρας, D.19.120) o gritón (βοῶν καὶ κεκραγώς, D.18.199)¹³, adjetivos como κακοήθης ('de mal carácter', D.18.11), σκαιός y ἀναίσθητος ('torpe' y 'estúpido', D.18.120), o acumulaciones de adjetivos:

(2) Λέγε δ' αὐτῷ τουτὶ τὸ ἐπίγραμμα, ὃ δημοσίᾳ προεῖλεθ' ἡ πόλις αὐτοῖς ἐπιγράψαι, ἵν' εἰδῇς, Αἰσχίνη, καὶ ἐν αὐτῷ τούτῳ σπαντὸν ἀγνώμονα καὶ συκοφάντην ὄντα καὶ μιᾶρόν. ('Léele esa inscripción que a expensas públicas determinó inscribir la ciudad en su honor, para que sepas, Esquines, que también en relación con ella eres **desconsiderado**, **sicofanta** e **infame**', D.18.289).

Destaca en este pasaje, además, la ausencia de la interjección ὦ en el vocativo Αἰσχίνη. La omisión y la inclusión de ὦ han sido aspectos muy discutidos en los manuales y trabajos más antiguos y en otros más recientes¹⁴. En la oratoria, su supresión puede sugerir – dependiendo del

¹¹ Bousfield 2008 y 2008b. Véase también Bernal 2007 y Kientpointner 1997 y 2008, cuya clasificación se centra en el estudio de la grosería (rudeness).

¹² Por ejemplo, atacando su credibilidad o atribuyéndole acciones negativas. Para un examen de los insultos entre Esquines y Demóstenes, véanse Worman 2004 y Muñoz 2008.

¹³ Son constantes los ataques relativos al fuerte tono de voz de Esquines, relacionado de forma despectiva con el hecho de que – como se ha mencionado – hubiera sido actor.

¹⁴ Cf. Eibel 1893, Kühner-Gerth 1898: 48-49 [§ 357,4], Scott 1903, Smyth 1920: 312-313, Lasso de la Vega 1968: 339-344, Brioso 1971, Dickey 1996: 199-2016 o Crespo, Conti & Maquieira 2003: 115.

contexto y del tipo de relación entre el hablante y la persona a la que este interpela – menosprecio o desdén¹⁵. Sin embargo, no parece casual que Demóstenes nunca anteponga la interjección en sus apelaciones directas a Esquines. La siguiente tabla recoge el número de ocasiones en las que Esquines y Demóstenes se dirigen a su adversario por su nombre propio en vocativo:

ὦ + nombre	ὦ Δημόσθενης (3)	ὦ Αἰσχίνη (0)	ὦ Αἰσχίνη (0)	ὦ Δημόσθενης (2)
	<i>Contra Ctesifonte</i> (Esquines)	<i>Sobre la corona</i> (Demóstenes)	<i>Sobre la embajada fraudulenta</i> (Demóstenes)	<i>Sobre la embajada fraudulenta</i> (Esquines)
Nombre sin ὦ	Δημόσθενης (4)	Αἰσχίνη (36)	Αἰσχίνη (7)	Δημόσθενης (1)
Total	7	36	7	3

Figura 1. Apelaciones directas en vocativo.

Los datos muestran que Demóstenes se dirige a Esquines con su nombre en vocativo con mucha más frecuencia, pues lo hace en 43 ocasiones (36 en *Sobre la Corona* y 7 en *Sobre la embajada fraudulenta*), frente a las diez veces de Esquines (7 en *Contra Ctesifonte* y 3 en *Sobre la embajada fraudulenta*) y que Esquines sí emplea – aunque no siempre – la interjección. Asimismo, debe mencionarse que la presencia de un vocativo en los casos incluidos en la tabla no siempre implica la de un insulto. Las cifras son estas:

	Insulto	Otros¹⁶	Total
Esquines	2 (20%)	8 (80%)	10
Demóstenes	14 (32,6%)	29 (67,4%)	43

Figura 2. Porcentaje de insultos en las apelaciones directas en vocativo.

Esta apreciación que, en principio, es evidente, cobra importancia si contrastamos estos números con los que presentamos a continuación,

¹⁵ Cf. Riaño 2006: 20. En el caso de Demóstenes, se ha planteado que la ausencia de ὦ se deba, simplemente, a los esfuerzos del orador por evitar el hiato.

¹⁶ El apartado ‘otros’ alude a pasajes en los que no se localizan insultos, sino reproches o invitaciones a tomar la palabra.

relativos a los vocativos en los que no aparece explícitamente el nombre del contrario, pero que están – el propio contexto nos permite corroborarlo – evidentemente dirigidos a él:

	<i>Contra Ctesifonte</i> (Esquines)	<i>Sobre la corona</i> (Demóstenes)	<i>Sobre la embajada fraudulenta</i> (Demóstenes)	<i>Sobre la embajada fraudulenta</i> (Esquines)
ὦ + vocativo	(3)	(14)	ὦ κακή κεφαλή (1)	(0)
Vocativo sin ὦ	(0)	ἐμβρόντητε (1)	(0)	(0)
Total	3	15	1	---

Figura 3. Apelaciones en vocativo sin nombre propio.

De nuevo es Demóstenes quien más apela a su rival con un vocativo. Además, destacan otros dos aspectos. En primer lugar, que todos los ejemplos contienen insultos:

	Insulto	Otros	Total
Esquines	3 (100%)	-----	3
Demóstenes	16 (100%)	-----	

Figura 4. Porcentaje de insultos en las apelaciones en vocativo sin nombre propio.

Por otra parte, es interesante la inclusión de la interjección ὦ de forma sistemática, con una única excepción que comentaremos más adelante.

En los tres pasajes en los que esto ocurre en los discursos de Esquines el vocativo está inserto en una pregunta retórica o la antecede. El efecto perlocutivo que logra Esquines con estas preguntas retóricas es el incremento de la fuerza del acto de habla pues, como bien explica Haverkate¹⁷, al formular una interrogación retórica el emisor se propone fortalecer su propia imagen positiva, es decir, no realiza la pregunta porque no sepa algo concreto, sino para demostrar que conoce la información referida y que la proposición descrita expresa una verdad incontestable:

- (3) Τίως οὖν εἴ σὺ ζημίας ἄξιος τυχεῖν, ὃ τῆς Ἑλλάδος ἀλειπήριε; (‘Por tanto, ¿qué castigo mereces **tú** alcanzar, **plaga de Grecia?**’, Aesch.3.131).

¹⁷ Cf. Haverkate 2006: 34.

(4) Ταῦτα δὲ τί ἐστίν, ὦ κίναδος; ῥήματα ἢ θαύματα; (‘¿Y estas qué son, **zorro**, palabras o monstruosidades?’, Aesch.3.167).

En (3), Esquines ataca a Demóstenes con un término procedente del léxico religioso (ἀλειτήριος), mientras que en (4) se sirve de una metáfora animal (κίναδος) con la que alude de modo sarcástico y despectivo a la astucia de su rival¹⁸. En ambos pasajes, además, el orador antepone al término con el que agravia a Demóstenes la interjección ὦ, un recurso aparentemente cortés¹⁹, un ejemplo de cortesía fingida (*mock politeness*), una forma sarcástica de potenciar el insulto, de exacerbar la descortesía del mensaje.²⁰

El pasaje que mostramos en (5) forma parte de la crítica que Esquines dirige a Demóstenes por haber aceptado la responsabilidad de pronunciar el discurso fúnebre en honor de los soldados que murieron en la batalla de Queronea:

(5) Ὡς πρὸς μὲν τὰ μεγάλα καὶ σπουδαῖα πάντων ἀνθρώπων ἀχρηστότατε, πρὸς δὲ τὴν ἐν τοῖς λόγοις τόλμαν θαυμασιώτατε, ἐπιχειρήσεις αὐτίκα μάλᾳ, βλέπων εἰς τὰ τούτων πρόσωπα λέγειν ὥς δεῖ σε ἐπὶ ταῖς τῆς πόλεως συμφοραῖς στεφανοῦσθαι; (‘**Tú**, en los asuntos grandes e importantes **el más inútil** de todos los hombres, pero en la osadía de las palabras **el más admirable**! ¿Intentarás dentro de un momento, mirando a las caras de estos, decir que es preciso que tú recibas una corona por las desgracias de la ciudad?’, Aesch.3.152).

¹⁸ Demóstenes también insulta a Esquines con este término (cf. D.18.162) con el que Sófocles califica a Odiseo (cf. S.*Aj.*103). Sobre este insulto, cf. Kamen 2014, que argumenta que Demóstenes realiza un juego de palabras por su similitud con κίναδος (‘depravado’) y no solo se estaría refiriendo a la astucia de un zorro, sino que también estaría insinuando que Esquines se prostituía para Filipo. Esquines podría estarlo utilizando en ese mismo sentido. Sobre algunas reglas del juego en el contexto judicial es muy interesante, sobre todo, el primer capítulo en Wohl (2010: 21-112). Cf., también, Christ 1998.

¹⁹ Smyth 1920: 312: “In public speeches, the polite ὦ is usually added. Without ὦ the vocative may express astonishment, joy, a contempt, a threat, a warning, etc. Thus D.18.121: Ἀκούεις, Αἰσχίνῃ; But this distinction is not always observed, though in general ὦ has a familiar tone which was unsuited to elevated poetry”.

²⁰ Sobre este tipo de estrategias, cf. Culpeper 2011: 168: “The upshot is that the use of conventionalised politeness strongly mismatching a context in which a polite interpretation is not sustainable could end up exacerbating the impoliteness of the message”.

El resultado obtenido por Esquines es similar al logrado en (3) y (4) y el orador se sirve, además, de otro recurso retórico: la ironía²¹. Con el primer superlativo del vocativo (ἀχρηστότατε), Esquines agrade verbalmente a Demóstenes de manera directa mediante el léxico. Con el segundo (θαυμασιώτατε), en cambio, no le ataca de un modo tan frontal, sino de forma evidentemente irónica²². En ambos casos el orador vuelve a mostrar un comportamiento aparentemente cortés y claramente fingido, adoptando una posición de superioridad respecto a su interlocutor.

Centrémonos ahora en Demóstenes. En sus discursos, todos los vocativos que contienen un insulto contra Esquines excepto uno llevan antepuesta la interjección ὦ²³. En *Sobre la corona*, le ofende de un modo abierto con participios que aluden a acciones concretas – ὦ βλασφημῶν περὶ ἐμοῦ (‘tú, que me calumnias’, D.18.82) – y con sustantivos y adjetivos: ὦ συκοφάντα (‘sicofanta’, D.18.82), ὦ κάθαρμα (‘basura’, D.18.128), ὦ κίναδος (‘zorro’, D.18.162), ὦ τριταγωνιστά (‘tercer actor’, D.18.209), ὦ ταλαίπωρε (‘desgraciado’, D.18.121), ὦ κατάρατε (‘maldito’, D.18.244 y 290), ὦ πάντων ἀδικώτατε²⁴ (‘el más injusto de todos’, D.18.312) y ὦ κατάρατε καὶ γραμματοκύφων (‘maldito secretario encorvado’, D.18.209). En *Sobre la embajada fraudulenta*, Demóstenes se muestra más comedido, pues solo insulta a Esquines con un vocativo precedido por la interjección: ὦ κακὴ κεφαλὴ (‘mala cabeza’, D.19.313).

El único insulto que Demóstenes dirige a su oponente en vocativo sin la presencia de ὦ es el que mostramos en (6). El orador acaba de acusar a Esquines de silenciar información relevante y, tras compararle con un

²¹ La ironía – sobre la que trataremos en posteriores trabajos – es un mecanismo realmente complejo cuyo análisis detallado excede los límites de este estudio. Sobre la ironía en lingüística, cf. Haverkate 1985 y 1994: 206-208. Sobre el empleo de dicho recurso en los discursos políticos, cf. Alcaide 2004. Para la ironía en retórica, cf. Fernández 2018 y Perelman & Olbrechts-Tyteca 1989: 708. Sobre la ironía y el sarcasmo en Demóstenes, véase Ronnet 1971: 143-145.

²² Recordemos que Esquines acusa a Demóstenes de huir del campo de batalla, un comportamiento que no merece la concesión de la corona.

²³ Se cumplen aquí dos reglas: que los únicos apelativos que los oradores no expresan necesariamente con ὦ son γραμματεῦ y ἄνθρωπε y que, en la oratoria, los participios y adjetivos que no llevan el nombre van anteceditos por ὦ de manera regular (Eibel 1983: 18 y 21, Loewe 1953: 158 y Brioso 1971: 45). El ejemplo de (6) también es una excepción a estas dos reglas.

²⁴ Obsérvese que, de nuevo, se trata de un superlativo, como en los dos casos del ejemplo de (5).

médico que solo ofrece un remedio para los pacientes cuando estos ya están muertos, le increpa así:

(6) ἐμβρόντητε, εἶτα νῦν λέγεις; (‘**Pasmado**²⁵! ¿Y ahora lo dices?’, D.18.243).

Las interpretaciones son dispares. Loewe²⁶ trata de explicarlo como un intento de darle un efecto de fuerza a un elemento que encabeza una pregunta retórica. Brioso²⁷ lo entiende, sencillamente, como consecuencia del afán demosténico por evitar el hiato, ya que, además, es el único insulto que comienza por vocal.

El examen de la interjección ὦ nos conduce a dos pasajes muy destacables desde el punto de vista de la descortesía verbal, los que presentamos en (7) y en (8). En ambos casos, es evidente que Demóstenes hace un esfuerzo por evitar el insulto directo. En (7), se dirige así a Esquines:

(7) ἀλλὰ πρὸς τοὺς ζῶντας, ὦ χρηστέ, ἵνα μὴδὲν ἄλλ’ εἶπω, τὸν ζῶντ’ ἐξέταζε καὶ τοὺς καθ’ αὐτόν, ὥσπερ τᾶλλα πάντα, τοὺς ποιητάς, τοὺς χορούς, τοὺς ἀγωνιστάς. (‘Pero, con los vivos, **buen hombre, por no llamarte otra cosa**, compara al que está vivo y a los de su tiempo, como sucede en los demás casos: los poetas, los coros, los luchadores’, D.18.318).

El calificativo escogido, χρηστέ, no es ofensivo, sino todo lo contrario: debería ser todo un halago, por lo que el propio léxico atenuaría el insulto que subyace de la ironía que impregna la apelación a Esquines y que se corrobora con la oración final introducida por ἵνα que Demóstenes pronuncia a continuación (“por no llamarte otra cosa”). Se trata de una oración final de la enunciación²⁸ cuyo contenido de finalidad apenas es perceptible. Nos encontramos, más bien, ante una expresión de carácter enfático, una fórmula de descortesía cuyo contenido es claramente hiriente²⁹. El ejemplo (8) presenta otras particularidades:

²⁵ Literalmente, aturdido o atontado por el efecto de un rayo. López Eire lo traduce como ‘pasmón’. Véanse también los comentarios de Goodwin 2014 [1904] y Yunis 2001.

²⁶ Cf. Loewe 1953.

²⁷ Cf. Brioso 1971: 45.

²⁸ Cf. Crespo, Conti & Maquieira, 2003: 419.

²⁹ Cf. Galán 1999: 3633, que distingue tres tipos de oraciones finales que clasifica como expresiones lexicalizadas: fórmulas de cortesía, fórmulas de conclusión y construcciones de tipo paremiológico. Ejemplos de ellas son expresiones como ‘para servirle’, ‘para no variar’, ‘para (por) ponerte un ejemplo’, ‘para dar y tomar’, etc.

(8) εἴτ' ὧ – τί ἂν εἰπὼν σέ τις ὀρθῶς προσείποι; ('Entonces, **tú** ... ¿Llamándote qué *podría* alguien *nombrarte* correctamente?', D.18.22).

Lo primero que observamos es que la interjección ὧ aparece en solitario, no antecede a ningún apelativo. Se trata de una aposiopesis – muy del gusto de Demóstenes – una figura retórica de omisión que consiste en silenciar algo, en interrumpir el discurso destacando así aún más aquello que se calla. El propio contexto nos permite interpretar que, en este caso, lo que el orador se está reservando es un insulto.

A continuación, Demóstenes formula una pregunta retórica, un recurso con el que evita el insulto directo pero con el que, al mismo tiempo, da a entender que sabe perfectamente cómo conviene llamar a Esquines, pero que prefiere no pronunciar la ofensa. Asimismo, la interrogación contiene otros dos aspectos destacables. En primer lugar, el empleo del optativo potencial – en mi opinión, de urbanidad – (προσείποι) que es, como la aposiopesis, una estrategia de relativización³⁰. En segundo lugar, el hecho de que Demóstenes no se exprese en primera persona, sino que recurra al pronombre indefinido τις ('alguien') como sujeto de la tercera persona del singular del optativo de aoristo del verbo προσαγορεύω. El indefinido funciona como desactualizador y es un recurso de despersonalización u ocultación del 'yo'³¹ con el que el hablante, en este caso Demóstenes, evita responsabilizarse de lo hecho o, como aquí, de lo dicho.

En el siguiente pasaje, Demóstenes no solo recurre a la despersonalización del 'yo', sino también a la del 'tú'³². Se acaba de leer una lista de expediciones de socorro enviadas por Demóstenes, quien, inmediatamente después, se dirige así a Esquines:

³⁰ Briz y Albelda 2013: 304 estudian diversos mecanismos relativizadores entre los que se incluyen, además de los que aquí se mencionan, algunos reformuladores, el uso del diminutivo, la litote, los eufemismos, algunas construcciones temporales, causales, condicionales o concesivas y algunos deícticos.

³¹ Estos mecanismos de expresión de impersonalidad reciben varias denominaciones. Además de desactualizadores o recursos de despersonalización, impersonalización, desagentivización u ocultación del yo, también se llaman desfocalizadores (Haverkate 1985b). Sobre τις como mecanismo de impersonalización en la oratoria griega, cf. Fornieles 2020.

³² Cf. Briz & Albelda 2013: 303: "El distanciamiento atenuador se logra gracias a la despersonalización de los participantes de la enunciación, el yo, el tú o terceras personas afectadas en la interacción, con la cual se evita responsabilidad sobre lo dicho o hecho: «te / me oculto o protejo, te / me disfrazo o escudo»".

(9) Ταῦτα καὶ τοιαῦτα πράττειν, Αἰσχίνη, τὸν καλὸν καὶ ἀγαθὸν πολίτην ἔδει.
(‘También estas cosas, **Esquines**, *habría debido hacer el ciudadano de provecho*’, D.18.306).

Con esta afirmación, el orador ataca sutilmente a su adversario: utiliza un verbo de modalidad deóntica (ἔδει) para aludir a una obligación, a un deber moral que atañe a un sujeto impersonal, el ciudadano de provecho, que le incluye a él – pues Demóstenes había despachado las expediciones y, por tanto, había obrado de modo conveniente –, pero que excluye a Esquines. De un modo indirecto, Demóstenes busca ofender a su rival demostrándole su superioridad, insinuándole que él, como no realiza tales acciones (que el propio Demóstenes sí lleva a cabo), no es un ciudadano de provecho.

También en (10) el orador recurre a la despersonalización, pero únicamente la del ‘tú’:

(10) οὗτος ὑμῖν, Αἰσχίνη, τοῖς προδιδούσι καὶ μισθαρνοῦσιν τὸ ἔχειν ἐφ’ ὅτῳ δωροδοκήσετε περιποιεῖ. (‘Ese, Esquines, **a vosotros, traidores y mercenarios**, os proporciona las ocasiones de dejaros sobornar’, D.18.49).

En este caso, Demóstenes recurre a la pluralización del pronombre de segunda persona, un recurso que reduce la amenaza del honor del interlocutor en la medida en que hace más indirecto el acto de habla³³ – aquí el insulto – sin atacar directamente a su persona, sino marcando cierta distancia incluyéndolo como parte de un colectivo³⁴.

Otros mecanismos de los que se sirve Demóstenes son las construcciones parentéticas (del tipo μοι δοκεῖ, ἐμοὶ δοκεῖν³⁵, etc.), así como verbos y expresiones de modalidad epistémica que dejan entrever opiniones sin reflejar una certeza total sobre lo expresado. Todos ellos funcionan como recursos relativizadores, como muestra el ejemplo de (11), donde Esquines contrapone sus virtudes con los defectos de su rival:

(11) Τὴν δ’ ἐμὴν σιωπὴν, ὦ Δημόσθενες, ἢ τοῦ βίου μετριότης παρεσκεύασεν· ἀρκεῖ γάρ μοι μικρά, καὶ μειζόνων αἰσχρῶς οὐκ ἐπιθυμῶ, ὥστε καὶ σιγῶ καὶ

³³ Cf. Brown & Levinson 1987: 198-203.

³⁴ Cf. Brown & Levinson 1987: 198: “It seems to be very general in unrelated languages and cultures that the ‘you’ (plural) pronoun, when used to refer to a single addressee, is understood as indicating deference or distance”.

³⁵ Sobre ellas en un amplio corpus, cf. Conti 2018.

λέγω βουλευσάμενος, ἀλλ' οὐκ ἀναγκαζόμενος ὑπὸ τῆς ἐν τῇ φύσει δαπάνης. Σὺ δ' οἶμαι λαβὼν μὲν σεσίγηκας, ἀναλώσας δὲ κέκραγας· λέγεις δὲ οὐχ ὅταν σοι δοκῇ οὐδ' ἂν βούλει, ἀλλ' ὅταν οἱ μισθοδότηι σοι προστάττωσιν· οὐκ αἰσχύνῃ δὲ ἀλαζονευόμενος ἂν παραχρῆμα ἐξελέγχῃ ψευδόμενος. ('Mi silencio, Demóstenes, lo dispuso mi moderación en la vida, pues me bastan las pequeñas cosas y las grandes no las deseo de forma vergonzosa, de manera que me callo y hablo tras deliberar, pero no forzado por un gasto connatural. En cambio tú, **creo**, tras apoderarte del dinero te quedas callado y, tras gastártelo, gritas. Y hablas, no cuando a ti te parece bien, ni lo que quieres, sino cada vez que los pagadores del sueldo te ordenan hacerlo. Y no te avergüenzas de jactarte al punto de las cosas sobre las que mentías con convicción', Aesch.3.218).

Esquines ofrece una exhaustiva etopeya de Demóstenes sin insultarle directamente, sino minimizando el contenido semántico de algunas unidades léxicas y atenuando su ataque mediante formas eufemísticas³⁶. Por ejemplo, no utiliza el término 'ladrón', pero insinúa que lo es cuando le acusa de quedarse con el dinero. Para realizar el retrato negativo de su oponente, Esquines, enumera primero sus propias virtudes, se presenta como modelo frente a Demóstenes para después atacarle, pero introduce la agresión verbal con un verbo de modalidad epistémica, οἶμαι. Así, el orador evita comprometerse, simula – porque obviamente está fingiendo – que su grado de conocimiento sobre lo afirmado no es absoluto. Con recursos de relativización como este, el hablante debilita la fuerza argumentativa en relación con la verdad o la certidumbre de lo enunciado y, por tanto, aminora su compromiso, elude su responsabilidad³⁷.

Por último, en pasajes como el que ofrecemos en (12), el orador – en este caso Demóstenes – también recurre al contraste entre sus propias excelencias y los defectos de su rival, pero lo hace de un modo distinto. Después de acusarle de haber sido cómplice de Filipo, Demóstenes se dirige así a Esquines:

(12) δῆλον γὰρ ὅτι σὺ μὲν ἀλγεῖς ἐπὶ τοῖς συμβεβηκόσιν, Αἰσχίνῃ, καὶ τοὺς Θηβαίους ἐλεεῖς, κτήματ' ἔχων ἐν τῇ Βοιωτίᾳ καὶ γεωργῶν τὰ ἐκείνων, ἐγὼ δὲ χαίρω, ὃς εὐθὺς ἐξητούμην ὑπὸ τοῦ ταῦτα πράξαντος. ('Pues **es evidente** que tú te dueles por lo sucedido, Esquines, y compadeces a los tebanos

³⁶ Sobre este recurso, cf. Fuentes 2010: 28-29.

³⁷ Cf. Briz & Albelda 2013: 304.

porque tienes propiedades en Beocia y labras sus tierras; yo, en cambio, me alegro, yo que era inmediatamente reclamado por el que realizó estas acciones', D.18.41).

También Demóstenes se sirve de una marca de modalidad epistémica (δηλον), pero con ella no está mostrando dudas, sino todo lo contrario: manifiesta certeza, una seguridad absoluta. No hay tampoco un insulto directo mediante procedimientos léxicos, pero el efecto que persigue provocar el orador no es otro que atentar contra el honor de su rival, que el resto de atenienses le consideren un mentiroso. Para ello, Demóstenes – que, además, trata una vez más de mostrar su superioridad respecto a su contrincante – recurre de nuevo a la ironía, con la que potencia el ataque³⁸ logrando un efecto aún más fuerte en la desacreditación de su adversario. Al mismo tiempo, el orador, que pretende influir en la decisión de quienes le están juzgando, lesiona conscientemente la imagen de Esquines, pero salvaguarda la suya propia, pues la crítica directa de un error puede hacer que un orador parezca injusto, irreflexivo y grosero³⁹.

Conclusiones

El estudio de los insultos localizados en aquellos contextos en los que Esquines y Demóstenes apelan al otro con un vocativo permite observar varios niveles de descortesía en el corpus estudiado. Por una parte, es frecuente que el orador ataque verbal y directamente, de un modo descarnado (*bald on record impoliteness*), a su adversario con el fin de desprestigiarle y ofenderle. La amenaza a la imagen del rival se lleva a cabo abiertamente, de forma directa, clara y concisa mediante procedimientos léxicos.

Por otra parte, es muy habitual que el orador finja ser cortés cuando realmente está siendo descortés (*mock politeness*). En estos casos, la amenaza a la imagen del oponente inherente al insulto se produce usando estrategias de cortesía que no son sinceras, sino todo lo contrario. Uno de estos recursos es el empleo de la interjección ὦ en los vocativos, especialmente en aquellos en los que no aparece el nombre propio del adversario – pero están claramente dirigidos a él – y que, en el cien por cien de los casos, contienen insultos.

³⁸ Cf. Haverkate 1985: 353.

³⁹ Cf. Jorgensen 1996: 627.

Se observan también otros mecanismos utilizados por los oradores para debilitar la fuerza argumentativa en relación con la verdad o certidumbre de lo expresado o empleados como mecanismos de autoprotección: figuras retóricas como la ironía o la aposiopesis, construcciones finales empleadas como fórmulas de descortesía, optativos de urbanidad o verbos y expresiones de modalidad epistémica. Asimismo, destacan las tácticas de impersonalización u ocultación del ‘yo’ y el ‘tú’, con las que el orador logra cierto distanciamiento de los participantes de la enunciación, evitando así responsabilidad sobre lo dicho o hecho: desactualizadores como el pronombre indefinido, verbos impersonales o la pluralización del pronombre de segunda persona. El empleo de todos estos mecanismos supone, en realidad, una ruptura de las convenciones de la cortesía, ya que son utilizados para ser descortés y adoptar una posición de superioridad frente al oponente, cuya imagen (*face*) está siendo atacada.

Bibliografía

- Adams, C. D. (1919), *Aeschines*. Harvard: University Press.
- Alcaide, E. R. (2004), “La ironía, recurso argumentativo en el discurso político”, *RILCE* 20.2: 169-189.
- Arnovick, L. K. (2000), *Diachronic Pragmatics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 15-41.
- Bernal, M. (2007), *Categorización sociopragmática de la cortesía y la descortesía. Un estudio de la conversación coloquial española* (Tesis doctoral). Stockholm: Stockholm Universitat.
- Bernal, M. (2008), “Do insults always insult? *Genuine politeness* versus *non-genuine politeness* in colloquial Spanish”, *Pragmatics* 18.4: 775-802.
- Bolinger, R. J. (2017), “The Pragmatics of Slurs”, *Noûs* 51.3: 439-462.
- Bousfield, D. (2008), *Impoliteness in Interaction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bousfield, D. (2008b), “Impoliteness in the struggle for power”, in D. Bousfield & M. A. Locher (eds.), *Impoliteness in language: Studies on its interplay with power in theory and practice*. Berlin: De Gruyter, 127-153.
- Bravo, D. (2004), “Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción”, in D. Bravo (ed.), *Actas del primer coloquio del programa EDICE*. Stockholm: Stockholm Universitat, 98-109.
- Briz, A. (2005), “Eficacia, imagen social e imagen de cortesía. Naturaleza de la estrategia atenuadora en la conversación coloquial española”, in D. Bravo (ed.),

- Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpus orales y escritos.* Stockholm-Buenos Aires: Dunken, 51-89.
- Briz, A., & Albelda, M. (2013), "Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común (ES.POR.ATENUACIÓN)", *Onomázein* 28: 288-319.
- Brioso, M. (1971), "El vocativo y la interjección *ō*", *HABIS* 2: 35-48.
- Brown, P., & Levinson, S. (1978), "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", en E. N. Goody (ed.), *Questions and Politeness*. Cambridge: University Press, 56-311.
- Brown, P., & Levinson, S. (1987), *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: University Press.
- Burke, E. M. (1972), *Character denigration in the Attic Orators (with particular reference to Demosthenes and Aeschines)*. Michigan: Tufts.
- Butcher, S. H. (ed). (1903), *Demosthenis Orationis*. Oxford: Clarendon Press.
- Christ, M. R. (1998), *The Litigious Athenian*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press.
- Colín, M. (2003), *El insulto. Estudio pragmático-textual y representación lexicográfica* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Conti, L. (2018). "Marcadores del discurso y expresiones hechas en griego antiguo: análisis de *ἐμοὶ δοκεῖν*", en *Philos hetairos. Homenaje al profesor Luis M. Macía*. Madrid: UAM Ediciones, 209-218.
- Cortés Gabaudán, F. (1986), *Fórmulas retóricas en la oratoria judicial ática*. (Theses et Studia Philologica Salmanticensia, XXIII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Crespo, E., Conti, L., & Maquieira, H. (2003), *Sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- Culpeper, J. (1996), "Towards an anatomy of impoliteness", *Journal of Pragmatics* 25: 349-367.
- Culpeper, J. (2005), "Impoliteness and entertainment in the television quiz show: The weakest link", *Journal of Politeness Research* 1: 35-72.
- Culpeper, J. (2011), *Impoliteness: Using Language to Cause Offence (Studies in Interactional Linguistics)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickey, E. (1996), *Greeks Forms of Address: from Herodotus to Lucian*. Oxford: Clarendon Press.
- Eibel, J. (1893), *De vocativi usu apud decem oratores Atticos*. Würzburg: Bonitas-Bauer.
- Fernández, V. H. (2018), *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- Fernández, P. (2016), “Being impolite while pretending to be polite. The rupture of politeness conventions in electoral debates”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 67: 136-166.
- Fornieles, R. (2020), “Sobre un mecanismo de (des)cortesía verbal entre Esquines y Demóstenes: La impersonalización con el pronombre indefinido *τις*”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 125(2): 131-151.
- Fuentes, C. (2010), *La gramática de la cortesía en español*. Madrid: Arco Libros.
- Galán, C. (1999), “La subordinación causal y final”, en I. Bosque & V. Demonte (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 3597-3642.
- García Gual, C. (1972), “Sobre *πιθηκίζω*: ‘hacer el mono’”, *Emerita* 40: 453-460.
- Gil, J. M^a. (2006), “Amenaza e invasión de la imagen. Un estudio sobre la naturaleza de la cortesía verbal”, *Pragmalingüística* 14: 15-86.
- Goodwin, W. W. (2014 [1904]), *Demosthenes: De Corona*, Cambridge: University Press.
- Goffman, E. (1967), *Interactional ritual: essays on face to face behavior*. New York: Garden City.
- Graver, M. (1995), “Dog-Helen and Homeric insult”, *Classical Antiquity* 14.1: 41-61.
- Harris, S. (2001): “Being politically impolite: extending politeness theory to adversarial political discourse”, *Discourse & Society* 12: 451-472.
- Haverkate, H. (1985), “La ironía verbal: un estudio pragmalingüístico”, *Revista Española de Lingüística* 15.2: 343-392.
- Haverkate, H. (1985b), “La desfocalización referencial en el español moderno”, *Hispanic Linguistics* 2.1: 1-21.
- Haverkate, H. (1994), *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos.
- Haverkate, H. (2006), “Aspectos pragmalingüísticos de la interrogación en español con atención especial a las secuencias de preguntas”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 3: 27-40.
- Jorgensen, J. (1996), “The functions of sarcastic irony in speech”, *Journal of Pragmatics* 26: 613-634.
- Jucker, A. H. (2000), “*Slanders, slurs* and insults on the road to Canterbury: Forms of verbal aggression in Chaucer’s *Canterbury Tales*”, in I. Taavitsainen et al. (eds.), *Placing Middle English in Context*. Berlin: De Gruyter, 369-389.
- Jucker, A. H., & Taavitsainen, I. (2000), “Diachronic speech act analysis: Insults from flyting to flaming”, *Journal of Historical Pragmatics* 1.1: 67-95.
- Kamen, D. (2014), “KINA[I]DOS: A pun in Demosthenes’ *On the Crown*?”, *Classical Quarterly* 64.1: 405-408.

- Kienpointner (1997), "Varieties of rudeness. Types and functions of impolite utterances", *Functions of Language* 4.2: 251-287.
- Kientpointner, M. (2008): "Impoliteness and emotional arguments", *Journal of Politeness Research* 4.2: 243-265.
- Kühner, R., & Gerth, B. (1898), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II*. Hannover: Hahn.
- Labov, W. (1972), "Rules for Ritual Insults", in T. Kochman (ed.), *Rappin' and Styling' Out. Communication in Urban Black America*. Urbana: University of Illinois Press, 265-314.
- Lakoff, R. (1989): "The limits of politeness: therapeutic and courtroom discourse", *Multilingua* 8: 101-129.
- Lasso de la Vega, J. (1968), *Sintaxis Griega I*. Madrid: CSIC.
- Lateiner, D. (2004), *Heroic Insults: Dis-Honor in Homeric Discourse*. San Diego: San Diego University.
- Lateiner, D. (2017), "Insults and Humiliations in Fifth-Century Historiography and Comedy", *Histos Supplement* 6: 31-66.
- Lentini, G. (2013), "The Pragmatics of Verbal Abuse in Homer", in H. Tell (ed.), *The Rhetoric of Abuse in Greek Literature*, Classics@11. Disponible en: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5139>
- Locher, M. A. (2004), *Power and Politeness in Action: Disagreements in Oral Communication*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Loewe, R. (1925), "Die Vokativpartikel in der griechischen Prosa", *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen* 53: 115-149.
- López Eire, A. (1989), *Demóstenes. Discursos políticos I*. Madrid: Gredos.
- Lucas de Dios, J. M. (2002). *Esquines. Discursos, testimonios y cartas*. Madrid: Gredos.
- Mateo, J., & Ramos Yus, F. (2013), "Towards a cross-cultural pragmatic taxonomy of insults", *Journal of Language and Agression and Conflict* 1.1: 87-114.
- Meier, S. (2015), "Honour or face? Which theoretical concepts should we use for the (historical) study of insults?", in U. Tuomarla *et al.* (eds.), *Miscommunication and Verbal Violence*. Helsinki: Societé Néophilologique, 141-152.
- Muñoz, V. (2008), "Insultos e invectiva entre Demóstenes y Esquines", *Minerva* 21: 33-49.
- Perelman, Ch., & Olbrechts-Tyteca, L. (1989), *Tratado de argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Riaño, D. (2006), "Sintaxis y semántica del nominativo y el vocativo en griego antiguo", in M^a D. Jiménez López (coord.), *Sintaxis Griega online*.

- Ronnet, G. (1971), *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques*. Paris: E. de Boccard.
- Scott, J. A. (1903), “The Vocative in Homer and Hesiod”, *The American Journal of Philology* 24: 192-196.
- Smyth, H. W. (1920), *Greek Grammar for Colleges*. New York: American Book Company.
- Wohl, V. (2010), *Law's Cosmos. Juridical Discourse in Athenian Forensic Oratory*. Cambridge: University Press.
- Worman, N. (2004), “Insults and Oral Excess in the Disputes between Aeschines and Demosthenes”, *American Journal of Philology* 125: 1-25.
- Yunis, H. (2001), *Demosthenes. On the Crown*. Cambridge: University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DALL' *HUMANITAS* ALL' *AMICITIA*: LA LETTERA DI CICERONE A
TREBONIO TRA LODI PER CALVO ED ECHI DI CATULLO (*FAM.*
15.21)**

**FROM *HUMANITAS* TO *AMICITIA*: CICERO'S LETTER TO TREBONIUS
BETWEEN PRAISES FOR CALVUS AND ECHOES OF CATULLUS
(*FAM.* 15.21)**

FRANCESCA BOLDRE

francesca.boldrer@unimc.it

University of Macerata (Italy), Department of Humanities (Dipartimento di Studi
Umanistici)

<https://orcid.org/0000-0003-1315-0035>

Texto recebido em / Text submitted on: 12/08/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 09/12/2020

Riassunto

L'articolo approfondisce il valore e lo scopo dell'epistola *Fam.* 15.21 di Cicerone (46 a.C.), indirizzata a Trebonio, già suo collega e ora legato di Cesare, in parte incentrata anche su Calvo, oratore atticista (scomparso), cui Cicerone aveva espresso lodi e consigli in precedenza, che qui giustifica. L'analisi del testo evidenzia una duplice forma di *humanitas* sia come benevolenza (*philantrophia*) che come impegno intellettuale e formativo (*paideia*): sebbene non fossero amici e appartenessero a fazioni diverse, sia in politica che in ambito oratorio, Cicerone mostra affetto per Trebonio e premura didattica per Calvo. Sembra il preludio di una vera amicizia (oggetto di un successivo dialogo di Cicerone), anche con notevoli conseguenze (Trebonio parteciperà alla congiura contro Cesare). Inoltre, allusioni e situazioni ludiche legate alla lettera (il dono di un libro contenente facezie di Cicerone) richiamano carmi di Catullo ai suoi amici (soprattutto a Calvo), avvalorando contatti letterari tra il poeta e l'oratore. Ne

risulta un intreccio di rapporti tra personaggi ritenuti su fronti opposti, ma uniti nella corrispondenza epistolare privata.

Parole chiave: Cicero, *humanitas*, Trebonius, Calvus, Catullus.

Abstract

The article aims to investigate Cicero's epistle *Fam.* 15.21 (46 BC), which is addressed to Trebonius, a former colleague of him and now a lieutenant of Caesar, and deals with the oratory of Calvus, an Atticist (and Catullus' best friend), to whom Cicero had given praise and rhetorical advice in a previous letter. Cicero shows affection to Trebonius, and care to Calvus, although they weren't quite friends of him and belonged to different parties, both in politics and oratory. An examination of the text from the point of view of form and content shows here a double example of *humanitas* both as benevolence (*philantrophia*) and as an intellectual and didactic approach (*paideia*). It seems the prelude to a true friendship (which is also the theme of a future dialogue of Cicero), maybe with further effects (Trebonius will participate in the conspiracy against Caesar). Moreover, several allusions and some playful situations related to the letter (such as the gift of a book containing Cicero's jokes) recalls Catullus' poems to his friends (above all to Calvus), confirming the idea of a literary contact between the *poeta novus* and the *orator*. The result is an intertwining of personal and cultural relationships between personalities who are traditionally believed to be on opposite sides, but are closer than one might think in Cicero's correspondence.

Keywords: Cicero, *humanitas*, Trebonius, Calvus, Catullus.

Il genere epistolare può offrire un mezzo efficace per esprimere a distanza – e forse in modo più articolato di quanto avverrebbe in presenza – varie forme di *humanitas*,¹ intesa sia come sentimento di benevolenza, confidenza e solidarietà nell'accezione "filantropica" terenziana (non estranea peraltro a Cicerone),² sia come acquisizione e condivisione di conoscenze (culturali, filosofiche, letterarie), unite a valori morali, con intenti formativi (associabili alla *paideia*), secondo l'interpretazione principalmente cice-

¹ Il termine, attestato a partire dal I sec. a.C. contemporaneamente in vari autori e opere (*Rhetorica ad Herennium*, Varrone, Cesare, Cornelio Nepote e soprattutto Cicerone), è il segno di una diffusa sensibilità, peraltro in contrasto con le ambizioni personali e i violenti antagonismi che caratterizzarono l'età tardo-repubblicana.

² Riguardo all'*humanitas* come disponibilità verso gli altri per il bene comune in opposizione a una cultura chiusa in se stessa vd. Cic. *Arch.* 13 *ceteros pudeat, si qui ita se litteris abdiderunt ut nihil possint ex eis neque ad communem adferre fructum neque in aspectum lucemque proferre*.

roniana.³ In entrambi i casi appare fondamentale l'interazione tra persone e la fiducia nella natura umana, pur nella consapevolezza delle differenti opinioni e scelte individuali. Il destinatario e altri personaggi coinvolti nella "*humanitas* epistolare" non sono necessariamente "amici", bensì talvolta appartenenti a correnti diverse o persino opposte (come spesso nei dialoghi ciceroniani), ma uniti da esperienze e interessi comuni, rispetto e stima. In tal caso la condivisione appare ancora più significativa e può essere preludio alla vera *amicitia*.

Ne offre un esempio l'epistola ciceroniana *Fam.* 15.21⁴ scritta a Roma a inizio dicembre del 46 a.C.⁵, in cui si manifesta l'*humanitas* sia dell'autore che del suo interlocutore Trebonio. Ricca di temi – e oscillante tra il tipo gratulatorio, scherzoso, rivolto a fatti letterari⁶ e (in parte) apologetico –, contiene, tra l'altro, osservazioni di carattere didattico nonché programmatiche sul genere stesso dell'epistolografia, di cui mostra il valore non solo pratico, ma anche affettivo come conforto per la lontananza di persone care e strumento per rafforzare legami interpersonali, con discussioni su temi interessanti e coinvolgenti che anticipano il dialogo *Laelius de amicitia* e che sembrano utilizzare moduli della poesia soggettiva di Catullo.

La lettera è indirizzata a C. Trebonio, un cesariano, in risposta a una sua (non conservata); inoltre, la seconda parte è dedicata a una questione riguardante l'oratore atticista C. Licinio Calvo (scomparso qualche tempo prima),⁷ di cui Cicerone, pur asiano, illustra e difende lo stile forense. Si tratta, a ben vedere, di 'avversari' dell'autore, rispettivamente Trebonio in ambito politico e Calvo in quello oratorio (benché Cicerone qui non vi accenni), a dimostrazione di come i rapporti personali possano superare le divisioni ideologiche. Tali divergenze non incidono, infatti, sull'atteggiamento positivo nei loro confronti da parte di Cicerone, affettuoso verso Trebonio e benevolo verso Calvo, nonché animato da intenti didattici verso entrambi,

³ Cfr. Gellio (*N.A.* 13.17) che distingue le due interpretazioni di *humanitas*, corrispondenti al greco *philanthropia* ("benevolenza") e *paideia* ("educazione", sia ricevuta che trasmessa), sostenendo la seconda accezione; diversamente studiosi moderni propendono per la prima. Cfr. Oniga 2009: 187 ss., Elice 2017: 253 ss.

⁴ Numerata come epistola 207 in Shackleton Bailey 1977, e 231 in Garbarino 2008.

⁵ Vd. Marinone - Malaspina 2004, 204. Meno probabile la datazione a inizio del 45 a.C.

⁶ Secondo la classificazione delle lettere private (vd. Cugusi 1983: 106-115).

⁷ La data della morte prematura di Calvo è incerta tra il 47 a.C. in base a Cic. *Brut.* 279 del 46 a.C. (vd. Narducci 1995: 350 n. 883), e il 54 o 53 a.C. (vd. Wisse 1995: 68; id. 2013: 180 n. 69).

assai più giovani di lui,⁸ mentre egli era ormai *senex*, ma lieto di giovare con i propri consigli. Ne emerge la consapevolezza della propria responsabilità di ‘maestro’ di oratoria verso quanti chiedevano consiglio, non solo amici e allievi,⁹ ma anche esponenti di altre scuole, come appunto Calvo. Inoltre, con Trebonio Cicerone instaura qui un particolare legame grazie al dono di un libro che questi aveva allegato alla sua lettera, un’antologia di battute di spirito dello stesso Cicerone e raccolte (quasi) a sua insaputa.¹⁰

L’epistola si presta a una duplice analisi – corrispondente ai due aspetti dell’*humanitas* –, da una parte sul piano sentimentale per l’intenso affetto manifestato da Cicerone a Trebonio all’inizio e alla fine dell’epistola (§§ 1 e 5), tale da ricordare espressioni catulliane (per cui vd. *infra*). Dall’altra, sul piano intellettuale, sono menzionati sia fatti storico-politici che accomunano mittente e destinatario (fornendo notizie sul *cursus honorum* di Trebonio), sia osservazioni sul libro di facezie. A ciò si aggiunge, sul piano formativo, il tema dell’oratoria di Calvo, che però suscita un amichevole disaccordo tra loro, poiché Trebonio, seguace dell’asianesimo, nella sua lettera disapprovava il fatto che Cicerone avesse rivolto lodi (eccessive, a suo parere) all’atticista in un’epistola privata (non altrimenti nota) di cui era venuto a conoscenza. Cicerone non si esime, ma trasforma la propria risposta in una ‘lezione’ di retorica e più in generale metodologica, che ne mostra la competenza e sensibilità. Inoltre, la lettera appare caratterizzata da una particolare ricerca formale oscillante tra due stili, uno retoricamente elaborato ed enfatico, l’altro asciutto ed essenziale, che sembrano scelti in base agli argomenti e ai personaggi coinvolti, Trebonio e Calvo, forse per rispecchiarne gli opposti stili e a dimostrazione della propria versatilità.

In apertura Cicerone, rivolgendosi a Trebonio, conferma, con una frase breve ma ricercata, di aver letto sia la lettera che il libro ricevuto in dono (§ 1): *Et epistulam tuam legi libenter et librum libentissime*.¹¹ Verosimilmente fu Trebonio stesso – allora governatore della Spagna Ulteriore – a recapitare

⁸ Trebonio era nato nel 90 a.C. ca., Calvo nell’82 a.C.

⁹ Vd. ad es. *Fam.* 9.6.7 (scritta a metà luglio del 46 a.C.) *Hirtium ego et Dolabellam dicendi discipulos habeo*.

¹⁰ In verità, Cicerone aveva notato l’attenzione di alcuni cesariani per le sue facezie, verosimilmente allo scopo di raccogliere materiale per il libro, come risulta da *Fam.* 9.16.4 (metà luglio del 46 a.C.) *incidunt autem in sermone vario multa quae fortasse illis [familiaribus Caesaris], cum dixi, nec illitterata nec insulsa esse videantur*.

¹¹ Il testo latino è citato secondo l’edizione di Shackleton Bailey 1988 (con alcune variazioni nella punteggiatura).

entrambi durante una licenza a Roma, mentre Cicerone era fuori città,¹² ripartendo poco dopo, come risulta dal rammarico di Cicerone per il mancato incontro.¹³ Fin dall'*incipit* si nota l'eleganza formale sia nel parallelismo *et epistulam... et librum*, che preannuncia la struttura bipartita dell'esposizione successiva, sia nelle figure retoriche, quali il poliptoto *libenter/libentissime* con *gradatio* e l'insistita allitterazione in *l*, che coinvolge anche *legi* e *librum*. Tali ornamenti emulano forse quelli di Trebonio nella sua epistola *copiose et suaviter scripta*, come è definita (§ 4).¹⁴ Quanto al crescendo nei gradi dell'avverbio *libenter*, ciò non sembra dovuto a semplice *lusus*, poiché la distinzione tra la lettura dell'epistola di Trebonio, che risulta 'piacevole', e quella del libro, 'piacevolissima', potrebbe alludere al fatto che la lettera dell'amico conteneva la critica riguardante il giudizio ciceroniano su Calvo, costringendo l'oratore a una spiegazione.

Il libro di *facetiae*, invece, appare del tutto gradito all'oratore anche perché egli stesso ne era la fonte: forse per questo esso ha la priorità nell'esposizione successiva (§ 2 *liber iste*, § 4 *nunc ad epistulam venio*), mentre l'argomento più complesso contenuto nella lettera è posposto, con inversione rispetto alla *propositio* iniziale (§ 1 *epistulam... librum*). Si può supporre che l'occasione del dono fosse costituita dagli imminenti *Saturnalia*, festa invernale celebrata dal 17 al 23 dicembre con scambio di strenne; lo suggerisce la datazione della lettera, nonché il confronto con il carme 14 di Catullo (per cui vd. *infra*). L'oratore ricambiò a sua volta poco dopo Trebonio con l'invio di una copia dell'*Orator*,¹⁵ come risulta da una lettera di poco posteriore (*Fam.* 15.20).¹⁶

Prima di rivolgere l'attenzione al libro ricevuto, però, Cicerone si sofferma in dichiarazioni di affetto e gratitudine con l'auspicio di futuri frequenti scambi epistolari, valorizzando questo mezzo di comunicazione (su cui tornerà in seguito) per esprimere i propri sentimenti (§ 1):

¹² Tra il 17 e 30 novembre del 46 a.C. Poi Trebonio raggiunse in Spagna Cesare, in guerra contro i figli di Pompeo e i superstiti di Tapso. Altri suppongono che partisse da Roma con Cesare; vd. Shackleton Bailey 1977: 366-367.

¹³ *Fam.* 15.21.1 *tum discedis a nobis*.

¹⁴ La *suavitas* è legata da Cicerone alla vera amicizia nel *De amicitia* (67): *accedat huc suavitas quaedam oportet sermonum atque morum, haudquaquam mediocre condimentum amicitiae*.

¹⁵ Composto dopo l'estate del 46 a.C., dopo il *Cato* (vd. Marinone - Malaspina 2004: 192), forse a metà settembre (Garbarino 2008: 110 n. 1). Vd. *Fam.* 15.20.1 e cfr. Bolderer 2007: 1648 n. 173.

¹⁶ In *Fam.* 15.20 Trebonio risulta in viaggio, mentre in 15.21 appena partito.

sed tamen in ea voluptate hunc accepi dolorem quod, cum incendisses cupiditatem meam consuetudinis augendae nostrae (nam ad amorem quidem nihil poterat accedere), tum discedis a nobis meque tanto desiderio afficis ut unam mihi consolationem relinquas, fore ut utriusque nostrum absentis desiderium crebris et longis epistulis leniatur. Quod ego non modo de me tibi spondere possum, sed de te etiam mihi. Nullam enim apud me reliquisti dubitationem quantum me amares.

Tali calorose manifestazioni sono espresse in termini che ricordano il *sermo amatorius*, quali *voluptas*, *consuetudo nostra*, *desiderium* (bis) e soprattutto *amor* (ripreso con poliptoto in § 3 *amori... amore*) e il corrispettivo verbo *amo*¹⁷ (*quantum me amares*), che ritorna sia in § 3 (*si te non amarem*) che in § 5 (*te a me amari*), e che può ricordare un uso analogo di Catullo all'inizio del carme 14 rivolto all'amico Calvo¹⁸ (vv. 1 s.): *ni te plus oculis meis amarem./ iucundissime Calve*. Inoltre, Cicerone aggiunge qui una "promessa" di costanza e di continuità di sentimenti sancita da *spondeo*, un verbo di uso politico e giuridico (in alleanze, contratti, matrimoni) che nuovamente richiama l'idea di un patto sentimentale tipico della poesia soggettiva, simile a quello indicato da Catullo con *foedus*, riferito innanzitutto al rapporto tra amanti,¹⁹ ma valido in generale per il legame tra persone care, e che Cicerone aveva utilizzato forse già nella *Pro Caelio* (§ 34, del 56 a.C.).²⁰ Tra i precedenti catulliani spicca, per l'analogia associazione al tema della gratitudine, il carme 76.1-3 (rivolto a se stesso) *si qua recordanti benefacta priora voluptas/ est homini [...] nec sanctam violasse fidem nec foedere nullo*. Tali confronti sembrano preludere anche per Cicerone e Trebonio a un futuro legame tra "amici" (non esplicito nella lettera), un tema poi sviluppato nel *De amicitia*.²¹

¹⁷ Utilizzato anche altrove da Cicerone con i suoi destinatari; vd. *Fam.* 9.16.1 (a Peto) *delectarunt me tuae litterae, in quibus primum amavi amorem tuum*. Per l'uso amatorio di tali termini vd. Pichon 1902 (1966).

¹⁸ Catullo nomina Calvo nei carmi 14, 50, 53 e 96. Per la loro amicizia cfr. Hor. *Serm.* 1.10.19; Prop. 2.25.4; 2.34.87; Ov. *Am.* 3.9.62.

¹⁹ Nei carmi 64, 76, 87 e 109. Vd. Catull. 64.335 *nullus amor tali coniunxit foedere amantes* e v. 373; 87.3-4 *nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta/ quanta in amore tuo ex parte reperta mea est*; 109.5-6 *ut liceat nobis tota perducere vita/ aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*. Per il carme 76 vd. *infra*.

²⁰ Contro Clodia; vd. Traina 1982: 12.

²¹ Nel *De amicitia* è soprattutto la *fides* a divenire un concetto fondamentale; vd. Cic. *Amic.* 66.

Il rapporto tra i due autori è controverso per i toni critici usati da Cicerone riguardo ai *poetae novi*, che tuttavia non sembrano coinvolgere Catullo (bensì Cornelio Gallo e altri).²² Echi catulliani risultano peraltro sottesi anche ad altre epistole ciceroniane contemporanee o successive,²³ che mostrano la confidenza dell'oratore con il poeta (scomparso meno di dieci anni prima, rispetto alla datazione della lettera in questione), che a lui aveva dedicato il carme 49 con un ringraziamento per cause ignote,²⁴ forse benevolmente ironico.²⁵ D'altra parte, anche Cicerone coltivò poesia di gusto alessandrino ed era incline, come Catullo, alla mordacità; inoltre i due autori, attivi negli stessi anni a Roma e accostati dagli antichi,²⁶ ebbero comuni frequentazioni, come Cornelio Nepote e Calvo, ed è possibile che l'*otium* forzato portasse Cicerone a valorizzare, accanto ai poeti arcaici, i moderni. Si è anche avanzata l'ipotesi che fosse stato Calvo a presentare Catullo a Cicerone.²⁷

In particolare il carme 14 di Catullo, sopra citato, presenta un'altra affinità, oltre al lessico, con l'epistola di Cicerone (e non solo)²⁸ che sembra avvalorare

²² Vd. Cic. *Orat.* 161; *Tusc.* 3.45 *cantores Euphorionis*; incerto *Parad.* 3.26 *poetam non audio in nugis*. Cfr. Pighi 1974: 20-21.

²³ Vd. Citroni 1995: 184-187, che nota affinità tra Cic. *Fam.* 7.26 (46/45 a.C.) e Catull. 44, e tra *Fam.* 7.22 (44 a.C.) e Catull. 50 (per cui vd. *infra*). Cfr., per l'influsso di Cicerone su Catullo, Thomson 1967: 228-229; viceversa, si è supposto un riferimento di Cicerone a Catullo in *Fam.* 7.11.2 *nostrum Valerium*.

²⁴ Catull. 49.2-5 *Marce Tulli*,/ [...] *gratias tibi maximas Catullus/ agit*. Non convince l'ipotesi che Catullo si compiaccia degli attacchi di Cicerone contro Clodia (nella *Pro Caelio*); si è supposto che egli ringraziasse l'oratore per avergli inviato un'orazione, forse *In Vatinius* (56 a.C.), contro un personaggio invisibile sia a Catullo (vd. carmi 52 e 53) che a Calvo. Cfr. Kroll 1989⁷: 88; Fo 2018: 629-631.

²⁵ Il carme 49 è variamente interpretato come ironico, serio o malevolo. Alcuni notano espressioni ossequiose ma riduttive (v. 1 *disertissime Romuli nepotum*, v. 2 *Marce Tulli*, con *disertus* invece di *eloquens*), o ambigue (v. 7 *optimus omnium patronus*); vd. Ferguson 1966: 871-872. *Contra* Kroll (1989⁷, 88 "der Ton ist nicht eigentlich ironisch") segnala l'uso di *Marce Tulli* in Cic. *Cat.* 1.27 e *disertus* (per Catone) in Sall. *hist.* 1.3. Traina (1994⁷: 17) ritiene il carme «più sferzante di un insulto», ma rileva altrove legami positivi tra i due autori. Contrario a una reciproca simpatia Collins 1952: 11-17.

²⁶ Vd. Vell. 2.36.2 (senza alcun accenno ad un eventuale contrasto).

²⁷ Vd. McDermott 1980: 78, che però ritiene che Cicerone non approvasse la poesia di Catullo e la conoscesse poco.

²⁸ Il carme 14 ha elementi comuni anche con altre opere ciceroniane. Vd. Catull. 14.10 *bene ac beate* e Cic. *parad.* 15; Catull. 14.11 *despereunt* e Cic. *Att.* 2.17.1; Catull. 14.16 *sic abibit* e Cic. *Fin.* 5.7.

l'allusione, ovvero l'analogo riferimento al dono di un libro, in questo caso da parte di Calvo a Catullo in occasione dei Saturnali (14.14-15 [*libellum*] *quem tu scilicet ad tuum Catullum/ misti continuo ut die periret/ Saturnalibus, optimo dierum*),²⁹ una festività che sembra adattarsi bene anche al caso di Trebonio. Tuttavia le reazioni dei beneficiari sono opposte: infatti, mentre Cicerone si mostra lieto e divertito per la raccolta di facezie offerta da Trebonio e rispetta il "codice di comportamento" del beneficiario di un dono di fronte alla goliardia degli amici,³⁰ Catullo disdegna il *libellus* ricevuto (vv. 2-3 *munere isto/ odissem te*), un'antologia di carmi definita impietosamente *horribilis* (v. 12) e attribuita a *pessimi poetae* (v. 24) con comica irriverenza,³¹ pur cercando di giustificare l'amico.³² D'altra parte, è possibile un'allusione anche al carme 1 di Catullo – che Cicerone riecheggia pure in altri scritti³³ – per il dono di un *liber* giocoso simile al *lepidus libellus* donato dal poeta a Cornelio Nepote.³⁴

Tali possibili reminiscenze catulliane, nonché il contenuto successivo, mostrano l'elaborazione della lettera di Cicerone, in cui elementi affettivi si intrecciano ad altri seri e impegnativi. Dapprima vi è la rievocazione di vicissitudini che avevano unito in passato Cicerone a Trebonio, e che motivano la loro attuale familiarità, benché essi avessero ora posizioni opposte rispetto a Cesare (§ 2). Cicerone, infatti, lo riteneva responsabile della crisi della *res publica*,³⁵ mentre Trebonio ne era uno stretto collaboratore,³⁶ anche se in seguito si allontanò dal dittatore (con una scelta cui forse contribuì il riavvicinamento a Cicerone), divenendo complice della congiura nel 44 a.C.³⁷

²⁹ Cfr. anche vv. 2-3 *munere isto/ odissem te*. Vd. Culpepper Stroup 2010: 78-83.

³⁰ Cfr. Le Breton 2019: 66 "far ridere è un dono che mira a suscitare il controdoni dell'ilarità degli altri".

³¹ Si notano tratti di commedie di Plauto e Terenzio; vd. Della Corte 1977: 249 *ad* vv. 11 e 15; Kroll 1989⁷: 30-32.

³² Catullo suppone che Calvo avesse ricevuto (e riciclato) il dono di un cliente (14.6 *clienti/ qui tantum tibi misit*).

³³ Vd. analogie tra Catull. 1.6 (riguardo ai *Chronica* di Cornelio Nepote) *omne aevum [...] explicare* e i passi di Cic. *Brut.* 13 (a proposito di un'analogia opera storica di Attico) *omnem memoriam*, nonché *Brut.* 15 *ut explicatis ordinibus temporum uno in conspectu*.

³⁴ Catull. 1.1-3 *cui dono lepidum novum libellum [...]/? Corneli, tibi*.

³⁵ Vd. Cic. *Fam.* 4.3.2; 9.15.3.

³⁶ Trebonio fu questore nel 58 a.C. (o 60 a.C.; *contra* Ryan 1997: 414-416), tribuno della plebe (55 a.C.), legato di Cesare durante le campagne in Gallia, vincitore nell'assedio di Marsiglia (49 a.C.) e pretore (48 a.C.).

³⁷ Non fu tra gli esecutori materiali del cesaricidio, ma distrasse Antonio (vd. Cic. *Fam.* 10.28.1). Fu ritenuto ingrato dai posteri per i benefici avuti da Cesare (che lo propose

L'epistola riflette peraltro un clima politico relativamente pacifico tra le parti, in cui Cicerone manteneva rapporti amichevoli con i cesariani³⁸, che a loro volta mostravano di apprezzarlo. Qualche mese prima, in un'altra epistola che presenta vari punti di contatto con questa (*Fam.* 9.16 rivolta a Peto, datata a metà di luglio del 46 a.C.), egli osservava che vi era un tale ossequio nei suoi confronti da parte di coloro che “erano graditi a Cesare”³⁹ da ritenere che gli “volessero bene” e che, d'altra parte, come aggiungeva con autoironia, non aveva ragione di dubitarne, data la differenza delle rispettive posizioni e trovandosi in quella inferiore.⁴⁰ Tuttavia era consapevole della difficoltà di distinguere un affetto sincero da uno falso (*Fam.* 9.16.2 *tametsi non facile diiudicatur amor verus et fictus*), cosa di cui sembra mettere qui alla prova Trebonio. D'altra parte, il libro di *facetiae* attestava la stima nei suoi confronti sia personale di Trebonio, sia forse in generale cesariana. L'antologia riprendeva infatti un'idea di Cesare (ma anche di altre persone vicine a Cicerone),⁴¹ che aveva composto una raccolta di battute di spirito di vari autori, tra cui Cicerone, i *Dicta collectanea* (o *Apophthegmata*), letta e apprezzata dallo stesso Cicerone qualche tempo prima.⁴²

D'altra parte, nella lettera qui discussa Cicerone mostra un atteggiamento a tal punto cordiale verso Trebonio da apparire inizialmente artificioso e intento a una *captatio benevolentiae*, ma in seguito risulta più naturale e

come *consul suffectus* e gli assegnò la provincia d'Asia per il 44 a.C.; vd. Vell. 2.69.1), ma Cicerone lo lodò per l'onestà e la moderazione in *Phil.* 11.1 (*optimus civis moderatissimusque homo*). Fu ucciso da Dolabella nel 43 a.C. nelle rappresaglie contro i cesaricidi.

³⁸ Vd. Ax 1953, XL. Da poco Cicerone aveva interrotto il suo rifiuto di prendere la parola in senato (metà settembre del 46 a.C.), mitigato dalla grazia di Cesare al pompeiano Claudio Marcello, per cui lo ringraziò nell'orazione *De Marcello*. Cfr. *Fam.* 4.4.4 (a Sulpicio Rufo): *ego rogatus mutavi meum consilium; nam statueram [...] in perpetuum tacere. Fregit hoc meum consilium et Caesaris magnitudo animi et senatus officium*. Vd. Boissier 1988 (1865): 367.

³⁹ Tra questi egli intendeva probabilmente lo stesso Trebonio.

⁴⁰ Cic. *Fam.* 9.16.2 *sic enim color, sic observor ab omnibus iis qui a Caesare diliguntur ut ab iis me amari putem [...] sed ego uno utor argumento quam ob rem me ex animo vereque arbitror diligi, quia et nostra fortuna ea est et illorum ut simulandi causa non sit*.

⁴¹ Anche il suo segretario Tirone compose verosimilmente tre libri di facezie di Cicerone; vd. Quint. *inst.* 6.3.5 *libertus eius Tiro aut alius, quisquis fuit, qui tris hac de re libros edidit*; Macr. *Sat.* 2.1.12; schol. *Bob.* 140.16.

⁴² Vd. Cic. *Fam.* 9.16.4 con lodi a Cesare per la capacità di distinguere battute autentiche dalle spurie (*sic audio Caesarem, cum volumina iam confecerit apophthegmatorum, si quid adferatur ad eum pro meo quod meum non sit, reicere solere*). Cfr. Boldrer 2007: 1567 n. 14. La raccolta di Cesare fu poi distrutta da Augusto (Suet. *Caes.* 56.7).

franco, esprimendo il proprio pensiero anche se divergente da quello del destinatario. Inoltre, pur nella complessa situazione personale e pubblica, l'epistola lascia trasparire uno stato d'animo positivo e vivace nella corrispondenza con Trebonio, più che con altri destinatari. Ciò suggerisce un reale piacere e forse la speranza di nuove prospettive (anche politiche) per sé e per lo stato, che sembrano confermate dalla successiva scelta anticesariana di Trebonio.⁴³ Un segno di stima verso il destinatario sembra costituito inoltre dalla cura formale dell'oratore in questa lettera, frutto di un'elaborazione stilistica peraltro tipica di Cicerone nel rapporto con corrispondenti colti.⁴⁴

Attraverso le parole di Cicerone traspare anche l'*humanitas* di Trebonio, che appare privo di sussiego per la propria posizione politicamente superiore e animato da stima per l'oratore. La sua scelta di raccogliere e tramandare le facezie ciceroniane – di cui si conservano tuttora vari esempi (ma non il libro) – attesta la sua attenzione alle parole e al carattere dell'oratore, orgoglioso della propria fama di uomo di spirito.⁴⁵ Tale pubblicazione corrispondeva anche alla teoria ciceroniana relativa all'importanza delle *litterae*, ovvero della forma letteraria scritta per conservare la memoria di prodotti (grandi e piccoli) dell'ingegno umano, dei loro autori e dei soggetti trattati, arricchendo il patrimonio culturale romano nell'emulazione di quello greco.⁴⁶ Inoltre, con il suo dono Trebonio si richiamava a quanto Cicerone aveva scritto sul tema dell'umorismo nel II libro del *De oratore* (§§ 216-290), trattandolo sia a livello teorico che con esempi attinti dalla tradizione romana, per mostrarne l'efficacia in ambito oratorio⁴⁷ oltre che nei rapporti sociali. Il libro di Trebonio ne rappresenta così quasi un'integrazione, ora con esempi tratti dallo stesso Cicerone.

Questo rapporto umano e culturale tra Cicerone e Trebonio, come già prima professionale, potrebbe richiamare tra l'altro alla memoria nuovamente Catullo e la sua perfetta intesa spirituale e artistica con l'amico Calvo, quale appare nel carme 50 in cui è descritta la piacevole serata trascorsa dai due amici impegnati a improvvisare versi, cui segue l'insonnia notturna di Catullo

⁴³ Diversamente altre lettere contemporanee, come quelle a Cassio Longino tra fine 46 e inizio 45 a.C. (*Fam.* 15.18, 15.17 e 15.16), pur facete, mostrano Cicerone avvilito e desideroso di parlare d'altro, di *iocari* (*Fam.* 15.18.1).

⁴⁴ Vd. Cavarzere 1998: 31; Hutchinson 1998: 17.

⁴⁵ Cfr. Cic. *Fam.* 9.16.3 *effugere autem si vellem non nullorum acute aut facete dictorum opinionem, fama ingeni mihi est abicienda*.

⁴⁶ Vd. Boldrer 2019a: 39 ss.

⁴⁷ Vd. Manzo 1969: 31 ss.; Beard 2016: 113 ss.; Boldrer 2019: 367 ss.

per la separazione e la decisione di comporre un carme per Calvo.⁴⁸ Forse sull'esempio della coppia di amici neoterici, anche Cicerone sottolinea in *Fam.* 15.21 il proprio legame con Trebonio, ma rievocando le comuni avversità (più che le gioie), affrontate dapprima insieme nell'opposizione a Clodio durante la questura di Trebonio,⁴⁹ e poi su fronti opposti nella guerra civile, ma comunque con attestazioni di premura di Trebonio verso Cicerone – come risulta dalla lettera –, così come dopo Farsalo, quando Trebonio si era detto disponibile a raggiungere a Brindisi Cicerone, che doveva incontrarvi Cesare (di ritorno dall'Oriente) nel 47 a.C. per una riconciliazione (§ 2). Anche se poi l'incarico di governatore in Spagna lo trattenne, è verosimile che Trebonio, pur da lontano, avesse contribuito al riavvicinamento⁵⁰ e continuasse a favorire i contatti tra Cicerone e l'ambiente cesariano. Nel ricordo di questi eventi, si nota nella lettera l'addensarsi di fatti gradualmente più vicini nel tempo in un crescendo di *pathos* sottolineato dal ricorso alla *praeteritio* (*ut... omittam*), dal poliptoto (*cura/curae, dolor/dolores*) e da coinvolgenti anafore (*cum* e relativi)⁵¹ nel § 2:

Nam ut illa omittam quae civitate teste fecisti, cum mecum inimicitias communicavisti, cum me concionibus tuis defendisti, cum quaestor in mea atque in publica causa consulum partes suscepisti, cum tribuno plebis quaestor non paruisti, cui tuus praesertim collega pareret; ut haec recentia, quae meminero semper, obliviscar, quae tua sollicitudo de me in armis, quae laetitia in reditu, quae cura, qui dolor cum ad te curae et dolores mei perferrentur, Brundisium denique te ad me venturum fuisse nisi subito in Hispaniam missus esses - ut haec igitur omittam, quae mihi tanti aestimanda sunt quanti vitam et salutem meam.

Dapprima sono introdotti i fatti oggettivi (*communicavisti, defendisti, suscepisti, non paruisti*) – che possono ricordare tra l'altro lo

⁴⁸ Catull. 50.8-16 *incensus [...] ut [...] nec somnus tegeret quiete ocellos [...] versarer cupiens videre lucem/ ut tecum loquerer [...] hoc [...] tibi poema feci*. Una scena simile compare anche in una lettera di Cicerone ad Attico (*Att.* 9.10 del 49 a.C.), in cui ugualmente la dolorosa assenza dell'amico è fonte di ispirazione; vd. *Att.* 9.10.1 *cum me aegritudo non solum somnum privaret [...] tecum ut quasi loquerer [...] scribere institui*.

⁴⁹ Vd. Stein 1937: 2274,12 ss.

⁵⁰ A Brindisi Cesare abbracciò Cicerone, parlando da solo con lui, e da quel momento, come riferisce Plutarco (*Cic.* 39.3), lo trattò con rispetto e benevolenza. Cfr. *Cic. Att.* 11.5 del novembre del 48 a.C.

⁵¹ Per l'uso dell'anafora come ripetizione affettiva, particolarmente cara a Cicerone, vd. Hofmann 1985²: 186-187.

stile pragmatico cesariano –, ovvero le iniziative concrete compiute da Trebonio nel suo ruolo di questore a sostegno di Cicerone, e poi i suoi stati d'animo, immaginati e rievocati con sensibilità psicologica (*sollicitudo, laetitia, cura, dolor*). Alla sollecitudine di Trebonio si intreccia il debito di riconoscenza di Cicerone, espresso in forma scherzosamente ridondante tra l'impossibilità di dimenticare i benefici ricevuti e il dovere di ricordarli per sempre (*ut haec [...], quae meminero semper, obliviscar*) con accostamento di termini antitetici che suggerisce un *lusus*. Ne risulta l'immagine di Trebonio come di un "vero amico" nel bisogno, secondo il detto di Ennio⁵² *amicus certus in re incerta cernitur*, una massima ricorrente in Cicerone, che sembra alludervi già in *Fam.* 9.16,⁵³ citandola apertamente in seguito nel *De amicitia* (64),⁵⁴ un'opera che questa lettera mostra di anticipare per diversi aspetti.

Non potendo ricambiare i favori in ambito politico, Cicerone non pare tuttavia avvilito, bensì fiero di offrire qualcosa di apparentemente modesto ma, a ben vedere, prezioso per un destinatario colto e sensibile, ovvero uno scambio epistolare del cui valore Trebonio sembra consapevole, considerando il prestigio del mittente. L'insistenza dell'oratore sulla frequenza e lunghezza delle future lettere con cui avrebbe compensato la distanza (§ 1 *crebris et longis epistulis*) potrebbe indicare il proposito di creare uno specifico epistolario con Trebonio, simile a quelli realizzati con Attico, Bruto o il fratello Quinto, che non sembra però frequente o di cui restano poche lettere.⁵⁵ Questa epistola presenta comunque, benché privata, i pregi di un'epistolografia 'd'autore' diversa dalla corrispondenza comune – peraltro assai diffusa a Roma in età repubblicana⁵⁶ –, frutto di lavoro intellettuale e artistico. Inoltre la corrispondenza epistolare aveva assunto nuova importanza in un'epoca in cui la situazione politica limitava l'esercizio dell'oratoria, offrendo un mezzo di espressione relativamente

⁵² Dall'*Hecuba*, frg. 210 V.²

⁵³ In *Cic. Fam.* 9.16.2 (parlando delle difficoltà di riconoscere la sincera amicizia) *nisi aliquod incidit eius modi tempus ut quasi aurum igni sic benevolentia fidelis periculo aliquo perspicui possit*.

⁵⁴ *Itaque verae amicitiae difficillime reperiuntur in iis qui in honoribus reque publica versantur [...] Quamquam Ennius recte "amicus certus in re incerta cernitur"*.

⁵⁵ *Fam.* 10.28, 15.20 e 21.

⁵⁶ Per la frequenza di scambi epistolari a Roma vd. Petrucci 2008, 14-15 (in part. 15 "una Roma che dobbiamo immaginare attraversata freneticamente, giorno e notte, da 'postini'").

libero⁵⁷ – pur non del tutto tutelato, come risulta dal seguito –, che Cicerone utilizzava sia per acquisire notizie dall'esterno (dove erano Cesare e i suoi), sia per diffondere propri pensieri e insegnamenti, uscendo dal suo *otium* forzato, per quanto produttivo sul piano letterario.⁵⁸

A sua volta Trebonio dimostra, nella pubblicazione del *liber* di facezie ciceroniane, un interesse divulgativo ed editoriale che si manifesta sia nella ricerca e selezione del materiale ciceroniano, sia nella composizione di premesse o raccordi tra le battute di spirito (§ 2 *narrante te*), e infine nella pubblicazione, che si inseriva nella vivace produzione e circolazione libraria attestata a Roma nella metà del I sec. a.C.⁵⁹ (*Fam.* 15, 21, 2-3):

liber iste quem mihi misisti quantam habet declarationem amoris tui! Primum, quod tibi facetum videtur quidquid ego dixi, quod aliis fortasse non item; deinde quod illa, sive faceta sunt sive sic, fiunt narrante te venustissima, quin etiam antequam ad me veniatur risus omnis paene consumitur. 3. Quod si in iis scribendis nihil aliud nisi, quod necesse fuit, de uno me tamdiu cogitavisses, ferreus essem, si te non amarem; cum vero ea quae scriptura persecutus es sine summo amore cogitare non potueris, non possum existimare plus quemquam a se ipso quam me a te amari. Cui quidem ego amori utinam ceteris rebus possem, amore certe respondebo, quo tamen ipso tibi confido futurum satis.

La familiarità e l'affinità di spirito e di interessi tra i due amici che emergono in questo passo potrebbero ricordare anche quelle che avevano unito, un secolo prima, Gaio Lelio e Scipione Emiliano, modelli di amicizia e di *humanitas* per Cicerone – e complici anche nel divertimento⁶⁰ (qui rappresentato similmente dal libro di facezie) –, ispiratori del futuro dialogo *De amicitia* in cui Lelio celebra Scipione. D'altra parte, Cicerone sembra attingere nuovamente a Catullo quando ringrazia con modestia Trebonio per aver giudicato faceto e degno di pubblicazione “qualunque cosa” egli avesse detto (§ 2 *tibi facetum videtur quidquid ego dixi*), usando un'espressione che ricorda quella di Catullo nell'offrire il suo libretto, “qualunque cosa

⁵⁷ Vd. le fiere dichiarazioni nelle epistole a Varrone (*Fam.* 9.2.5, aprile 46 a.C.) e Peto (*Fam.* 9.16.3, luglio 46 a.C.). Cfr. Cavarzere 2000: 192-193.

⁵⁸ Nello stesso anno 46 a.C. Cicerone aveva composto *Brutus*, *Paradoxa Stoicorum*, *De optimo genere oratorum*, l'elogio funebre per Catone, *Orator*, il discorso in senato *De Marcello* e l'orazione *Pro Ligario*, trattando di oratoria, storia, retorica e filosofia. Vd. Grimal 1986: 99-101, che aggiunge le *Partitiones oratoriae* (ma di datazione incerta).

⁵⁹ Vd. Cavalli 2004⁴: 41.

⁶⁰ Vd. Cic. *de Orat.* 2.22; *Lael.* 103-104.

sia e di qualsiasi qualità”, a Cornelio Nepote, che ne apprezzava le *nugae* (1.3-4 *namque tu solebas/ meas esse aliquid putare nugas [...] habe tibi quicquid hoc libelli/ quaecumque*).⁶¹ Ancor più apertamente del poeta, l’oratore ammette così che non tutti apprezzavano la sua mordacità (*quod aliis fortasse non item*), alludendo a suoi detrattori, sostenitori del *decorum*.⁶² Contro tale avversione egli aveva peraltro già reagito nel *De oratore* mostrando la dignità dell’umorismo come *ars* nelle due forme di *iocus* (arguzia) e *facetiae* (battute salaci).⁶³ Il libro di Trebonio contribuiva ora ulteriormente a sostenere la sua tesi.

Anche l’umorismo è peraltro una manifestazione di *humanitas* come capacità di percepire e presentare la realtà e i comportamenti umani con spirito (anche critico) sostanzialmente positivo e benevolo. La stessa epistola in questione contiene osservazioni argute e ironiche (o autoironiche) per divertire o provocare l’interlocutore. In particolare, riguardo al libro ricevuto in dono, benché Cicerone lodi Trebonio per l’abilità con cui aveva presentato le sue facezie, divenute “piacevolissime” (§ 2 *venustissima*) – con superlativo forse iperbolico, come altri (vd. § *libentissime*, § 3 *summo amore*) –, nota però anche come le introduzioni di Trebonio ai singoli episodi fossero così spiritose da “esaurire”, e quindi guastare le battute originali ancor prima che fossero esposte (§ 2 *risus omnis paene consumitur*); resta incerto se si tratti di una battuta semiseria o di un’effettiva osservazione critico-letteraria. Umoristica è anche la scelta dell’enfatico aggettivo *ferreus* (“duro come il ferro”) che l’autore riferisce a se stesso nel caso non avesse provato adeguato affetto per Trebonio dopo il suo dono (§ 3 *ferreus essem, si te non amarem*), con sorridente autocritica.⁶⁴

Tuttavia, il tono cambia nettamente a metà della lettera con l’introduzione dell’argomento di oratoria riguardante, come anticipato, l’atticista Calvo (§

⁶¹ Cfr. anche Cic. *Brut.* 321 *quod erat, quantumcumque erat*.

⁶² Catone (*minor*) commentò ironicamente “ma che console faceto abbiamo!” riferendosi a Cicerone nella causa *Pro Murena* nel 63 a.C. (Plut. *Comp. Demosth. Cic.* 15) e Macrobio (*Sat.* 2.1.12) cita l’appellativo di “console buffone” (*consularis scurra*) attribuitogli da un testimone. Cfr. Narducci 1969: 64; Petrone 1971: 89-111; Boldrer 2019: 371.

⁶³ Illustrate con ampia casistica; vd. *de Orat.* 2.216-290. Cfr. Monaco 1964: 7-27; Boldrer 2019: 367 ss.

⁶⁴ L’aggettivo è attestato in Plauto (assente in Terenzio e nella satira), ma risulta impiegato in questo senso figurato (i.e. *crudelis*) a partire da Cicerone sia in orazioni (*Verr.* 6.121; *Catil.* 4.3; *Cael.* 37; *Phil.* 8.25; 12.19) che altrove (*Lael.* 87; *Att.* 4.6.2; 13.30.1; *Quint.* 1.3.3); piacquero poi a Tibullo (vd. 1.10.2).

4 *nunc ad epistolam venio*), tra l'altro collega di Cicerone nel foro, sia come alleato (ad es. contro Vatino) che come avversario, e verso il quale ora si rivolge la sua *humanitas*. Anche lo stile, fin qui improntato alla *concinntas* con un periodare ricco di subordinate, figure retoriche e *pathos*, ora sembra emulare invece, nell'uso di frasi brevi ed essenziali, l'atticismo dello stesso Calvo, verso il quale l'autore mostra anche in questo la propria stima e benevolenza, dissentendo invece da Trebonio, di rigidi gusti asiani. Nella replica alle perplessità (o critiche) dell'interlocutore sul fatto che avesse rivolto a Calvo lodi "superiori a quelle che realisticamente (*vere*) si meritava" (§ 4), Cicerone non pare imbarazzato per la contraddizione rispetto ai suoi gusti asiani né condizionato dal rapporto stretto con Trebonio, bensì pronto a motivare il proprio giudizio (*ita iudicabam*). Infatti, pur dopo un'ennesima promessa di affetto a Trebonio (§ 3 *amore certe respondebo*), egli ribadisce l'opinione positiva sullo stile del collega in un'esposizione articolata in più punti (*primum... deinde... primum*) – quasi la bozza di un discorso giudiziario –, sottolineando peraltro di aver espresso a Calvo non solo un lodevole *iudicium*, ma anche un *consilium* per rinvigorirne lo stile. Di fatto, egli trasforma la propria difesa in una 'lezione' di retorica e *paideia*, mostrando il suo metodo e fornendo suggerimenti didattici (§ 4):

nunc ad epistolam venio, cui copiose et suaviter scriptae nihil est quod multa respondeam. Primum enim ego⁶⁵ illas Calvo litteras misi non plus quam has, quas nunc legis, existimans exituras; aliter enim scribimus quod eos solos quibus mittimus, aliter quod multos lecturos putamus. Deinde ingenium eius maioribus extuli laudibus quam tu id vere potuisses fieri putas primum quod ita iudicabam. Acute movebatur, genus quoddam sequebatur, in quo iudicio lapsus quo valebat, tamen assequebatur quod probarat. Multae erant et reconditae litterae, vis non erat; ad eam igitur adhortabar. In excitando autem et in acuendo plurimum valet si laudes eum quem cohortere. Habes de Calvo iudicium et consilium meum: consilium quod hortandi causa laudavi, iudicium quod de ingenio eius valde existimavi bene.

Come mostra il passo citato, Cicerone, pur potendo reagire forse con maggior vigore alla critica di Trebonio, preferisce attenuare la disputa iniziando con il rivolgergli una lode per lo stile della sua epistola "lunga ed elegante" (come notato in precedenza), utilizzando un mezzo, la "lode", su cui si sofferma poco dopo per spiegare il proprio uso riguardo a Calvo

⁶⁵ Cfr. Hor. *Sat.* 1, 4, 38-39 *agedum pauca accipe contra./ Primum ego...*

e in generale il valore didattico: essa serve, come egli piega acutamente, per gratificare l'allievo o interlocutore (anche adulto) e conquistarne la fiducia, invogliandolo a correggere i propri difetti e a compiere ulteriori progressi (§ 4 *plurimum valet si laudes eum quem cohortere*). Il caso di Calvo diventa così un *exemplum* del valore formativo della *laus*, offrendo un insegnamento tuttora valido ed efficace.⁶⁶

Cicerone affronta rapidamente la questione, come aveva annunciato (*nihil est quod multa...*), mostrando sensibilità e benevolenza sia verso Trebonio che verso Calvo, forse non senza qualche ironia nella scelta della *brevitas* rispetto alla prolissità di Trebonio (suggerita da *copiose* riferito alla sua lettera). Non mancano peraltro, oltre alla riflessione sulla lode, osservazioni tecnico-retoriche che ne mostrano la competenza, da cui risulta che egli riconosceva in Calvo talento naturale e qualità acquisite che meritavano sostegno, quali lo spirito vivace e una vasta cultura (§ 4 *acute movebatur; multae erant [...] litterae*), ma anche un sostanziale difetto (specie dal punto di vista di un oratore asiatico), ovvero la mancanza di *vis*, esortandolo quindi a maggior vigore (§ 4 *ad eam [vim] igitur adhortabar*). Anche nel *Brutus*, in cui a Calvo è riservato ampio spazio (§§ 280-285), è sottolineata la sua *exilitas*,⁶⁷ benché ciò contrasti con altre fonti che ne affermano invece la veemenza, l'*actio* vivace e persino l'imitazione di Demostene,⁶⁸ un vanto degli atticisti (su cui Cicerone ironizzava).⁶⁹ Per la sua eloquenza Calvo fu lodato anche da Catullo nel carme 53 (vv. 2-3 *cum mirifice Vatiniana/meus crimina Calvos explicasset*) e risulta che avesse sostenuto a lungo una gara con lo stesso Cicerone per il primato, come riferisce Seneca il retore (*contr.* 7,4,6 *Calvus [...] diu cum Cicerone iniquissimam litem de*

⁶⁶ Cfr. Quint. *Inst.* 2.9.2 *multum haec pietas conferet studio: nam [discipuli] ita et libenter [...] laudati gaudebunt*, e vd. Bonner 1986: 178.

⁶⁷ Cicerone precisava, però, che lo stile di Calvo, poco efficace davanti alla folla nel foro, era lodato dagli esperti (*Brut.* 283 s.) *eius oratio nimia religione attenuata doctis et attente audientibus erat inlustris, a multitudine autem et a foro, cui nata eloquentia est, devorabatur. Tum Brutus: Atticum se, inquit, Calvus noster dici oratorem volebat: inde erat ista exilitas quam ille [Calvus] de industria consequabatur*. Cfr. Tac. *Dial.* 25.6 *adstrictior Calvus*; 21.4.

⁶⁸ Quintiliano (*Inst.* 10.115) definisce lo stile di Calvo vario, nobile, solenne, contenuto, pieno d'impeto (*est et sancta et gravis oratio et castigata et frequenter vehemens quoque*); cfr. Plin. *Epist.* 1.2.2. Vd. Cavarzere 2000: 170-174.

⁶⁹ Vd. Cic. *Brut.* 288-291.

principatu eloquentiae habuit),⁷⁰ che peraltro aggiunge che Calvo amava ricorrere anche a uno stile dai toni pacati e sommessi.⁷¹

In questa seconda parte della lettera Cicerone sembra assumere dunque il ruolo di “maestro”, benevolo e attento ad aspetti tecnici e psicologici, sull'esempio dei suoi stessi maestri Crasso e Antonio, protagonisti del *De oratore*. Come loro, egli si mostra interessato a un soggetto promettente valutandone pregi e limiti, disponibile a dare consigli e rispettoso della sua personalità. Apprezzabile è anche l'apertura culturale di Cicerone verso correnti oratorie diverse dalla propria, come l'atticismo. È possibile, inoltre, che egli nutrisse interesse per Calvo anche perché mostrava molte delle proprie qualità, quali ingegno, cultura, arguzia (per cui è ricordato anche da Apuleio)⁷² e, benché sia taciuto, passione poetica, non lontana dall'oratoria e anzi auspicabile per la professione forense e l'attività letteraria anche in prosa.⁷³ Potrebbe però alludervi l'espressione *reconditae litterae* (§ 4), indicativa del gusto di Calvo per una letteratura dotta, benché forse troppo ricercata.

Può sorprendere il fatto che non vi sia alcun accenno al fatto che Calvo fosse scomparso qualche tempo prima; sembrano però fornirne un indizio il rispetto che traspare dal giudizio di Cicerone e l'uso di tempi storici,⁷⁴ che gettano un velo di malinconia sul suo lodevole ritratto. Cicerone lo aveva però rimpianto apertamente nel *Brutus* (composto in precedenza nello stesso anno 46 a.C.), ricordandolo, assieme a C. Curione, come destinato a grandi lodi nell'eloquenza, se avesse potuto perfezionarsi (*Brut.* 279 e 283),⁷⁵ colto e raffinato, benché troppo cauto e autocritico.⁷⁶ Se per lui la

⁷⁰ Accenni anche in Tac. *Dial.* 18.25; Non. 752 L. (= 469 M.); Prisc. *GL* II 490,12. Cfr. Hendrickson 1926: 234 ss.

⁷¹ Vd. Sen. *Con.* 7.4.8 *hic tamen in epilogò [...] non tantum leniter componit sed <summis> [...]; et omnia in illo epilogò fere non tantum emollitae compositionis sunt sed infractae.*

⁷² Vd. Apul. *Apol.* 95.5 *quacumque orationem struxerit Avitus, ita illa erit [...] ut in illa neque Cato gravitatem requirat [...] nec Calvus argutias.* L'umorismo di Calvo risulta anche da Catull. 14.2 *iucundissime Calve.*

⁷³ Vd. Cic. *de Orat.* 1.70 *est enim finitimus oratori poeta; 2.85 sit enim mihi [orator] tinctus litteris.* Vd. Boldrer 2017: 25-40.

⁷⁴ Vd. § 4 [*Calvus*] *acute movebatur; genus [...] sequebatur; valebat, adsequebatur; multae erant [...] litterae, vis non erat; poi laudavi, existimavi.*

⁷⁵ *Brut.* 279 *facienda mentio est, ut quidem mihi videtur; duorum adolescentium qui, si diutius vixissent, magnam essent eloquentiae laudem consecuti.*

⁷⁶ *Brut.* 283 *qui orator cum esset litteris eruditior quam Curio, tum etiam accuratius quoddam dicendi et exquisitius adferebat genus; quod quamquam scienter eleganterque tractabat, nimium tamen inquirens in se atque ipse sese observans.* Cfr. anche Sen. *Con.* 7.4.7.

‘lezione’ di Cicerone è dunque ormai vana, essa sembra rivolta a Trebonio per temperarne sul piano umano lo spirito critico e affinare, con l’esempio, un carattere forse troppo rigido o prevenuto nel giudizio dei meriti altrui. Alla fine Cicerone ‘maestro’ riassume al destinatario il suo metodo didattico e i suoi criteri di valutazione (§ 4 *habes de Calvo iudicium et consilium meum...*), concludendo, forse non senza commozione, con un ultimo apprezzamento per Calvo che ricorda una *laudatio* (*de ingenio eius valde existimavi bene*).

Al di là della questione oratoria, Cicerone non manca però di segnalare (e contestare sottilmente) a Trebonio il fatto che avesse violato la privacy epistolare accedendo a una sua lettera privata destinata al solo Calvo (§ 4 *primum enim ego illas Calvo litteras misi*). Benché non sia chiaro se Trebonio avesse letto tale lettera personalmente o ne fosse venuto a conoscenza indirettamente⁷⁷ – peraltro, come pare, diverso tempo dopo la stesura –, essa non sarebbe dovuta essere di dominio pubblico. Si potrebbe sospettare che qualcuno vicino a Calvo, amico o erede, ne avesse divulgato il contenuto; d’altra parte, Cicerone non appare eccessivamente contrariato, forse perché compiaciuto del fatto che le sue osservazioni suscitassero interesse e discussioni.⁷⁸

Se l’oratore non chiede spiegazioni a Trebonio, coglie però l’occasione per una dichiarazione programmatica riguardante il suo epistolario, distinguendo tra epistole pubbliche e private – un aspetto fondamentale dell’epistolografia nella retorica antica⁷⁹ – e indicando differenze nella forma e nei contenuti in base al numero e alla natura dei destinatari (§ 4 *aliter enim scribimus quod eos solos quibus mittimus, aliter quod multos lecturos putamus*). Non resta all’autore che rassicurare (o avvertire) Trebonio del fatto che anche la presente epistola fosse da considerare privata (§ 4),⁸⁰ benché Cicerone sembri preparato – considerando la cura formale – a una divulgazione, forse nella cerchia cesariana cui Trebonio apparteneva e che stava raggiungendo in Spagna. Del resto, la lettera non conteneva nulla di compromettente; anzi la lode di Calvo poteva essere gradita a Cesare e ad altri atticisti, come Bruto (allora governatore della Gallia Cisalpina),

⁷⁷ Vd. Shackleton Bailey 1977: 368 *ad loc.* “how Cicero’s letter here referred to came into Trebonius’ hands years after Calvus’ death [...] we have no means of knowing”.

⁷⁸ Vd. Mazzoli 1991: 202 “è altrettanto vero [...] che anche nei momenti di più schietta *privacy* la comunicazione epistolare conservi per Cicerone la valenza di un atto culturale”.

⁷⁹ Vd. Cugusi 1989: 383 e n. 19. Cfr. Cic. *Flacc.* 37; Plin. *Epist.* 6.16.22.

⁸⁰ *Fam.* 15.21.4 *ego illas Calvo litteras misi non plus quam has, quas nunc legis, existimans exituras*.

che Trebonio incontrò poco dopo nel corso del suo viaggio, come risulta dall'epistola cronologicamente successiva a questa (*Fam.* 15.20.3): *nunc haec prima cupio cognoscere, iter tuum cuius modi sit, ubi Brutum nostrum videris, quam diu simul fueris.*

Dopo la sezione tecnico-retorica e volgendo verso la conclusione, Cicerone riprende i temi e i modi iniziali ritornando ad esprimere affetto in uno stile ampio e armonioso di tipo asiano con l'effetto di una *Ringkomposition*. Si rinnovano promesse e richieste di un fitto scambio epistolare, con l'aggiunta di un richiamo all'ideale del *vir bonus* cui Cicerone vuole innanzitutto adeguarsi con il suo comportamento riconoscente – un modello proposto in seguito nel *De amicitia*, legato al tema della *virtus*⁸¹ (su cui Cicerone forse già stava riflettendo) –, anche se qui l'attenzione non è rivolta tanto all'aspetto morale, quanto al rapporto affettivo, l'*amor*, con cui si conclude l'epistola (§ 5):

Reliquum est tuam profectionem amore prosequar, redditum spe exspectem, absentem memoria colam, omnem desiderium litteris mittendis accipiendisque leniam. Tu velim tua in me studia et officia multum tecum recordere; quae cum tibi liceat, mihi nefas sit oblivisci, non modo virum bonum me existimabis, verum etiam te a me amari plurimum iudicabis.

A unire mittente e dedicatario contribuisce anche l'intreccio dei pronomi *ego/tu* tipici del lessico affettivo e familiare – e ricorrenti in Catullo⁸² –, uniti in un gioco di reciprocità (§ 5 *tua in me studia [...] te a me amari*) come già all'inizio della lettera (§ 1 *de me tibi; de te etiam mihi*). Lo zelo di Cicerone verso Trebonio è reso anche attraverso l'accumulo di verbi corrispondenti ad altrettanti atti di devozione (*prosequar; exspectem, colam, leniam*) – che ricambiano le precedenti premure di lui –, oltre al lessico sentimentale (*amor; desiderium*) cui si aggiungono ora anche termini con sfumatura sacrale come *colo* e *nefas* (§ 5). Peraltro, rispetto all'*incipit*, si nota un'inversione di ruoli nel fatto che, se dapprima il promotore del rapporto affettivo e intellettuale appariva Trebonio con le sue molteplici

⁸¹ Su questo Bruto aveva composto un *De virtute* dedicato a Cicerone l'anno prima (47 a.C.); vd. Stroh 2010: 97.

⁸² Cfr. ad es. Catull. 1.3-4 *Corneli, tibi; namque tu solebas/ meas esse aliquid putare nugas*; 14.1-5 *ni te plus oculis meis amarem [...] odissem te [...] nam quid feci ego [...] cur me [...] perderes?* Vd. Hofmann 1985²: 240-241.

attenzioni verso Cicerone (§ 1 *nullam enim apud me reliquisti dubitationem quantum me amares*), ora è l'oratore a impegnarsi e a rassicurare Trebonio.

La gratitudine assume una forma a tal punto elaborata e concettosa che, con nuovo *lusus*, Cicerone invita Trebonio a ricordarsi dei benefici resi, ma con il diritto di dimenticarli (*tu velim [...] recordere; quae cum tibi liceat [...] oblivisci*), affermando di non poter fare altrettanto per non macchiarsi di empietà (*quae cum tibi liceat, mihi nefas sit oblivisci*), con iperboli che ricordano i dialoghi confusi e giocosi tra innamorati, come in Catullo.⁸³ Peraltro non si può escludere che le molte espressioni di affetto presenti in questa lettera ciceroniana siano influenzate anche dalla poesia dello stesso Calvo,⁸⁴ autore di poesie d'amore e di un'elegia in memoria della moglie Quintilia. I frammenti conservati non offrono paralleli diretti, ma si notano affinità tra questa lettera ciceroniana (§§ 1 e 5) e il carme catulliano 96 composto per consolare Calvo per la perdita di Quintilia, e che traeva spunto dai suoi versi.⁸⁵ In particolare, l'espressione *quo desiderio veteres renovamus amores* (Catull. 96.3) sembra riecheggiata in *Fam.* 15.21.1 (*meque tanto desiderio afficis, ut utriusque nostrum absentis desiderium [...] leniatur*) e § 5 (*omnem desiderium... leniam*), mentre il concetto espresso in Catull. 96.6 *quantum gaudet amore tuo* compare variato nell'epistola sia in § 1 (*quantum me amares*) che in § 5 (*te a me amari plurimum*); inoltre, in entrambi i testi ricorre il termine *dolor*,⁸⁶ riferito rispettivamente all'amata perduta e all'amico lontano.

Si conclude così, tra nostalgia per l'assenza e speranza nei contatti epistolari, questa lettera intensa e positiva, in cui coesistono e si intrecciano varie forme di *humanitas* tra *philantrophia* e *paideia*, o, nell'interpretazione ciceroniana, tra *amor*, *facetiae* e *laus*, che trovano nella forma scritta una loro definizione e celebrazione. I sentimenti espressi riecheggiano in diversi punti, come mostrano i passi paralleli, la poesia soggettiva di Catullo, poeta dell'amicizia (oltre che dell'amore), evocato particolarmente dal coinvolgimento dell'amico Calvo nel contenuto della lettera. Anche Cicerone sembra tendere sempre più verso questo ulteriore rapporto, benché qui eviti il termine *amicus* in quanto forse prematuro, ma costruendone

⁸³ Cfr. ad es. Catull. 5.10-11 (con analogia proposizione temporale) *cum milia [basia] fecerimus, / conturbabimus illa*.

⁸⁴ Alcuni frammenti sono discussi in Perutelli 2002: 111-113.

⁸⁵ Vd. Citroni 1995: 68-70; Fo 2018: 1140-1142.

⁸⁶ Catull. 96.2 *accidere a nostro... dolore potest*; cfr. Cic. *Fam.* 15.21.1 *hunc accepi dolorem* e § 2 *qui dolor*.

attraverso l'*humanitas* i presupposti anche tra personaggi apparentemente lontani. Di lì a poco, forse non casualmente, Cicerone si sarebbe dedicato all'*amicitia* ponendola al centro di un nuovo dialogo e condividendo con rinnovato spirito propositivo, nonostante le incertezze e tensioni politiche (di cui è prova l'ultima lettera a Trebonio),⁸⁷ nuova materia di riflessione per formare e unire non solo *homines*, ma *viri boni*.

Bibliografia

- Ax, W. (1953), *Cicero, Mensch und Politiker. Auswahl aus seinen Briefen*. Stuttgart: Kröner.
- Beard, M. (2016), *Ridere nell'antica Roma*, trad. it. Roma: Carocci.
- Bernardi Perini, G. (1985), "Alle origini della lettera familiare", *Quaderni di Retorica e Poetica* 1: 17-24.
- Boissier, G. (1988), *Cicerone e i suoi amici*. Milano: Rizzoli (1st ed. 1865).
- Boldrer, F. (2007), "Marco Tullio Cicerone, Lettere ai familiari (libri I-IV e XV)", in A. Cavarzere (ed.), *Lettere ai familiari*. Milano: Rizzoli.
- Boldrer, F. (2017), "Cicerone e l'oratore *tinctus litteris* (*de orat.* 2,85): questioni testuali e stilistiche", *Ciceroniana On Line* 1: 25-40
- Boldrer, F. (2019), "Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'inventio tra *ars* e tradizione", *Ciceroniana On Line* 3: 367-383.
- Boldrer, F. (2019a), "*Litterae*: dall'alfabeto alla letteratura latina (significati, etimi ed *exempla* in Plauto e Cicerone)", in G. Baratta (ed.), *L'ABC di un impero: iniziare a scrivere a Roma*. Roma: Scienze e Lettere: 29 - 42
- Bonner, S. F. (1986), *L'educazione nell'antica Roma. Da Catone il Censore a Plinio il Giovane*. Roma: Armando Editore (1sted. 1977).
- Cavalli, G. (2004⁴), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*. Roma-Bari: Laterza.
- Cavarzere, A. (1998), "Caro amico ti scrivo. 'Privato' e 'pubblico' nella letteratura epistolare di Roma, in A. Chemello (ed.), *Alla lettera. Teoria e pratiche epistolari ai greci al Novecento*. Milano: Guerini e Associati, 11-31.
- Cavarzere, A. (2000), *L'oratoria a Roma*. Roma: Carocci.
- Citroni, M. (1995), *Poesia e lettori in Roma antica*. Roma-Bari: Laterza.

⁸⁷ La terza e ultima lettera conservata di Cicerone a Trebonio, assai più tarda delle due precedenti (*Fam.* 10.28, datata a inizio febbraio del 43 a.C.), è incentrata sulla minaccia costituita da Antonio e sul tentativo del senato, per impulso di Cicerone, di organizzarsi per recuperare la libertà.

- Collins, J. H. (1952), "Cicero and Catullus", *The Classical Journal* 48: 11-17, 36-41.
- Cugusi, P. (1983), *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina nella tarda repubblica e nei primi due secoli dell'impero (con cenni sull'epistolografia preciceroniana)*. Roma: Hader.
- Cugusi, P. (1989), "L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, II. Roma: Salerno: 379-419.
- Culpepper Stroup, S. (2010), *Catullus, Cicero, and a Society of Patrons. The Generation of the Text*. Cambridge: Univ. Press.
- Della Corte, F. (1977), *Catullo, Le poesie*. Milano: Mondadori.
- Elice, M. (2017), "Per la storia di *humanitas* nella letteratura fino alla prima età imperiale", *Incontri di filologia classica* 15: 253-295.
- Ferguson, J. (1966), "Catullus and Cicero", *Latomus* 1966: 871-872.
- Fo, A. (2018), *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*. Torino: Einaudi.
- Garbarino, G. (2008), *M. Tullio Cicerone, Ad familiares*, in G. Garbarino & R. Tabacco (eds.), *Epistole di M. Tullio Cicerone - Ad familiares*. Torino: UTET.
- Grimal, P. (1986), *Cicerone*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane (1st ed. 1984).
- Hendrickson, G. L. (1926), "Cicero's Correspondence with Brutus and Calvus on Oratorical Style", *AJPh* 47: 234-258.
- Hofmann, J. B. (1985²), *La lingua d'uso latina*. Ital. transl. (ed. L. Ricottilli). Bologna: Pàtron.
- Hutchinson, G. O. (1998), *Cicero's Correspondence. A Literary Study*. Oxford: Clarendon Press.
- Kroll, W. (1989⁷), *C. Valerius Catullus*. Stuttgart: Teubner.
- Le Breton, D. (2019), *Ridere. Antropologia dell'homo ridens*. Milano: Raffaello Cortina Editore (1st ed. 2018).
- Manzo, A. (1969), *Facete dicta Tulliana*. Torino: Scuola Grafica Salesiana.
- Marinone N., & Malaspina, E. (2004²), *Cronologia ciceroniana*. Roma-Bologna: Centro Studi Ciceroniani.
- Mazzoli, G. (1991), "La prosa filosofica, scientifica, epistolare", in F. Montanari (ed.), *La prosa latina, forme, autori, problemi*. Firenze: La Nuova Italia, 145-227.
- McDermott, W. C. (19809, "Cicero and Catullus", *Wiener Studien* 93: 75-82.
- Narducci, E. (1994): "Eloquenza, retorica, filosofia nel «De oratore»", in E. Narducci (ed.), *Cicerone, Dell'oratore*. Milano: Rizzoli, 5-110.
- Oniga, R. (2009), "L'idea latina di *humanitas*", in R. Oniga (ed.), *Contro la post-religione. Per un nuovo umanesimo cristiano*. Verona: Fede e Cultura, 187-209.

- Perutelli, A. (2002): *Frustula poetarum. Contributi ai poeti latini in frammenti*. Bologna: Pàtron.
- Petrone, G. (1971), *La battuta a sorpresa negli oratori latini*. Palermo: Palumbo.
- Petrucci, E. (2008), *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*. Bari: Laterza.
- Pichon, R. (1966), *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim 1966: Olms (1st ed. 1902).
- Pighi, G. P. (1974), *Gaio Valerio Catullo, Il libro e i frammenti dei «poeti nuovi»*. Torino. UTET.
- Ryan, F. X. (1997), “The Quaestorship of Trebonius”, *Rheinisches Museum für Philologie* 140: 414-416.
- Shackleton Bailey, D. R. (1977), *Cicero, Epistulae ad familiares*. Cambridge: Univ. Press.
- Shackleton Bailey, D. R. (1988), *Cicero, Epistulae ad familiares*. Stuttgart: Teubner.
- Stein, O. (1937), s.v. *C. Trebonius*, *RE* VI A.2: 2274-2282.
- Stroh, W. (2010), *Cicerone* (transl.). Bologna: Il Mulino (1st ed. 2008).
- Thomson, D. F. S. (1967), “Catullus and Cicero: Poetry and the Criticism of poetry”, *The Classical World* 60: 225-230.
- Traina (1982), *Catullo, Canti*. Introd. e note di A. Traina, trad. di E. Mandruzzato. Milano: Rizzoli.
- Wisse, J. (1995), “Greeks, Romans, and the Rise of Atticism”, in J. G. J. Abbenes, S. R. Slings, & I. Sluiter (eds.), *Greek Literary Theory after Aristotle. A Collection of Papers in Honour of F.M. Schekeveld*. Amsterdam: Univ. Press, 65-82.
- Wisse, J. (2013), “The Bad Orator: Between Clumsy Delivery and Political Danger”, in C. Steel & H. van der Blom (eds.), *Community and Communication*. Oxford: Univ. Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DE ALGUMAS REFLEXÕES DE DANTE E GIOVANNI PICO DELLA
MIRANDOLA SOBRE A PROBLEMÁTICA DO *ADAMISMO* NA
PERSPETIVA DE UM HISTORIADOR DO LIVRO**

**SOME REFLECTIONS BY DANTE AND GIOVANNI PICO DELLA
MIRANDOLA ON THE ISSUE OF *ADAMISM* FROM THE PERSPECTIVE
OF A BOOK HISTORIAN**

MANUEL CADAFAZ DE MATOS*

cadafazdematosmanuel@gmail.com

Academia Portuguesa da História, Lisboa; Real Academia de la Historia, Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-3598-7509>

Texto recebido em / Text submitted on: 18/11/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 17/05/2021

Resumo

O autor, ao longo deste trabalho (em evocação do Prof. Doutor Américo da Costa Ramalho, da Universidade de Coimbra, pela passagem do centenário do seu nascimento) aborda de início a problemática do *adamismo*. Segue, nestas reflexões, a perspectiva que foi estabelecida pelo poeta medieval britânico, Chaucer, na tradução de uma passagem do *Inferno* (*Divina Comédia*), de Dante Alighieri. Aborda, por outro lado, o contributo de Giovanni Pico della Mirandola, em particular da sua obra *Heptaplus*, quanto aos dias (como esse título sugere) da criação do mundo.

Palavras-chave: Adamismo, Filosofia medieval, Chaucer, Dante, Giovanni Pico della Mirandola.

Abstract

The author, throughout this work (remembering Prof. Américo da Costa Ramalho, from the University of Coimbra, on the centenary of his birth) initially

addresses the problem of the *adamism*. He follows, on these reflections, the perspective that was established by the British medieval poet, Chaucer, in the translation of a passage from *Inferno* (*Divine Comedy*), by Dante Aligheri. On the other hand, he addresses the contribution of Giovanni Pico della Mirandola, in particular of his opus *Heptaplus*, regarding the days (as the title suggests) of the creation of the world.

Keywords: Adamism, Medieval philosophy, Chaucer, Dante, Giovanni Pico della Mirandola.

I- Prólogo e contextualização temporal do *adamismo* no período tardo-medieval

Em meados da década de setenta sentimo-nos atraídos, pela primeira vez, pela problemática das reflexões filosóficas sobre o *adamismo*. Não criamos, ainda então, que cerca de uma década e meia a duas décadas depois, já no decurso das nossas funções como docente na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, viéssemos a aprofundar essa temática religiosa, numa vertente antropológica.

É um facto que dois autores viriam a contribuir, de uma forma significativa, para esse nosso aprofundamento temático do adamismo. Foram eles, aqui em Portugal, um amigo de longa data, o medievista Pe. Mário Martins, da Companhia de Jesus; e (um tanto depois), em França, o teólogo Charles K. Kannengiesser¹, membro quer do Institut Catholique de Paris, quer da University of Notre Dame, Indiana, nos Estados Unidos da América.

A crítica especializada – como sucede por exemplo com Daniela Calcagnini-Carletti, da Universidade de Roma, que se deteve sobre a iconografia adâmica ao longo dos séculos² – fixa a evolução da representação de Adão no *Genesis* (o primeiro dos livros do Pentateuco), em quatro ciclos representacionais complementares: A criação (*Gn* 2,7.21-22); A queda (*Gn* 3,1.13); a entrega dos símbolos do trabalho; e 4- a expulsão do Éden (*Gn* 3,23).

* Especialista em História do Livro Antigo. Academia Portuguesa da História (Lisboa); e Real Academia de la Historia (Madrid).

¹ Kannengiesser 2002: 39-41. Cfr., Kannengiesser 2004, onde reúne alguns dos mais valiosos estudos por ele desenvolvidos durante continuadas décadas de pesquisa.

² Calcagnini-Carletti 2002: 41-42.

No texto bíblico – e este facto importa ser sempre lembrado – a presença de Adão situa-se, no entanto, para além dos textos do *Genesis* e outro, esparsos, no *Antigo Testamento* – em diversas passagens, também, no *Novo Testamento*. Bastará recordar o exposto em Lucas³ e em Paulo⁴.

Não é este o espaço em que desejemos analisar as primitivas fontes sobre Adão. Poderemos testemunhar, no entanto e em síntese (seguindo-se C. K. Kannengiesser), que no contexto dos livros apócrifos do *Antigo Testamento* se podem identificar uma *Vita* latina de Adão e Eva – a qual se apresenta também no *Apocalipse de Moisés*, nas línguas grega, arménia e eslava – bem como um *Livro de Adão*, em georgiano e nalguns fragmentos coptas⁵.

Entre os mais antigos testemunhos que chegaram até hoje merecem de igual modo menção. É o caso de *A luta de Adão e Eva contra Satanás*, em língua etíope e árabe, muito provavelmente já do século II; *A Caverna dos Tesouros*, em siríaco, árabe, etíope e com uma parte em grego, com um testemunho centrado em Adão e na sua companheira no Paraíso terreal; o Testamento de Adão, em siríaco, árabe e etíope; os *Livros de Adão*, de I a VIII, em língua arménia; o *Livro das Filhas de Adão (Tesouro)*, considerado um livro sagrado dos mandeus; e finalmente o *Apocalipse de Adão*, um escrito gnóstico do século II⁶.

Do ponto de vista da Arqueologia, vários investigadores debruçaram-se já sobre a gesta *adâmica* ou centrada em Adão e sobre as regiões de acção das suas linhagens sucessórias (abrangendo os seus sucessores incluindo Noé). Essa prole havia vivido na bacia fluvial do Tigre e do Eufrates, compreendendo uma vasta área que vai desde Ur até Babilónia. Nesse contexto poder-se-ia situar, posteriormente, a decisão do pai de Abraão, de nome Taré, que optou por se transferir e à sua família (levando, assim, sua nora Sara e o seu neto Lot, como consta de *Génesis* 22, 31) para a região de Canaã.

³ Lucas considera Adão como figura histórica, fazendo retroceder até ele a genealogia de Cristo.

⁴ Paulo faz contrapor “o Adão *primeiro*, do *Genesis*, com o segundo Adão, o *último*, que é Cristo, através de quem sobrevém a Redenção” (1 Coríntios 15, 21-22; 45-50).

⁵ Kannengiesser 2002: 39.

⁶ Idem, *ibidem*.



Mapa da Mesopotâmia, c. 1200 a.C., e os domínios do império Babilónico no quadrante inferior direito

Foi parcialmente com base nesse conjunto de fontes que, no período tardo-medieval, vários filósofos de pré-Renascença e da Renascença – no primeiro dos casos Dante Alighieri; e no segundo, Giovanni Pico della Mirandola – desenvolveram as suas reflexões em torno da problemática *adâmica*, centrados no paraíso terreal, nos seus primeiros primitivos habitantes (primeiro em liberdade depois considerados em pecado por Deus). Enquanto o primeiro desenvolveu tais considerandos e inerentes efabulações, na *Divina Comédia*, em particular nos livros do *Purgatório* e do *Paraíso*; o segundo deteve-se sobre tão desafiadores premissas na *De hominis dignitate oratio* e, mais em particular, não tratado *Heptaplus*.

II. A problemática adâmica centrada em algumas das fontes vetero-testamentárias

II-1. Da circulação dos testemunhos do livro do *Génesis*, no contexto da orla do Mediterrâneo desde o período da Antiguidade Clássica

Não pode por outro lado apreciar-se a contextualização da figura de Adão no âmbito do livro do *Génesis*, sem se verificar a cristalização dos testemunhos nele centrados fixada no livro do *Génesis*. A continuidade desse paradigma textual

genesíaco, não se pode deixar de parte, por seu lado sem se considerarem outros tipos diferenciados de interpretações histórico-bíblicas, num plano editorial.

Sobre testemunhos medievais dos séculos IV-V, devem ter-se presentes, os casos do *Codex Sinaiticus*⁷ e do *Codex Vaticanus*⁸.

Quanto à primeira dessa antiga fonte, quanto aos testemunhos do livro do *Génesis* – no contexto do *Pentateuco*, na Idade Média, na bacia do Mediterrâneo – deve ter-se presente que apenas subsistem hoje, na parte pertencente às coleções da British Library (que já anteriormente haviam pertencido à Rússia), esta secção “Génesis, 23:19 – Génesis 24:46 – fragmentos”.

Quanto à segunda antiga fonte, O *Codex Vaticanus*, sobreviveram nele, numa primeira instância temporal, as 20 folhas originais com o Génesis 1:1-46:28. Só que os fólhos originais vetero-testamentários acabaram por se perder, vindo a ser transcrito posteriormente o seu texto por um escriba no século XV.

Não pode desconhecer-se, por outro lado, que desde os dois aludidos testemunhos do século IV, até ao século XV, continuaram a desenvolver-se, nos *scriptoria* ou nas sinagogas, das mais variadas, por via da cópia, alguns dos mais diversificados testemunhos do Velho Testamento⁹ e mais em particular do livro do *Génesis*, perpetuando o exemplo interpretativo da vida de Adão. As exemplares edições centradas no texto genesíaco, em 1959 e 1978, respectivamente por parte de F. Pérez Castro¹⁰ e por parte de António Peral Torres¹¹ dão bom testemunho das pesquisas realizadas nesse mesmo sentido.

Passando-se aos primórdios da geração do impresso, desde meados do século XV na Europa, é conhecido que sobreviviam, em fins desse século, no ocidente europeu (nos mais antigos testemunhos do *Pentateuco* cristalizados pela mais antiga Imprensa europeia¹², e em particular na ibérica), diversos testemunhos em presença.

⁷ Cfr. Würthwein 1988: 85; ou, ainda, Swete 1902: 129-130; e Matos 2020: 18-21.

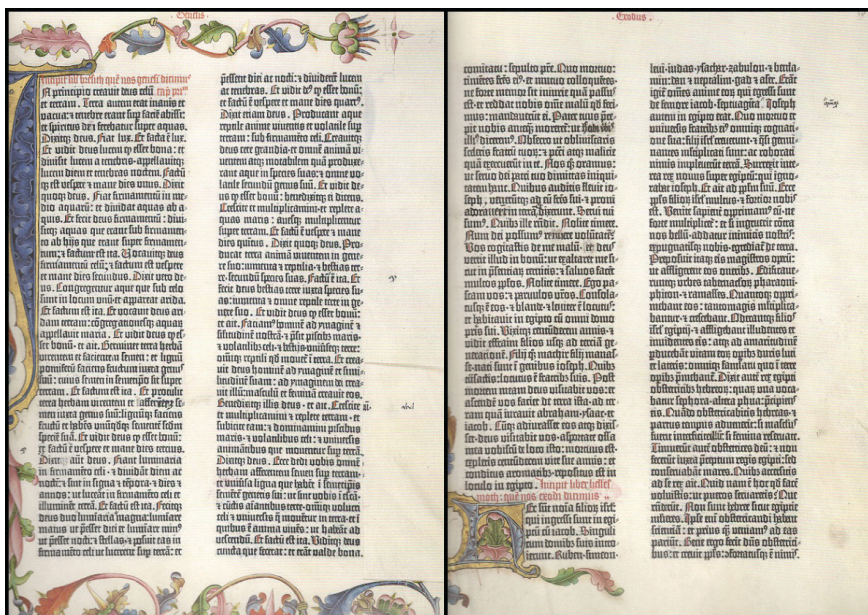
⁸ O *Codex Vaticanus* trata-se de um dos mais antigos manuscritos existentes da Bíblia grega do Antigo como do Novo) Testamento. Este códice, também do século IV, apresentava, numa fase inicial, uma cópia quase completa da *Septuaginta*, faltando apenas 1-4 Livros dos Macabeus e a Prece de Manassés. Interessa aqui, no presente contexto, apenas a preservação dos testemunhos do livro do *Génesis*.

⁹ Sobre as mais antigas e aprofundadas leituras teológicas ibéricas em torno do *Génesis*, veja-se a edição centrada nesse 1.º livro do *Pentateuco*, no contexto do projecto editorial madrileno da Colecção de Textos e Estudos Cardeal Cisneros”.- Cfr., a propósito, Matos 2014 : 147-174.

¹⁰ Cfr. Castro 1959.

¹¹ Cfr. Torres 1978.

¹² Fussel 2018: fls.1-25.



1.ª folha e última (anverso) da edição do *Gênesis*, na *Bíblia*, na impressão germânica devida a Gutemberg, em 1454 (fac-simile integral Taschen, da colecção do CEHLE)

Poderemos, em síntese, apontar os casos da edição portuguesa de 1487 (e dos seus comentários já de 1489 em Lisboa), remetendo-se para as relativamente recentes publicações de 1991¹³ e de 2017¹⁴; assim como a edição na capital portuguesa, de 1489, numa iniciativa do Rabi (lisboeta) Éliezer, divulgando os *Comentários ao Pentateuco*, fixados algum tempo antes pelo cabalista de Gerona, Espanha, Moses ben Nahman¹⁵.

Quanto às duas aludidas edições portuguesas incunabulares, tanto na edição de Faro de 1487, como nos comentários talmúdicos do geronense de 1489 – o mesmo sucedendo com os comentários suscitados quanto à doutrina sobre a criação do mundo, no tratado *Heptaplus*, pelo humanista transalpino Giovanni Pico della Mirandola (de quem nos ocuparemos mais adiante), também desse mesmo ano de 1489 – o texto do 1.º livro do *Pentateuco*, ou seja, o *Gênesis*, apresenta sempre formas de alguma similitude estrutural.

¹³ Matos 1991.

¹⁴ Matos 2017 reed.

¹⁵ Nahman 1989. Cfr. Matos 2017: 325-432.

Pode fixar-se, pois, essa ordem sequencial de tal livro atendendo a dez secções complementares, que o teólogo Cónego Joaquim Mendes de Castro fixou desta forma: 1- *Gn* 2,4, as gerações do céu e da terra; 2- *Gn* 5, 1, as gerações de Adão; 3- *Gn* 6, 9 as gerações de Noé; 4- *Gn* 10, 1, as gerações dos filhos de Noé; 5- *Gn* 11, 10, as gerações de Sem; 6- *Gn* 11, 27, as gerações de Terá; 7- *Gn* 25, 12, as gerações de de Ismael; 8- *Gn* 25, 19, as gerações de Isaac; 9- *Gn* 36, 1, as gerações de Esaú; 10- *Gn* 37, 2 as gerações de Jacob.

III- Dante o aprofundamento do adamismo entre os anos de 1307 e de 1321

III-1. Algumas das reflexões de Dante sobre o *adamismo* ou uma revisitação sete séculos após a sua morte em Ravena

Procura-se aprofundar, aqui, a perspectiva filosófica *adâmica* da queda do homem e da sua inerente salvação. Veja-se, primeiramente, como Dante pretendeu, na *Divina Comédia* – numa indagação em versos expressos em *primeira pessoa* - desenvolver as suas incursões (inclusive as simbólicas) pelos domínios do *inexplicável* na pretensão de encontrar as suas próprias respostas.

Não restam hoje dúvidas, aos principais investigadores da obra de Dante Aligheri¹⁶, as fases em que essa obra foi composta. Tudo aponta hoje, com efeito, que *O Inferno*, foi redigido entre 1304 e 1307/08. Enquanto *O Purgatório* foi escrito entre 1307/08 e 1313/14, O Paraíso foi produzido textualmente entre 1313/14 e 1321, ao da sua morte. Não andaremos muito longe da verdade, por outro lado, se conjecturarmos que o retrato anónimo de Dante, preparado pelo seu contemporâneo Giotto (1267-1337), existente em França, poderá ter sido preparado durante a fase final da vida do poeta.

¹⁶ Quanto ao dia exato do seu nascimento em 1265, continuam a pairar incertezas. É mais comum referir-se que tal sucedeu entre 21 de maio e 13 de junho. Sobre a data da sua morte, tal ocorreu entre 13 e 14 de setembro de 1321.



Retrato de Dante Alighieri, fresco da Capela do Bargello, atribuído a Giotto da Bondone

Nessa tão enriquecedora composição de Dante tratava-se, ao fim e ao cabo, de explorar o tema do amor como um *itinerarium in Deum*. E tal autor fê-lo estruturando esse vasto e conturbante poema num sistema de *números* simbólicos, pelo que – a diversos investigadores especializados na obra desse pré-humanista, como José Vitorino de Pina Martins¹⁷ – têm feito assentar tal organização textual no número de três.

Tal se torna, aliás, bem fácil de confirmar nas três partes desse *opus magnum*. o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*, foram escritas em tercetos. Entretanto estes integram 34, mais 33, mais 33 cantos respectivamente, numa natural soma do número certo, de cem. Por sua vez, ainda quanto ao conteúdo da mesma obra, esse mesmo número reporta-se à *Trindade*, a que se contrapõe as três faces de Lúcifer no abismo do Nono Círculo do *Inferno*.

Entremos, assim, mais directamente na problemática *adâmica*, com a qual entrámos primeiramente em contacto (através da *Divina Comédia*) nesse ano de 1975, por via das duas edições, quer a de Marques Braga¹⁸, de 1955 – a mais credenciada que era então por nós conhecida – quer da

¹⁷ Boccaccio 1965. Cfr., Martins 1971: 770-777; 1566-1573. Cfr., Matos 2013: 63-99.

¹⁸ Alighieri 1955. Esse autor estabelece, na nota prefacial (p. [IX]), que para as suas anotações teve presente comentadores como Tomaso Casini e S. A. Barbi (1954); G. L. Passerini (1922); Francesco Torraca (1951); e Giuseppe Vandelli (1951).

edição da edição castelhana da BAC, de 1956 (e refundida em 1965. Esta última ficara a dever-se a Nicolas González Ruiz, Giovanni M. Bertini e José Luís Gutiérrez García¹⁹.

Nessa nossa incursão pelo campo do *adamismo*, iniciada no primeiro semestre daquele ano de 1975, havíamos sido decisiva influenciado por José V. de Pina Martins e pela sua edição da *Vita* de Dante, por Giovanni Boccaccio. Cumpre-nos hoje, deste modo, interpretar esta problemática detendo-nos na *Divina Comédia*²⁰. Servimo-nos do texto fixado em língua portuguesa por Marques Braga, acompanhando os passos que indiciavam a estrutura do pensamento de Dante centrada no mito de Adão.

Foi de tal modo aliciante, para nós, aquele nosso primeiro conjunto de incursões no plano do dantismo *adâmico* – num período em que Portugal atravessava uma crise política de contornos bem conhecidos – que meses depois dávamos continuidade a tais estudos. Fizemo-lo então, a partir de 5 de Setembro do mesmo ano de 1975, durante uma missão entre Londres e Pakefield, na redacção precisamente de um nosso *Diário* britânico (de então), enquadrado precisamente nesse tema.

Foram de facto para nós decisivas as pesquisas *adâmicas* encetadas no primeiro semestre de 1975 em Lisboa, na leitura da *Divina Comédia*. Foi em resultado de tais indagações/interrogações que resultou o estudo que aqui se apresenta.

Tais indagações *adâmicas* – para além de uma curta incursão feita ainda no texto de *O Inferno* – centraram-se, pois, em *O Purgatório* e em *O Paraíso*. Fomos naquele ano, pois, ao encontro dessas formas de interpretação purgatoriana e paradisiaca nesse triplo poema, tomando como centro de apreciação as edições portuguesa e castelhana, respectivamente preparadas por Marques Braga e pelos investigadores ao serviço da Biblioteca de Autores Cristianos (com primeira edição) no ano seguinte.

III-2. Ao encontro de Dante no contexto dos testemunhos díspares de *O Purgatório*

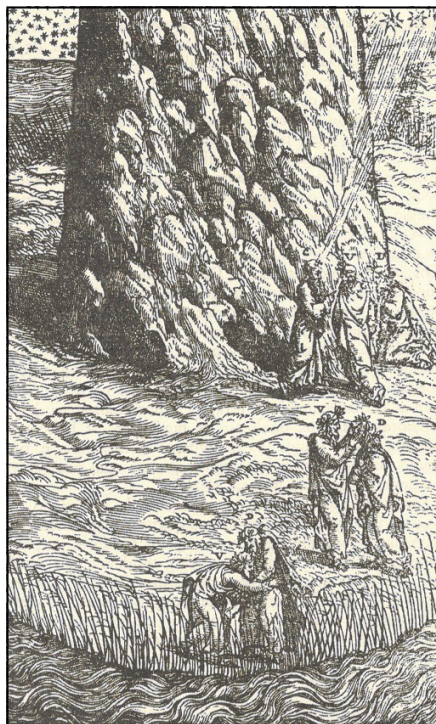
Já na *Divina Comédia* – antecipando em três séculos o que virá a ser também magistralmente abordado em *Paradise Lost*, de John Milton – mas

¹⁹ Alighieri 1965.

²⁰ Duas décadas depois retomáramos este tema. Fizemo-lo em 1997, graças à generosidade do medievista Christian Bec. Cfr. Alighieri 1996: 593-1024. Regressáramos em 2007, resultante de análise comparativa entre Alighieri 1955, e Alighieri 2006.

mais especificamente em *O Inferno*, Dante desenvolveu uma primeira e breve e breve reflexão sobre a problemática *adâmica*. Aí o autor referia, apenas, estar a descendência de Adão associada ao *pecado* sobretudo em resultado de uma caduca (tal como as as folhas outonais) e má *semente*: *no Outono voam as folhas / uma após outra, até que o ramo / vê na terra todo o seu despojo, / assim a má semente de Adão*²¹.

Entrando já directamente no contexto de *O Purgatório*, poucos anos depois, Dante – e tendo analisado o encontro de Dante e Virgílio com Catão – este poeta italiano do pré-Renascimento estabelece uma ponte textual tácita com a questão *adâmica* das origens do homem (que já havia analisado como vimos em *O Inferno*).



Uma gravura alusiva ao *Purgatório*, constante da edição da *Divina Comedia*, de Veneza, 1579

²¹ D-DC/Inf. III: 112-115 (M-Br: 21; D-BAC, 35). Os textos originais a partir daqui fixados em itálico tomámo-los sobretudo da versão portuguesa de Marques Braga (num período em que ainda não havíamos tomado contacto com a versão de Vasco Graça Moura). Cfr., ainda, Pegoretti 2017: 127-142.

Assim, ao redigir Dante o Canto IX, ele repete que, no homem, o corpo não passa de uma *herança*, aquela que recebera do primeiro homem no paraíso terreal: *eu, tendo comigo o [corpo] que recebi de Adão,/ vencido pelo sono, estendi-me sobre a erva*²².

Logo de seguida o poeta insiste na mesma tónica, relevando – em termos de descrição do sentido da *carnalidade* – que o peso do *pecado* de Adão influiu na ausência de leveza dos próprios movimentos corpóreos. Põe assim em relevo que um companheiro, na sua gesta narrativa, *sendo ainda revestido / da carne de Adão, sobre lentamente e com / dificuldade, ainda que esteja animado do desejo / de chegar depressa*²³.

Dante, no canto XXIX, faz alusão ao momento em que quando estando, na floresta, presenciou um cortejo. Ele mesmo descreve o ambiente festivo: *‘Vi avançar as chamas dos candelabros / deixando o ar colorido atrás delas, / parecendo flâmulas flutuantes. / De maneira que o ar ficava bem marcado por / sete bandas luminosas, que tinham em si todas as cores do arco íris... /Debaixo dum céu tão belo, como eu descrevo, / vinham vinte e quatro anciãos, dois a dois, / coroados de flores de lis*’²⁴.

III-3. Uma descrição que irmana com o sentido dos *Triumph* redigidos por Petrarca e com a glorificação da Natureza

O poeta, contrapondo agora ao sentido interpretativo (anteriormente assumido) de *peso* na carne de Adão, contrapõe, agora, uma determinada beleza nas mulheres (neste caso jovens) que dele vieram a descender: *‘Entre as filhas de / Adão bendita és tu, e benditas sejam / eternamente as tuas belezas*’²⁵.

A descrição de Dante – que imediatamente se segue neste mesmo canto – acaba verdadeiramente por confluir com a composição Petrarca (1304-1374), os *Triumph*, iniciada em 1351 e concluída, em termos de edição, apenas no ano da sua morte.

Depois que as flores e as frescas ervas, / na outra margem defronte de mim /, foram livres daquela gente eleita, / como no céu uma estrela sucede a outra, ocupando o lugar, / vieram depois quatro animais, coroados cada

²² D-DC/Purg. IX: 10-11 (M-Br: 79; D-BAC, 232).

²³ D-DC/Purg. XI: 43-45 (M-Br: 102; D-BAC, 244).

²⁴ D-DC/Purg. XXIX: 73-84 (M-Br: 287; D-BAC, 339).

²⁵ D-DC/Purg. XXIX: 85-87 (M-Br: 288; D-BAC, 339-340).

*um de verde louro... / No espaço entre os quatro animais, estava um / carro triunfal sobre duas rodas, que avançou / tirado por um Grifo.*²⁶

Quanto à descrição de carros associados a *Triunfos*, quanto a textos e níveis de iconicidade – tanto no plano da iluminura referente à Idade Antiga, quer da tardo-medieval, pré-renascentista, ou da renascentista – o mais frequente era tais unidades móveis alegóricas serem descritos, como puxadas por unicórnios, elefantes, cavalos ou cervos²⁷. Neste passo da descrição purgatoriana por Dante ao referido carro associa-se um grifo.

Estabelece aqui, em rigor, o poeta: *O Grifo erguia as duas asas para o céu. / Enquadrando a lista luminosa mediana, tão bem, que / fendendo o ar, não quebrava nenhuma lista. / As asas subiam a perder de vista; o Grifo / tinha os membros de ave, os outros membros / eram de cor mista de branco e vermelho. Não só não celebraram com carro tão belo os / triunfos [carros triunfais] do Africano, ou de Augusto*²⁸, */ mas o mesmo carro do Sol seria pobre coisa / comparado com este*²⁹.

Subsiste, assim, em Dante, uma dualidade entre o claro e o escuro; o dia e a noite o factor *nocturno* e o factor *diurno*; a opacidade e o brilho; a luz solar e a luz das estrelas (reportando-se a esta a penúltima passagem aqui transcrita, quando aludiu ao facto de que *a uma estrela sucede a outra*).

Virá a propósito lembrar o autor da *Divina Comédia* escreveu, a dado passo, que nenhum ser humano tinha visto as estrelas, a não ser Adão e Eva³⁰. Esta tinha sido, de facto, a *prima gente* – ou seja, o primeiro casal – dado que viviam no Paraíso terrestre, no espaço mais alto da montanha do Purgatório.

Este criativo escritor do *quattrocento* italiano (mas ainda medieval) acreditava, com efeito, que os seres vivos – ou seja, a maior parte das pessoas do seu tempo – viviam apenas no hemisfério norte. Isso porque se acreditava que o resto da Terra era mar. Ele ter-se-á esquecido de Ulisses³¹ (e

²⁶ D-DC/Purg. XXIX: 89-93 (M-Br: 288-289; D-BAC, 340).

²⁷ Cfr. Matos 2005: 131-185.

²⁸ D-DC/Purg. XXIX: 109-117 (M-Br: 289-290; D-BAC, 340-341).

²⁹ D-DC/Purg. XXIX: 109-117 (M-Br: 289-290; D-BAC, 340-341).

³⁰ Em *O Purgatório*, canto VIII, explicita o poeta bel claramente: *Os meus olhos ávidos olhavam o céu, / onde as estrelas são mais lenta., como as partes da roda mais vizinhas do eixo./ Vigílio pergunta-me 'Filho, que olhas tão atento?'/ Respondo-lhe: 'Aqueles três estrelas / que abrasam todo o firmamento. / E Virgílio diz-me: 'As quatro claras estrelas / que viste esta manhã, ocultaram-se / e estas substituíram-nas. - D-DC/Purg: VIII, 85-92 (M-Br: II, 74; D-BAC, 230).*

³¹ Essa problemática *adâmica*, mesmo que numa lógica indireta, *toca* efetivamente também em Ulisses. Daí que a dado momento, no nosso aludido *diário inglês* (de Setembro de

dos testemunhos bibliográficos que foram ganhando, na região mediterrânica, ganhando cada vez maior número à volta desse tema).

Nesta epopeia dantesca o universo do poeta, as suas preocupações – para além das centradas no homem (desde o homem primitivo ao *homem em questão*, que é o do seu tempo) – são, também, as estéticas, em torno a problemática do *belo*. E esse *belo* pode perder-se (pensando-se já na primitiva geração de Adão) pode transformar-se.

III-4. O sentido filosófico (e representatividade) do *belo*, no plano das suas origens e da sua mutabilidade, em desfavor de um *Paraíso* que foi *perdido*

Daí que Dante – na consciência histórica de um *adamismo* militante – a dado passo, num plano memorialista, evoque o momento em que ‘*caminhando a passo pela selva deserta, / e por culpa daquela [Eva] que acreditou na serpente; / um canto angélico regulava os passos*’. E foi nesse contexto espacial que, não sem surpresa, ele assistiu: *todos murmuraram “Adão”; / depois cercaram uma árvore, cujos / ramos estavam despojados de folhas e de flores*³².

Nesse sentido há, na leitura de Dante, como que um *castigo* que cai sobre o homem pela falta primitiva cometida. E é só nessa consciência do que foi *perdido* que esse humano poderá encontrar o caminho para a salvação. Há assim, para além do universo estético, no poeta, uma motivação também eticamente religiosa.

Desse modo o autor desta *Comédia*, claramente ao serviço de um Deus vivo e militante, se empenha uma vez mais na evocação do primitivo *castigo* (por o homem ter pecado): [quanto à] *planta, que, por duas / vezes, foi despojada das folhas naquele lugar. / Qualquer que a despoja, com fraude ou com força, / peca contra Deus com ofensa de facto., / uma vez que ele a criou sacra e inviolável. / A primeira alma, por haver mordido o fruto, / deve estar em pena e em desejo bem cinco mil / anos, ansiando Cristo, que a culpa em si puniu (...) / por tudo que tenho visto, terias podido /*

1975 e que se seguiu a este nosso estudo) – se imposto que a figura central da *Ulisseia* tenha sido seja chamada à colação, num plano criativo inequivocamente metafórico. Tal sucedeu quando, da praia de Pakefield, na Inglaterra, os mortos nas suas tumbas foram descritos (numa representação estritamente simbólica) como estando a assistir ao aparecimento, na linha do horizonte, da nau de Ulisses.

³² D-DC/Purg. XXXII: 109-117 (M-Br: 315; D-BAC, 354).

*conhecer os altos fins da divina justiça na / proibição feita a Adão de tocar a arvore da ciência*³³.

O homem devia estar, portanto, onisciente dos limites impostos por Deus no paraíso terreal. Num plano filosófico, o pensamento tardo-medieval de Dante pretendeu reconduzir, portanto, a um sentido do reconhecimento dos *limites* da Natureza humana, num agir face quer ao presente quer ao devir.

III-5. A atitude de Eva, a sua presença em *O Purgatório* de Dante e a consciência, demasiado humana, quanto à sua *falta*

Em *O Purgatório*, o segundo livro desta epopeia, a presença de Eva é reverberada ainda, por seu lado, em quatro (outras) passagens de não menor significado, quanto a ecos da sua *falta* projectados no futuro dos humanos. Já no canto VIII desse segundo livro de tal epopeia, haviam sido patenteados por Deus os limites às acções da esposa de Adão e o desafio imposto a esta para saber da sua resistência a não ir além desses mesmos limites: *Daquela parte, onde o Vale não tinha talude, / via-se uma serpente, a mesma talvez, / que outrora deu a Eva o fruto amargo. / Entre a erva e as flores arrastava-se a serpente, / insidiosa, volteando de quando em quando a cabeça, / e lambendo o dorso como costumavam fazer os [outros³⁴] animais*³⁵.

Subsiste, por assim dizer, uma inequívoca ética da denúncia, por parte de Dante, quanto aos invios caminhos percorridos pelos humanos, no seguimento daquelas que ele mesmo aponta como erróneas vias trilhadas por Eva (sendo que, no reconhecimento dessas vias se poderá, segundo ele, encontrar a salvação).

Ele mesmo alerta, a tal respeito: *Filhos de Eva, agora ensorbecei-vos e avançai, / com o olhar altivo, a face / alta, para não vero mau caminho, que seguis*.³⁶

O poeta tardo-medieval transalpino alerta ainda, em *O Purgatório*, a propósito, que outros perigos poderão constituir *limites* à liberdade no

³³ D-DC/*Purg.* XXXII: 56-63; e 70-73 (M-Br: 330-331; D-BAC, 360-361).

³⁴ Numa identificação filosófica do fator *mal*, o autor recorre, neste passo, à presença do efeito da *similitude*.

³⁵ D-DC/*Purg.* VIII: 97-101 (M-Br: 74-75; D-BAC, 230-231).

³⁶ D-DC/*Purg.* VIII: 70-72 (M-Br: 114; D-BAC, 250).

comportamento de todas as Evas em todos os *paraísos* terreaux: ... *nós viemos de repente para a grande árvore, / que rejeita tantos rogos e lágrimas. / “Passai além, não chegueis perto: o fruto da planta / que está no cimo deste monte, foi mordido por Eva, / e esta planta derivou da árvore da ciência*³⁷.

Dante Alighieri, no seu pretenso (e não dissimulado) sentido de catequização social, adverte que é da mais elementar justiça continuar-se a estar crítico das opções tomadas no Paraíso terreal pela companheira e esposa de Adão. A sua fuga à ideia de obediência a Deus, veio a repercutir-se, de uma forma inabalável, em toda a consciência da felicidade futura dos homens. É essa, afinal, a consciência do fator *adâmico*.

*O justo amor do próximo / me fez repreender a temeridade de Eva. / porque lá onde a terra e o céu eram obedientes, uma / mulher, só tão recentemente formada, desobedeceu / para não estar sob o véu da obediência. / Se Eva se tivesse submetido à vontade de Deus, / eu teria gozado aquelas inefáveis delícias, / eu teria nascido, teria vivido no Paraíso terreal*³⁸.

IV- Dante e a abordagem de Adão, só que já posicionado em *O Paraíso*

IV-1. Adão, aquele que veio a *condenar* (por um fruto recebido de Eva), todo o futuro humano

O autor da *Divina Comédia* observa, agora, a vivência de Adão em relação ao Paraíso. Só que, num plano retrospectivo, esse primeiro humano é analisado quanto ao *peso da culpa* que lhe é imputada – na dureza de apreciação do *pecado original* – por todos os homens: *Adão, o homem criado por Deus, para não sofrer / em seu proveito um freio à vontade, condenando-se/ a si mesmo, condenou todo o género humano; / por isto a humanidade jazeu enferma, sobre / a Terra por muitos séculos / em estado de pecado, / até que o Verbo de Deus desceu / na Terra, onde, por virtude do Espírito Santo se / juntou à própria natureza divina, em unidade de / pessoa, / a natureza humana, que se tinha afastado / de Deus pelo pecado original*³⁹.

³⁷ D-DC/Purg. XXIX: 112-118 (M-Br: 241; D-BAC, 314).

³⁸ D-DC/Purg. XXIX: 22-33 (M-Br: 284; D-BAC, 337-338). Encontra-se subjacente, neste passo, num plano metódico, a problemática do homem, no seu questionamento gradual ao longo da sua existência.

³⁹ D-DC/Par. VII: 25-33 (M-Br: 68; D-BAC, 395).

IV-1.1. Um antecedente da concepção das *maravilhas* que há em todo o ser humano, preconizadas pelo humanista do *quattrocento*, Giovanni Pico

O Canto XIII da *Divina Comédia* (no respeitante ao *Paraíso*) acaba por trazer, em si, uma novidade humanística que, em toda a Itália, muito em breve iria dar que falar. Só que antes de o abordarmos, vejamos como Dante, em dois passos complementares, aludiu ao sentido da potência divina operando quer sobre Eva quer sobre Adão: *Tu crês que no peito em que foi tomada / uma costela para formar a bela face, / cujo paladar custou tão caro ao mundo ... / quanto lume de sapiência pode existir na / humana natureza, tudo foi infundido pela / potência divina, que criou Adão e Cristo.*⁴⁰

A segunda parte destas anteriores premissas é aquela que, a nosso ver, patenteia uma das verves mais felizes do pré-humanismo de Dante e que mais o faz aproximar de um filósofo da geração seguinte, como veremos adiante, Giovanni Picco della Mirandola (1463-1494). Tomando-se em linha de conta o aqui exposto, ‘quanto lume de sapiência pode existir na humana natureza’, Dante já se afigura comum precursor do autor da *Oratio Hominis Dignitate*. A abrir, precisamente, essa oração, o amigo e companheiro de lides filosóficas de Marsilio Ficino, era bem explícito quando apregoava: ‘Ó Asclépio, grande milagre é o homem!’⁴¹

Na *Divina Comédia*, no texto fixado em 1956 (na Biblioteca de Autores Cristãos) os seus editores/anotadores haviam sido bem explícitos, a respeito desta passagem, numa lacónica nota de rodapé: “Em Adão e na natureza humana de Jesus Cristo, reuniram-se as maiores excelências possíveis no humano”⁴².

IV-2. Também no *Paraíso*, as maçãs, como frutos *apetecíveis* (conducentes ao *pecado*), já tinham sido objecto de maturação

Há, no *Génese*, um sentido de evolução da própria Natureza criada por Deus. Tal inclui, obviamente, a evolução dos próprios bens concedidos ao homem por essa mesma Natureza, incluindo aqueles que, como a maçã, (conhecedora de várias fases de maturação), estiveram na origem do *pecado original*.

Este facto explica que Dante não só acompanha, no seu poema, a evolução dessa vida do *natural*, como também a interpreta ‘luz dos factos

⁴⁰ D-DC/Par. XIII: 37-39; e 43-45 (M-Br: 138; D-BAC, 427).

⁴¹ Mirandola 2005: 68.

⁴² D-BAC, 427, n. 7.

narrados nessa mesma fonte veterotestamentária: *‘Ó pomo [maçã], que foste o único criado / na plenitude e maturidade das forças, ó pai antigo, / no qual toda a esposa⁴³ é filha e nora⁴⁴.*

Dante, conhecedor dos mais variados aspectos da Filologia já como ciência, não em dúvidas em aceitar os fenómenos associados a dinâmica da língua, ou seja, de uma dada língua. Só que, estando a tratar dos efeitos *adâmicos*, no plano também social e cultural, ele não deixa de reflectir – a dado passo destes seus versos – também sobre a dinâmica que a língua humana já vinha conhecendo desde os tempos de Adão: *A língua que eu falei caiu no esquecimento, / antes que Nenrod e os seus se metessem ao/ grande trabalho da torre interminável* [dita de Babel]⁴⁵.

O poeta transalpino acompanha assim as mutações – para além das sofridas pela língua – no plano dos efeitos da temporalidade e dos ritmos do devir. Deste modo deixa numa das suas estrofes do *Paraíso* (no tocante à vida em *pecado* e à vida sem *pecado*) esta percepção do tempo: *No monte alto, fora do mar, o mais alto, / vivi, sem pecado e com pecado, / desde a hora primeira à que vem depois, / logo que o sol mudou de quadrante* [desde a hora *prima*... até à hora *sexta*]⁴⁶.

Há assim no *Paraíso* uma consciência plena do poder e arbítrio de Deus. Nada é gerido por acaso, estando tudo – em termos de equilíbrio cósmico – sob a tutela do Pai. Dante Alighieri pretende, de facto, deixar reverberado esse poderoso efeito de que no Éden nada subsiste nem pode subsistir sob o efeito do *acaso*: *Neste amplíssimo reino, não pode haver algum / efeito de acaso, como não pode encontrar lugar / a tristeza, ou a*

⁴³ O sentido de *filha*, num plano de criação *por* Deus, oferece ao leitor uma lógica interpretativa imediata. No que concerne ao conceito de *nora* ele já pressupõe ter-se em presença que – face à morte, por assassinio perpetrado por seu irmão) do jovem Caim – a sua esposa, a que asseguraria a descendência futura, só pode ser perspectivada (na impossibilidade dos trâmites legislativos do *incesto*) por uma criação – a partir do factor masculinidade, tal como sucedera com Eva – também por Deus. Estes pressupostos só são explicáveis, com efeito, à luz dos valores da fé.

⁴⁴ D-DC/Par. XXVI: 91-93 (M-Br: 276; D-BAC, 496).

⁴⁵ D-DC/Par. XXVI: 124-127 (M-Br: 278; D-BAC, 497). Os anotadores da edição da BAC acrescentam, ainda, a tal propósito (ed. ant. cit., p. p. 497, n. 9): “quando se intentou a construção da torre de Babel, já havia desaparecido a primitiva língua de Adão”.

⁴⁶ D-DC/Par. XXVI: 139-142 (M-Br: 279; D-BAC, 498). Também a este respeito, os mesmos anotadores deixam este testemunho piedoso: “constitui uma antiga tradição que Adão permaneceu no Purgatório apenas sete horas”.

*sede, ou a fome; pois que tudo quanto vês neste reino é / preestabelecido, por lei eterna, tão justamente / como corresponde o anel ao dedo*⁴⁷.

IV-3. Do prémio de Deus, a Adão e a Eva, ou a presença (ante os vindouros) da memória futura quanto ao pecado original

Já no penúltimo canto constante de *O Paraíso*, uma das suas últimas estrofes remetem para o *prémio* que Deus viria a dar a Adão. Trata-se de um prémio ao pecador mas que, por outro lado, por essa falta, veio a ser apontado por Deus como aquele que se soube também redimir para salvação dos seus semelhantes.

*À direita da Virgem, vê aquele pai venerável / da Santa Igreja, a quem Cristo confiou / as chaves desta formosa flor... e junto a Adão está [Moisés] aquele chefe, sob o qual, viveu de maná, / a gente ingrata, volúvel e desobediente*⁴⁸

Entretanto quanto a Eva, a esposa que induziu o marido à referida como *falta* original, veio a merecer, também ela, o prémio a que Dante faz ainda alusão: *Aquela que tão bela está aos pés de Maria / é Eva, a qual foi origem daquele pecado, / de que a Virgem redimiui a humanidade*⁴⁹.

Toda a presente epopeia poética de Dante – entre testemunhos de uma fé piedosa, argumentos filosóficos sintetizando as ideias religiosas do seu próprio tempo, e uma maneira de ser criativa que patenteia uma forte caminhada entre a crença e a dúvida – acaba por coroar, no *limbo* cristão, mas também no *Paraíso*, os seus agentes de glória, ou sejam, Adão e Eva. São, por seu lado, os que estiveram na origem da primeira falta, é um facto, mas também são, na perspectiva espiritual de Dante, aqueles que deram primeiro testemunho de como entre a falta e o saber(em)-se redimir a distância é apenas ténue.

Após o desaparecimento de Dante, em 1421, decorreriam ainda cerca de cinco décadas até que, em 1472, surgisse a primeira edição em letra de forma da *Divina Comedia*⁵⁰. Tinha acontecido também, no entanto, que – para além da importância intrínseca de toda essa obra, *per se* – ela também havia beneficiado, após a morte do exímio poeta, de um comentário crítico, de particular alcance, por parte de Cristóforo Landino (1424-1492). De facto tal comentador fizera editar, em 1481, um comentário à *Divina Comedia*

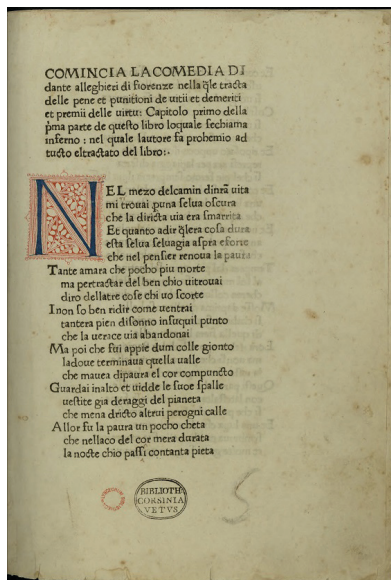
⁴⁷ D-DC/Par. XXXII: 52-57 (M-Br: 340; D-BAC, 525-526). Os mesmos comentadores da edição da BAC salientam o facto de se estar então a viver “a primeira idade do mundo, a de Adão e de Abraão”.

⁴⁸ D-DC/Par. XXXII: 124-126; 130-132 (M-Br: 345; D-BAC, 528).

⁴⁹ D-DC/Par. XXXII: 4-6 (M-Br: 336; D-BAC, 524).

⁵⁰ Martins 1971: 24-78, em particular in 49.

que, a nosso ver também, muito ajudou numa interpretação fiel dessa obra, de algum modo, ainda no seu tempo⁵¹.



Frontispício de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, na primeira edição impressa conhecida, de 1472

V- O humanista Giovanni Pico della Mirandola (cerca de século e meio após a morte de Dante) e o aprofundamento da problemática adâmica

V-1. Breves considerações sobre o tratado *Heptaplus*, (do mesmo ano que a edição dos *Comentários* de Nachmanides) ou ainda o universo da primitiva criação divina e a vivência do *pecado original*

Avancemos um pouco no tempo e detenhamo-nos, agora, no seio desta mesma vasta e complexa problemática transdisciplinar de Adão e da criação do mundo, em Giovanni Pico della Mirandola. Fazemo-lo perspectivando tanto a *De hominis dignitate oratio*, de 1486 (a que atrás fizemos referência), como o seu tratado *Heptaplus*, redigido em Fiesole, Itália, em 1489. Tal sucedeu – em termos de um discurso diacrónico – precisamente no ano

⁵¹ Martins 1979: 261-277.

em que, na cidade de Lisboa, o Rabi Eliézer fez imprimir (ou imprimiu ele próprio) o *Comentário ao Pentateuco*.

Giovanni Pico, senhor de Mirandola, foi um bem conhecido filósofo-aristocrata da Itália da Renascença nascente. Ele acabaria também, com efeito, por vir a debruçar-se – já numa fase após o advento da Imprensa na Europa – sobre a mesma temática da primitiva criação divina e sobre o pecado original. É desta matéria que trataremos agora neste novo capítulo.

Foi precisamente naquela *oratio* que esse jovem e promissor humanista – que na altura contava apenas 23 anos de idade – procurou justificar a importância da busca humana pelo conhecimento, num contexto da perspectiva neoplatónica em que situava o seu pensamento.

Ele salientou assim, a respeito daquele tema genesiaco, que Deus, tendo criado todas as criaturas, pretendeu gerar uma outra criatura, um ser consciente que pudesse apreciar a criação, mas não havia nenhum lugar disponível na cadeia dos seres, desde os vermes até os anjos.

Desse modo Deus decidiu criar o homem. Este, ao que põe em evidência o nosso humanista, não tinha um lugar específico – contrariamente aos outros seres – nessa cadeia. Em lugar disso, este ser humano era capaz de aprender sobre si mesmo e sobre a natureza, além de poder emular qualquer outra criatura existente.

Assim, segundo estabeleceu Giovanni Pico della Mirandola, quando o homem filosofa, ascende a uma *condição angélica* e comunga com a divindade. Se, entretanto, quando utiliza o seu intelecto, pode descer à categoria dos vegetais mais primitivos. Este filósofo (já) renascentista afirmava, assim, que os filósofos se encontram entre as criaturas mais dignificadas da criação.

Vinham ao de cima, dessa forma, as premissas de que o homem podia ascender na cadeia dos seres pelo exercício de suas capacidades intelectuais. Tal traduziu-se num particular reconhecimento de uma particular e profunda garantia de dignidade da existência humana na vida terrestre.

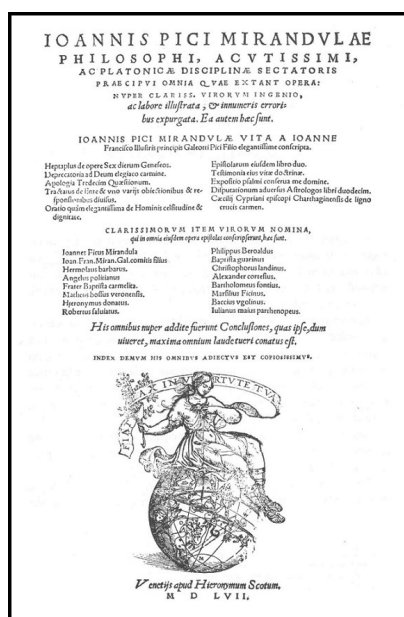
Para Giovanni Pico della Mirandola, a base da dignidade já se encontra numa afirmação que proferiu de que apenas os seres humanos podem mudar a si mesmos pelo seu livre-arbítrio. E observou, nesses fins do século XV, que, na história do homem, as filosofias e as instituições se encontravam numa evolução constante. E ainda que já se verificava, para bem da humanidade, que a capacidade de *auto-transformação* do homem a única constante.

Quando em 1489 Giovanni Pico decidiu redigir o tratado *Heptaplus*⁵², ele já era um intelectual amplamente reconhecido, sobretudo pela aludida

⁵² Valcke 2005: 283-286.

oratio de 1486. Ele depara-se com um questionamento profundo sobre as origens do homem a fase da vida terrena e este seu livro este companheiro de Marsílio Ficino, em Florença, ganhou um lugar de eleição entre os maiores pensadores transalpinos do seu tempo, num período em que a Igreja romana não aceitava as suas invectivas teológicas⁵³.

Importa interpretar, deste modo, o *Heptaplus* como uma exposição místico-alégorica da criação do mundo⁵⁴. E o seu autor fá-lo de acordo com os sete sentidos bíblicos, prossequindo tais directrizes na vertente da Teologia moderna, numa obra que veio a corporizar os *Opera Omnia* do autor, na edição veneziana de 1557⁵⁵.



Frontispício dos *Opera Omnia*, de G. Pico della Mirandola, edição de Veneza, de 1557

⁵³ Martins 1997; Martins 1976. Cfr., ainda, Matos 1996: 267-308.

⁵⁴ Deve acentuar-se, ainda, que sensivelmente à época em que redigiu este seu trabalho, Giovanni Pico della Mirandola também escreveu, em 1491, o *De ente et uno*, com explanações de várias passagens dos livros mosaicos, platónicos e aristotélicos.

⁵⁵ Foi através de José V. de Pina Martins que conseguimos em Roma, na Livraria do senhor Rapaport, nos idos anos 80, a aquisição de um exemplar raríssimo desta edição original *Ioannis Pici Mirandulae Philosophi, Acutissimi, ac Platonica disciplina Sectatoris Praecipui Omnia quae Extant Opera*, Veneza, na oficina de Hieronymum Scotum, 1557.

V-2. Alguns considerandos e torno do tratado *Heptaplus*, ou o sustentáculo platónico da sua *philosophia Dei*

Vários investigadores, em Itália, França e Portugal inclusive, se destacaram, ao longo das últimas décadas, nos estudos e na edição da obra do mirandulano. Não pode esquecer-se que Eugenio Garin⁵⁶ em Itália e Olivier Boulnois, em França, contribuíram decisivamente com os seus estudos e edições, para o conhecimento da filosofia presente no *Heptaplus*⁵⁷.

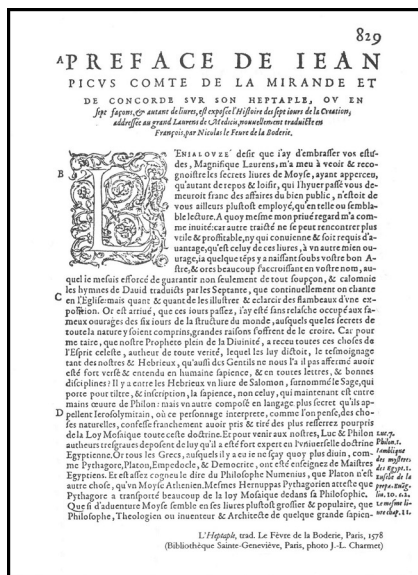
Quanto a Portugal, José V. de Pina Martins destacou-se, em trabalhos vários, sobre a obra desse humanista transalpino. Para além dele, Américo da Costa Ramalho, um dos empenhados dirigentes e impulsionadores da revista *Humanitas*, patenteou, de igual modo, algum interesse em aprofundar o humanismo piquiano⁵⁸.

Entretanto quer Eugenio Garin quer Olivier Boulnois reconheceram que as edições de Pescia, Itália, em 1568; e a francesa de 1578 do *Hetaplus* de Pico, esta última na tradução de Fevre de la Boderie, tinham contribuído, de uma forma clara, para a afirmação das ideias deste filósofo em torno da criação do mundo, nos países da Europa central e do ocidente europeu.

⁵⁶ Tenha-se presente – por se tratar de uma das iniciativas editoriais mais emblemáticas em torno deste autor – os *Opera* de Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate. De Ente et Uno et Scritti Vari* (edição e comentário por Eugenio Garin, Florença, Vallecchi, 1942; idem, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem (Libri I-V)*, mesmos editores, 1946; e *Disputationes adversus astrologiam divinatricem (Libri -XII)*, editores, 1952. Recordamos, neste passo, as relações de amizade (e visitas de pesquisa) que mantivemos, durante anos, junto de Eugenio Garin, no Instituto de Filosofia do Renascimento, em Florença. Lembramos, ainda, que um ano antes da morte de Eugenio Garin, lhe dedicámos os vol. 15 e 16 da *Revista Portuguesa de História do Livro*, ambos de 2005 (antecedido da epístola que lhe dirigimos em 9 de Maio de 2004, por ocasião do seu aniversário a qual, segundo o Prof. Francesco Adorno, de Florença, ele ainda teve ensejo pessoal de apreçar, falecendo pouco depois).

⁵⁷ Mirandola 1996; Mirandola 2004: 137-254.

⁵⁸ Cfr., a este respeito, Ramalho 1965-66: 260-261. Duas décadas e meia depois, já em 1989 e a nosso pedido pessoal, ele empreendeu a tradução do poema piquiano, *Piissima Oratio*. Cfr. Nahman 1989: 63-66.



Frontispícios do *Heptaplus*: à esquerda na versão italiana, de Pescia, De 1568; e à direita, na versão francesa, de 1578, com o texto fixado por Fevre de la Boderie

Efectivamente esse tratado Giovanni Pico della Mirandola inicia-se com a sua “exposição dos seis dias do Génesis”, dirigida ao senhor de Florença, Lourenço de Médicis (1449-1492), dito o Magnífico. Segue-se um segundo preâmbulo que termina, precisamente, com a necessidade de se saberem escutar as palavras da Bíblia.

Conclusões

Ao longo do século XIV, com Dante Alighieri e a *Divina Comédia*, gerou-se uma nova leitura da problemática do *Adamismo*. A tónica centrou-se na criação do mundo por Deus, na existência de Adão e Eva como pretensos primeiros seres humanos à face da terra e, ainda, na argumentação centrada no primeiro crime de sangue, por parte de Caim, na pessoa de seu irmão Abel. Mesmo que se considere existirem já alguns laivos de *pré-humanismo* nos textos de Dante, foi efectivamente Giovanni Pico della Mirandola quem, nos fins do século XV, veio a a introduzir, por via do seu tratado *Heptaplus*, uma verdadeiramente uma nova de ler, já no contexto do Humanismo nascente, a problemática do Adamismo e, inerentemente, da criação *por Deus* do mundo terreal.

Bibliografia

- Alighieri, D. (1955), *A Divina Comédia, tradução do italiano*. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa.
- Alighieri, D. (1956, 2ª ed. 1965), *Obras Completas, versión castellana de Nicolas González Ruiz, sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini* [y] *colaboración de José Luís Gutiérrez García*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Alighieri, D. (1996), “Divina Comédia”, in C. Bec (dir.), *Oeuvres Complètes*, Paris: La Pochothèque / Le Livre de Poche, 593-1024.
- Alighieri, D. (2006), *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Tradução por Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora.
- Boccaccio, G. (1965), *Origine, Vita e Costumi del Chiarissimo Dante Alighieri Poeta Fiorentino*. Edição em fac-símile e estudo por José V. de Pina Martins. Lisboa: O Mundo do Livro.
- Calcagnini-Carletti, D. (2002), “Adão e Eva. II. Iconografia”, in *DPAC*. São Paulo: Editora Vozes / Paulus, 41-42.
- Castro, F. P. (ed) (1959), *Séfer Abisa: edición del fragmento antiguo del rollo sagrado del Pentateuco hebreo samaritano de Nablus*. Madrid: “Textos e Estudos Cardeal Cisneros”.
- Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs [DPAC]* (2002). São Paulo: Editora Vozes / Paulus.
- Fussel, S. (ed) (2018), *The Gutenberg Bible of 1454*. Colónia: Taschen.
- Kannegiesser, C. K. (2002), “Adão e Eva. I. Exegese Patrística”, in *DPAC*. São Paulo: Editora Vozes / Paulus, 39-41.
- Kannegiesser, C. K. (2004), *Handbook of Patristic Exegesis: The Bible in Ancient Christianity*. Leiden: Brill, 2 vols.
- Martins, J. V. de P. (1971), “Dante Alighieri”, in *Cultura Italiana*. Lisboa: Editorial Verbo, cols. 770-777.
- Martins, J. V. de P. (1971), “Divina Comédia”, in *Cultura Italiana*. Lisboa: Editorial Verbo, col. 1566-1573.
- Martins, J. V. de P. (1979), “À propos du Commentaire de la *Divine Comédie* par Landino dans les éditions des XVe. et XVIe. siècles”, in *Hommage à Marcel Bataillon*. Paris: Fondation Singer Polignac, 261-277.
- Martins, J. V. de P. (1997), *Giovanni Pico della Mirandola na Cultura Portuguesa del Cinquecento*. Florença: Leo S. Olschki Editore.
- Matos, M. C. de (ed) (1991), *Pentateuco. Reprodução fac-similada do mais antigo livro impresso em Portugal (Faro, Junho de 1487)*. Faro: Governo Civil;

- Lisboa: Edições Távola Redonda; (2017, reed.) Faro: Edições Sul, Sol e Sal, Círculo Manuel Teixeira Gomes, Bispado do Algarve.
- Matos, M. C. de (1996), “Giovanni Pico, o cultor de línguas orientais, o averroísta e a sua epistolografia. No V centenário da 1.^a edição dos *Opera Omnia* do mirandulano”, *Humanitas* XLVIII: 267-308.
- Matos, M. C. de (2005), “Unidade e diversidade das edições impressas de e sobre (...), Petrarca, entre os séculos XV e XVI. I- As edições de Veneza nas três últimas décadas do século XV (Para a História da Edição petrarquiana na Itália do Renascimento)”, in *Leonardo, Petrarca 700 anos*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Universidade de Coimbra, 131-185.
- Matos, M. C. de (2013), “O VII centenário do nascimento de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Para um estudo da sua circulação editorial, na Europa mediterrânica e no ocidente, entre 1336 e o fim do período incunabular”, *Revista Alpha* 14: 63-99.
- Matos, M. C. de (2014), “No cinquentenário de uma iniciativa bibliográfica: a coleção de ‘Textos e Estudos Cardeal Cisneros’ (o testemunho de um historiador do livro e da edição)”, *Cadmo. Revista do Instituto Oriental* 14: 147-174.
- Matos, M. C. de (2017), “A produção dos livros hebraicos sobre o *Talmud* em Portugal em finais do século XV: reflexões culturais e filosóficas sobre os conteúdos, sua própria decoração e linhas de influência”, in *Homem, Valores e Fé na Idade Média: Da Cultura Manuscrita a Impressa (Estudos Medievais II)*. Col. “Obras Completas de MCM”, vol. XI. Lisboa: Edições Távola Redonda e CEHLE, 267-432.
- Matos, M. C. de, (2020), “A descoberta do Codex Sinaiticus”, in *No Meio Milénio da Chegada dos Portugueses à abissínia. A Bíblia entre Textos e Imagens na Idade Média*. Col. “Obras Completas de MCM”, vol. XI. Lisboa: Edições Távola Redonda e CEHLE.
- Mirandola, G. P. (1993, 3.^a ed. 2004), “Heptaplus”, in *Oeuvres Philosophiques de J. P. d. M.*. Textos latinos, traduções e notas por O. Boulnois e G. Tognon. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mirandola, G. P. (1996, 2.^a ed.), *O della settemplice interpretazione dei sei giorni della Genesi*. Tradução de Eugenio Garin, introdução de Alberto Cesare Ambesi. Carmagnola: Edizioni Arktos.
- Mirandola, G. P. (2005), *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Texto integral, estudo e tradução de M. I. Aguar. Lisboa: Areal Editores.
- Nahman, M. b. N. (1989), *Comentários ao Pentateuco*, fac-símile da edição hebraica de Lisboa de 1489. Estudo e edição de Manuel Cadafaz de Matos. Lisboa: Edições Távola Redonda e Câmara Municipal de Lisboa.

- Pegoretti, A. (2017), “Un Dante ‘domenicano’: la ‘Commedia’ Egerton 943 della British Library”, in Corominas (coord) (2017), *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*. Florença: Cesati, 127-142.
- Ramalho, A. da C. (1965-66), “Giovanni Pico Della Mirandola: Carmina Latina entdeckt und hrsg. von Wolfgang Speyer”, *Humanitas* 17-18: 260-261.
- Swete, H. B. (1902), *An Introduction to the Old Testament in Greek*, Londres, Macmillan and Co.
- Torres, A.P. (ed) (1978), *Comentário al Génesis de San Efrén*, Madrid, “Textos e Estudos Cardeal Cisneros”.
- Valcke, L. (2005), *Pic de la Mirandole, un itinéraire philosophique*. Paris: Les Belles Lettres, 283-286.
- Wurthwein, E. (1988, 2ª ed.), *Der Text des Alten Testaments*. Estugarda: Deutsche Bibelgesellschaft.

**ALIMENTAR O CORPO, DESPERTAR OS SENTIDOS.
TESTEMUNHOS DA ARTE MÉDICA PORTUGUESA NEOLATINA**

**AWAKE THE BODY AND FEED THE SENSES.
A PORTUGUESE NEO-LATIN MEDICAL TREATIES TESTIMONIAL**

INÊS DE ORNELLAS E CASTRO¹

iorncastro@netcabo.pt

NOVA FCSH / IELT/Projecto DIAITA

<https://orcid.org/0000-0002-4392-4487>

Texto recebido em / Text submitted on: 23/02/2019

Texto aprovado em / Text approved on: 05/05/2021

Resumo

Alimentar o corpo com prazer implica seduzir e estimular os sentidos. Assim sendo, qual o papel conferido ao gosto? A partir de textos neolatinos de médicos portugueses de finais do século XVI e início do século XVII, procuraremos demonstrar numa primeira instância como, ao contrário do Cristianismo, que relega o sentido do gosto para a base da escala, os tratados médicos reconhecem, desde a Antiguidade e até à época moderna, a importância cognitiva do palato na apreensão da substância do alimento, coadjuvado pelo sentido do olfato. Se o alimento que nutre pode ser também um medicamento para o corpo, ou um “alimento medicamentoso”, urge seduzir o palato do paciente, porquanto só um palato satisfeito conduzirá à cura.

Palavras-chave: sentidos, gosto, medicina neolatina, alimentação, cura.

Abstract

Feeding the body in a pleasant way implies always to seduct and delight the senses. In such case, what is the role played by the taste? Departing from neo-Latin

¹Embora a autora defenda e utilize a antiga ortografia, por critérios editoriais apresenta este texto segundo as regras do novo acordo.

texts by from the late Sixteen and early Seventeen centuries Portuguese physicians, we will try to give evidence in a first instance that, in contrast with Christianity, which relegates taste for the base of the senses scale, medical treatises recognize, since Antiquity and up to Modern Era, the palate cognitive importance in the food substance apprehension, assisted by the smell. If the food that nourishes can also work as a medicine for the body, or as a “medicinal foodstuff”, it urges to seduce the patient palate, whereas only a satisfied palate will lead to the cure.

Keywords: senses, taste, neo-Latin medicine, food, cure.

Comer e amar são porventura as atividades humanas que mais fazem apelo, com prazer, a todos os sentidos. Embora por vezes estejam associadas, pois o sentido do gosto, quando exacerbado, pode conduzir à gula e esta, como veremos, a outro pecado capital, a luxúria. Neste ensaio centrar-nos-emos nos prazeres da mesa. Quais os sentidos que nos facultam sentir o prazer de degustar os alimentos? Haverá algum primacial? No Ocidente, a tratadística cristã – mais do que o primevo Cristianismo – considerou o gosto um *sensus humilis* na base da hierarquia dos sentidos. E, todavia, o saborear está associado à incorporação do divino. Qual o cristão que não conhece as palavras “Saboreai e vede”? Saborear primeiro e, só depois, ver; ver com os olhos da alma no interior de si mesmo. Terá este saborear um teor cognitivo? A arte médica, embora numa dimensão diferente, responde-nos, desde a Antiguidade, afirmativamente. E não se cinge apenas ao registo orgânico. A partir do sentido do gosto chegamos à essência daquilo que ingerimos; através do paladar descobrimos os sabores. Os sabores permitiam à arte médica encontrar um diagnóstico. Mas a escolha dos alimentos, o “*delectus*”, não só cura os desequilíbrios do corpo, mas também, como esperamos demonstrar, torna a alma melhor.

Em função de uma sequência metodológica, apresentamos esta reflexão em três partes: começamos por constatar como o papel dos sentidos à mesa é tema de novas áreas de saber; em segundo lugar, recordamos a hierarquia do gosto face aos demais sentidos e, por fim, na parte mais extensa e central da nossa exposição, analisamos o sentido do gosto, dos sabores e do prazer da mesa em vários registos da narrativa médica. O *corpus* neolatino revisitado, hipocrático-galénico, é obra de autores cuja formação e produção escrita decorreu no século XVI – mesmo que as obras tenham sido editadas posteriormente. Testemunham uma sociedade humanista que olha para o ser humano dotado de idiossincrasias a que o médico deve dar atenção, inclusive respeitar o seu gosto.

1. Os cinco sentidos à mesa

“Sensus sunt quinque quos custodire debemus
Visus et auditus, contactus, gustus odorque.”²

Poder-se-á saborear toda uma refeição ou apenas um alimento sem recorrer aos cinco sentidos? Haverá algum que se destaque para desfrutarmos, em pleno, do prazer da mesa? A resposta a estas perguntas parece simples e, todavia, depende da forma como nos situamos no espaço e no tempo. A apreciação dita gastronómica, sabêmo-lo, é condicionada pelo ambiente cultural; assim, perante o ato gustativo, nem todas as culturas hierarquizam os sentidos de modo idêntico.

Ainda em 2017, Charles Spence³, professor de Psicologia Experimental na Universidade de Oxford e responsável pelo Crossmodal Research Lab, defendia, em entrevista a uma conceituada jornalista, que comemos com o cérebro, porque o ato de comer, propriamente dito, antecede o saborear do alimento. Deste modo, o palato (associado ao sentido do gosto) não seria o sentido central no processo, e a sequência proposta seria antes: *visão*, olfato-tato, som (audição) e, finalmente, o sabor acompanhado de cheiro retronasal (olfato). Ou seja, ao levarmos um pedaço de comida à boca, forçamos um pouco a condução de ar para as suas passagens na parte detrás, onde os receptores de cheiro, na cavidade nasal, detectam milhares de produtos químicos voláteis que se somam a sabores complexos.

Privilegiar a visão não é uma novidade. A vetusta expressão «comer com os olhos» pode até ser interpretada literalmente e, em determinados contextos antropológicos, remete para crenças de que o olhar pode absorver a energia dos alimentos⁴. Mas a ênfase dada à visão, que revela o cromatismo e a disposição dos manjares, e a ordem pela qual surgem os restantes sentidos, até chegar ao sabor, implica, em nosso entender, repensar o impacte estético

² Tradução nossa: “Cinco são os sentidos que devemos vigiar: visão e audição, tato, gosto e odor” (i. e. olfato). Vide Nordenfalk 1985: 2. apud H. Walther, *Carmina medii aevi posterioris latina*, Gottingen, 1959.

³ Charles Spence foi um dos oradores da conferência internacional “Experiencing Food: Designing Dialogues” que decorreu em Lisboa entre os dias 19 e 21 de outubro de 2017. Vide Alexandra Prado Coelho, “A experiência de Comer”, in jornal *Público*, de 15 de outubro de 2017. A entrevista está inserida no corpo do texto do artigo.

⁴ É crença de certas tribos da África Austral que se deva preferir comer em espaço privado, conseguindo, assim, manter toda a energia dos alimentos sem os sujeitar ao olhar alheio.

da mesa. Conduz-nos, além disso, a analisar como dialogaram entre si os domínios do saber directamente associados ao estudo do paladar e, em consequência, do sentido do gosto.

O receituário que hoje designamos como culinário, tanto o da Antiguidade como o medieval, visava sobremaneira a digestibilidade, pelo que, até finais de Quinhentos, encontramos-lo nas secções das bibliotecas reservadas à medicina. Na verdade, observa-se, ao longo dos séculos, uma lenta transição nas abordagens ao sentido do palato da arte médica para a arte da cozinha. A este facto não é alheia a nova configuração epistemológica que, na Idade Moderna, retirará a cozinha da esfera de influência da dietética ou da higiene — áreas ancilares da medicina — para a conduzir paulatinamente ao domínio da arte dos sabores. Prova disso são os receituários impressos dedicados unicamente à cozinha⁵ (cujos receptores são a elite), que se vão afirmando desde o século XVII e onde as subordinações dietéticas de matriz humoral deixam de prevalecer: “Libéré du service de santé, malgré la routine des bibliophiles, l’art culinaire ne s’est pas mis d’abord au service de la gourmandise — péché capital — mais au service du bon goût, comme tous les beaux-arts.”⁶

Não por acaso, surgiram diversas obras impressas em cujo título se lê a palavra “arte”. Em França, consultando os livros recenseados entre 1400 e 1800, encontramos apenas três entre os 50 publicados⁷; na península ibérica, deparamos, e.g., com a *Arte de cocina, pastelaria, vizcocheria e conserveria* (1611) da autoria de Francisco Martínez Montañón, cozinheiro dos Filipes I, II e III de Portugal e a *Arte de Cozinha* (1680) de Domingos Rodrigues. No século seguinte, em 1764, o segundo tomo do *Traité des livres rares* classifica pela primeira vez os livros de cozinha como arte⁸ — embora tenhamos de ter em conta que o conceito de arte abarcava as artes menores, i.e., as atividades mecânicas dos artesãos —, mas até finais de oitocentos a insistência no substantivo “arte” mantém-se⁹. Consciente ou

⁵ A começar pela célebre *Ouverture de cuisine* de Lancelot de Casteau (Liège, 1604).

⁶ Flandrin 1996 : 702.

⁷ São estes *L’Art de bien traiter* (1674) ; *L’Art de bien faire des glasses d’office* (1768) e *L’Art alimentaire* (1783). Sobre os livros impressos entre 1400-1800 vide Hyman 1996: 655.

⁸ Flandrin 1996: ibidem.

⁹ Vejam-se, em língua portuguesa, os textos impressos *Cozinheiro moderno ou Nova Arte de Cozinha* (Lisboa, 1780), de Lucas Rigaud, o anónimo *Arte nova, e curiosa, para Conserveiros, Confeiteiros e Copeiros* (Lisboa, 1788), a *Arte do Cozinheiro e do Copeiro* (Lisboa, 1841) da autoria do 1.º Visconde de Vilarinho de São Romão, a obra anónima *Formulário para cozinha e copa, coordenado por hum curioso da provincia do Minho*

inconscientemente, os autores reivindicam um espaço próprio e, ao mesmo tempo, a cozinha, embora com estatuto de arte menor, está entregue a profissionais cada vez mais especializados: a vários funcionários adstritos aos “ofícios de boca”¹⁰, aos cozinheiros e, distintos destes, os alfeloeiros¹¹ e os mestres confeiteiros¹², a quem eram atribuídas tarefas, em grande medida, herdadas dos boticários¹³, ou não fossem muitos dos manjares açucarados inicialmente considerados medicamentos.

Nos dias de hoje a gastronomia *lato sensu* vai-se apropriando cada vez mais das reflexões sobre o gosto e a alimentação¹⁴, outrora pertencentes à dietética. A par disso, quem se dedica à restauração demonstra um renovado interesse pela visão, manifesto no investimento posto na apresentação de um prato. Eco deste facto, associado ao poder da imagem, é a especialização crescente da fotografia num nicho particular: a fotogastronomia.

Mas não é de agora a sedução do conviva através do aparato. Já a mesa romana, sobretudo a partir de finais da República, insistia na apresentação de belas travessas destinadas às mesas dos convidados de honra (nem todos tinham acesso aos mesmos pratos). Algumas centúrias haveriam de passar para o Ocidente reconquistar idêntica elegância em grandes banquetes e a mesa, bem como o espaço em torno desta, voltar a ser um palco para as procissões de travessas engalanadas, para os efeitos surpresa de pássaros

(Porto, 1860), *O Cozinheiro Imperial ou Nova Arte do cozinheiro e o copeiro... procedido do methodo para trincar e servir bem à meza...* (Rio de Janeiro, 1843) de R.C.M., *O cozinheiro completo ou Nova arte de cozinheiro e copeiro, ornado de estampas explicativas* (Lisboa, 1849), e a *Arte de Cozinha* (Lisboa, 1876) de João da Mata.

¹⁰ O “ofício de boca”, como esclarece Ana Marques Pereira 2011, não foi terminologia que tivesse em Portugal a profusa utilização que conheceu em França ou em Espanha, entrando no nosso domínio vocabular a partir da monarquia dual. A expressão designava todos os ofícios associados à refeição régia: “a mesa, a cozinha e a aquisição e aprovisionamento dos alimentos” (p. 83), incluíam, portanto, segundo as épocas, o mordomo-mor, o vedor, o trinchante, o copeiro-mor, o manteiro-mor, o reposteiro-mor, o mestre sala e, na dependência deste, os moços da câmara.

¹¹ Os alfeloeiros eram confeiteiros especializados no fabrico de massa de açúcar (ou de melaço em ponto grosso), como o alfenim, ainda hoje uma das especialidades da doçaria dos Açores. O nome alfêloa também designava no norte de Portugal um reбуçado comprido.

¹² Muitas das confeções dos confeiteiros têm origem nas atividades dos boticários. Tornou-se com o tempo uma especialidade com regimento constante no livro do *Regimento dos oficiais mecânicos*, Lisboa, 1572, onde estão bem definidas as regras de trabalho destes. Vide Ana Marques Pereira, *idem*: 97.

¹³ Em Portugal, o primeiro diploma que faz alusão à atividade dos boticários data de 1338.

¹⁴ Não esqueçamos que o gosto, enquanto um dos cinco sentidos, tem sido também temática teológica, sobretudo a partir da Idade Média, e filosófica.

vivos¹⁵ a saírem de uma tarte ou para as peças montadas com efeitos de *simulacrum*. Claro que estamos longe da exuberância barroca das composições do maître d'hôtel mais famoso em França no século XVII, François Vatel, ou, já no século XIX, das imponentes esculturas de açúcar. Embora os limites temporais que aqui nos interessam sejam ligeiramente posteriores, são ainda pertinentes para Seiscentos as considerações de Ana Isabel Buesco sobre a função do olhar: “o banquete, nos séculos XV e XVI promovia *uma mesa para ser olhada*, na abundância, na qualidade dos pratos, nas modalidades de apresentação, nas próprias invenções cénicas que a acompanhavam, em suma, na teatralização da mesa.”¹⁶ Motivo pelo qual algumas das peças expostas se destinavam apenas a efeitos visuais e não a consumo.

Regressando à atualidade, ao nível da restauração, a grande diferença — mérito ou demérito dos tempos — consiste em ter-se passado a apostar mais na sedução individual (o empratamento personalizado) do que na coletiva (pois, mesmo as pequenas travessas, consideradas demasiado tradicionais, destinadas a satisfazer a escolha de cada comensal, potenciam muito mais a partilha). Hoje, cada prato pretende ser um reflexo quer da mestria culinária quer da atmosfera estética do cozinheiro. Por fim, a disposição dos alimentos condiciona o modo como decidimos saboreá-los. Quantas vezes não ouvimos alguém olhar para o prato e dizer que está tão bonito que nem tem coragem para desmanchar e começar a comer. Uma vez seduzidos pela visão, acaso estaremos mais próximos de incorrer no pecado da gula?

2. Uma hierarquia dos sentidos

Como chegámos até aqui? Não podemos falar do sentido do gosto sem abordar a hierarquia dos sentidos no Ocidente Europeu, plasmada pelo primado do Cristianismo. No topo encontramos a audição e a visão, o olfato é considerado intermédio e, na base, situam-se o tato e o gosto, os *sensus humiles*.

Num curioso conjunto de gravuras de Georg Pencz (1500-1550), todos os sentidos, audição, visão, olfato, tato e gosto, são ilustrados por figuras femininas coadjuvadas por símbolos animais, respetivamente: o javali, o lince, o abutre, a aranha, e o macaco. Trata-se de uma iconografia que nos

¹⁵ Já num episódio do *Satyricon*, 40.5-6 de Petrónio (fl.62 d.C.), durante o banquete de Trimalquião é servida uma variante do famoso *porcus troianus*: uma barriga de javali recheada com tordos vivos, que voam quando esta é cortada perante os convivas.

¹⁶ Buescu 2011: 311. Itálico no original.

transporta para uma fase intermédia de representação alegórica, porquanto as alegorias animais estiveram em voga no século XIII, as alegorias humanas são posteriores. Como em Latim os sentidos são substantivos do género masculino — *auditus*, *uisus*, *olfactus*¹⁷, *tactus*, *gustus* —, a figuração masculina antecede a feminina, que só começa *ca.*1500¹⁸.



As cinco gravuras de Georg Pencz onde estão representados os sentidos, audição, visão, olfato, tato e gosto, numa sequência que ilustra os versos de Cantimpré.

¹⁷ A par deste substantivo, surgem com o mesmo significado *sensus odoris* e *odoratus* (Cícero, *De natura deorum* 2. 158).

¹⁸ Segundo Nordenfalk 1985: 7 a hipótese mais provável assenta no facto de serem igualmente mulheres as alegorias dos Vícios e das Virtudes, cujos nomes latinos são do género feminino. A mais antiga é provavelmente a tapeçaria da “Dame à la Licorne” (c. 1480 ou c. 1510, Musée de Cluny), que é uma alegoria aos Cinco Sentidos associada ao amor.

Estas imagens, concebidas cerca de 250 anos depois, ilustram bem os versos escritos por Thomas de Cantimpré entre 1230-1245, onde deparamos exatamente com a mesma simbologia animal:

“Nos aper auditu, lynx uisu, simia gustu,
Vultur odoratu praecellit, aranea tactu.”¹⁹

Por que motivo se associa o macaco ao gosto? “*Simia nos superat gustu*” diz-nos a legenda da gravura. *O macaco* (ou a macaca, em Latim o substantivo *simia* é epiceno) “*excede-nos no gosto*”. Ora o macaco é conhecido por apanhar comida, prová-la e nem sempre a comer; por outro lado, pela sua aparência, pode também ser uma caricatura do ser humano, e ser usado como imagem do excesso (capaz de conduzir à lascívia).



Inferno, Mestre desconhecido, 1510-1520, onde estão representados os sete pecados capitais.²⁰

¹⁹ Thomas de Cantimpré, *Liber de naturis rerum* 4. 1. 94. Tradução nossa: “O javali ultrapassa-nos pela audição, o lince pela visão, o macaco pelo gosto, o abutre pelo olfato, a aranha pelo tato.” Cantimpré pretendeu escrever uma síntese do saber do seu tempo em 20 livros, uma espécie de enciclopédia muito usada pelos pregadores.

²⁰ Óleo sobre madeira de carvalho, 119 x 218 cm. Proveniência: convento extinto em 1834, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 432 Pint. Fotografia © DGPC/ADF, Luísa Oliveira/José Paulo Ruas.

Na verdade, a temática dos cinco sentidos está omnipresente na literatura cristã moralizadora²¹, porquanto estes constituem as vias para os vícios, quer do corpo quer da mente — os sete Pecados Capitais (Soberba, Avareza, Ira, Luxúria, Gula, Inveja e Preguiça) nos vários catecismos — passíveis inclusive de conduzir um cristão a desobedecer aos dez Mandamentos. Assim se compreende que nos sacramentos da Extrema-Unção fosse costume aludir às máculas provocadas pelos cinco sentidos, entre as quais ganham relevo as fraquezas da carne, que apenas poderiam ser purgadas através da “medicação” espiritual e pela Graça de Deus.

As fraquezas do corpo surgem sempre associadas sob a forma da dupla gula-luxúria, pois um vício é gerador do outro. A boca que serve para nutrir e degustar os alimentos é simultaneamente uma zona erógena. Uma satisfação do corpo, ainda que necessária, conduz a outra. A língua portuguesa não deixa dúvidas a qualquer pecador sobre a ligação entre tais “fraquezas”, pois, ao contrário de outras, recorre ao mesmo vocábulo para designar tanto a carne humana como a dos animais destinados à alimentação (e.g. no Francês “chair / viande” ou Inglês “flesh/ meat”); da mesma forma não apresenta distinção para o nome do animal doméstico vivo ou quando é servido à mesa (e.g. o substantivo “pig” designa o animal e “porc” a carne deste). Dir-se-ia que o Português reflecte uma *forma mentis* de tendência zoofágica:

“Les ‘zoophages’ aiment les tripes et les abats, ils ne répugnent pas à voir, cuisiner et manger des parties entières et identifiables d’animaux. La ‘sarcophagie’ (du grec *sarco*, chair) en revanche, est une logique de manger de viande, si l’on entend par ‘viande’ une matière comestible distincte de l’animal duquel elle provient, pour ainsi dire désanimalisée, et dans laquelle rien ou le moins possible ne vient rappeler la bête vivante.”²²

O calendário litúrgico impõe aos cristãos, desde os tempos medievos até à atualidade, e consoante o grau de piedade e a geografia, um ritmo

²¹ É interessante, todavia, constatar que a arte sacra da Idade Média muito raramente aborde o tema dos cinco sentidos na iconografia didática. Foi preciso esperar pelo período de 1400-1600 para vermos o inferno sobejamente retratado nas igrejas. Representa mais a visão dos artistas, como o quadro aqui reproduzido, do que propriamente o inferno teológico. Minois 1991: 231.

²² Fischler 2001: 131.

entre dias gordos ou de carne e dias magros ou de peixe²³, que pode ir de 140 a 160 dias anuais. O consumo em dias de jejum e de abstinência (i. e., abstinência de determinados alimentos) era, sobretudo outrora, pautado igualmente pela continência sexual. Interditavam-se refeições desfavoráveis à sobriedade, onde estivessem presentes alimentos cárneos e gorduras de animais terrestres²⁴ (manteiga de porco, a que hoje chamamos banha, toucinho, manteiga de vaca e tutano). Havia, com efeito, comunidades que recorriam à gordura de mamíferos do mar, como a de baleia²⁵, durante a Quaresma. Do mesmo modo se consumiam aves cujo alimento fosse retirado do mar, como a cerceta²⁶. No *Cozinheiro moderno ou Nova Arte de Cozinha*, Lucas Rigaud sugere o consumo de galeirão por ser:

“um pássaro que quase sempre vive no mar ou nas lagoas onde mergulha até ao fundo para procurar peixes miúdos, mariscos e outros insetos de que se nutre e como participa da natureza de peixe (...) o seu uso é permitido na quaresma...”²⁷.

Não admira que o peixe e as criaturas marinhas (incluindo mariscos, moluscos e mamíferos até o século XVIII) se tivessem tornado um símbolo

²³ Os dias magros são aqueles em que o crente faz penitência em memória dos episódios da vida de Cristo e de Nossa Senhora ou em homenagem a santos importantes: as festas litúrgicas da Ressurreição, os 40 dias da Quaresma, Sexta-feira Santa e, em consequência, evocando a crucificação de Jesus Cristo, todas as sextas são decretadas magras; até as quartas-feiras, para os mais fervorosos, são magras em homenagem à Quarta-feira de Cinzas.

²⁴ As gorduras de animais terrestres surgem à mesa nos dias gordos, em particular por altura do Carnaval, em que os fritos se tornam especialidades de eleição. Durante os meses de janeiro e de fevereiro é propiciada ao corpo uma espécie de licença, que os prepara para os 40 dias de penitência quaresmal. É bastante plausível que os mentores da Reforma tenham considerado esta penitência um argumento aliciante ao fazerem as suas prédicas no Norte da Europa: o protestantismo pôs fim aos dias magros, em particular os da Quaresma.

²⁵ Flandrin 1996: 661.

²⁶ A cerceta é considerada a menor espécie de pato da Europa (família das Anatídeas), originária do Norte, que migra no Inverno para a região mediterrânea. Constava entre os alimentos permitidos por se nutrir de pequenos moluscos e de algas. O galeirão-comum (*Fulica atra*), também conhecido por pato-negro por ter a plumagem totalmente negra, em contraste com o bico e a placa frontal brancos, é uma ave da família *Rallidae*. Como tem por habitat as zonas húmidas de água-doce, como pauis, lagoas e açudes, embora omnívoro, alimenta-se de pequenos animais e de matéria vegetal desses espaços.

²⁷ Rigaud 1780: cap. 18.

de abstinência. Sendo estes, segundo a teoria humoral, de temperamento frio e húmido, considerava-se que contribuíam para a inibição sexual²⁸. Isto explica, em parte, um predomínio de dieta ictiófaga em várias comunidades monásticas, mesmo em dias festivos²⁹. Mais vale prevenir... ou talvez não. Poder-se-á considerar o peixe (depende das espécies) menos nutritivo do que a carne e de mais fácil digestão. Todavia, Brillat-Savarin, em 1826, defendia que pela quantidade de fósforo e de hidrogénio:

“ c’est ce qu’il y a de plus combustible dans la nature. D’où suit que l’ichtyophagie est une diète échauffante. Ce qui pourrait légitimer certaines louanges jadis à quelques ordres religieux, dont le régime était directement contraire à celui de leurs vœux déjà réputé le plus fragile.”³⁰

Aos cinco sentidos, acrescenta o autor da *Physiologie du goût*, um sexto, que designa de genésico ou “*amour physique*, qui entraîne les sexes l’un vers l’autre, et dont le but est la reproduction de l’espèce.”³¹



Alegoria da Gula, P. P. Rubens e Jan Breughl o Velho, 1618.

²⁸ Enquanto os alimentos frios e secos contribuem para a continência, os quentes e húmidos estimulam a libido; cf. Montanari 2012: 196-7.

²⁹ Drumond Braga 2015: 53.

³⁰ Brillat-Savarin 1826: 70.

³¹ Ibidem: 43.

Acreditava-se que o gosto, se desenfreado, conduzia ao pecado da gula e a outros prazeres. Um dos cinco quadros dedicados aos cinco sentidos, pintado por Jan Breughl o Velho em colaboração com Peter Paul Rubens, intitulado a “Alegoria da Gula” (1618)³², ilustra bem esta relação. Sem nos determos em pormenores, destacamos o sátiro a servir a mulher, numa subtil associação à concupiscência, pois os alimentos depostos sobre a mesa, perto da comensal, em cujas costas da cadeira se encontra o macaco alusivo ao sentido do gosto, integram o imaginário do repertório dito afrodisíaco, como as ostras, as aves (sobretudo de caça), os doces e o vinho.

3. Alimentação e função cognitiva do gosto na arte médica

“No alimento (τροφή) um excelente fármaco (φάρμακείη); no alimento um mau fármaco; mau e excelente conforme (πρός τι).”³³

“Cum febrim curatio non solis medicamentis, sed alimentis etiam perficiatur, praeterea cum scientia de alimentorum facultatibus, omnium, quae in medicina sunt, sit utilissima.”³⁴

A longínqua relação entre cozinha e dietética está bem explícita neste aforismo, frequentemente mal citado (ou apenas simplificado), porquanto vai sendo transmitido ao sabor da oralidade, que associa ao alimento faculdades de cura. Encontramo-lo no *Corpus hippocraticum*, não no conhecido livro dos *Aphorismi*, mas numa pequena compilação do período helenístico³⁵ intitulada Περὶ τροφῆς [“Do alimento”], constituída por 55 aforismos, sendo este o décimo nono. São, aliás, vários os tratados médicos da Antiguidade a recorrerem ao apotegma pelo seu valor didático, visto sintetizar o saber e facilitar a sua memorização. Cerca de vinte séculos mais tarde (1636), um médico português, modelado pela medicina hipocrático-galénica, expõe no prómio da sua obra de higiene alimentar a necessidade de conhecer as faculdades dos alimentos para chegar à cura.

³² Óleo sobre tela, 64x109 cm, Museu do Prado, Madrid. Domínio público.

³³ Tradução nossa.

³⁴ Tradução nossa: “Embora não só com medicamentos, mas também com alimentos se ponha completamente termo (*perficiatur*) à febre, também com o estudo sobre a faculdades dos alimentos, a cura de todos [os males] que existem seja muito útil na medicina”. Castro 1636: 194.

³⁵ Joly 2003: 136, na senda da proposta de K. Abel, em 1958, situa o *Do Alimento* “entre l’apparition du stoïcisme et celle de l’école pneumatique, c’est-à-dire du second ou même du troisième siècle avant notre ère.”

Aos alimentos são reconhecidas faculdades de manter ou de restabelecer o equilíbrio, i. e., a manutenção da saúde do corpo e da mente. Para tal, tem de existir harmonia entre as qualidades do alimento e as do indivíduo. Assim se compreende que, neste aforismo, o alimento tanto possa ser considerado um “excelente” como um “mau” fármaco: o que convém a um ser humano pode não convir a outro, daí “conforme”. Tudo se torna claro se tivermos em conta que este enquadramento cognitivo assenta num modelo epistemológico reinterpretado desde a Antiguidade até o século XVIII: a teoria humoral de matriz hipocrático-galénica e, em associação a esta, uma classificação, também edificada sobre os quatro elementos (terra, água, ar e fogo), que se estende a todos os seres vivos: os animais (incluindo o homem) e as plantas.

Segundo a taxonomia decorrente da cadeia dos seres vivos, as plantas estão na base e os animais, em função das suas características, são agrupados segundo uma hierarquia concebida na vertical: desde o solo (elemento terra), passando pela água, até ao ar e, finalmente, ao fogo, associado a seres mitológicos, a salamandra e a fénix. Estes últimos são obviamente exteriores à cadeia alimentar³⁶.

As considerações de Galeno, no início do *De naturalis facultatibus* 1. 2, dedicadas às qualidades fisiológicas dos organismos vivos, ajudam-nos a entender a conceção clássica de hierarquização das plantas: “enquanto os animais são regidos (*dioikeisthai*) ao mesmo tempo (*hama*) pela alma³⁷ e pela sua natureza, as plantas são-no apenas pela natureza, e o seu crescimento e alimento devem-se apenas à natureza, não à alma”³⁸.

Ainda neste tratado, Galeno, que sempre pugnou por uma medicina científica aliada à filosofia, explica o papel da nutrição na natureza (*phusis*) do organismo vivo como uma alteração, uma acção vital (*drastikē kinēsis*) não passiva, um auto-movimento criativo, uma *technē* observável na capacidade de crescer e de alimentar-se. Esta ação vital depende de faculdades (daí o nome do tratado) em virtude das quais o organismo assimila o que é familiar (*to oikeion*) e rejeita o que é estranho (*to allotrion*). Trata-se de uma capacidade evolutiva que, em nosso entender – e se nos é permitida

³⁶ Um bom esquema da associação entre a teoria humoral e a cadeia dos seres vivos está patente em Grieco 1996: 486.

³⁷ Platão e depois Galeno consideram o corpo dos animais como instrumento da alma, cada órgão é concebido de modo perfeito para a sua função. Este motivo, passível de óbvia leitura religiosa, explica a aceitação e permanência desta teoria no ocidente cristão.

³⁸ Tradução nossa.

a analogia –, possibilita encontrar um papel para o gosto, que envolve, também ele, um movimento de atração e de repulsão.

A teoria dos humores parte de uma conceção do cosmos como um todo, cujos quatro elementos são comuns a todos os seres vivos. O ser humano é o resultado quer daquilo que absorve (ar, água, comida), quer da sua natureza (em que pode predominar um dos quatro elementos). Uma vez que a cada elemento corresponde uma massa líquida visível, i. e., um dos humores (sangue, bílis amarela, bílis negra e pituíta ou fleugma), os indivíduos podem apresentar maior ou menor predisposição para determinado humor: por isso o temperamento do indivíduo pode ser de tipo sanguíneo (quente e húmido como o AR), colérico ou bilioso (quente e seco como o FOGO), melancólico (frio e seco como a TERRA) e, ainda, fleumático (frio e húmido como a ÁGUA).

Cada indivíduo ser responsável pela manutenção da sua saúde traduzia-se, na prática, em consumir os alimentos que, segundo uma grelha alimentar humoral, estariam de acordo com o seu temperamento. A medicina insiste, por isto, na dietética como primeira forma de cura dos distúrbios humorais. Se a terapêutica pela alimentação não obtiver sucesso, recorre-se à cirurgia ou intervenção manual (onde se destacam o recurso à flebotomia ou sangria, vissecação, escarificação, cauterização das veias, uso de sanguessugas ou de ventosas) e, em último recurso, à farmacologia que, por vezes, vai sendo combinada com a dietética.

Assim, a digestão era encarada como uma cocção operada no interior do organismo (seria a segunda cocção, porquanto a primeira seria exterior, decorrente da preparação culinária ou de formas de conservação, tais como a secagem), em que os alimentos, em interação com os humores internos, conduzem a uma combinação, uma mistura (*krasis*) perfeita. Cada indivíduo deveria pautar a sua dieta pela escolha dos produtos que apresentassem melhor digestibilidade, pois é esta, segundo a arte médica, a principal característica de um alimento. Embora na Idade Média e no Renascimento os tratados distingam os regimes para saudáveis (insistência na prevenção, destinada a manter o temperamento natural do indivíduo) e para doentes (formas de cura), a verdade é que até o século XVI as dietas para doentes não se baseiam em combater a doença com alimentos de qualidades opostas ao temperamento que está exacerbado no paciente. Só a partir de Quinhentos se intensifica a regra dos opostos para curar intemperanças causadas pelo predomínio de um humor. Caberá então ao médico repôr a ruptura da *krasis*, i. e. a intemperança, com alimentos de qualidades opostas, dando forma

à máxima alopática *contraria contrariis curantur* [“as coisas contrárias curam-se com os seus contrários”].

Estas distinções, ditadas por uma *forma mentis* que valoriza classificações formais, permanecerão ao longo dos séculos e explicam o modo como a arte médica contribuiu para conceptualizar os modelos alimentares, que vogariam até meados do século XVII. A dietética regia não só as escolhas alimentares, mas também as técnicas para cozinhar e o momento de consumo: qual a melhor hora do dia e a ordem dos alimentos numa refeição. Mesmo em livros de cozinha anteriores ao século XVII, onde as prescrições da arte médica possam parecer ausentes, está patente uma categorização simbólica dos alimentos (plantas e animais) decorrente da dietética. Embora tenhamos consciência de que os livros não são sinónimo do que realmente se comia, ilustram o modelo cognitivo sobre o qual é edificada a mesa num determinado período. Deparamos com poucos vegetais (hortaliças e leguminosas), mas abundância de cereais sob a forma de pão; mais proteínas de origem animal (incluindo aves que a dietética não valorizava mas demonstravam prestígio nas mesas aristocráticas³⁹); e, por vezes, surgem as mesmas receitas com variantes para dias gordos ou magros; consumo de peixe muito condicionado pelo calendário litúrgico; predomínio do sabor agridoce; profusão de molhos com especiarias (*aromata*) e condimentos (*condimenta*) destinados a corrigir sabores naturais dos alimentos, ou seja a torná-los digestivos.

Isso explica, em parte, por que motivo até determinada época a cozinha da elite europeia se nos afigura muito semelhante, verificando-se a variação sobretudo ao nível da disponibilidade dos alimentos. A distinção assenta mais no estatuto social do que na geografia. Por isto, vários livros se tornam clássicos e alguns mereceram tradução. Em Portugal, apesar de a *Arte de Cozinha* (1680) de Domingos Rodrigues já ter dado alguns passos significativos, só em pleno século XVIII observaremos verdadeiras modas gastronómicas em nome do dito bom gosto. Até surgir um novo modelo epistemológico apoiado na ciência experimental e observação directa – torna-se difícil distinguir história da ciência de história da medicina⁴⁰ –,

³⁹ Como nos recorda Flandrin 1996: 661, entre o final do século XV e a segunda metade do XVII desaparecem dos livros de cozinha, e dos mercados, as grandes aves, tais como cisnes, grou, cegonhas ou o pavão, cujo consumo obedecia mais ao estatuto simbólico do que ao palato.

⁴⁰ Siraisi 2012: 492: “it would be difficult for historians of science to examine knowledge and practice related to human, animal, or plant life or to alchemy/chemistry without some attention to the intellectual, institutional, or social role of medicine. Yet the

focado no visível⁴¹ (com nova classificação dos produtos alimentares⁴²), que ponha em causa os fundamentos racionais e silogísticos aristotélicos da então considerada *uera scientia*⁴³; até aí, afirmávamos, faz-se sobretudo cozinha, gorda ou magra, boa ou má, ostentatória ou simples: receitas para conservar a boa saúde numa clara subordinação à dietética.

Ao contrário do Cristianismo, a Arte médica de matriz hipocrático-galénica não coloca o gosto na base dos sentidos. Pelo contrário, dá-lhe ênfase ao reconhecer que este se afigura essencial para a cura dos pacientes. Assim procedem os iatras de Quinhentos e de Seiscentos fiéis às doutrinas humorais dos mestres clássicos – incluindo os que escreveram em língua árabe, em particular Avicena –, que vão adaptando ao seu tempo. Tal é visível sobretudo nas interpretações, os *commentaria*, de determinados autores, tão ao gosto do século XVI, como os de Girolamo Cardano (1501-1576) a textos de Hipócrates⁴⁴. Como explicar então que, num mesmo quadro civilizacional, o europeu, o sentido do gosto constitua um veículo para o vício e o pecado e, simultaneamente, funcione enquanto meio de viabilizar um diagnóstico? Para começar, convém entender que a conceção teológica é distinta da de matriz dietética pré-moderna. Enquanto a primeira considera o gosto um *sensus humilis* a necessitar de ser vigiado e refreado, para evitar a gula, e, como acima referimos, afastar o crente da luxúria, a segunda considera o gosto um sentido químico que permite ao homem conhecer o mundo exterior, “degustar” a natureza do alimento.

O homem é um ser sensitivo, apreende o mundo exterior através dos sentidos. O gosto coadjuvado pelo olfato, ambos sentidos químicos, confere

“medicine” of the fifteenth to the early seventeenth century was never a single, clearly delimited entity but, rather, a diverse collection of areas of knowledge and of intellectual interests and commitments, pursued in the context of a variety of institutions, occupations, skills, and activities.”

⁴¹ Exemplo da nova classificação e teorização na medicina será o desenvolvimento da anatomia (entre a primeira autópsia judicial de 1303, em Bolonha, até a Universidade de Pádua se tornar um centro de estudos anatómicos nos séculos XVI e XVII, houve um longo caminho), abrindo uma nova relação entre o homem e o seu corpo, de que o nu na arte é o reflexo. A representação desenhada por Leonardo da Vinci em 1487 consegue apresentar os movimentos do corpo humano numa única imagem.

⁴² Leschziner 2006: 433.

⁴³ É o caso do médico português Francisco Sanches (1551-1623) no seu *Quod nihil scitur* [“Que nada se sabe”]. Vide Moreira de Sá 1947.

⁴⁴ *In librum Hippocratis de alimento Commentaria...* (Roma 1574) ou *In septem Aphorismorum Hippocratis particulas commentaria...* (Basileia 1564).

sensibilidade. Para conhecer a essência do objecto, neste caso *substância* do alimento, recorre à incorporação literal: prova, degusta ou come, enfim... saboreia (na dupla acepção veiculada pela etimologia, o saber e o sabor). Graças ao gosto ou paladar, o sentido que nos proporciona experienciar os sabores, verificamos também as quatro qualidades – quente, frio, seco ou húmido – patentes no sabor do objecto, o que torna o gosto um sentido bastante cognitivo.

Se as qualidades humorais eram indicadas pelos sabores, então “para o médico o gosto apresenta-se [...] como uma categoria fundamental para atender ao diagnóstico”⁴⁵ e proceder à cura; mais, defenderá Montalto em 1614, faz parte “da competência do iatra esclarecido encontrar não só uma forma de tornar digestível, mas também apetecível a comida.”⁴⁶

Garcia Lopes nos seus *Commentarii de uaria rei medicae lectione* [“Comentários sobre leitura vária de matéria médica”] (1564) faz sempre referência ao sabor dos simples, das drogas e dos produtos finais que emprega como medicamento e, do mesmo modo, são frequentes nas suas cartas alusões adjetivas aos sabores dos alimentos aconselhados. Considerava-se como sabor nocivo tudo o que se deveria evitar (*ableganda alimenta*) nos alimentos sólidos (*cibi*), bebida (*potus*) e condimentos (*condimenta*). Os principais sabores nocivos são o amargo e o salgado (ambos sabores básicos), e, a este, acrescentam frequentemente o acre (*acer*)⁴⁷.

Os sabores presentes nos tratados médicos, dos autores que escolhemos para esta reflexão, não se cingem aos quatro sabores considerados básicos: doce (*dulcis*), amargo (*amarus*), salgado (*salsus*) e ácido (*acidus*), ainda que não encontremos uma amplitude como a proposta pela Escola Médica de Salerno: nove sabores, sendo três quentes, o acre ou picante, o amargo e o salgado; três moderados, o gordo, o doce e o insípido; e três frios, o ácido, o adstringente e o azêdo. Para o sabor do vinho consideravam-se o doce (*glukūs*), o adstringente (*austēros*) e, “entre estes dois, situa-se o sabor ácido (*drimus*, ou seja, o que é picante, como se diria da pimenta). Fora deste âmbito, situa-se o termo acre (*oxus*), cujo uso se costuma aplicar

⁴⁵ Ornellas e Castro 2018: 326.

⁴⁶ Idem: 327.

⁴⁷ O “acer” poder-se-ia classificar como picante, mas em obras médicas de finais de XVI encontramos por vezes o adjectivo “*picrosus*” (do gr. *pikros*), e o fortemente azêdo (*vehementer acetus*), também denominado acetoso (*acetosus*).

mais ao vinagre”⁴⁸. Devemos esta taxonomia enológica a Galeno no seu *In Hippocratis Librum de Acutorum Victu Commentarii* [“Comentário ao tratado de Hipócrates Sobre a dieta em enfermidades agudas”], onde expõe uma grelha de análise e de descrição do vinho que vigoraria durante séculos nas obras de higiene alimentar do Ocidente.

A importância do gosto está presente em todas as obras de medicina neolatina. Seguem um modelo de exposição para cada doença: a definição da patologia, o diagnóstico e a cura, que, como afirmámos, compreende a dietética. Tendo por principais receptores os colegas de profissão e os estudantes, a narrativa médica explana-se pelos tratados de *medicina pratica*, pelas compilações de *consilia*, os conselhos sobre casos particulares⁴⁹ e, aparentadas com estes, a partir do século XVI, as publicações de cartas. Estas eram “vehicles of inquiry, disputation, and controversy as well as information, [...] many medical letters reached an audience far wider than the original recipients”⁵⁰. Na verdade, a correspondência entre a comunidade médica era uma forma de trocar ideias sobre novos produtos e patologias, várias surgem sob a forma de compilações como os *Commentarii de varia rei medicae lectione* do português Garcia Lopes.

Sendo universal às diversas áreas da medicina, a terapêutica pela dietética, denominada cura *per uictus rationem* ou a intervenção no regime de vida, merece especial atenção nas obras de higiene alimentar, que surgem em profusão (não esqueçamos o papel da imprensa na difusão) por toda a Europa em finais do século XVI e durante o XVII, primeiro em Latim e posteriormente em vernáculo (com óbvio predomínio de destinatários do sexo masculino, como testemunham as *marginalia*)⁵¹. Mais do que reedições e

⁴⁸ Ornellas e Castro 2013: 65-66: “Como se pode verificar, esta taxonomia não dista muito da que vigora no exame gustativo das provas hodiernas onde, consoante a zona das papilas gustativas, se fazem notar: o doce, o ácido, o amargo. Galeno não considera o gosto salgado, que os enólogos estendem sobretudo aos vinhos jovens.”

⁴⁹ Sobre a evolução dos *consilia* enquanto género de narrativa médica, vide Agrimi & Crisciani 1994. O interesse dos *consilia* não será tanto pelas formas de tratamento propostas, pois não distam das canónicas dos tratados de medicina, mas pela observação de um caso individual e uma cura adequada ao temperamento do paciente; alguns, todavia, oferecem testemunhos sobre discussões de novas patologias.

⁵⁰ Siraisi 2012: 513.

⁵¹ Esta preocupação com a saúde conduzirá ao crescente mercado de obras em língua vernácula ou a traduções do Latim, como e.g. a de George Cheyne (1671? - 1743) *L'Art de conserver la santé des personnes valetudinaires, et de leur prolonger la vie. Traduit du latin avec des remarques intéressantes et un abrégé des propriétés des aliments*. Paris,

traduções em vernáculo de tratadística consagrada, como o anónimo *Regimen sanitatis salernitanum* ou ainda o *Liber de conseruanda iuuentutis* de Arnaldo de Vilanova (c.1242-1311)⁵², ambos redigidos em verso, assiste-se a uma entusiástica edição de originais. Referimo-nos, além dos tratados sobre a peste, primeiros esboços do conceito de higienismo na saúde pública, aos compêndios de bromatologia (lit. discurso sobre o alimento) e aos comentários sobre as seis coisas não naturais, destinados quer a médicos quer às elites preocupadas com a saúde. Na verdade, estes dois séculos marcam o interesse de um público alargado por uma dietética científica:

“The educated but uncritical classes craved for text books and information so that there was a great demand for what is now called popular scientific literature [...] text books on medical subjects were read by the educated classes and dietetics, as in these days, was an extremely popular subject; indeed, books on food’s and nutrition were easily ‘best- sellers’.”⁵³

Segundo o conceito de tradição hipocrático-galénica, a conservação da saúde opera-se de fora para dentro. Sendo a doença um destempero dos humores, competiria ao iatra chegar ao diagnóstico de qualquer patologia, procedendo à identificação quer das causas internas ou naturais (elementos fisiológicos internos à natureza do corpo humano) quer das externas. Estas últimas denominavam-se as seis coisas não naturais⁵⁴. Um indivíduo comum tinha, pelo menos, a possibilidade de manter a saúde se respeitasse as prescrições sobre as seis coisas não naturais adequadas ao seu tipo de temperamento (sanguíneo, bilioso, melancólico ou fleumático). Uma das mais importantes, como veremos, era a alimentação. Assim se explica o interesse dos leitores leigos.

1753. Sobre a difusão em língua vernácula desde o final do século XVII, vide Ornellas e Castro 2017: 59-60.

⁵² Sobre o número de edições de Vilanova, Charles Saint-Marc inventaria, entre 1747 e 1846, 240 edições do original em Latim e várias traduções em dez línguas vernáculas, incluindo Português. Citado apud Felismino 2011: 375.

⁵³ Newman 1946: 39.

⁵⁴ Numa das obras mais usadas no ensino (em vigor na Escola de Salerno até o século XVIII), que resume os principais conceitos da medicina galénica (o prefácio indica que resume 129 tratados de Galeno), o *Isagoge* de Hunain Ibn Ishâq (809-877), médico e tradutor nestoriano, conhecido por Joahnnitius no Ocidente, são expostas três partes essenciais da medicina teórica: as coisas naturais, as não-naturais e as contra-naturais (as doenças *lato sensu*). Sobre as obras de Galeno lidas e traduzidas por Hunain, vide Meyerhof 1926: 690-701.

O *Tractatus de sex rebus non naturalibus* (1602) da autoria do protomédico⁵⁵ Fernando Rodrigues Cardoso (?- 1608), dedicado a Filipe III de Espanha, analisa em pormenor aquilo que a medicina galénica entendia por causas externas necessárias para a conservação da saúde. O prefácio é claro, esclarecendo as diferenças entre internas⁵⁶ e externas: “*Haec autem sunt res non naturales, quae quidem sunt sex, videlicet aer, mos ambiens, cibus et potus, somnus et vigilia, motus et quies, excreta denique animi accidentia*”⁵⁷ [“Ora são estas as coisas não naturais, que são precisamente seis, a saber o ar e o meio ambiente, a comida e a bebida, o sono e a vigília, o exercício e o repouso, a evacuação e finalmente as paixões da alma.”] A diferença da sequência em cada autor não é sinónimo de hierarquia. Excepto as paixões da alma, é constituída por pares em oposição, embora Rodrigues Cardoso não acrescente aqui a “*repleção*” à evacuação, dedica-lhe depois um capítulo, o 10, “*De pletudine*”, seguindo a tradição.

O tratado é constituído por 12 capítulos divididos por sua vez em *quaestiones*, os problemas que se colocam como tema. A alimentação é a segunda coisa não natural a merecer a atenção do autor, que segue a oposição tradicional entre alimentos sólidos e líquidos: o capítulo terceiro, *De cibo* [“Sobre a comida”] é o mais extenso deste grupo com cinco subdivisões, o quarto *De potu aquae* [“Sobre a bebida da água”] e o quinto *De potu vini* [“Sobre a bebida do vinho”] têm, cada um, três *quaestiones*. Em cada um destes capítulos existe sempre uma *quaestio* dedicada ao *delectus*, i. e. à importância da escolha ou seleção: *De delectu alimentorum* (24v-32v); *De delectu aquae* (44r-56r); *De usu, et delectu vini* (59r-63v). [“Sobre a

⁵⁵ Tanto Rodrigues Cardoso como André António de Castro tinham direito a ostentar o título de protomédico, pois foram físicos principais da corte. Montalto, embora não o utilize, era físico-mor da rainha Maria de Médicis.

⁵⁶ Rodrigues Cardoso 1602: 1v. Quanto às causas internas, nas quais não incide, nomeia-as no final: “...elementibus, temperamentis, humoribus, membris, facultatibus, actionibus et spiritibus, quae omnia res naturales dicuntur” [“os elementos, os temperamentos, os humores, os membros do corpo, as faculdades naturais, as acções e os espíritos, os quais são todos considerados naturais”.] Tradução nossa. Por temperamentos entenda-se *húmido, seco, quente e frio e suas combinações possíveis; as acções ou funções designam sobretudo a atividade ou o trabalho*; os espíritos compreendiam o natural, o vital e o animal.

⁵⁷ Rodrigues Cardoso 1602: 1r. Tradução nossa. Onde no original se lê “*nos ambiens*” corrigimos para “*mos ambiens*”; do mesmo modo introduzimos a vírgula após “*quies*”. Trata-se de uma obra pouco cuidada do ponto de vista tipográfico, onde abundam erros de impressão (trocas de caracteres, espaçamentos e omissões). Mantivemos a grafia original, que apresenta sempre v para o u consonântico, em todas as transcrições desta obra.

escolha dos alimentos, sobre a escolha da água e sobre o uso e escolha do vinho”]. É especialmente nestes que encontramos matéria para compreender a importância que a dietética atribui ao gosto.

Antes de procedermos à análise da escolha dos alimentos (dos líquidos abster-nos-emos), convém explicitar de que modo opera uma distinção entre aquilo que é um alimento e um medicamento. Esta é feita na resposta ao problema inicial, a *quaestio Quid sit alimentum* [“O que é um alimento”] (20v-22v), apoiado sobretudo no *De simplicium medicamentorum facultatibus* 1.1 e 3 de Galeno. Considera-se alimento tudo o que coza no estômago (a digestão), seja depois absorvido e conserve o corpo: “*alimentum... est id quod nutrit, quodque substantia nostri corporis augere conservare potest.*” (21r) [“alimento é aquilo que nutre, e o que pode desenvolver e conservar a substância do nosso corpo”]. A diferença entre alimento e medicamento reside no facto de o primeiro conservar mas não alterar, o que se pode deduzir da afirmação: “*Alimentum est id quod a natura nostra vincitur, alteraturque*” [“Alimento é aquilo que é domado e alterado pela nossa natureza”], por o ingerirmos ou incorporarmos; mas medicamento é “*quod hoc corpus nostrum alterat calefaciendo, refrigerando, aut aliter immutando*” (21v) [“o que altera o nosso corpo aquecendo-o, arrefecendo-o, ou modificando-o de outro modo”]. A fronteira é, todavia, ténue. Com efeito, existem comidas e produtos com bom suco que são a um tempo alimento e medicamento, os denominados alimentos medicamentosos, de que apresenta exemplos:

“verbi gratia, zinziber, et piper, caeteraque aromata et alunt et calefaciunt; lactuca et similia olera refrigerant et humectant: salsa et acria, edulia exsiccant; haec autem omnia dicuntur alimenta medicamentosa” (22r) [“por exemplo o gengibre e a pimenta, e as restantes especiarias tanto nutrem como aquecem; a alface e hortaliças semelhantes arrefecem e humedecem: os molhos salgados e picantes tornam os comestíveis secos; mas todos estes são considerados alimentos medicamentosos.”]

Os alimentos medicamentosos são, como se deduz pelo excerto, aqueles que, pela sua composição humoral, além de nutrirem, alteram os temperamentos dos alimentos e, em consequência, dos corpos, ou seja, corrigem qualidades. São também de dois géneros: os alimentos propriamente ditos e os preparados, os molhos. Enquanto as especiarias quentes em primeiro grau (e secas) secam, as alfaces e “hortaliças semelhantes” por serem frias e húmidas transmitem essas qualidades (i. e. arrefecem). Note-se que a

generalidade dos legumes, por estarem associados ao elemento terra, fria e seca, participavam das mesmas qualidades.

Os molhos pertencem praticamente todos à categoria de alimento medicamentoso, motivo pelo qual ocupam grande parte dos conselhos alimentares na cura pela dietética, em tratados de *medicina pratica* sobre patologias específicas, e foram tema de pequenos textos médicos. É o caso do *Opusculum de saporibus* [“Opúsculo sobre os sabores”] de Magnino de Milão⁵⁸, um manuscrito composto por três fólhos⁵⁹ que versa o papel dos molhos na alimentação. Neste são apresentadas muitas receitas, observando quais os melhores condimentos para os vários tipos de alimentos, “reconhece-lhes qualidades para corrigir ou, pelo menos, suavizar a malignidade (*malitia*) das comidas, de modo a tornar mais deleitável o apetite e ajudar a digestão, assim como auxiliar a retenção ou a expulsão no organismo”.⁶⁰

A escolha (*delectus*) dos alimentos é matéria obrigatória a todos os que se preocupam com a saúde: “*merito qui sanitati studet ciborum delectus curam vel praecipuam habere debet*” [“aquele que justamente se dedica ao estudo da saúde deve prestar um especial cuidado à escolha dos alimentos”] (25r).

O conceito de saúde é, todavia, muito mais abrangente, porque das escolhas dos alimentos dependem a sanidade quer do corpo quer da alma. Além de darem vida aos corpos dos homens, os alimentos escolhidos “*animi meliores deterioresue fiunt*” [“tornam melhores ou piores os espíritos”] (25r), como ensinam Platão nos livros 2 e 5 de *As Leis* e Galeno⁶¹, autoridades a que o autor recorre. O médico exerce uma prática de âmbito holístico, posto a escolha dos alimentos implicar, também, uma responsabilidade que se projeta na vida espiritual do seu paciente.

É obrigação do médico intervir na escolha, se pretende prevenir a doença através da *uictus ratio* ou *diaita*, o estilo de vida que permite conseguir o equilíbrio entre causas internas e externas. O *delectus* obedece, assim, a vários critérios. Em lugar cimeiro a digestibilidade (*bonitas*), definida como a qualidade inerente ao alimento em si. Consiste em ter bom suco,

⁵⁸ Também conhecido como Magninus Mediolanensis, conforme consta nas primeiras edições do *Regimen sanitatis*, escrito c. 1331, de que é autor.

⁵⁹ Biblioteca Nazionale de Nápoles: MS. VIII. D. 35, fols. 52r, col. 2-53”, col. 1.

⁶⁰ Ornellas e Castro 2018: 330.

⁶¹ Rodrigues Cardoso não indica os passos das autoridades citadas. Relativamente a Platão, nada encontramos explícito sobre esta temática no livro 2, mas há argumentação coadjuvante em *As Leis* 5.734c.

fácil digestão (*concoctu facilis*) e ser o menos excrementício possível (*minime excrementosus*). Surgem, depois, a ordem pela qual os produtos são consumidos, o tempo oportuno para comer, a quantidade, a qualidade, a hora do dia em que se come, o prazer (*delectatio*), o hábito (*consuetudo*), o modo de preparar, a adequação à faixa etária. O modo de escolher o alimento obedece sempre à noção de similitude, “*praestantior ad nutritionem nostri corporis, quae illi est simillior*” (25v), por exemplo o porco, por ser parecido com o corpo humano, fornece uma carne conveniente (25v).

O prazer, embora não ocupe muito este autor (29v-30r), é considerado um cuidado muito importante (“*Delectationis praeterea non minima habenda cura est in cibis eligendis*”), por ser necessário a refeição agradar. Uma refeição de qualidade inferior (*deteriorem cibum*) não deleita, somente a que é boa deleita. O deleite, sugerido pelo uso do adjetivo *iucundus*, aplicado a este contexto, surge associado à qualidade *suavis*, agradável, que facilita a absorção: “*quia suaviorem cibum melius ventriculus amplectitur ac proinde melius concoquit, unde illud Avic. dictum emanavit: Quod sapit nutrit*” (29v). [“porque o estômago acolhe melhor a comida mais agradável e, em consequência, digere melhor, daí aquela sentença de Avicena: O que tem sabor alimenta.”]

Não é de somenos a função do sabor e, por extensão, do gosto nos processos de prevenção e de cura, para o equilíbrio dos humores. Aos produtos que corrigem as qualidades dos alimentos atrás denominados medicamentosos, na sua maioria temperos, associa-se o melhor modo de preparar, i.e., as melhores técnicas de confecção. Um dos objetivos da escolha é, nem mais nem menos, deliciar.

A medicina entende a cozinha como um meio de tornar digestíveis alimentos que devem, pela sua natureza, ser corrigidos durante a confecção (o cozimento exterior). As escolhas obedecem também a disponibilidades sazonais, geográficas, culturais, mas o prazer porporcionado pelo gosto é, afinal, o responsável pela eficácia da cura dietética. Um bom exemplo desta consciência é visível num excerto de teor dietético do *Consílio para uma afecção hipocondríaca* de Montalto⁶² datado de 1614, onde, além do respeito pelo gosto do paciente, podemos identificar vários vocábulos para expressar sabores:

⁶² Montalto 2017: 373. Itálico nosso. O adjetivo acetoso pode, neste âmbito, ser equivalente a azêdo.

“Com um ou outro dos [alimentos] mencionados, a comida obterá um sabor agradável, de digestão fácil, sem flatulência, nem obstrução, tais são a carne de capão, de galinha, de frango, de perdiz, de perdiz cinzenta, de faisão, de francolim, de borracho, de pequenas aves, de vitela, de carneiro e de cabrito. As referidas carnes cozem-se com borragem, ou borragem bastarda, ou chicória, com alcaparras e com salsa comum; e, ao almoço, beba o caldo destas, no início, ao jantar, abstenha-se de caldo de carne. Ao almoço, deve-se preferir as carnes cozidas, ao jantar, as assadas; [...] Considere proibidas as carnes aqui omitidas; na verdade, regra geral, há-de afastar-se das carnes de salga assim como das acetosas; dos alimentos condimentados com especiarias, não deve misturar senão um pouco destas [especiarias] às comidas, com o propósito de ajudar a digestão e a distribuição, e para fazer uma concessão ao gosto.”

Nos tratados de bromatologia, que hoje consideraríamos obras específicas de dietética, expunham-se as principais qualidades dos alimentos associadas aos temperamentos humorais destes. A exposição é, regra geral, uma sequência de categorias de produtos; mas enquanto uns eram considerados alimentos propriamente ditos (sólidos e líquidos), outros, curiosamente, surgiam catalogados quase como auxiliares da digestão (raro denominados medicamentos): os *condimenta* (condimentos) e os *aromata* (especiarias). Esta forma de classificação é esclarecedora sobre a importância do gosto, o *gustus*, literalmente a capacidade de provar (cf. *geusis*), porquanto, como já referimos, a comida apenas será bem digerida se for do agrado do palato. Um regime saboroso é aquele composto por comida com sucos de boa qualidade (*cibus boni succi*) ou, transliterado do Grego, *euchymus*, i.e., mais digestível. As especiarias e os condimentos tinham a função de corrigir as qualidades dos alimentos de modo a proporcionar um bom suco. Tanto as primeiras como os segundos eram, na sua maioria, considerados de temperamento ativo quente, adequados, portanto, a combater as intemperanças dos melancólicos e dos fleumáticos. Os médicos aconselhavam-nos para temperar – entendido como corrigir – alimentos frios: frios e secos como os vegetais, sobretudo os gerados mais perto da terra (bolbos e tubérculos)⁶³; frios e húmidos como todo o animal aquático (de água doce ou salgada).

Na verdade, as qualidades fria e quente eram as mais ativas, por rapidamente corromperem a natureza e, por isso, gerarem dor, como explica

⁶³ Os frutos das árvores, mais afastados da terra gozavam, por isso, de melhor reputação entre os vegetais.

Filipe Montalto no primeiro dos seus 18 tratados de *medicina pratica* que compõem a *Arquipatologia*:

“Embora sejam quatro as espécies de intemperança, só a quente ou a fria podem por si causar dor. De facto, apenas aquelas que causam a rápida corrupção da natureza são doloríficas. Essas são as duas qualidades. Ao contrário, a ação da humidade ou da secura é demasiado lenta [35] e, por isso, acarreta paulatina e insensível corrupção da natureza. É por isso que os filósofos designaram aquelas como qualidades ativas, estas, como passivas.”⁶⁴

Verifiquemos o *De qualitatibus alimentorum, quae humani corporis nutritione sunt apta* [“Sobre as qualidades dos alimentos que são adequados à nutrição do corpo humano”], porventura a última obra bromatológica impressa em Latim em Portugal, da autoria de André António de Castro (15??-1642), que ainda foi físico de D. João IV. Entre as suas originalidades – que são poucas – reconhecemos uma bastante interessante para a nossa história da alimentação, a capacidade de “ambientar” as teorias dietéticas ao território português. Num conjunto de 10 tratados⁶⁵, dedica dois a estes coadjuvantes. O tratado oitavo, intitulado *De condimentis* (250r-253v), versa sobre o azeite (quente e húmido), o vinagre (frio e seco), o sal (quente e, consoante os tipos de sal, seco em vários graus), o mel e o açúcar. Destes diz claramente “*Oleum, acetum, et sal, tametsi proprie nutrimenta non sint, condimenta tamen sunt ad omnia ferme edulia necessarissima.*”⁶⁶ Sobre os tipos de mel e as espécies de açúcar, então considerado menos quente e seco do que o mel (ainda que várias *auctoritates* como Galeno e Avicena tivessem defendido que tudo quanto é doce é de tendência húmida), considera-os em primeiro lugar medicamentos adequados aos indivíduos frios e húmidos de estômago.

Ao açúcar reconhecia-se como qualidade activa ser quente e qualidade passiva ser seco, mas, tendo em conta as divergências – pois os Antigos

⁶⁴ Montalto 2017: Tratato 1, 13, fol. 34v-35r.

⁶⁵ O *Liber alimentorum* é composto pelos seguintes tratados: 1 Introdução - Sobre os alimentos em geral e sua importância para a manutenção da saúde; 2 Sobre o pão e os cereais; 3 Sobre as diferenças entre as espécies animais que consumimos; 4 Sobre a natureza e o temperamento dos peixes; 5 Sobre os frutos em geral; 6 Sobre as hortaliças de cultivo em geral (circunscrito a Portugal); 7 Sobre os legumes (leguminosas); 8 Sobre os temperos; 9 Sobre os condimentos; 10 Sobre o vinho e a água.

⁶⁶ Tradução nossa: “O azeite, o vinagre e o sal, ainda que, com propriedade, não sejam alimentos, são, todavia, condimentos em geral muitíssimo necessários a todos os comestíveis”.

versaram, obviamente, mais sobre o mel –, encontramos na *Ancora medicinal para conservar a vida com saude*, de Francisco da Fonseca Henriques (1665-1731), escrita quase um século depois, a seguinte afirmação:

“O assucar é quente, e secco não tanto como o mel, alguns dizem que he humido, em quanto fresco, e secco, depois de antigo; nutre muito, e tem as mesmas virtudes que o mel; porque *sobre dar gracioso sabor aos alimentos*, que com elle se preparão, também os preserva da corrupção, como vemos nos mesmos fruttos, de que fallamos tratando do mel.”⁶⁷

Note-se como, quer no texto neolatino quer no posterior em vernáculo, se reconhece a importância de conferir sabor aos alimentos, porquanto estes serão parte da cura. Há, porém, uma certa distância epistemológica entre os dois textos, pois no segundo, ao contrário do que até então acontecera, os condimentos doces – mel e açúcar – associam-se aos alimentos de sabor doce, como os frutos. Para trás ficara o modelo sávido agridoce; acentuava-se, com o advento do chamado bom gosto de meados de Seiscentos, a dicotomia entre o doce, por um lado, e os sabores salgados em geral, por outro. No século XVIII o doce restringe-se a “entre médios⁶⁸” e a sobremesas. Tal facto está também patente no uso dos aromas. O tratado nono de Castro, *De aromatibus*, circunscreve-se a sete especiarias, todas com qualidade ativa quente e passiva seca, mas em diferentes graus: a canela-verdadeira (distingue-a da *casia lignea*⁶⁹), o cravo-da-Índia, a pimenta, o gengibre, o açafrão e a mostarda. Deles se diz que pouco nutrem:

⁶⁷ Fonseca Henriques 1721: 266.

⁶⁸ Nome dado entre nós aos “entremets” que num grande banquete do século XVIII podiam ser “Grands” e “Moyens”, geralmente antes do assado, e “Petits”, estes sim de sabores doces, a anteceder a sobremesa propriamente dita. Mas encontrámos menus onde há entre meios “adoçados” para limpar o palato antes do assado em manuscritos do século XVIII, como hoje se faz com o gelado.

⁶⁹ A canela com mais propriedades é a canela-verdadeira ou canela-do-Ceilão (*Cinnammomum verum* J. Presl), mas a *casia lignea* (*Cinnammomum cassia* (L.) J. Presl) vulgo cássia, muito menos onerosa e de cheiro idêntico, mas menos subtil, é aquela que ainda hoje mais usamos na cozinha e a que damos o nome de canela. Embora os tratados médicos distingam as duas variedades e recorram, sobretudo, à canela-verdadeira, este facto nem sempre está patente nas traduções do Latim, induzindo o leitor a considerar tratar-se da canela comum. Sobre a necessidade de distinguir as duas plantas, já em 1563 Garcia da Orta, o primeiro ocidental a descrever a *materia medica* da Índia, insistira bastante no Colóquio 15. Vide Ornellas e Castro 2015: 85.

“Aromata quidem omnia, licet parum nutrant, aliis tamen comixta, cibi appetentiam irritant, coctionem iuuant, et uentriculum corroborant, quare parce ingesta laudabiliora omni aetati, et temperaturae, sicut immodice, nocua, ex eo quod calore bilem acruant, et febres accendunt.”⁷⁰

Estamos perante muito menos aromas – denominados adubos no nosso receituário⁷¹ – do que os anteriormente usados na cozinha medieval portuguesa, uma das que na Europa mais uso fazia das especiarias, onde eram também frequentes a noz-moscada e o arilo da semente desta, o macis ou maça, os cominhos e a pimenta longa, além de outras, com predomínio de qualidades ativas quentes. Recordemos que já Bartolomeo Sacchi, mais conhecido por Platina, no *De honesta uoluptate et ualetudine*⁷² (1457) classificara as especiarias como quentes e secas, abrindo uma exceção para o açúcar (então também catalogado como especiaria), que considerou quente e húmido. Esta diminuição espelha uma tendência no modo de temperar comum ao resto do continente europeu, que Flandrin explica como uma alteração no gosto:

“C’est en matière d’assaisonnement qu’ont eu lieu les transformations les plus nettes, attestant une véritable mutation de goût. Bien que certains mangeurs leur soient longtemps restés fidèles, les assaisonnements «de haut goût», épicés et acides, caractéristiques de la cuisine médiévale, ont été de plus en plus délaissés par les élites sociales au profit d’assaisonnements gras, estimés plus délicats, et discrets, et mettant mieux en valeur la saveur propre des aliments.”⁷³

⁷⁰ Tradução nossa: “Todos os aromas, na verdade, conquanto alimentem pouco, uma vez misturados com outros [alimentos], estimulam o apetite pela comida, auxiliam a digestão e até fortificam o estômago, pelo que são mais louváveis se forem dados moderadamente a [indivíduos de] qualquer idade e temperamento, do mesmo modo são nocivos se forem dados em excesso, pois a partir do seu calor fazem aumentar a bília [amarela], e avivam os estados febris.” Mantivemos a grafia original, pois este tratado apresenta a soante u quer para valor vocálico quer consonântico.

⁷¹ Desde o *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria* até ao primeiro livro impresso *Arte de Cozinha* de Domingos Rodrigues. Sobre o uso de temperos no *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*, vide Azevedo Santos 1997: 46-48.

⁷² Escrito em Latim, e impresso em Roma (1475), foi depois vertido para italiano em Veneza (1487) e posteriormente traduzido para línguas vernáculas: inglês, francês e alemão.

⁷³ Flandrin 1996: 667.

Conclusão

Mudam-se os tempos, mudam-se os temperos, muda-se verdadeiramente o objetivo da arte de temperar. Ao serviço da medicina, temperar era sinónimo de equilíbrio de modo a evitar a intempérie⁷⁴ (ausência de harmonia humoral no organismo). As especiarias, outrora entre os alimentos medicamentosos, continuam a temperar, mas noutra aceção, servem menos para corrigir os alimentos, estão cada vez mais ao serviço da satisfação do palato. Já Francis Bacon (1521-1626), o pai da experimentação e da observação, e.g., defende que o papel da medicina era curar uma doença, enquanto um regime alimentar adequado tinha por função prolongar a vida com qualidade. Medicina e cozinha vão-se separando paulatinamente, mas dever-se-iam continuar a completar em nome da harmonia, para uma vida mais saudável.

O receituário, quer o dos livros de cozinha quer o dos diversos géneros de literatura médica com que dialogámos, constitui um testemunho da história dos sabores e faz-nos refletir sobre a função do gosto. Existe uma grande distância entre o que são as regras e as práticas; nem sempre se cozinhou segundo as prescrições dos médicos ou as receitas dos amantes da cozinha (tanto mais que os manuscritos e os impressos revelam modelos destinados a elites). São, porém, textos normativos que espelham molduras cognitivas que transcendem as áreas de conhecimento a que estão associados.

Talvez Spence, cuja entrevista referimos no início, tenha razão ao defender o poder do cérebro. Despertar os nossos sentidos, diz-nos se devemos ou não alimentar o corpo. Um dos mais importantes e belos legados da arte médica foi nunca nos ter feito esquecer a importância do gosto. Se curar é uma arte, o prazer conferido pelos sabores torna-nos seres mais sensíveis, civilizados e... felizes. Quer estejamos doentes, quer sejamos saudáveis.

⁷⁴ Ornellas e Castro 2018: 328: “Como a própria etimologia pode elucidar, «temperar», com origem no verbo latino *tempero*, corresponde ao Grego κεράννυμι *kerannumi* “juntar, misturar”, em particular água ao vinho ou a outro líquido, para adoçar ou cortar (se for muito forte, como era o caso do vinho puro). Do mesmo modo, manteve em Latim os significados originais de combinar, de misturar e de temperar no sentido culinário, assim como, por evolução semântica, “moderar”, que encontramos mais explicitado nos derivados *temperies*, literalmente mistura.”

Bibliografia

Fontes

Doctoris Andreae Antonii de Castro Serenissimi Brigantiae Ducis, prothomedici et Orensis arcis praefecti maximi (1436 i.e., 1636), *De februm curatione Libri tres. Quibus accessere duo libelli De simplicium medicamentorum facultatibus, et alter de qualitatibus alimentorum, quae humani corporis nutritioni sunt apta. Cum Indice rerum, et uerborum scitu dignorum locupletissimo.* Villaviçosae: apud Emmanuelem Carvalho ducis typographum.

Garciae Lopii Commentarii de uaria rei medicae lectione, Medicinae Studiosis non parum utiles. Quorum Catalogum ab Epistola sequens pagella indicabit. ANTVERPIAE, Apud Viduam Martini Nutii, M D LX IIII, Cum Gratia et Privilegio.

Montalto, F. (1^a 1614; 2017). *Arquipatologia: na qual são detalhadas, em muito cuidadosa investigação, a essência, as causas, os sinais, os presságios e a cura das afecções internas da cabeça* (tratatos I a IX). Tradução do Latim de Domingos Lucas, Inês de Ornellas e Castro e Joana Mestre Costa. Revisão científica de Adelino Cardoso, José Morgado Pereira e Manuel Silvério Marques, Colibri, Lisboa.

Tractatus de sex rebus non naturalibus: nunc primum in lucem editus a doctore Ferdinando Roderico Cardoso in arte Appolinea quondam Conimbricæ primario professore, nunc vero Regia Magestatis in regnis Lusitaniae Prothomédico dignissimo. Ad Philippum III Hispanium regem. (1602) Olyssipone: ex Officina Georgii Rodriguez.

Galen (1914), *In Hippocratis De natura hominis; In Hippocratis De victu acutorum; De diaeta Hippocratis in morbis acutis*; ediderunt Ioannes Mewaldt, Georgius Helmreich, Ioannes Westenberger. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri.

Galen (1963), *On the Natural Faculties*. English translation by John Brock. Harvard- Heinemann, Loeb Classical Library.

Henriques, F. da F. (1721), *Anchora medicinal para conservar a vida com saúde*. Lisboa Occidental, na Officina da Musica.

Hippocrate (2003), *Œuvres complètes : Du régime des maladies aiguës, Appendice. De l'aliment. De l'usage des liquides*. Tome VI, 2^e partie. Texte établi et traduit par Robert Joly. Paris, Les Belles-Lettres.

Estudos

- Agrimi, J., & Crisciani (1994), *Les consilia médicaux (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental)*. Trad. Caroline Viola. Turnhout: Brepols.
- Azevedo Santos, M. J. (1997), *Alimentação em Portugal na Idade Média. Fontes, cultura, sociedade*. Coimbra: INATEL- C. M. Coimbra.
- Brillat-Savarin (1975; 1ª 1826), *Physiologie du goût*. Avec une lecture de Roland Barthes. Paris: Hermann.
- Buescu, A. I. (2011), “À mesa do rei. Cultura alimentar e consumo no século XVI”, in A. I. Buescu & D. Felismino (coords.), *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 304-317.
- Drumond Braga, I. (2015), “Carne e Peixe: Uma Hierarquia de Consumos Alimentares”, in I. Drumond Braga & P. Drumond Braga (coords.), *Animais e Companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 35-85.
- Felismino, D. (2011), “Dieta e gosto na mesa régia”, in A. I. Buescu & D. Felismino (coords.), *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Temas e Debates /Círculo de Leitores, 350-379.
- Grieco, A. (1996), “Alimentation et classes sociales à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance”, in J-L. Flandrin & M. Montanari (dir.), *Histoire de l’Alimentation*. Paris: Fayard, 479-490.
- Flandrin, J-L. (1996), “Choix alimentaires et art culinaire (XVI^e -XVIII^e)” in J-L. Flandrin & M. Montanari (dir.), *Histoire de l’Alimentation*. Paris: Fayard, 657-681.
- Hyman, P. & Hyman, M. (2001), “Les Livres de Cuisine Imprimés en France”, in *Livres en Bouche. Cinq siècles d’Art Culinaire Français du quatorzième au dix-huitième siècles*, Bibliothèque National de France. Paris: Hermann, 55-102.
- Minois, G. (1998), *História dos Infernos*. Trad. port. Serafim Ferreira. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Leschziner, V. (2006), “Epistemic Foundations of Cuisine: a Socio-Cognitive Study of the Configuration of Cuisine in Historical Perspective”, *Theory and Society* 35.4: 421- 443.
- Marques Pereira, A. (2011), “‘Ofícios de boca’ na Casa real Portuguesa (séculos XVII e XVIII)”, in A. I. Buescu & D. Felismino (coords.), *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Temas e Debates /Círculo de Leitores, 83-99.
- Meyerhof, M. (1926), “New Light on Hunain Ibn Ishaq and His Period”, *Isis* 8.4: 685-724.

- Montanari, M. (2014), *Gusti dei Medioevo. I prodotti, la cucina, la tavola*. Roma-Bari: Laterza.
- Moreira de Sá, A. (1947), *Francisco Sanches, filósofo e matemático*. Dissertação de doutoramento em Filosofia, Vol. 1. Lisboa.
- Newman, L. F. (1946), “Some Notes on Foods and Dietetics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 76.1: 39-49.
- Nordenfalk, Carl (1985), “The five senses in Medieval and Late Renaissance Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48: 1-22.
- Ornellas e Castro, I. de (2011), “Prática médica e alimentação nos textos portugueses seiscentistas”, in P. Fontes da Costa & A. Cardoso, A. (orgs.), *Percursos na História do livro médico*. Lisboa: Colibri, 73-91.
- Ornellas e Castro, I. de (2015), “A ‘pleasant banquet of words’: Therapeutic Virtues and Alimentary Consumption in Garcia de Orta’s *Colloquies on the Simples and Drugs of India*” in P. Fontes da Costa (ed.), *Medicine, Trade and Empire. Garcia de Orta’s Colloquies on the Simples and Drugs of India (1563) in Context*. Farnham Ashgate, coll. The History of Medicine in Context. (UK) - Burlington (USA), 67- 88.
- Ornellas e Castro, I. de (2017), “De Vinho e de Humores. O Testemunho dos textos Seiscentistas de bromatologia.”, in L. Correia de Sousa & R. S. Paixão (coords.) *NVNC EST BIBENDVM. Vinho, identidades e arte de viver*. Porto: Edições Afrontamento, 57-78.
- Ornellas e Castro, I. de (2018), “Corpos, palatos e sensibilidade médica”, in A. Cardoso & N. M. Proença (coords.), *Dor, Sofrimento e Saúde Mental na Arquipatologia de Filipe Montalto*. Lisboa: Húmus, 319-357.
- Siraisi, N. G. (2012), “Medicine, 1450–1620, and the History of Science”, *Isis* 103.3: 491-514.
- Sousa Dias, J. P. (2010), “Até que as Luzes os separem. Hipócrates e Galeno na literatura médico-farmacêutica portuguesa dos séculos XVII e XVIII”, in I. de Ornellas e Castro & V. Anastácio (coords.), *Revisitar os Saberes. Referências Clássicas na Cultura Portuguesa do Renascimento à Época Moderna*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 77-88.
- Sutton, D. E. (2010), “Food and the Senses”, *Annual Review of Anthropology* 39: 209-223.
- Thorndike, L. (1934), “A Medieval sauce-Book”, *Speculum* 9.2: 183-190.

(Página deixada propositadamente em branco)

**PER UNA STORIA DEL MUSEO SACRO CRISTIANO: CONFRONTI
DIACRONICI DALL'ANTICHITÀ AD OGGI**

**BRIEF HISTORY OF SACRED CHRISTIAN MUSEUMS: DIACHRONIC
COMPARISONS FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT TIME**

CHIARA CECALUPO

ccecalup@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid, CONEX Plus-Marie-Curie Fellow

<https://orcid.org/0000-0003-4230-3803>

Texto recebido em / Text submitted on: 12/08/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 02/03/2021

Riassunto

L'articolo si propone di descrivere alcuni importanti casi di musei sacri cristiani dalla tarda antichità all'età contemporanea, al fine di tracciare la storia di questa istituzione e individuare i concetti chiave che ne stanno alla base. Il confronto diacronico parte dalla donazione di libri e oggetti liturgici da parte di Sant'Agostino alla sua chiesa episcopale (fine del IV secolo), per poi passare al Medioevo - quando l'idea di musei sacri cristiani è pienamente sviluppata - e concentrarsi sul Tesoro di Saint-Denis, istituito dall'abate Suger nel XII secolo. Nella seconda parte del saggio sono esposte le storie relative alle collezioni di oggetti cristiani nei Musei Vaticani e i concetti che le hanno ispirati nel XVIII secolo. Si passa poi alla presentazione finale con l'analisi delle attuali linee guida dei musei sacri cristiani, visti come il prodotto del millenario patrimonio della museologia cristiana.

Parole chiave: musei sacri, cristianesimo, tesori, santuari.

Abstract

The article aims to describe some important cases of sacred Christian museums from late antiquity to contemporary age, in order to trace the history of

this institution and identify the key concepts that lay at its basis. This diachronic comparison starts from the donation of books and liturgic objects made by St. Augustin to local episcopal church (late 4th century); then it moves to the middle ages -when the idea of sacred Christian museums is fully developed- and focusses on the Treasure of Saint Denis, set up by the abbot Suger in the 12th century. In the second part of the essay, the stories related to the collections of Christian objects preserved in the Vatican museums, as well as the conceptions that inspired them in the 18th century are exposed. This will lead then to the final presentation and analysis of the current guidelines for sacred Christian museums, seen as the final product of the millenary heritage of Christian museology.

Keywords: sacred museums, Christianity, treasures, shrines.

Introduzione

Tra le numerose tipologie di musei oggi esistenti, i musei religiosi pongono sfide comunicative e concettuali particolarmente importanti: in una realtà non solo globale e multiculturale, ma anche totalmente secolarizzata e con un interesse post-secolare per il sacro¹, i musei che conservano materiali sacri e religiosi, i quali con il loro significato trascendono il loro soggetto visibile², si occupano in modo multiforme della necessità di esporre e valorizzare oggetti che possono ancora essere vivi per alcuni gruppi di visitatori e totalmente muti per altri. Tra questi, i musei cristiani sono una realtà molto diffusa e apprezzata in Europa e vantano radici antichissime, che si datano ancora prima del concetto stesso di museo, il quale molto deve al Cristianesimo. Nel corso dei secoli, infatti, la nozione di sacro è sempre stata alla base della museologia e della museografia³, e sono i musei a connotazione cristiana a favorire molto spesso alcuni passi avanti importanti nella cultura museologica europea. Prima di procedere a rileggere questo sviluppo storico, vale la pena soffermarsi a livello introduttivo su alcune delle sfide che la museologia sacra oggi affronta⁴. Quando si parla di musei religiosi si intercetta molto spesso il problema della conservazione di oggetti devozionali che sono percepiti da chi crede come oggetti da venerare e cose reali, forniti di potere e autorità spirituale, ma che restano esposti fuori dal loro contesto nel momento in

¹ Wangenfelt Ström 2019: 200-205.

² Clifton 2007: 107-108.

³ Mairesse 2018: 11.

⁴ Paine 2013: 26-28.

cui vengono posizionati in museo. Infatti, il processo di tesaurizzazione compiuto all'interno di un museo, in cui un oggetto passa da essere centro di devozione religiosa a bene culturale, è strettamente legato a quello di categorizzazione e ricontestualizzazione. Assegnare un oggetto religioso ad una categoria materiale e ad un nuovo contesto spaziale e relazionale significa, ancora più che per un qualsiasi altro reperto, agire direttamente su quell'oggetto, sulla sua identità e sul suo significato. Al di là delle singole scelte museografiche (sempre interpretative, specie quando si indirizzano univocamente verso atmosfere contemplative o allestimenti più marcatamente didattici), sono stati teorizzati vari modelli di azione del museo sull'oggetto sacro⁵, che qui tende sempre a diventare innanzitutto un oggetto non più stabile -nell'eternità del rito e della religione- ma una parte di un più lungo flusso storico nell'evoluzione umana⁶. Queste azioni possono essere tendenzialmente ridotte ad un bivio davanti al quale tutti i musei sacri vanno a fare una scelta netta: eliminare l'identità precedente fornendone una nuova, oppure lasciare che sia il visitatore stesso a dargli il significato che più si avvicina al suo bagaglio di cultura e sensibilità. Tale problema semantico di notevoli proporzioni si acuisce quando gli oggetti esposti sono rappresentanti di religioni e confessioni del passato non più testimoniate⁷, che non hanno più una comunità di riferimento. Ciò non accade sempre con il cristianesimo: la sopravvivenza millenaria della religione cristiana permette agli oggetti musealizzati di potersi riferire ancora ad un gruppo sociale più o meno folto che è capace di decodificarli, collegarli ai testi sacri e vederli quali espressione della propria fede e cultura. Non va comunque sottovalutata la diversa diffusione della conoscenza del Cristianesimo, che oggi è anche intergenerazionale oltre che geografica, e che fa sì che il museo cristiano non parli più necessariamente una lingua comune, nota anche a chi non crede o non pratica, come poteva accadere nell'Europa di qualche decennio fa.

Le caratteristiche intrinseche di un museo sacro o religioso, specie nel caso sia ancora esistente la comunità di fedeli di riferimento, pongono una domanda molto chiara sul carattere di questi musei: tesori o reliquiari? Su questa dualità gioca tutta la storia dei musei cristiani che viene affrontata in questo saggio. Partendo dai primi casi di collezioni sacre in età tardoantica

⁵ Wangenfelt Ström 2019.

⁶ Brent Plate 2017.

⁷ Paine 2013, 27.

e altomedievale, ci si concentrerà in particolare sul caso del museo della Cattedrale di Saint-Denis che, nel XII secolo, segna il punto di svolta del lungo cammino dei musei ecclesiastici d'Europa. I concetti che sottintendono alla sua creazione vengono poi paragonati a quelli che guidano i papi Clemente XI e Benedetto XIV nella strutturazione del primo museo cristiano in Vaticano. L'ultimo tassello di questa storia sarà l'analisi delle linee guida per i musei religiosi cristiani promulgate nel 2001 dalla Santa Sede, che raccolgono un'eredità museale millenaria. In una comparazione diacronica tanto ampia si proverà quindi come tali espressioni museali, pur cambiando nella forma, mantengano (o ambiscano a mantenere) sulla lunga durata concetti e finalità di impianto millenario.

Premesse storiche

Nel tracciare una storia dei musei cristiani bisogna rivolgersi agli albori del Cristianesimo stesso e della sua diffusione nella società tardoantica. Si dispone effettivamente di una testimonianza molto importante per il presente tema relativamente a Sant'Agostino di Ippona, grande Padre della Chiesa d'occidente⁸. Una notazione di questo tenore si può leggere nella vita di Agostino di Possidio:

«Testamentum nullum fecit, quia unde faceret pauper Dei non habuit. Ecclesiae bibliothecam, omnesque codices diligenter posteris custodiendos semper iubebat. Si quid vero Ecclesia, vel in sumptibus, vel in ornamentis habuit, fidei presbyteri, qui sub eodem domus Ecclesiae curam gerebat, dimisit»⁹.

Nelle volontà di Agostino è quindi esplicitamente richiesto che i suoi oggetti liturgici, gli ornamenti presbiteriali, e soprattutto i suoi libri, rimangano legati alla chiesa in cui ha svolto la sua direzione episcopale. La donazione ha un intento esplicito di attenta conservazione per le generazioni future, e ciò la rende di estremo interesse per questa trattazione: si è infatti di fronte al primo caso noto di patrimonio ecclesiastico che viene volontariamente conservato nei locali di una chiesa per il futuro. In un periodo come quello antico, in cui la conservazione delle opere è compiuta quasi esclusivamente a fini espositivi o celebrativi, questo è un passo avanti di

⁸ Berloco 2019.

⁹ Possidius, Vita Augustini, 31.6.

grande portata che risponde alla vocazione universale nello spazio e nel tempo della religione cristiana.

Fin dai prodromi di questa storia, quindi, le prime raccolte di oggetti liturgici da conservare nel tempo risultano annesse spazialmente, oltre che concettualmente collegate, all'edificio ecclesiastico di provenienza. Allo stesso modo, esse sono in stretta connessione con il patrimonio librario e archivistico: tale unione tra oggetto sacro e cultura scritta è davvero una lunga costante che si concretizza ancora di più nell'alto medioevo, all'interno di raccolte vescovili e poli urbani capitolari. Il fenomeno storico macroscopico di riferimento è la fase, nel periodo tra VIII e X secolo, in cui nascono i capitoli nelle principali città europee¹⁰. Questa nuova istituzione, che diviene punto di riferimento culturale e politico delle popolazioni urbane, permette che il clero ad essa preposto (vale a dire il clero capitolare) sia dedicato anche alla conservazione e alla trasmissione della memoria storica (rappresentata dagli archivi) e dei simboli materiali (cioè gli oggetti liturgici e i paramenti)¹¹. Si tratta quindi di organi preposti alla conservazione del patrimonio concreto e immateriale del capitolo, rappresentato anche dagli oggetti sacri, spesso tesaurizzati e quindi antichi, che provano tangibilmente non solo la fede cristiana, ma anche la storia del capitolo stesso. Ciò assume un respiro ancora maggiore se si inserisce questo aspetto all'interno del ben più ampio fenomeno della trasmissione e della conservazione della cultura passata e contemporanea all'interno di abbazie e monasteri. Guardando tutti questi fenomeni con uno sguardo più vasto, spicca ancora di più il ruolo fondativo di queste proto-collezioni di materiale sacro e cristiano nella storia della museologia e del collezionismo europeo.

Uno dei casi maggiormente documentati a riguardo è quello della cattedrale di Cremona¹². La fonte più antica è un documento del 984 in cui il vescovo Odelrico (ca. 972) mette per iscritto la totale ristrutturazione amministrativa del capitolo, a cui collega una completa rassegna dei beni del tesoro della cattedrale¹³. Si tratta di un vero e proprio inventario dei ricchi materiali conservati nei limiti del palazzo episcopale e della cattedrale, e quindi di una testimonianza cronologicamente alta di una

¹⁰ Berloco, De Simone & Mignano 2019.

¹¹ Berloco, De Simone & Mignano 2019: 133.

¹² Calzona 2009.

¹³ Greco, Mancini 2019: 202-204.

sorta di museo del tesoro delle cattedrali che tanto si diffondono in Europa dal XIII secolo in poi. Nella stessa Cremona, infatti, si può seguire tale evoluzione guardando all'opera *De Mitralis seu Tractatus de Officiis Ecclesiasticis summa*. In questo trattato di temi liturgici inerenti alla cattedrale di Cremona, il vescovo Sicardo (1185-1215) fornisce, all'inizio del XIII secolo, una preziosa panoramica a fini inventariali del materiale liturgico posseduto dal capitolo, in particolare riposto in sagrestia o esposto all'interno della chiesa stessa. Ciò si trova nel libro I, capitolo XIII, *De utensilibus ecclesiae*¹⁴, in cui sono espresse tutte le caratteristiche concettuali che ispirano i tesori delle cattedrali in tutta Europa dal XIII secolo. È sensibile l'estrema simbolicità di tutto il discorso: le descrizioni dei singoli oggetti sono infatti delle vere e proprie allegorie di elevazione spirituale, nelle quali Sicardo cerca sempre il conforto delle scritture. Ciò accade fin dall'apertura del capitolo, in cui il vescovo mette in chiaro che «*Vasa, vel utensilia in domo Domini a Moyse, vel Salomone originem habuere*»¹⁵. C'è quindi una giustificazione scritturistica e nobilitante della presenza di tali oggetti nella collezione della chiesa, prima di procedere alla dichiarazione della loro utilità pratica per riti e sacrifici, fornendo anche un chiaro elenco delle tipologie di oggetti ivi conservati (croci, calici, patene, turiboli e candelabri). Di tutti questi oggetti è permesso l'uso: essi sono un tesoro anche per lo spirito, perché lo inondano e vivificano¹⁶. Dopo aver chiarito secondo quali livelli vada letto il Creato, e quindi anche gli oggetti liturgici (vale a dire quelli storico, allegorico e anagogico¹⁷), l'autore si impegna ad offrire una lettura allegorica dell'uso di ogni singolo tipo di oggetto conservato nel tesoro, paragonando ognuna di queste tipologie ad uno specifico ruolo nella chiesa e nell'elevazione dello spirito di chi celebra e assiste alla liturgia¹⁸. La domanda retorica che si pone Sicardo alla fine della disamina («*Quid enim prodest lectionis obscuritas, quae auditorem non aedificat?*»¹⁹) e tutto il suo XII capitolo sono alla base del coevo dibattito sulle collezioni di oggetti liturgici nei tesori delle cattedrali.

¹⁴ Sicardus, *De Mitralis*: 44-56.

¹⁵ Sicardus, *De Mitralis*: 44.

¹⁶ Sicardus, *De Mitralis*: 45.

¹⁷ Sicardus, *De Mitralis*: 45.

¹⁸ Sicardus, *De Mitralis*: 49-52.

¹⁹ Sicardus, *De Mitralis*: 53.

Il tesoro di Saint-Denis

Nel corso del XII secolo infatti, si codificano alcune realtà museali direttamente connesse alle cattedrali e alle liturgie episcopali, tanto da concentrarsi spazialmente nelle chiese medesime o negli spazi annessi come le sagrestie. Si tratta appunto dei cosiddetti “tesori”, vale a dire raccolte di oggetti liturgici più o meno grandi, commissionati, accumulati, utilizzati e conservati per esaltare la gloria di Dio e della Chiesa, tanto quanto per arrivare a meravigliare lo sguardo del popolo²⁰. Ciò che sottende alla creazione e alla strutturazione di tali realtà collezionistiche di stampo sacro è il concetto del poter utilizzare la materia e la luce secondo i dettami coevi dell'architettura gotica²¹ per elevare l'anima a Dio, migliorarla e permetterle di innalzarsi oltre il mondo terreno. In questa prospettiva è chiara l'importanza tributata in queste raccolte all'oggetto liturgico costituito da materiali preziosi, non solo metalli più o meno nobili, ma anche e soprattutto pietre preziose. Tutti estremamente “terreni”, ma con una incredibile caratteristica divina: la luce. È la luce, che viene dall'alto, a stimolare la meraviglia e elevare l'animo dell'uomo.

La personalità che può essere considerata il principale esponente di questo fenomeno museologico, se non proprio il vero teorizzatore *ante litteram* del museo sacro cristiano in senso moderno, le cui idee restano ancora oggi molto utilizzate nella museologia e museografia ecclesiastica, è l'abate Suger di Saint-Denis.

La data più importante per la vita di Suger (1081-1151) è il 1122 quando, dopo anni come oblatto dell'abbazia francese di Saint Denis e al servizio di Luigi VI, viene eletto abate della medesima, chiesa reale dei sovrani francesi²². Ciò favorisce non solo la sua ascesa personale al ruolo di consigliere di Luigi VII, ma anche l'incremento di potere ecclesiastico che lo porta ad occupare i lunghi anni di direzione della basilica con il completamento della più ricca riorganizzazione e risistemazione architettonica e liturgica di Saint-Denis. Suger si rende così responsabile di uno dei cantieri artistici più innovativi Medioevo di tutta Europa. Non è questa la sede per entrare nel dettaglio delle modifiche architettoniche e storico-artistiche operate da Suger nel rinnovare l'antica basilica carolingia per renderla la splendida costruzione

²⁰ Mazzi 2008: 15.

²¹ Mazzi 2008: 16.

²² Cecchini 2000.

gotica oggi visibile²³. Ciò che qui interessa è piuttosto la progettazione interna dell'articolato programma artistico dell'abate e l'ingrandimento del tesoro della cattedrale²⁴, che vengono ampiamente teorizzati ed esplicitati dal suo committente nelle opere da lui scritte riguardo al cantiere di rinnovamento dell'edificio. Tali scritti possono definirsi come nati sia con finalità meramente amministrative e descrittive dei lavori fatti, sia come veri e propri manifesti ideologici e apologetici per spiegare ai movimenti maggiormente pauperistici ispirati da Bernardo di Chiaravalle e fortemente critici nei confronti di cantieri ecclesiastici opulenti come quello di Saint Denis, le ragioni di tanto impegno economico nel campo architettonico e decorativo²⁵. La visione materiale e divina allo stesso tempo dell'oggetto liturgico non rispecchia infatti la visione di ogni pensatore del periodo: ne sia un valido esempio proprio la freddezza con cui ordini importanti quali quello Cistercense si pongono nei confronti di tali operazioni.

Una simile volontà di testimoniare e spiegare le scelte compiute permette di comprendere anche le volontà e le idee che soggiacciono alla nascita del tesoro.

Le opere in questione, scritte a cavallo della conclusione del cantiere, sono in particolare il *De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* e il *De rebus in administratione sua gestis Sugerii abbatis Sancti Dionysii Liber* (datati tra il 1144 e il 1147). In questi testi si rintracciano le giustificazioni ideologiche e scritturistiche che sottendono alla strutturazione della raccolta liturgica: in questo caso, il contenitore della stessa è la Chiesa, dove tutto è esposto il più possibile agli sguardi e alla venerazione di tutti. Siamo quindi davanti ad uno scrigno "museale" che è però innanzitutto santuario, e in cui gli oggetti conservati sono anche venerati.

L'idea di fondo di Suger è tendenzialmente la comune credenza, come già notato in Sicardo, che l'arte, e in particolare ciò che oggi definiremmo l'artigianato artistico di pregio, non è altro che un aiuto spirituale per elevarsi a Dio e onorarlo. In questo senso, anch'egli come Sicardo si preoccupa molto di offrire precedenti veterotestamentari all'idea stessa di arte religiosa²⁶. Le fonti filosofiche e letterarie del pensiero di Suger giacciono non solo nelle scritture, ma anche nello spirito agostiniano che le pervade²⁷ e nei testi di

²³ Si rimanda infatti a Bur 1991; Bur 1995; Gasparri 2015.

²⁴ Gaborit-Chopin 1991.

²⁵ Per approfondire Panofsky 1999: 110-135; Rudolph 1990: 9-11.

²⁶ Suger, *De Rebus in admin.*, XXXI-XXXII.

²⁷ Rudolph 1990: 56.

mistica della luce dello Pseudo-Dioniso (a lui noto tramite i *commentarii* di Giovanni Scoto Eriugena²⁸) e di Ugo di San Vittore (come i *Commentarii in hierarchiam coelestem*). Siamo quindi nella piena tradizione contemplativa del simbolismo di stampo agostiniano e neoplatonico²⁹: contemplazione è infatti ciò che Suger si aspetta dai chierici e dagli ecclesiastici (pubblico letterato) nei confronti delle opere d'arte; saturazione visiva dei sensi e elevazione spirituale invece da parte dei fedeli (*illiterati*) che accedono alla basilica e assistono alla liturgia.

Dalle parole del *De Administratione*, è chiara la relazione che Suger chiede nei confronti degli oggetti d'arte conservati in chiesa, specie a partire dal capitolo XXX, *De ornamentis ecclesiae*, che è considerabile come una specie di introduzione alla descrizione dettagliata degli oggetti liturgici dei lunghi capitoli XXI e XXIII. In una di queste descrizioni, Suger vede l'approvazione divina del suo operato quando sottolinea come sia stata la Misericordia divina a far giungere il Papa in persona a benedire il ricco crocifisso dell'altare il giorno di Pasqua: «*Tanti igitur et tam sancti instrumenti ornatum altius honorare et exaltare misericordia Salvatoris nostri accelerans, domnum Papam Eugenium ad celebrandum sanctum Pascha, sicut mos est Romanis pontificibus in Galliis demorantibus, ob honorem sancti apostolatus beati Dionysii, quod etiam de Calixto et Innocentio illius praedecessoribus vidimus, ad nos adduxit, qui eundem crucifixum eadem die consecravit*»³⁰.

Da tutti i testi si percepisce come l'autore attribuisca virtù sacre alla materia di cui sono fatti gli oggetti (preziosa, che riflette la luce) in quanto attraverso l'oggetto materiale e i sensi si può raggiungere con l'anima e la mente l'immaterialità divina. Dal materiale all'immateriale: è questo il passaggio intellettuale e simbolico che sottende alle scelte della raccolta di Suger. Dal punto di vista museografico, si hanno informazioni sulla sistemazione di questa raccolta solo da fonti successive che, seppur da considerare con cautela data l'incredibile longevità della collezione e i numerosi donativi che l'hanno aumentata nel corso dei secoli, possono essere molto utili. Dalle descrizioni più antiche³¹ si apprende che i materiali del tesoro si trovano in una sala adiacente alla navata laterale meridionale, esposti in

²⁸ Rudolph 1990 : 32-48.

²⁹ Panofsky 1967; Panofsky 1969.

³⁰ Suger, *De Rebus in admin.*, XXXII.

³¹ Gauthier 1975; Félibien 1706: 536.

cinque armadi. In questi armadi, apribili solo in determinate occasioni, si rintracciano numerosi oggetti entrati nel tesoro in un periodo precedente alla reggenza di Suger, con i quali quindi l'abate ha dovuto confrontarsi nella strutturazione del suo museo. Si tratta in particolare di preziosissimi reliquiari contenenti spesso reliquie di sostanziale importanza per la fede cristiana, giunti a Saint Denis tramite scambi e donativi tra imperatori e pontefici nel corso del medioevo³². Anche in questo, l'esperienza di Saint Denis getta le basi per tutti i tesori delle cattedrali che caratterizzano il basso medioevo³³, fino a tutte le raccolte di oggetti preziosi che i privati del Quattrocento stabiliscono nelle loro dimore³⁴.

I musei dei Papi

Per giungere ad una nuova applicazione delle idee condivise e messe in pratica da Suger nel perimetro della museologia sacra cristiana, bisogna spostarsi a Roma e attendere gli albori del XVIII secolo.

Nel primo Settecento, mentre i Musei Vaticani sono ancora in una fase strutturale molto precoce, all'interno della Basilica di San Pietro è già impiantata un'esperienza "museale" di notevole importanza, un esperimento dalla lunga vita, vale a dire l'area delle Grotte Vaticane, create con il grande cantiere cinquecentesco per la demolizione della basilica antica costantiniana e l'edificazione della nuova San Pietro. Questi spazi delle Grotte nascono, dal punto di vista strutturale, come cavità di raccordo tra la nuova struttura e le testimonianze architettoniche e archeologiche della prima basilica³⁵. La scelta dei pontefici a partire da Clemente VIII e Paolo V è quella di crearvi uno spazio che racconti, preservi e metta in mostra la storia della basilica, sia tramite i reperti architettonici e le antiche tombe dei pontefici ivi trasportate, che con la ridecorazione con temi storici e devozionali inerenti la storia della basilica, come resta d'altronde visibile ancora oggi.

Nel mentre, presso la basilica di San Giovanni in Laterano, l'effettiva cattedrale di Roma, segue proliferando il "tesoro" papale, strutturato assieme all'archivio fin dalle origini dell'istituzione pontificia, senza discostarsi

³² Félibien: 536-545, tavv. 1-5.

³³ Pomian 1994.

³⁴ Bauer 1997.

³⁵ Lanzani 2010.

concettualmente dalle altre sperimentazioni di tesori medievali³⁶. L'eredità delle esperienze medievali e d'età moderna nello Stato Vaticano, è poi raccolta definitivamente nel XVIII secolo. Nel 1700 viene eletto papa Clemente XI, esponente di spicco degli Albani, una delle famiglie dal ruolo collezionistico più importante a Roma. L'esperienza e la familiarità con il concetto di raccolta di arte e reperti antichi e preziosi, assieme ad una sincera vocazione e ad una personalità particolarmente ligia ai precetti della Santa Romana Chiesa³⁷ favoriscono la sua decisione di istituire, presso i palazzi vaticani, il primo museo ecclesiastico dello Stato.

La nuova fondazione si colloca in un periodo di grandi restauri dell'area del Cortile del Belvedere e del braccio della Biblioteca Vaticana. In stretto contatto con quest'ultima si progetta il Museo Ecclesiastico del Belvedere³⁸, organizzato dal canonico Francesco Bianchini³⁹, veronese, di formazione teologica, storica e astronomica, il quale, fin dagli inizi dei suoi studi, professa la possibilità di una storiografia "scientifica" basata principalmente sulle testimonianze archeologico-numismatiche. Egli si interessa all'antichità in quanto testimonianza storica, superando i limiti dell'antiquaria per arrivare all'archeologia, e questa attitudine la trasferirà senza mediazioni nel suo lavoro museale. Per sua mano, dall'anno 1700 nelle stanze dell'area del Belvedere, trova luogo la prima raccolta ragionata di antichità cristiane, con l'intento di raccontare dogmi, riti, usi e norme della Chiesa delle origini, preferendo «monumenti che servono di prova al fatto, più tosto che di vaghezza della rappresentazione», e oggetti che «dilettano l'animo [...] più in ordine alla ragione che al senso: mentre gli antichi esprimono, oltre a belle immaginazioni, qualche vera e fondata notizia dei fatti rappresentati»⁴⁰. Segnando una cesura nei confronti della storia museologica di cui deve farsi erede (a causa degli influssi degli studiosi inglesi che conosce e frequenta) Bianchini supera l'idea di museo sacro dell'estetica meravigliosa di derivazione medievale e punta al museo sacro che informa e testimonia, pur senza dimenticare il fine apologetico di dare credibilità e lustro alla contemporanea Chiesa di Roma della Controriforma, attraverso il recupero delle sue origini e la testimonianza sulla sua purezza di nascita. Queste precise volontà si riscontrano nella scelta dei pezzi, non

³⁶ Cecchelli 1927; Andaloro 1990.

³⁷ Andretta 2000.

³⁸ Liverani 2005: 207-234; Pietrangeli 1985: 29-32.

³⁹ Rotta 1968a.

⁴⁰ Hülsen 1890: 261.

guidata da alcun senso estetico, preferendo materiali precisamente databili o strettamente collegabili a luoghi ed eventi significativi per la Chiesa dei primi secoli⁴¹. Per i pezzi impossibili da traslare in Vaticano ma ancora molto importanti per la storia della cristianità, se ne commissionano copie anticate⁴²; ulteriore dettaglio importante dell'allestimento è l'aggiunta ai reperti di copie di documenti storici ad essi contemporanei⁴³ – come passi dei Padri della Chiesa – e di liste storiche da lui stesso redatte su tavole bronzee, che sconfinano, cosa allora ancora rara, nella storia medievale.

Questo innovativo progetto ha però vita breve. Già nel 1710, il Cardinal Camerlengo Paulucci consiglia al Pontefice di sospendere i fondi per le acquisizioni del Museo Ecclesiastico perché l'erario pontificio risulta praticamente esausto. La data precisa della fine e della dispersione del Museo Ecclesiastico non è certa, ma si può affermare che essa sia già compiuta nel 1716, in cui due delle iscrizioni dell'inventario del Bianchini compaiono a Villa Albani, famiglia alla quale l'erudito resta legato fino in punto di morte⁴⁴.

Il lungo *excursus* sul Museo Ecclesiastico in questa sede serve a chiarire come il seme piantato da Clemente XI germogli però sotto il pontificato di Benedetto XIV Lambertini (1740-1758)⁴⁵, “papa dotto e amico dei dotti”⁴⁶. La nascita di nuove accademie (in particolare l'Accademia di Storia Ecclesiastica), l'ingrandimento della Biblioteca Vaticana, il rapporto del pontefice con gli intellettuali europei, tutto favorisce a riprendere in mano il progetto di un museo ecclesiastico, ampliandolo e perfezionandolo. Il lavoro concettuale preliminare di supporto alle scelte del Papa si lega, con variabile intensità, a tre personaggi: l'oratoriano Giuseppe Bianchini, l'erudito fiorentino Giovanni Gaetano Bottari, l'epigrafista veronese Scipione Maffei. Il Bottari⁴⁷ è uno dei teorici che spinge Benedetto XIV a mettere in pratica l'idea di Museo. Egli intende i manufatti antichi come imprescindibile base per la ricostruzione storica, tanto da scagliarsi fortemente contro la dispersione delle antichità cristiane⁴⁸, uniche valide testimonianze degli albori della storia ecclesiastica. Che la verità possa essere affermata solo basandosi su

⁴¹ Hülsen 1890: 265-277.

⁴² Sölch 2005: 179-205.

⁴³ Hülsen 1890: 262.

⁴⁴ *CIL* VI 346 e 451, ora ai Musei Capitolini di Roma.

⁴⁵ Rosa 2000.

⁴⁶ Morello 1981: 54.

⁴⁷ Pignatelli 1971.

⁴⁸ Bottari 1741-55.

fonti documentarie ne è certo anche il Maffei, che invita chiaramente papa Lambertini alla creazione di un museo di antichità cristiane⁴⁹.

In questa sede, la figura di Giuseppe Bianchini risulta molto più importante⁵⁰. Veronese anch'egli, nipote amatissimo di Francesco Bianchini e appassionato studioso della storia ecclesiastica, sente il dovere di concludere le opere dello zio. Non si tratta solo delle opere letterarie: Giuseppe fa sua la necessità di creare un luogo che raccolga i più notevoli reperti dei primi secoli della cristianità e ne racconti una storia illustrata completa (fermamente ancorata alle fonti letterarie e materiali, di concerto con le istanze del secolo già analizzate per Bottari, Maffei e il Lambertini) e accessibile in un museo, per il quale lavora non solo occupandosi dell'Accademia di Storia Ecclesiastica, ma anche pubblicando opere importanti di storia della Chiesa⁵¹ e controllando lo stato delle antichità cristiane sul territorio di Roma⁵².

Si sente, quindi, un sempre crescente bisogno di dotare Roma di un museo sacro⁵³ nel quale le antichità cristiane siano esposte a favore di una ricostruzione storica enciclopedica della paleocristianità ad uso di esperti ed eruditi. Sono alcune raccolte private a diventare i primi nuclei costitutivi di una nuova esperienza vaticana, per la consonanza di intenti che lega queste collezioni alla politica culturale di Papa Lambertini: il pontefice, promotore di prestigiose accademie e autore di un notevole ampliamento della Biblioteca Vaticana⁵⁴, trova chiaramente interesse nei confronti di raccolte di antichità sacre composte secondo criteri storico-didascalici.

La prima e la più antica di queste è la collezione del Cardinale Gaspare Carpegna, piena di medaglie e soprattutto antichità di provenienza cimiteriale con valore di documento storico per la storia del cristianesimo⁵⁵. Nel 1756, invece, dopo tante altre acquisizioni, Benedetto XIV riceve in dono la collezione di antichità sacre dell'erudito Francesco Vettori. Di questa collezione si sa, grazie agli inventari presso la Biblioteca Apostolica Vaticana⁵⁶

⁴⁹ Maffei 1749.

⁵⁰ Rotta 1968b.

⁵¹ Bianchini 1752-1754.

⁵² Lega 2010: 98.

⁵³ Morello 1981: 64.

⁵⁴ Rosa 2000.

⁵⁵ Benocci 2003: 65-66; Bellori 1679 e anche in Archivio di Stato di Roma, *Notai Segr. R.C.A.*, vol. 408, ff. 8v-9v.

⁵⁶ Si tratta di Biblioteca Apostolica Vaticana, *Arch. Bibl.* 11 e *Arch. Bibl.* 51.

e i numerosi testi eruditi scritti da Francesco⁵⁷, che fosse composta di 400 reperti e addirittura 6500 impronte gemmate⁵⁸ confluite nei Musei Vaticani, mentre gli inventari riportano poco più di 330 oggetti⁵⁹, esclusivamente a soggetto sacro, divisi in lucerne fittili, gemme antiche, monete, anelli, pesi, sigilli, *fragmenta vitrea*, e antichità generiche con o senza immagine del Cristo. Insieme alle collezioni Carpegna e Vettori, entrano materiali sacri appartenuti ad altri eruditi (Filippo Buonarroti, Antonfrancesco Gori, Agostino Chigi, Francesco Ficoroni, Pier Leone Ghezzi) e molte altre acquisizioni minori, a volte anche dei falsi moderni anticati⁶⁰. A tutto ciò, si sommano le antichità recuperate dal Bianchini durante le sue ricognizioni in città. Gli oggetti vengono allestiti dividendo le antichità minute in armadi di legno e vetro con cornici dorate, senza tener conto delle provenienze collezionistiche né di quelle topografiche originali. Per quanto riguarda le epigrafi, esse erano murate tra le finestre⁶¹.

Epigrafi murate e piccoli oggetti in armadi aperti: siamo di fronte al primo dei musei liberamente accessibili della storia del Vaticano⁶². Quello che interessa maggiormente in questa sede è l'atto fondativo del museo, vale a dire la lettera apostolica *Ad Optimarum Artium*, del 4 ottobre 1757, in cui il pontefice chiarisce motivazioni e obiettivi che sottendono alla strutturazione e all'apertura del museo. La motivazione di base si rintraccia subito nel titolo: *Litterae Apostolicae quibus pro aperitione Musei Vaticani methodus observanda praecipitur, et pro conservandis augendisque in posterum Sacris Monumentis prospicitur et providetur*. La conservazione per i posteri dei sacri monumenti, quindi, che traccia un filo rosso con la donazione di Sant'Agostino e si conferma la principale preoccupazione alla base dei musei sacri.

Fin dall'inizio della lettera, il pontefice chiarisce il suo intento e tutte le sue motivazioni: confermare tramite gli oggetti la verità della religione cristiana (*ad confirmandam Religionis Divinae Veritatem*), aumentare la felicità del popolo (*ad augendam Populorum felicitatem*). A questo aggiunge anche motivazioni più materiali, in particolare quella di raccogliere in un solo luogo sacro e illustre (vale a dire il vestibolo della Biblioteca Vaticana),

⁵⁷ Tra i quali ricordiamo Vettori 1751; Vettori 1747.

⁵⁸ Lega 2010: 116.

⁵⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Arch. Bibl.* 11, ff. 466-478v.

⁶⁰ Cecalupo, Alt 2018.

⁶¹ Lega 2010; Lega 2009; Morello 1981.

⁶² Sölch 2005: 182.

tutte le reliquie e i resti dell'antichità cristiana sparse in tutta la città, ma ritenuti incredibilmente probanti della vita e dell'eredità della religione cristiana. Benedetto XIV raccoglie quindi le istanze di numerosi letterati ed eruditi⁶³ per costituire una raccolta che illustri la religione cristiana nel corso dei secoli, ma anche e soprattutto la loro conservazione e cura (*ad ipsius conservationem, et curam provide disposeremus*). Sembra importantissimo sottolineare la connessione tanto spaziale quanto concettuale della raccolta museale con la Biblioteca Vaticana e l'Archivio di San Pietro. Anche qui troviamo l'ennesimo riscontro e paragone con i casi visti finora: sembra quindi chiaro affermare che, nella storia di tutta la Chiesa, nessun museo sacro cristiano possa mai esistere separatamente dalla biblioteca e dall'archivio. Il patrimonio culturale librario viene completato e meglio esplicato proprio tramite l'oggetto sacro, che è sempre un ponte tra materiale e immateriale, sempre un mezzo reale per rivelare la conoscenza sovranaturale.

Il museo sacro cristiano oggi

Sistemato e aperto dunque il Museo Sacro, il Papato non abdica nei secoli successivi dal suo ruolo di punto centrale per la diffusione della cultura museologica sacra cristiana, anzi assiste nel corso del XIX e XX secolo alla diffusione sul territorio europeo dei primi musei diocesani di stampo territoriali, sparsi endemicamente in base alla divisione in diocesi⁶⁴. Il processo formativo di tali istituzioni viene organizzato e regolato dalla Santa Sede con particolare intensità a partire dal periodo subito successivo alla chiusura del Concilio Vaticano II. Ciò è visibile a partire dai documenti ufficiali, diretti al clero italiano, ma validi per tutta la cristianità, a partire dal *Discorso ai partecipanti al V convegno degli archivi ecclesiastici*, presentato il 26.9.1963 da papa Paolo VI, che sprona gli operatori culturali a riconoscere il passaggio di Dio nella storia attraverso le opere sensibili. In questo testo si recupera anche il concetto, totalmente ascrivibile a Suger, di "lasciarsi illuminare dal bagliore della bellezza", quindi di vedere nella luce uno dei principali caratteri di valorizzazione degli oggetti conservati nei musei sacri. Lo stesso pontefice torna sul tema in molti altri casi (ad esempio nell'Allocuzione del 17.11.1965 *Per la festa della dedizione del Maggior Tempio*) e, in particolare, nella Costituzione pastorale promossa

⁶³ Morello 1981: 53-67.

⁶⁴ Giacomini Miari 2005; Santi 2012: 33-47.

dal Concilio Ecumenico Vaticano II, *Gaudium et Spes*, al capitolo 58, quando ricorda che Dio ha parlato secondo il tipo di cultura proprio delle diverse epoche storiche: «*Inter nuntium salutis et culturam humanam multiplices nexus inveniuntur. Nam Deus, populo suo sese revelans usque ad plenam sui manifestationem in Filio incarnato, locutus est secundum culturam diversis aetatibus propriam. Pariter Ecclesia, decursu temporum variis in condicionibus vivens, diverarum culturalium inventa adhibuit, ut nuntium Christi in sua praedicatione ad omnes gentes diffundat et explicet, illud investiget et altius intelligat, in celebratione liturgica atque in vita multiformis communitatis fidelium melius exprimat*».

L'11 aprile 1971, la Sacra Congregazione per il Clero pubblica la lettera circolare *Opera artis de cura patrimonii historico-artistici Ecclesiae, ad praesides Conferentiarum Episcopaliū*, che chiarisce ai Vescovi con vocazione universale come comportarsi in maniera pratica con i tesori liturgici non più in uso, come si legge nel punto 6: «*Si opus fuerit artis opera atque thesauros a saeculis traditos novis legibus liturgicis optare, Episcopi curam adhibeant ne id fiat sine vera necessitate et cum eorundem operum detrimento [...] in apto loco collocentur, scilicet in musaeo dioecetano vel interdioecetano, quo omnes, qui illa visitare cupiant, accedere possint. Item, aedificia ecclesiastica, artis decore instructa, ne sint neglecta, etiam quando ad finem originarium iam non inserviant; quae si cedi debeant, ementes praeferantur qui eadem curare valeant*».

Gli anni '90 e in particolare il pontificato di Giovanni Paolo II rappresentano una vera svolta. Di grande importanza diventano le neonate assemblee plenarie della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa (istituita nel 1988⁶⁵ e unificata nel 2012 da Benedetto XVI con il Pontificio Consiglio della Cultura⁶⁶): il messaggio introduttivo o l'allocuzione papale di apertura dei lavori si configura, nel corso del tempo, come un documento imprescindibile e di importante valore direzionale per gli operatori del settore. Nello specifico, si ricordino il paragrafo 3 dell'Allocuzione di apertura della I Assemblea del 12.10.1995 (in cui il pontefice ricorda che «se si vogliono inserire i beni culturali nel dinamismo dell'evangelizzazione, non ci si può limitare a mantenerli integri e protetti; è necessario attuare una loro organica e sapiente promozione per inserirli nei circuiti vitali dell'azione culturale e pastorale della Chiesa») e i paragrafi 2 e 3 del *Messaggio di*

⁶⁵ Giovanni Paolo II 1988.

⁶⁶ Benedetto XVI 2012.

*apertura della II Assemblea del 25.9.1997: «2. I “beni culturali” sono destinati alla promozione dell’uomo e, nel contesto ecclesiale, assumono un significato specifico in quanto sono ordinati all’evangelizzazione, al culto e alla carità. [...] I musei di arte sacra non sono depositi di reperti inanimati, ma perenni vivaia, nei quali si tramandano nel tempo il genio e la spiritualità della comunità dei credenti. [...] 3. Si tratta di conservare la memoria del passato e di tutelare i monumenti visibili dello spirito con un lavoro capillare e continuo di catalogazione, di manutenzione, di restauro, di custodia e di difesa. Occorre sollecitare tutti i responsabili del settore a quest’impegno di primaria importanza, perché sia condotto con l’attenzione che merita la salvaguardia dei beni della comunità dei fedeli e dell’intera collettività umana. Sono beni di tutti, e quindi devono diventare cari e familiari a tutti. Si tratta, inoltre, di favorire nuove produzioni, attraverso un contatto interpersonale più attento e disponibile con gli operatori del settore, così che anche la nostra epoca possa registrare opere che documentino la fede e il genio della presenza della Chiesa nella storia». Tutto questo patrimonio di indicazioni e indirizzi si concretizza con la lettera della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa del 15.8.2001, intitolata *La funzione pastorale dei musei ecclesiastici*. Questo è un vero e proprio *vademecum* per gli operatori, che però serve, nelle sue parti iniziali, a comprendere le finalità dei musei sacri cristiani oggi, e soprattutto come essi si inseriscano nella scia della millenaria tradizione fin qui presentata. La lettera è strutturata in sei punti (1. Conservazione del patrimonio storico-artistico della Chiesa; 2. Natura, finalità e tipologia del museo ecclesiastico; 3. Organizzazione del museo ecclesiastico; 4. Fruizione del museo ecclesiastico; 5. Formazione degli operatori per i musei ecclesiastici; 6. Conclusioni), nei quali sono numerosissime e dettagliate le informazioni pratiche di ogni tipo. Di maggiore interesse per questa sede sono le definizioni e le puntualizzazioni teoriche su natura, finalità e ruolo di queste istituzioni.*

Innanzitutto, fin dagli indirizzi di apertura si chiarisce che le raccolte sono a servizio della Chiesa per trasmettere il sacro e il bello, con l’obiettivo di promuovere l’operato dell’uomo e il processo ecumenico di evangelizzazione cristiana. Il concetto di evangelizzazione è molto ampio e si colloca al centro dell’analisi sulla natura di questi musei: gli oggetti, non solo “tramandano genio e spiritualità della comunità di credenti”⁶⁷ evangelizzando diacronicamente, ma sono anche strumento “di elevazione

⁶⁷ Pontificia Commissione 2001: 2.1.1.

spirituale, di dialogo con i lontani, di formazione culturale, di fruizione artistica, di conoscenza storica⁶⁸ per una evangelizzazione globale della persona, intesa come elevazione spirituale e visione diretta dei segni della grazia sul mondo sensibile («Si pone quale strumento di evangelizzazione cristiana, di elevazione spirituale, di dialogo con i lontani, di formazione culturale, di fruizione artistica, di conoscenza storica. È quindi luogo di conoscenza, godimento, catechesi, spiritualità»⁶⁹). *Salus animarum* e *sensus fidei* della comunità, dunque: la tendenza che abbiamo visto essere millenaria nella comunità cristiana a raccogliere le testimonianze materiali della fede, si concretizza in queste due sfaccettature della collezione e ostensione di oggetti sacri, che nei musei sacri cristiani ancora possono parlare a gruppi sociali di riferimento.

Conclusione

In questo senso, la Chiesa di Roma si fa subito erede di idee e pratiche che da millenni accompagnano il Cristianesimo in Europa. Proprio questa analisi della natura dei musei sacri cristiani può portare a concludere che, raccolta l'eredità medievale dei tesori, mai abbandonata ma piuttosto valorizzata e amplificata, il Magistero ancora investe nell'oggetto sacro e nel museo in un'ottica -medievale, ma senza tempo- di catechesi della cultura e glorificazione dell'opera divina che si esprime tramite la bellezza. Infondere meraviglia e magnificare la creazione è ancora, dopo secoli, il primario obiettivo del museo sacro cristiano.

Bibliografia

- Andaloro, M. (1990), "Il tesoro della basilica di S. Giovanni in Laterano", in C. Pietrangeli, *San Giovanni in Laterano*. Firenze: Nardini, 271-280.
- Andretta, S. (2000), "Clemente XI", *Enciclopedia dei Papi* 3: 405-420.
- Bauer, R. (1987), *Weltliche und geistliche Schatzkammer*. Salzburg: Residenz-Verlag.
- Bellori, G. P. (1679), *Scelta de' Medaglioni più rari nella biblioteca dell'eminentissimo Gasparo Carpegna*. Roma: Per Gio. Battista Bussotti.
- Benedetto XVI (2012), *Motu Proprio Pulchritudinis fidei*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

⁶⁸ Pontificia Commissione 2001: 2.1.1.

⁶⁹ Pontificia Commissione 2001: 2.1.1.

- Benocci, C. (2003), "Il Cardinale Gaspare di Carpegna tra rinnovamento religioso e collezionismo archeologico illuminato: una figura di mediazione attenta al mondo spagnolo", in J. Beltrán Fortes, B. Caciotti, X. Dupré Raventàs, & B. Palma Venetucci (eds.), *Iluminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 65-83.
- Berloco, A. (2019), "Le nuove istituzioni cristiane", in A. Manfredi (ed.), *Per una storia delle biblioteche dall'antichità al primo Rinascimento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 82-91.
- Berloco, A., De Simone, C., & Mugnano, F. (2019), "Il consolidamento delle biblioteche secolari e monastiche", in A. Manfredi (ed.), *Per una storia delle biblioteche dall'antichità al primo Rinascimento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 122-136.
- Bianchini, G. (1752-54), *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae Quadripartitae Comprobatae Monumentis Pertinentibus ad Fidem Temporum et Gestorum*. Roma: Typographia Apollinea.
- Bottari, G. G. (1741-55), *Sculture e Pitture Sacre, estratte dai Cimiteri di Roma, pubblicate dagli autori della Roma Sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni*. Roma: nella stamperia di Antonio de' Rossi.
- Brent Plate, S. (2017), "The Museumification of Religion: Human Evolution and the Display of Ritual", in G. Buggeln, C. Paine, & S. Brent Plate (eds.), *Religion in Museums. Global and Multidisciplinary Perspectives*. London: Bloomsbury, n.n.
- Bur, M. (1995), *Suger, abbé de Saint-Denis, régent de France*. Paris: Perrin.
- Bur, M. (1995), *L'abate Sugerio Statista e architetto della luce*, Milano: Jaca Book.
- Calzona, A. (2009), *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cecalupo, C., & Alt, A. (2018), "Il mosaico catacombale del Museo Cristiano di Benedetto XIV: un falso per riflettere sulla storia del collezionismo del mosaico antico", in C. Angelelli, C. Cecalupo, M. E. Erba, D. Massara, F. Rinaldi (eds.), *Atti del XXIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Roma: Quasar, 873-879.
- Cecchelli, C. (1927), *Il tesoro del Laterano: 1 - 2. Oreficerie, argenterie, smalti. 3. L'acherópita. 4. Avori, legni scolpiti e dipinti, vetri. 5. Le stoffe*. Roma: Bestetti & Tumminelli.
- Cecchini, F. (2000), "Suger", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*.
- Clifton, J. (2007), "Truly a Worship Experience? Christian Art in Secular Museums", *RES* 52: 107-115.

- Félibien, M. (1706), *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*. Paris: Chez Frédéric Léonard.
- Gaborit-Chopin, D. (1991), *Le Trésor de Saint-Denis: Exposition du Musée du Louvre* (12 mars - 17 juin, 1991). Paris: par Réunion des musées nationaux.
- Gasparri, F. (2015), *Suger de Saint-Denis. Abbé, soldat, homme d'État au XIIe siècle*. Paris: Picard.
- Gauthier, M.-M. (1975), "Le trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 18: 149-156.
- Giacomini Miari, E., & Mariani, P. (2005), *Musei religiosi in Italia*. Milano: Editore Touring.
- Giovanni Paolo II (1988), *Costituzione Apostolica Pastor Bonus, Città del Vaticano*: Libreria Editrice Vaticana.
- Greco, G., & Mancini, G. (2019), "Le università, i libri e le biblioteche di consultazione", in A. Manfredi (ed.), *Per una storia delle biblioteche dall'antichità al primo Rinascimento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 185-207.
- Hülßen, Ch. (1890), "Il "Museo Ecclesiastico" di Clemente XI Albani", *BullCom* 18: 260-277.
- Lanzani, V. (2010), *Le grotte vaticane: memorie storiche, devozioni, tombe dei papi*. Città del Vaticano: Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- Lega, C. (2009), "Il nuovo allestimento del Museo Cristiano di Benedetto XIV e il progetto di riqualificazione del Museo Profano di Clemente XIII", in A. Paolucci & C. Pantanella (eds.), *I Musei Vaticani nell'80° Anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*. Firenze: Giunti, 225-247.
- Lega, C. (2010), "La nascita dei Musei Vaticani: le antichità cristiane e il Museo di Benedetto XIV", *BMMGP* 28: 95-184.
- Liverani, P. (2015), "Il Museo Ecclesiastico e dintorni", in V. Kochel & B. Sölch (eds.), *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*. Berlino: De Gruyter, 207-234.
- Maffei, S. (1749), *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*. Verona: Typis Seminarii.
- Mairesse, F. (2018), "Museology and the Sacred", in F. Mairesse (ed.), *Museology and the Sacred. Materials for a discussion*. Papers from the ICOFOM 41th symposium. Paris: ICOFOM, 11-13.
- Manfredi, A. (2019), *Per una storia delle biblioteche dall'antichità al primo Rinascimento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

- Mazzi, M. C. (2008), *In Viaggio con le Muse*. Firenze: Edifir.
- Morello, G. (1981), "Il 'Museo Cristiano' di Benedetto XIV", *BMMGP* 2: 53-89.
- Paine, C. (2013), *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*. London-NY: Bloomsbury Academic.
- Panofsky, E. (1967), *Architecture gothique et pensée scolastique, Précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*. Paris: Éd. de Minuit.
- Panofsky, E. (1969), "Zur Philosophie des Abtes Suger von Saint Denis", in W. Beierwaltes (ed), *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*. Darmstadt: Wiss. Buchges, 109-120.
- Panofsky, E. (1999), "Suger abate di Saint-Denis", in E. Panofsky (ed.), *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi, 1999 [1955], 109-145.
- Pietrangeli, C. (1985), *Musei Vaticani: cinque secoli di storia*, Roma: Quasar.
- Pomian, K. (1994), "Collezionismo", *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 4: 41-84.
- Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa (2001), *Lettera Circolare sulla Funzione Pastorale dei Musei Ecclesiastici*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Rosa, M. (2000), "Benedetto XIV", *Enciclopedia dei Papi* 3: 446-558.
- Rotta, S. (1968a), "Francesco Bianchini", *DBI* 10: 187-194.
- Rotta, S. (1968b), "Giuseppe Bianchini", *DBI* 10: 200-205.
- Rudolph, C. (1990), *Artistic change at St-Denis*. Princeton: Princeton University Press.
- Sölch, B. (2015), "Beginn einer neuen Sammlungsära in Vatikan", in V. Kochel & B. Sölch (eds.), *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*. Berlino: De Gruyter, 179-205.
- Vettori, F. (1747), *Epistola ad virum clarissimum Paullum Mariam Paciaudi Clericum Regularem de musei Victori emblemata et de nonnullis numismatibus Alexandri Severi secundis curis explanatis*, Roma: Per Giovanni Zempel.
- Vettori, F. (1751), *Dissertatio philologica qua nonnulla monumenta sacrae vetustatis ex Museo Victorio deprompta aeri incisa tabula vulgantur, expenduntur, illustrantur*. Roma: ex Typographeio Palladis.
- Wangefelt Ström, S. (2019). "How do Museums Affect Sacredness? Three Suggested Models", *ICOFOM Study Series* 47.1-2: 191-205.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA LEITORA DE SOPHIA:
UM EXERCÍCIO DE METACRÍTICA^{1*}**

**MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA READING SOPHIA:
A METACRITIC EXERCISE**

RICARDO NOBRE

rnobre@letras.ulisboa.pt

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0002-0059-5775>

Texto recebido em / Text submitted on: 26/05/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 13/10/2020

Resumo

Do labor académico de Maria Helena da Rocha Pereira fazem parte diversos estudos sobre a receção das literaturas antigas na poesia portuguesa de diferentes épocas, sendo especial atenção concedida à obra de poetas contemporâneos como Eugénio de Andrade, Manuel Alegre, Miguel Torga e — pelo menos desde 1981, com o estudo «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice» (recolhido em 1988 nos *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*) — Sophia de Mello Breyner Andresen, a quem a professora de Coimbra dedicou pelo menos quatro ensaios: «Paisagem real e paisagem espiritual em alguns poetas portugueses contemporâneos», «The classical heritage in contemporary Portuguese poetry: a few examples» e sobretudo «A luz da Grécia» (todos reunidos em 2003 no volume *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*). Na interpretação proposta, de exemplar rigor informativo e com um saber imenso, Maria Helena da Rocha Pereira instituiu na obra desses poetas

^{1*} Estudo elaborado no âmbito do projeto de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/115195/2016, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

uma linha de leitura que se tornou central na crítica literárias portuguesa, a que não terá ficado alheio o desenvolvimento do tema das presenças clássicas no âmbito da investigação universitária. Assim, sem deixar de mencionar outros trabalhos da crítica sobre o mesmo tema (como a investigação levada a termo por José Ribeiro Ferreira, Fernando J. B. Martinho, Eduardo Lourenço ou Federico Bertolazzi), são o objeto de estudo deste ensaio métodos de análise utilizados por Rocha Pereira ao ler Sophia, a que conclusões chegou sobre a influência dos clássicos na obra da poetisa e como alterou a interpretação da poesia da segunda metade do nosso século xx.

Palavras-chave: Maria Helena da Rocha Pereira, Sophia de Mello Breyner Andresen, receção dos clássicos, poesia portuguesa, escrita académica portuguesa.

Abstract

From the academic work by Maria Helena da Rocha Pereira there are many studies on classical receptions in the Portuguese poetry from different periods, special attention being payed to the poetic work by contemporary authors, such as Eugénio de Andrade, Manuel Alegre, Miguel Torga and — at least since 1981, with the study «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice» (collect in 1988 as part of the volume *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*) — Sophia de Mello Breyner Andresen, to whom the Coimbra's professor dedicates at least four essays: «Paisagem real e paisagem espiritual em alguns poetas portugueses contemporâneos», «The classical heritage in contemporary Portuguese poetry: a few examples» and especially «A luz da Grécia» (all collected in 2003 in the volume *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*). In her interpretation, regarding her informative insight and overwhelming knowledge, Maria Helena da Rocha Pereira imposed in the work of these poets a reading topic that went central in the Portuguese literary critic, to which the development of the classical receptions subject in the academic research had no less importance. As it is, mentioning another work from the critic about the same theme (as the investigation took by José Ribeiro Ferreira, Fernando J. B. Martinho, Eduardo Lourenço or Federico Bertolazzi), in this paper I submit to inquiry the analytic methods used by Rocha Pereira as reader of the work of Sophia, dealing with conclusions reached on the classical influences in her poetry and how it shaped the interpretation of the Portuguese poetry in the second half of the 20th century.

Keywords: Maria Helena da Rocha Pereira, Sophia de Mello Breyner Andresen, classical receptions, Portuguese poetry, Portuguese academic writing.

Na extensa crítica à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, é frequente a análise das diversas subtilidades retóricas da autora para a composição de um discurso aparentemente muito simples, despojado de artifício que denuncie um trabalho poético feito de arte e de saber. Este

estilo, comentava Carlos Ceia em 1996, ofereceria resistência ao leitor crítico e justificaria certa escassez ensaística acerca da poética de Sophia porque ela «é um exercício de simplicidade sobre as coisas concretas, e nada mais embaraça o crítico literário português do que uma obra que se funda no que é fácil de entender ou expressar, porque entende que a simplicidade é incriticável, desmontável ou desconstrutível»². Embora, àquela data, sobre a poesia andresiana já tivessem escrito Eduardo Prado Coelho³, Gastão Cruz⁴, Óscar Lopes⁵, Eduardo Lourenço⁶, Joaquim Manuel Magalhães⁷, David Mourão-Ferreira⁸, Luís Miguel Nava⁹ e António Ramos Rosa¹⁰ — «limit[ando]-se, quase invariavelmente, a uma crítica laudatória de pasmo e admiração absoluta sobre os versos»¹¹ —, a verdade é que um dos tópicos mencionados com mais insistência respeita a essa inefável característica poética que dificilmente se deixa analisar.

Esta tendência manteve-se durante décadas, pois, como recorda Fátima Freitas Morna, «É [...] comum usar termos como perfeição, claridade ou esplendor para caracterizar a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, talvez porque a inibidora fronteira entre a utilização da linguagem para falar de poesia e a poesia ela própria seja, no seu caso, quase inexistente, produzindo aquele efeito, tão novo e tão antigo, que só raríssimos poetas realizam ao tornar simples, apreensível e comunicável o ser e o sentido da nomeação, a razão pela qual associamos o verbo poético e a criação»¹².

Nesse sentido, podem identificar-se na obra poética de Sophia traços distintivos que, em diversos momentos de arte poética, instauram uma linha de leitura que se foi repetindo. De fora destas leituras ficou, de modo que hoje pode causar estranheza, a ideia de que tal poesia radica profundamente na tradição e em conceções poéticas herdadas de Pessoa, Camões, Rimbaud, entre outros, cuja presença nos versos da autora tem sido estudada por autores como Eduardo Prado

² Ceia 1996: 15.

³ Coelho 1972 e 1984.

⁴ Cruz 2008: 154-170.

⁵ Lopes 1986.

⁶ Lourenço 1974.

⁷ Magalhães 1989.

⁸ Mourão-Ferreira 1980.

⁹ Nava 2004.

¹⁰ Rosa 1987.

¹¹ Ceia 1996: 11.

¹² Morna 2016: 12.

Coelho¹³ ou Helena Buescu, que defende que «a presença tutelar de Pessoa [...] é [...] uma *homenagem* [...] e [...] uma *distância* [...]. Não será [...] por acaso que [...] seja Ricardo Reis o eleito direto para tal homenagem (“Homenagem a Ricardo Reis”, *Dual*): porque nele encontramos o vazio pessoano a que Sophia responde; porque nele se debatem deuses, Apolo e Dioniso em primeiro lugar, herança clássica, na sua dimensão abstrata e concreta»¹⁴.

Relacionado com o sentido de pureza primordial, encontram-se as famigeradas referências insistentes ao mar¹⁵ e ao imaginário da Grécia, aqui se incluindo a sua mitologia e paisagens. A respeito da presença da Grécia na obra da poetisa, é necessário reconhecer que ela é hoje um aspeto bem investigado, em larga medida graças ao trabalho pioneiramente desenvolvido por uma helenista da Universidade de Coimbra que, desde os anos 60 do século xx, dedicou parte fundamental da sua atenção ao estudo do que veio a chamar *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. É este o título da obra de Maria Helena da Rocha Pereira, publicada em 1972 (2.^a ed. 2008), recolhendo ensaios subordinados a esse assunto, produzidos de 1950 a 1968, na continuação dos quais Rocha Pereira publicaria em 1988 os *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (2.^a ed., 2012), com textos dispersamente vindos a lume entre 1965 e 1985. Em 2003, *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos* recolheria trabalhos produzidos entre 1985 e 2001.

Estas obras, que constituem o *corpus* fundamental da presente investigação, demonstram, em datas bastante anteriores ao manifesto de 1993 em favor do estudo da receção clássica nas literaturas e críticas modernas, da autoria de Charles Martindale¹⁶, defendendo a importância, o interesse e a necessidade de investigar, do ponto de vista estético-literário, de que

¹³ Coelho 1987. O autor, depois de registar na nossa literatura a importância concedida a Fernando Pessoa até à *Poesia 61*, confirma, também na obra de Sophia, a presença do poeta da geração de *Orpheu*. Considerando o poema «Cíclades» (*O Nome das Coisas*) como «uma das peças capitais de uma história da receção de Pessoa» (Coelho 1987: 118), afirma que a poetisa «não escreve *de costas* para Pessoa, como Eugénio de Andrade se propunha fazer» (Coelho 1987: 119).

¹⁴ Buescu 2005: 70-71.

¹⁵ Resume Manuel Gusmão (2013: 13) que «A tópica do mar é sem dúvida uma das primeiras e mais poderosas figuras que magnetiza a poesia de Sophia».

¹⁶ Martindale 1993. O ensaio *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* é considerado o fundador teórico do estudo das sucessivas leituras e interpretações a que os textos clássicos foram sujeitos (cf. sobretudo Martindale 1993: 1-34). Vem, no entanto, na sequência do método seguido por Highet 1949, que Martindale não cita, e das tradicionais recolha e identificação de fontes.

forma menções, alusões ou traduções dos autores greco-latinos dão corpo e sentido a um novo texto ou, por outras palavras, como uma cultura antiga se torna *herdada* da cultura contemporânea¹⁷. Da mesma feita, muitos destes estudos antecedem a hoje bem estabelecida interpretação do lugar que a Grécia ocupa na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁸.

Tal como agora, no momento em que a Recepção dos Clássicos é um campo do saber autónomo no âmbito geral dos Estudos Clássicos, os trabalhos de Rocha Pereira já acusavam dois modelos metodológicos: a perspetiva diacrónica (que identifica e estuda, ao longo de uma cronologia mais ou menos alargada, a presença de um mito ou a fortuna de um texto específico¹⁹) e a sincrónica, que tanto se centra num só autor (Miguel Torga, Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, Manuel Alegre, entre outros), como numa geração de autores²⁰. Deve assinalar-se que a investigação a

¹⁷ García Jurado 2016: 27-42 identifica as metáforas cognitivas presentes nos estudos da tradição clássica: da hereditariedade (concretizada na terminologia como «legado» e «herança»), da imortalidade («pervivência» e «fortuna»), do contágio («influência») e democrática («recepção»). Assim, as metáforas usadas por Rocha Pereira são sobretudo as hereditárias e as do contágio.

¹⁸ Mais ou menos recentemente, trataram o assunto da recepção de temas clássicos em Sophia: Cunha 2004, sobre os mitos, Fernando J. B. Martinho 2013b: 18-19, a propósito de *Mar Novo*; Fátima Freitas Morna 2016: 17 alarga eficazmente os espaços gregos ao Mediterrâneo (incluindo naqueles um não menos recorrente imaginário romano); sínteses sobre deuses podem ser lidas em Eiras 2011 e Silva 2012; sobre mulheres da cultura grega em Sousa 2012. Dada a sistematicidade com que trabalha o assunto, merecem especial referência os ensaios de José Ribeiro Ferreira: sobre Orfeu em *Musa* (Ferreira 1998) ou mais genericamente «O Fascínio da Grécia» (Ferreira 2006a). Em artigos temáticos, a obra de Sophia é posta em perspetiva a propósito dos mitos de Ulisses (Ferreira 1996a: 455-462), do labirinto (Ferreira 1996b: 325-332), de Troia (Ferreira 2006b: 518-521), de Narciso (Ferreira 2000: 102), de Cassandra e Electra (Ferreira 2012: 263-265, 267-269) e de Antígona (Ferreira 2013: 238-239).

¹⁹ Refiro-me concretamente a «Reflexos Portugueses da IV Bucólica de Virgílio» (Pereira 2012: 333-356), publicado originalmente em 1981, e às leituras da literatura portuguesa a partir de referências a um mito, como sucede com Orfeu e Eurídice e com Medeia, de que a seguir se falará.

²⁰ De facto, Maria Helena da Rocha Pereira estudou fundamentalmente a presença da cultura grega na nossa poesia (no volume *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*, o limite da poesia é esporadicamente ultrapassado em dois ensaios sobre Camilo e outro sobre a teoria da catarse aristotélica nas artes poéticas setecentistas), com especial ênfase na obra de autores do século XVI (António Ferreira e em particular Luís de Camões), XVIII (Correia Garção e Bocage) e do século XX (Augusto Gil, Fernando Pessoa), além dos citados poetas contemporâneos.

respeito da obra de Sophia é feita segundo estas duas perspetivas, mas com particular insistência no que se refere ao conjunto dos poetas contemporâneos.

Dentro da designação de «escritores contemporâneos», vivos no momento em que os ensaios foram produzidos, são lidos individualmente quatro autores e uma autora²¹: Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira²² e Manuel Alegre. Ao juntá-los a José Augusto Seabra, Rui Knopfli e Orlando Neves em três ensaios sobre poesia portuguesa contemporânea²³, a professora da Universidade de Coimbra demonstra consciência de aspetos comuns aos escritores estudados: «não se consideram pertencentes a nenhuma escola» e «cada um deles possui um estilo, uma estética própria»²⁴. Os estudos literários portugueses corroboram esta perspetiva, visto que, depois dos Modernismos, do Surrealismo e do Neorrealismo, as obras de referência abandonaram a classificação por períodos estéticos, adotando um ponto de vista neutralmente cronológico de década²⁵.

Assumindo-se sempre como amostras, «sem tentar de modo algum ser exaustivo»²⁶, «pequena parte», «uma amostra muito restrita», «exemplos muito breves»²⁷, de um cenário mais amplo, os estudos de Rocha Pereira aparentam uma simplicidade que, na verdade, é difícil de alcançar. Se estas afirmações são uma forma de salvaguardar a impossibilidade de contemplar todos os autores ou todos os temas clássicos por eles glosados, atingindo a utopia de exaustão, a escolha dos escritores portugueses é justificada segundo critérios estéticos: os melhores ou os mais representativos²⁸.

²¹ Provavelmente reflexo do tempo em que os estudos foram realizados, Sophia é a única autora tratada.

²² Mourão-Ferreira é a exceção do critério antes enunciado porque faleceu no ano anterior ao texto que refere a sua obra (Pereira 2003: 207-223).

²³ Em «Paisagem Real e Paisagem Espiritual da Grécia em alguns poetas portugueses contemporâneos» (de 1999) o *corpus* é constituído por Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Manuel Alegre e José Augusto Seabra; em «The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: a Few Examples» (2001), Sophia e Eugénio; em «Temas Clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos» (de 1994), Knopfli, Alegre, José Augusto Seabra e Orlando Neves. Todos estes ensaios foram reunidos em *Portugal e a Herança Clássica e outros textos* (Pereira 2003).

²⁴ Pereira 2003: 149.

²⁵ Martinho 2013a: 11-18; sobre gerações, 18-36.

²⁶ Pereira 1972: 36.

²⁷ Pereira 2003: 149.

²⁸ Pereira 2012: 303.

É muito evidente que o que interessa sobretudo à ensaísta é a Grécia ou, nas suas palavras, «[o] esplendor cultural da Grécia de outrora»²⁹, «uma pátria intelectual, aquela em que nasceu o ideal de justiça, de liberdade, de sabedoria, de beleza»³⁰. Esta descrição da Grécia antiga e da cultura que a sustentou e garantiu a sua imortalidade configurou um imaginário sinónimo de prestígio e assumido como «modelo supremo»³¹ em alguns períodos histórico-literários. A Grécia teria sido educadora e doutrinadora, visto que os Romanos são considerados seus «discípulos»³² e que os vestígios gregos nas culturas modernas são interpretados como um «legado»³³, «fonte inesgotável»³⁴, «grande fonte de inspiração de toda a cultura ocidental»³⁵, repositório de onde poetas «retiraram o tema de numerosas obras-primas»³⁶, motivo para que cause *impressão* nos «nossos autores»³⁷. A presença desses tópicos é considerada como «aproveitamentos»³⁸, na perspetiva de uma aparente atualização ou renovação do imaginário de origem grega.

Com efeito, em «Paisagem Real e Paisagem Espiritual em Alguns Poetas Portugueses Contemporâneos»³⁹, Rocha Pereira⁴⁰ verifica como, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Manuel

²⁹ Pereira 2003: 148.

³⁰ Pereira 2003: 149.

³¹ Pereira 2003: 148.

³² Pereira 2003: 148.

³³ Pereira 2003: 148, 204.

³⁴ Pereira 2003: 149.

³⁵ Pereira 2003: 161.

³⁶ Pereira 2003: 149.

³⁷ Pereira 1972: 36.

³⁸ Pereira 2012: 303.

³⁹ Cronologicamente próximo deste é o ensaio «The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: a Few Examples» (de 2001) (Pereira 2003: 162-170), que sintetiza a investigação da autora sobre a receção de temas clássicos na obra de Eugénio de Andrade e de Sophia de Mello Breyner Andresen, acerca da qual se recuperam as ideias de Apolo como representação alegórica das artes e da sabedoria, «model of beauty and harmony between man and nature» (Pereira 2003: 163), como ilustram os poemas «Apolo Musageta» (*Poesia*), «Os Deuses» (*Dia do Mar*), «Delphica» (*Dual*). Acerca de «Crepúsculo dos Deuses», «Sunion», «A Koré» e dos poemas sobre Epidauro, retomam-se afirmações semelhantes às já lidas em «Paisagem Real e Paisagem Espiritual» e, por fim, a menção do mito de Orfeu e Eurídice é um brevíssimo resumo (convocando como exemplo apenas um poema, «Soneto de Eurydice», de *No Tempo Dividido*) da investigação de 1981-1982 sobre aquela história na poesia contemporânea (mais concretamente, José Gomes Ferreira, Miguel Torga e Sophia).

⁴⁰ Pereira 2003: 148-161.

Alegre e José Augusto Seabra, os topónimos Grécia, Epidauro, Delfos ou Súnion têm um enorme poder evocador, transformando um lugar real em ideais e símbolos de um passado irrecuperável e (talvez por isso mesmo) merecedor de homenagem. No caso de Sophia, a Grécia é «o país de onde partiu o ideal que unifica todo o seu ser»⁴¹, argumento que Rocha Pereira confirma com exemplos retirados de poemas de *Geografia* («Acaia» e «Ítaca»), de *Dual* («Eis aqui o país da imanência sem mácula») e de *Ilhas* («A Koré»), ou seja, obras publicadas entre 1967 e 1989, circunstância que não se poderá desligar da visita que Sophia fizera à Grécia pouco tempo antes (e que está bem documentada na correspondência trocada com Jorge de Sena⁴²).

Os ensaios a que me refiro estruturam-se em molde semelhante: introduz-se o assunto, com referências genéricas e apelando muitas vezes à intuição do leitor, avançando-se depois para a convocação e breve análise de textos considerados pertinentes para o tema. Por exemplo, nos ensaios diacrónicos sobre mitos, começa-se pela identificação das versões antigas do enredo, antes de percorrer a sua recomposição na poesia portuguesa. Em «O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa»⁴³, depois de fazer a relação das fontes antigas, a autora conduz o leitor por um «breve peregrinar por vários séculos»⁴⁴ da nossa literatura em que a feiticeira é mencionada. O percurso, que se inicia no *Cancioneiro Geral* termina em Sophia de Mello Breyner

⁴¹ Pereira 2003: 149.

⁴² Com efeito, a poetisa, em abril ou maio de 1964, escreveu a Sena algumas impressões que a viagem (feita na companhia de Agustina Bessa-Luís) lhe deixara: «Sobre a Grécia só o Homero me tinha dito a verdade: mas não toda. O primeiro prodígio do mundo grego está na natureza: no ar, na luz, no som, na água. É uma natureza mitológica onde as montanhas e as ilhas têm um halo azul» (Breyner & Sena 2006: 69); «Na Grécia tudo é construído como religação do homem à natureza. [...] Mas os templos gregos só são compreensíveis situados no mundo que os rodeia. A ligação entre a arquitetura e ao ar, a luz, o mar, os promontórios, os espaços é total. E essa ligação é simultaneamente racional e misteriosa, profundamente íntima. / Há também na Grécia uma atmosfera extremamente primitiva, um misto de doçura e de austeridade, de afinamento exato e de rudeza [...]. De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia “o primeiro dia inteiro e puro — banhando os horizontes de louvor”» (Breyner & Sena 2006: 70). Nas obras anteriores, o imaginário grego está presente na poesia de Sophia sobretudo pela evocação de figuras e não de espaços míticos, que sugerem a ligação do presente com o passado ou do homem com os deuses gregos (de que é relevante metáfora a ideia da consulta do oráculo).

⁴³ Pereira, 1972: 13-36.

⁴⁴ Pereira 1972: 36.

Andresen⁴⁵. De *Dia do Mar*, o poema «Medeia (Adaptado de Ovídio)» é tratado primeiro em função do afastamento do original, mas louva-se, tal como em «Niobe Transformada em Fonte» (recolhido em *Poesia*)⁴⁶, o momento em que a poetisa excede criativamente o modelo antigo, ou seja, cria um valor semântico que o texto-base não tinha⁴⁷.

Em «Motivos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea: O Mito de Orfeu e Eurídice»⁴⁸, também se verifica que o primeiro parágrafo parte de considerações gerais para particulares:

Os mitos gregos são [...] uma presença continuada na cultura europeia [...]. Exemplos de situações humanas extremas, matéria de alegoria, motivo de embelezamento literário, artístico ou musical, para tudo têm servido. O homem do século XIX, e sobretudo o do nosso tempo, encontra neles campo de reflexão interminável, quer se situe no ângulo de visão psicanalítico, quer no antropológico, quer no sociológico ou no da história da religião. [...] O que nos interessa considerar é o facto [...] de os mitos gregos terem assumido na literatura ocidental contemporânea um papel de relevo tal, que se tornaram indissociáveis de muitas das obras-primas da atualidade.⁴⁹

Os parágrafos seguintes a este são dedicados à apresentação das fontes antigas que testemunham a história de Orfeu, de fragmentos de Íbico e Simónides até à versão de Ovídio, após a qual se resume:

Ao elemento essencial e certamente inicial da história — a magia exercida pelo canto — vem juntar-se o do terrível binómio *mors-amor*, duas potências ambas invencíveis. Compreende-se que um drama com estes ingredientes não tenha cessado de atrair os artistas. Adesão, ironia, distorção, recriação, de tudo encontramos. Efetivamente, o mito foi tratado vezes sem conta e

⁴⁵ Pereira 1972: 32-36. São identificados vestígios daquele mito também em Gil Vicente, Camões, António José da Silva, António Dinis da Cruz e Silva e em Bocage.

⁴⁶ Estes poemas *adaptados de Ovídio*, «Medeia» e «Niobe Transformada em Fonte», são os únicos que se apresentam na obra de Sophia como tradução das palavras de outro escritor.

⁴⁷ E, com efeito, o «motivo da magia, quando derivado das *Metamorfoses* de Ovídio pela pena de Sophia de Mello Breyner [Andresen], evoca as divindades tenebrosas e sobrenaturais do vate latino, mas em breve se evolva do perecível e circunstancial do tema para nos tornar perceptível o próprio poder da criação poética» (Pereira 1972: 36).

⁴⁸ Pereira 2012: 303-322.

⁴⁹ Pereira 2012: 303.

de inúmeras maneiras em diversos países, na poesia, na música, nas artes plásticas, desde a Idade Média aos nossos dias, e com particular relevo no século XX.⁵⁰

Depois da citação de nomes de escritores de diferentes nacionalidades, a professora de Coimbra apresenta o seu *corpus* de estudo, constituído, entre outros, por três poetas portugueses: José Gomes Ferreira, Miguel Torga e Sophia de Mello Breyner Andresen⁵¹. No que diz respeito à obra desta última, a ensaísta identifica «Quatro composições, das quais três com o título de “Eurydice” (escrito à maneira grega), e tod[a]s tomando-a como motivo central»⁵². Nos poemas epónimos de *Dia do Mar* (incipit: «A noite é o manto que ela arrasta») e de *Dual* (incipit: «O teu rosto era mais antigo do que todos os navios»), Rocha Pereira encontra «a identificação de Eurydice com a poesia», e em «Soneto de Eurydice» (*No Tempo Dividido*), «as duas figuras míticas personificam claramente o patrono da poesia e a sua própria poetisa, numa busca incessante da beleza que termina em aniquilamento total»⁵³.

Esta perspectiva de análise no âmbito da tradição clássica não deixa de ter em conta, no entanto, grandes linhas orientadoras da obra andresiana,

⁵⁰ Pereira 2012: 304-307.

⁵¹ Pereira 2012: 311. A escolha de autores tão diferentes é resolvida, páginas adiante, por um critério cronológico: «As composições que vamos analisar situam-se entre 1946 e 1980». O texto que tenho vindo a citar foi publicado originalmente em 1981-1982.

⁵² Depois da produção deste ensaio por Rocha Pereira, Sophia voltaria a glosar o tema em *Musa*, 1994 (Ferreira 1998).

⁵³ Pereira 2012: 314. Mais recentemente, Bertolazzi 2013: 13-14 fez uma leitura dos poemas sobre Eurídice de *No Tempo Dividido* que vale a pena citar com alguma extensão. O ensaísta salientou que, na obra de Sophia, a «dimensão labiríntica em que o homem perde as referências habituais possui duas vertentes, uma em que a perda é afundamento sem esperança e outra em que ela é comunhão com o todo. Para testemunhar estes momentos são aqui convocadas algumas figuras tutelares. No primeiro caso aparece a figura de Eurydice que, em dois poemas a ela dedicados, contribui para a definição deste estado de perda. Eurydice, cuja figura se tece de uma esperança a que Sophia chama “abolição da morte” (poema “Eurydice”) mas que Orpheu não consegue resgatar do mundo das sombras, acaba por aí permanecer [...]. No segundo caso, o da feliz união com o todo, as figuras tutelares são António e Cleópatra [...], que parecem aqui continuar o infinito verso que Shakespeare faz dizer a Cleópatra: “Eternity was in our lips and eyes”, dilatando magnificamente e sem constrições os limites da existência. Aqui os dois amantes encarnam o cume de suspensão da existência dentro do fluir natural do tempo graças à intensidade da paixão». Cf. Bertolazzi 2014 sobre aspetos do classicismo da obra andresiana.

uma vez que Rocha Pereira sublinha em composições atrás mencionadas que «[se] acumul[am] as imagens cósmicas de que a arte de Sophia se alimenta: a noite, o firmamento, o mar, as estrelas»⁵⁴. A ensaísta enquadra, assim, a conceção que esta poética tem do mar, harmonizada com o tópico em estudo, sem esquecer a importância do sentido que o mito lhe confere⁵⁵, cuja síntese surge noutro lugar, quando Rocha Pereira afirma: «A expressão mais recente do valor dessa presença [clássica na obra de Sophia] está talvez na conexão direta entre esse elemento fundador da sua obra que é o mar e aquele país»⁵⁶.

Os ensaios de Maria Helena da Rocha Pereira sobre tradição clássica são omissos em bibliografia crítica sobre este tema específico, havendo preferência por estudos sobre os autores antigos e modernos. Tal ausência justifica-se não apenas por falta de estudos críticos sobre o tema na literatura portuguesa, mas sobretudo porque Rocha Pereira elabora a sua investigação a partir das fontes literárias propriamente ditas. Trata-se de um método filológico em que a leitura dos poemas é acompanhada de anotações eruditas a propósito desses lugares. Deste modo, a mensagem é descodificada tanto por análise crítica como por comentário, que tem em atenção o cuidado estilístico da poetisa, como documentam alguns exemplos.

A propósito de «Sunion» (de *Geografia*), a ensaísta explica que aí «fica, como se sabe, a ponta sudeste da Ática, aquela que primeiro divisavam os nautas que vinham do mar Egeu em direção a Atenas. [...] É um lugar açoitado pelos ventos, inundado de sol, sobre o qual se perfilam, muito brancas sobre o azul luminoso do céu mediterrâneo, as colunas dóricas e os restos da arquitrave do Templo de Poséidon»⁵⁷. À explicação junta-se um comentário estilístico: «Uma tripla anáfora que põe em relevo o despojamento absoluto das ruínas do templo, com cada uma destas figuras

⁵⁴ Pereira 2012: 312.

⁵⁵ Pereira 2012: 314. O mito acabaria por estruturar-se sobretudo em torno da catábase. Os poemas «A praia lisa de Eurydice morta» (de *Coral*) e «Eurydice» (*incipit*: «Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido», de *No Tempo Dividido*) — diz Rocha Pereira (2012: 313) — «espelham mais de perto o motivo do reencontro na catábase, logo desfeito». A composição de *Coral* tem dois mitos em contraponto: Eurídice e Eudímion, aquele «por quem lutaram deuses desumanos, o amado de Selena, personificação do Sol poente, é agora símbolo de um renascer da terra, exposta aos ventos, mas resistente e animada da vida da sua própria vegetação, que teima em agarrar-se ao solo» (Pereira 2012: 313).

⁵⁶ Pereira 2003: 206.

⁵⁷ Pereira 2003: 159.

de estilo a reportar-se aos elementos da natureza que entre si disputam a primazia do quadro, forma a moldura que [...] prepara a evocação destas colunas que se destacam no céu»⁵⁸.

Na mesma obra, encontra-se «Crepúsculo dos Deuses», poema acerca do qual Rocha Pereira faz uma longa anotação erudita, tomando o cuidado de mencionar as fontes antigas que transmitem informações de que dispomos sobre os factos aí aludidos. Na composição de *Geografia*, Sophia demonstra conhecimento da história da Grécia «e dela traça um quadro admirável desde Homero à Antiguidade tardia, à qual põe termo a famosa consulta de Juliano-o-Apóstata ao oráculo de Delfos». A análise continua:

O poema [...] faz apelo a vários registos da cultura grega, desde a literatura (o enigmático οἶνοπα πόντον homérico está por trás de «e Homero fez florir o roxo sobre o mar») até à escultura e à arquitetura da época arcaica [...] e clássica. Entre as duas épocas, o facto histórico das Guerras Medo-Persas e a alegria da vitória. A este quadro de progresso, de libertação das capacidades do homem, opor-se-á contudo o apagamento dos deuses «sol interior das coisas», quer dizer, o afastamento gradual do homem da realidade. Nesse ponto, o poeta toca na sua visão do mundo, um mundo onde se quebrou a aliança com as coisas [...]. O poema termina com a famosa resposta que a Pítia teria dado a Juliano, precisamente o imperador que tentou restaurar o culto dos deuses do paganismo. [...] Esta resposta, cujo original grego se compõe de três hexâmetros dactílicos, que a Pítia teria dado a Oribásio, médico do imperador Juliano, talvez em 362 d. C., foi sempre muito apreciada pelos modernos, sob influência do Romantismo, e tem sido, ao mesmo tempo, um assunto favorito de discussão para os historiadores.⁵⁹

Assim sendo, segundo Rocha Pereira, na obra de Sophia a Grécia serve para «desvel[ar] os elos [...] entre as palavras e as coisas», «faz[er] sentir a harmonia e a beleza das suas formas de arte» ou «ilumin[ar] tantas ideias matriciais da cultura europeia, que dela dimanaram»⁶⁰. Nesse sentido, a ensaísta repete sinteticamente neste texto referências feitas noutros lugares a poemas de *Poesia*, *Geografia*, *Dual e Ilhas* — como «Apolo Musageta»,

⁵⁸ Pereira 2003: 160.

⁵⁹ Pereira 2003: 150-151.

⁶⁰ Pereira 2003: 202.

«Crepúsculo dos Deuses», *Delphica*⁶¹ e «A Koré»⁶² —, que exemplificariam «[o] poder unificador da visão helénica do mundo», para em seguida classificar os tipos de menções da Antiguidade grega presentes na poesia andresiana: «invocações de estátuas e monumentos, de lugares sagrados [...] e de mitos», não apenas o de Orfeu e Eurídice, mas igualmente «os que se ligam a Creta — o do Minotauro, do Labirinto, de Teseu e Ariadne»⁶³.

Na conclusão do estudo atrás mencionado sobre Orfeu e Eurídice, Rocha Pereira escreve que este mito «é quase obsessivo em três dos nossos maiores poetas contemporâneos»:

cada um deles o trata vezes sucessivas, refratando-o de modos diversos, pelo prisma da sua própria arte. Colocando a tónica ora sobre um, ora sobre outro dos seus tópicos — o poder da poesia, o da morte, o do amor —, convertendo Orfeu no símbolo da arte poética, identificando Eurídice ora com a poesia, ora com a mulher amada, ou subitamente rasgando toda esta teia de relações, [...] a verdade é que a lenda se desmultiplica numa série de provas irrecusáveis da sua vitalidade.⁶⁴

⁶¹ A importância de Delfos está bem documentada desde a Antiguidade (a ensaísta menciona os testemunhos de Heródoto, Estrabão e Pausânias) como símbolo de civilização (representada por Apolo) dominadora da barbárie (Pítom), que no entanto ameaça a harmonia daquela: «É essa a ideia-mestra de algumas das composições pertencentes a *Delphica*, sobretudo o soneto II [...] e no último poema do conjunto, [...] um poema de tonalidades apocalípticas» (Pereira 2003: 158). Sobre «*Delphica IV*» (com o *incipit* «Desde a orla do mar») verifica-se um «contexto diferente [do que surgira no “Crepúsculo dos Deuses”]: agora, trata-se do contraste estabelecido entre o mundo ideal simbolizado pelo mito antigo, segundo o qual Zeus teria lançado uma águia em cada extremo do mundo, águias essas que se foram encontrar em Delfos, facto que demonstrava que o lugar era o centro da Terra, e o mundo atual, em que já não se ouve a Sibila nem a água que murmura» (Pereira 2003: 152). É em «*The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: a Few Examples*» que a autora identifica a fonte deste mito: Píndaro, fr. 54. Snell-Maehler.

⁶² Pereira 2003: 202. «A Koré» é a «figura [...] [que] personifica simultaneamente a juventude, um modelo de escultura grega arcaica, célebre pelo seu sorriso enigmático, e os sofrimentos da Grécia ao longo da época bizantina e, sobretudo, do domínio otomano, até à Segunda Guerra Mundial — num conjunto enquadrado pelos belos versos que pintam a luz pálida dos mármore do Pártenon de essência divina» (Pereira 2003: 153; cf. 24-25, 165-166, 202).

⁶³ Pereira 2003: 204.

⁶⁴ Pereira 2012: 322.

Esta última afirmação resulta de uma perspetiva tradicional sobre a presença dos clássicos nas literaturas modernas, que atualizariam temas antigos com diversos propósitos, de que não estaria ausente o já mencionado prestígio cultural, pois Rocha Pereira relaciona «a importância que assume o legado clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner [Andresen] e a ligação indestrutível deste com a cultura europeia»⁶⁵. Também por isso, sobre «Ítaca», a Professora de Coimbra considerara que «A viagem é descrita como uma caminhada para a luz da cultura helénica, para uma espécie de segunda vida no seio da sabedoria [...] após a qual termina de súbito por uma espécie de metamorfose realizada por meio da metáfora das estátuas das *korai* arcaicas»⁶⁶.

Embora tratados aqui em conjunto, o facto de terem sido produzidos em momentos distintos da ensaística de Rocha Pereira e do estado da arte na investigação em receção não pode deixar de ser notado. Com efeito, o artigo mais antigo é de 1963 e o mais recente de 2001. Se a teoria da estética da receção e de hermenêutica literária de Jauss⁶⁷ e a sua promoção nas literaturas antigas por Martindale⁶⁸ parecem ausentes da reflexão que Rocha Pereira propõe acerca dos textos, o que é claro nestes ensaios é um método de trabalho e uma intuição que prescinde de um quadro conceptual teórico muito codificado. Além disso, Rocha Pereira nunca chama a este trabalho «receção», preferindo a metáfora da hereditariedade. Tal ausência não traduz, contudo, qualquer tipo de fragilidade argumentativa, amplamente ultrapassada pela erudição da autora, suportada por uma assinalável sensibilidade literária e capacidade de reflexão sobre o fenómeno em causa.

Por conseguinte, não se poderá dizer que, nos atuais estudos de receção dos clássicos, haja um aspeto estruturante do pensamento crítico que Rocha Pereira não tenha intuído. É que, quando um autor português aproveita um motivo ou tema do imaginário clássico, não está apenas a mostrar que as literaturas antigas fascinam a posteridade, não sendo sequer pertinente falar-se de respeito ou fidelidade à história, mitos ou temas antigos. O que está em causa — e que pode ser aprendido na lição de Maria Helena da Rocha Pereira — é que esse autor atribui um novo sentido, ressemantiza, atualiza e legitima aquilo que academicamente fazemos: a leitura da antiguidade clássica como o nosso património cultural.

⁶⁵ Pereira 2003: 206.

⁶⁶ Pereira 2003: 150.

⁶⁷ Jauss 2015 e 2017. Estudos originais de 1972 e de 1982, respetivamente. A estética da receção havia sido, porém, apresentada à Universidade de Constança em 1967.

⁶⁸ Martindale 1993.

Bibliografia

- Bertolazzi, F. (2013), “«Prefácio» a Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *No Tempo Dividido*. [Lisboa]: Assírio e Alvim, 11-17
- Bertolazzi, F. (2014), “A Pequena Flauta da Sombra. O Classicismo de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in P. Morão & C. Pimentel (coords.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 455-476.
- Breyner, S. de M., & Sena, J. (2006), *Correspondência 1959-1978* (2.^a ed.). Lisboa: Guerra e Paz.
- Buescu, H. C. (2005), “Sophia no País das Maravilhas”, in *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio D’Água, 47-71.
- Ceia, C. (1996). *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega.
- Coelho, E. P. (1972), “O Real, a Aliança e o Excesso na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *A Palavra Sobre a Palavra*. Porto: Portucalense, 225-232.
- Coelho, E. P. (1984), “Sophia, a lírica e a lógica”, in *A Mecânica dos Fluidos: Literatura, Cinema, Teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 109-135.
- Coelho, E. P. (1987), “A Poesia Portuguesa Contemporânea” in *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 113-132.
- Cruz, G. (2008), *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Cunha, A. M. dos S. (2004), *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Eiras, P. (2011), “A face noturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Colóquio/Letras* 176: 28-37.
- Ferreira, J. R. (1996a), “O Tema de Ulisses em Cinco Poetas Contemporâneos”, *Máthesis* 5: 437-462.
- Ferreira, J. R. (1996b), “O Tema do Labirinto na Poesia Portuguesa Contemporânea”, *Humanitas* 48: 309-333.
- Ferreira, J. R. (1998), “O Tema de Orfeu em *Musa de Sophia*”, *Humanitas* 50: 1019-1024.
- Ferreira, J. R. (2000), “O Mito de Narciso na Poesia Portuguesa Contemporânea”, in *Atas do Symposium Classicum I Bracarense — A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 95-124.

- Ferreira, J. R. (2006a), “Nostalgia do Passado em Sophia: A Nostalgia da Grécia”, *Máthesis* 15: 197-210.
- Ferreira, J. R. (2006b), “O Tema de Troia na Poesia Portuguesa Contemporânea”, in V. Soares Pereira & A. L. Curado (orgs.), *A Antiguidade Clássica e Nós: Herança e Identidade Cultural*. Braga: Universidade do Minho, 517-534.
- Ferreira, J. R. (2012), “Cassandra e Electra na Poesia Contemporânea: Alguns Exemplos”, in C. Pimentel & P. Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 259-270.
- Ferreira, J. R. (2013), “A Figura de Antígona na Poesia Contemporânea: Alguns Exemplos”, in C. S. Pinheiro et al. (coords.), *Mulheres: Feminino Plural*, Funchal: Nova Delphi, 235-250.
- García Jurado, F. (2016), *Teoría de la tradición clásica: Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gusmão, M. (2013). “Coral — Sophia e a Contensão Veemente”. Prefácio a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Coral*. [Lisboa]: Assírio e Alvim, 11-15.
- Hightet, G. (1949), *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Jauss, H. R. (2015), *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard, pref. Jean Starobinski. Paris: Gallimard.
- Jauss, H. R. (2017), *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob, apresent. Thomas Pavel. Paris: Gallimard.
- Lopes, Ó. (1986). “Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Os Sinais e os Sentidos: Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Caminho, 107-112.
- Lourenço, E. (1974), “Dialética Mítica da Nossa Modernidade”, in *Tempo e Poesia*. Porto: Inova, 203-223.
- Magalhães, J. M. (1989), “Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença, 59-66.
- Martindale, C. (1993), *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinho, F. J. B. (2013a), *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (2.^a ed.). Lisboa: Colibri.
- Martinho, F. J. B. (2013b), “«Prefácio» a Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Mar Novo*. [Lisboa]: Assírio e Alvim, 11-22.
- Morna, F. F. (2016), “«Prefácio» a Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Ilhas*. [Lisboa]: Assírio e Alvim, 11-26.

- Mourão-Ferreira, D. (1980), “Sophia de Mello Breyner Andresen: na publicação de *No Tempo Dividido*”, in *Vinte Poetas Contemporâneos* (2.^a ed.). Lisboa: Ática, 173-177.
- Nava, L. M. (2004), “As Navegações de Sophia”, in *Ensaaios Reunidos*, pref. Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio e Alvim, 174-178.
- Pereira, M. H. da R. (1972), *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- Pereira, M. H. da R. (2003), *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*. Porto: Asa.
- Pereira, M. H. da R. (2012), *Novos Ensaaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (2.^a ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rosa, A. R. (1987), “A Presença e a Ausência em Sophia de Mello Breyner Andresen” in *Incisões Oblíquas: Estudos Sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Caminho, 15-20.
- Silva, A. F. I. da (2012), “Divindades Recriadas: Ecos da Cultura Grega m Sophia”, in C. Pimentel & P. Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 207-215.
- Sousa, A. A. A. de (2012). “Mulheres Gregas na Poesia de Sophia”, in C. Pimentel & P. Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Campo da Comunicação, 217-230.

(Página deixada propositadamente em branco)

RECENSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

ALARCÃO, Pedro, *Conimbriga. Para além da ruína*, Porto, Edições Afrontamento/Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo-FAUP, 2020, 2 vols. 227+188 pp. ISBN: 978-972-36-1711-5.

A obra em dois volumes agora publicada por P. Alarcão é a segunda parte da tese de doutoramento em Arquitectura do autor, defendida na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 2009.

A primeira parte, uma muito significativa reflexão teórica sobre as intervenções em Mérida e Sagunto, foi editada em 2019¹. O tema é só um: a intervenção moderna sobre o património arqueológico, mas a aparente simplicidade dessa definição temática esconde um abismo de problemas e a raridade da bibliografia comparável (cf. vol. 1, 203-209) é o melhor testemunho das dificuldades que, académica e corporativamente, o tema encontra.

O objeto arqueológico não existe, nem na natureza (onde se pode esperar encontrá-lo como sedimento), nem na paisagem (como marca), de forma autónoma: é a intervenção humana que o transforma - é o momento da *euriske*, a descoberta.

Essa identificação “arqueológica” segue frequentemente a tradição da *Antikedenkmalforschung* na esteira de J. Winkelmann e, nesse sentido, o “restauro da ruína” tradicional, em nada se distingue das intervenções tradicionais que restauram as pré-existências arquitetónicas.

Mas o caso de Conimbriga é outro, pois é de uma Ruína exclusivamente arqueológica que se trata. Os muros a que P. Alarcão se dedicou não “existiam” antes do 3º quartel do séc. XX, quando as escavações luso-francesas os expuseram, na sua completa destituição de um alçado monumental, conservado ou reconstituível por anastilose. A Ruína tem, neste mundo, a mesma idade do Arquiteto.

Nestas condições, a intervenção arquitetural tem um carácter dual: reconstruir o contexto histórico e configurar uma leitura cientificamente informada. A intervenção, projetada pelo autor em colaboração com J. C.

¹ Alarcão 2019.

Cruz a partir de 1995 e implementada no sítio entre 2000 e 2006 perseguiu este objetivo. E o livro desdobra a análise dessa intervenção no mesmo sentido, reconstruindo os contextos históricos (da Ruína e das intervenções anteriores, designadamente no Museu Monográfico) e propondo novas leituras.

Uma parte substancial do vol. 1 é ocupada (p. 61-160) com uma resenha histórica das escavações de Conimbriga, ocupando-se dos aspetos topográficos, metodológicos e também económicos destas escavações (e dos restauros a elas associados). Este esforço ingente de documentação e interpretação, com o volume VII das *Fouilles de Conimbriga*, vem constituir a ossatura básica de qualquer história de Conimbriga, enquanto sítio arqueológico e local aberto ao público.

A este capítulo soma-se um outro, dedicado ao edifício do Museu Monográfico (pp. 161-190) que trata, de maneira muito bem informada, assuntos cujo conhecimento se tem mantido no domínio da experiência pessoal de alguns dos envolvidos.

Todavia, uma das partes da obra que é incontestavelmente de maior interesse, até pelas novidades que apresenta, é a dedicada ao estudo arquitetónico, apresentado graficamente com muita qualidade (apenas ligeiramente desvalorizada pelo formato dos volumes que não dá grande fôlego às ilustrações), da evolução dos monumentos que se sucederam em Conimbriga².

São especialmente relevantes, o tratamento dado à configuração da Conimbriga pré-romana (vol. 1, 20-24; vol. 2, 24, des. 16), à reconstrução conjectural da fase augustana do fórum (vol. 1, 28; vol. 2, 36-37, des. 31-32) e dois aspetos da evolução dos nós viários de Conimbriga: a praça a nordeste do fórum (vol. 1, 53-55; vol. 2, 93, des. 112) e o *trivium* frente à Casa de Cantaber (vol. 1, 53-55; vol. 2, 95, des. 114).

Um tal exercício, está sujeito a rápidas desatualizações, mas são pormenores ligados à zona sul do anfiteatro (vol. 1, 37; vol. 2, 57, des. 60) ou à arquitetura da insula do aqueduto (vol. 1, 28; vol. 2, 48, des. 46). E também não se pode esperar que todas as propostas sejam completamente consensuais. Neste ponto encontramos, pessoalmente, duas divergências e uma discordância.

As divergências prendem-se com o edifício das Lojas a sul da via (vol. 1, 32; vol. 2, 53-55, des. 112), que parece simplificar demasiado

² Tema que foi tratado originalmente em Correia e Alarcão 2008: 31-46, mas que ganha aqui um desenvolvimento qualitativamente diferente, e superior.

uma construção bastante mais complexa³, e o problema da existência de um traçado hipodâmico na área central da cidade (vol. 1, 53, vol. 2, 91, des. 110) que, a ter existido (o que não é completamente certo) necessita de mais discussão⁴.

A discordância prende-se com a localização proposta para um teatro na cidade (vol. 1, 37-38; vol. 2, 60-61, des. 64-65⁵). Convindo na mais que provável existência de tal edifício em Conimbriga, e pela sua genérica localização no vale norte⁶, a topografia torna a proposta pouco crível, dadas as cotas abrangidas. Também não é claro como seria possível, a nível de desenho urbano, a colocação do teatro entre a saída do anfiteatro do lado oeste e a porta da cidade no fundo do vale. Por tais razões eram, tantas vezes, os anfiteatros construídos extra muros. A localização idónea para o teatro é (tal como em Mérida. Fig. 1), entre o anfiteatro e o centro da cidade (ou seja, mais a este no vale norte, a montante das entradas do anfiteatro). Dois elementos corroboram esta conjectura: alguns vestígios, infelizmente nunca documentados, na referida encosta nordeste; e a tipologia do edifício anexo ao viaduto, que tem paralelos na *versura* do teatro de Mérida⁷.

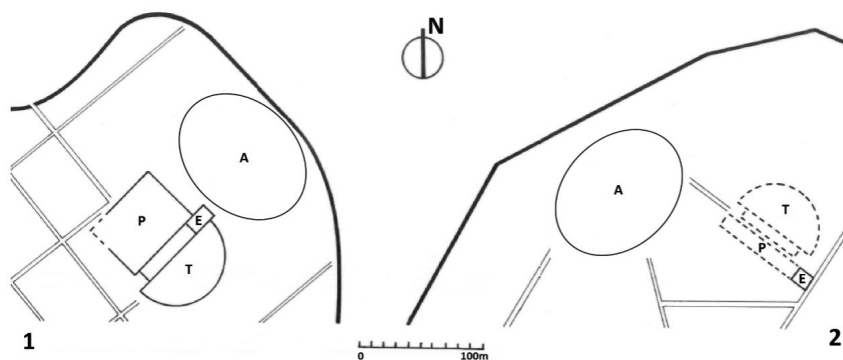


Figura 1 – Representação esquemática dos quarteirões com edifícios de espetáculos em cidades da Lusitânia: 1 - Mérida; 2 - Conimbriga. A: anfiteatro; T: teatro; P: poscénio; E: edifício anexo.

³ Cf. Alarcão 2010: 21-27.

⁴ Correia 2013: 54-56.

⁵ Onde se retoma a proposta de Alarcão 2011: 133-146.

⁶ Justificando, aliás, o traçado da muralha nessa zona, como forma de incorporar no espaço urbano uma zona de declives apta a receber, sem esforços ingentes de construção, um verdadeiro “quarteirão lúdico”. Cf. Correia 1994: 328-329.

⁷ Correia 1994: 329 (a interpretação como *choragium* deve ser abandonada); cf. Durán 1998: 35-49.

Mas estes são pormenores de um panorama mais vasto, de uma riquíssima reconstituição do contexto histórico do *facto* urbano em Conimbriga. O avanço da investigação virá julgar a adequação das hipóteses.

E é de esperar que no outro voleté do díptico - o da oferta de um contexto do presente e destinado ao futuro - para a interpretação e a fruição do património de Conimbriga, também haja avanços.

Para tal, o citado projeto de intervenção, que de alguma forma enquadra todo o exercício (e a própria obra, onde é descrito: vol. 1, 153-159; vol. 2, 146-150, des. 162-168⁸), constitui um elemento de charneira em Conimbriga devido a três elementos essenciais: a adequação entre a intervenção moderna e o mínimo da reconstrução conjectural que dá ao visitante uma leitura volumétrica do monumento antigo; a utilização de materiais modernos como forma de garantir a autenticidade da Ruína, graças à manifesta contemporaneidade dos restauros; a sustentabilidade das intervenções, graças aos procedimentos técnicos que lhes conferem reversibilidade.

Nesse segundo voleté do díptico, a discussão não será já para julgar a adequação das hipóteses de reconstituição do contexto histórico, mas para escolher as melhores formas⁹ de devolver à sociedade o que de melhor se pode aproveitar, culturalmente, educacionalmente, economicamente também, desse património.

Incontestável é, porém, o extraordinário valor da obra de P. Alarcão para esse desiderato.

Referências

- Alarcão, J. (2010), *As casas da zona B de Conimbriga*. Coimbra: CEAUCP.
- Alarcão, P. (2006), “Conservação e valorização em Conimbriga: Projectos e obras”, *Monumentos* 25: 208 - 213. <https://hdl.handle.net/10216/65030>
- Alarcão, P. (2007), “Conservación y valorización de las ruínas de Conimbriga”, *Restauración & Rehabilitación: Revista Internacional del Patrimonio Histórico* 105: 38 - 45. <https://hdl.handle.net/10216/64967>
- Alarcão, P. (2011), “Entre a razão e a intuição: contribuições para a identificação do teatro romano de Conimbriga”, in L. T. Dias & P. Alarcão (coords.), *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto: Pub. FAUP, 133-146. <https://hdl.handle.net/10216/64990>

⁸ Sobre o projeto deve ver-se também Alarcão 2006, 2007.

⁹ Veja-se, por exemplo, Providência 2016.

- Alarcão, P. (2019), *Construir na Ruína, Entre a Reconstituição e a Reabilitação*. Porto: Edições Afrontamento/CEAU-FAUP. <https://hdl.handle.net/10216/67794>
- Correia, V. H. (1994), “O anfiteatro de Conimbriga. Notícia preliminar”, in *El anfiteatro en la Hispania romana*. Mérida: Junta de Extremadura, 327-345.
- Correia, V. H. (2013), *A arquitectura doméstica de Conimbriga e as estruturas económicas e sociais da cidade romana*. Coimbra: IAFLUC. <http://hdl.handle.net/10400.26/19545>
- Correia, V. H., & Alarcão, P. (2008), ”Conimbriga: um ensaio de topografia histórica”, *Conimbriga* 47: 31-46. http://dx.doi.org/10.14195/1647-8657_47_2
- Durán Cabello, R.-M. (1998), *La última etapa del teatro romano de Mérida*. Mérida: MNAR (Cuadernos Emeritenses 14).
- Providência, P. (2016), *Conimbriga - Interpretação do sítio arqueológico pelo projecto*. Coimbra: Edarq.

VIRGÍLIO HIPÓLITO CORREIA

virgiliocorreia@mmconimbriga.dgpc.pt

Museu Monográfico de Conimbriga-Museu Nacional/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos-UC

<https://orcid.org/0000-0003-4051-7111>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_10

ANDREU, Javier; Ozcáriz, Pablo; Mateo, Txaro, *Epigrafia romana de Santa Criz de Eslava (Eslava, Navarra)*, Faenza, Fratelli Lega Editori, Epigrafia e Antichità, 43, 2019, 187 pp. ISBN: 978-88-7594-140-6.

Santa Criz de Eslava corresponde a relevante arqueossítio localizado no termo municipal de Eslava (Navarra), ao qual anda associado um riquíssimo acervo epigráfico romano. O conhecimento dos cerca de 13 hectares de superfície que lhe correspondem é hoje apenas parcelar, ainda que com comprovação da existência de um fórum e de uma necrópole, apontando para uma capital de *ciuitas* com origem num *oppidum* pré-romano.

O estudo apresentado pelas mãos de três investigadores afiliados nas universidades de Navarra, Rey Juan Carlos e numa empresa privada de estudos arqueológicos inclui a epigrafia procedente da Santa Criz e a que, pela proximidade ao assentamento, consideram direta e indubitavelmente relacionada com este núcleo urbano.

A obra chama desde logo a atenção por ser referente a um conjunto epigráfico hispânico e surgir publicada na prestigiosa coleção *Epigrafia e Antichità*. Com 187 páginas, prologada por Carmen Castillo (p. 7-8), encontra-se estruturada em dois grandes apartados (p. 21-166) que são complementados pela bibliografia (p. 167-180) e pelos imprescindíveis índices epigráficos (p. 181-187), antecedendo-os a introdução (p. 9-20), onde se faz a contextualização do sítio e se historia a formação do repertório epigráfico apresentado.

O conhecimento do conjunto agora publicado tem a sua origem na segunda década do século 20 e foi largamente ampliado com os trabalhos de escavação arqueológica desenvolvidos a partir de 1997. Os dois grandes apartados do trabalho antes aludidos são precisamente dedicados às inscrições lapidares (honoríficas, arquitetónicas, votivas e funerárias) e aos grafitos (p. 21-84 e 85-166, respetivamente), apresentando ambos uma mesma numeração sequencial.

Apesar de na obra não se fazer referência à estrutura de apresentação de cada uma das epígrafes, ela é regular. Passa pela descrição do suporte e das características epigráficas de cada uma das inscrições, pela contextualização do achado e do paradeiro, antecedendo a transcrição dos textos, vindo depois, quando se justifica, a apresentação de variantes de leitura e a bibliografia atinente, para rematar com um comentário mais ou menos extenso de índole histórica.

Dentro do capítulo dedicado à epigrafia lapidária, os autores ordenam as peças em função da sua origem na sede de *ciuitas* (n^{os} 1 a 12) ou no

seu território (n^{os} 13 a 21), distinguindo na primeira, com ocupação entre o século I e seguramente o III, as oito peças recuperadas na área do fórum das quatro associadas à necrópole (uma estela, uma ara e dois fragmentos possivelmente de natureza arquitetónica) e organizando as restantes em função da sua adscrição toponímica.

Uma detalhada análise dos aspetos epigráficos e a procura de linhas definidoras de presumíveis oficinas que estarão por trás de algumas das inscrições, mas também a atenção dedicada a particularidades paleográficas e linguísticas, bem como à onomástica, tecem as considerações conclusivas referentes ao conjunto de vinte e uma peças (p. 77-84).

O predomínio de suportes que se destinavam a *monumenta* maiores e uma notável concentração de altares, que se destaca no panorama epigráfico dos *Vascones*, são aspetos sublinhados pelos autores. Apontam, o primeiro, no sentido da autorrepresentação por parte das elites locais por via do emprego monumental, algo com bom enquadramento regional. O segundo associam-no plausível influência de uma *officina* local, ou talvez – dizemos nós – de um horizonte epigráfico, mas que tipologicamente admitem poder sofrer influência da disseminação de *monumenta sepulchralia* em forma de altar com *puluini*, também presentes além-Pirenéus, donde terão inclusive chegado influências de carácter ornamental.

Um dos aspetos interessantes ao nível onomástico, para além de contados exemplos de mononímia tardia (n^{os} 10 e 18), é a presença de *cognomina* relacionados com o campo semântico da fauna (como *Vrsus*, *Vrsinus*) que é realçada por outras ocorrências regionais aí resenhadas. Igualmente a presença destacada de *Valerii* e *Cornelii*, também *Calpurnii*, a par de outros gentílios de clara influência latina, é realçável. A consideração do nome indígena *Araca* (n^o 17) como gentílico é aceite nos índices onomásticos (p. 181), mas não dando os autores destaque a esta opção na nota conclusiva. Será, neste caso, de ter em atenção a hipótese de se estar perante uma estrutura onomástica de duplo idionímico (*Araca Marcella*) associada a mulher de estatuto peregrino, como surge refletido em diversos exemplos da onomástica da área celtibérica¹.

Pelo inusitado no conjunto epigráfico em causa, será interessante referir as marcas de pedreiro (*notae lapidinarum*) associadas a pilar do criptopórtico forense (n^o 4), mas também o altar de El Solano de Aibar (n^o 21). No primeiro caso pelo carácter sibilino das marcas numéricas, plausíveis

¹ Navarro *et al.* 2011.

indicações práticas para a sequenciação em altura e quiçá assentamento dos quatro blocos que compõem aquele elemento. No segundo, o requinte e profusão ornamental da ara votiva, um dos dois testemunhos votivos relacionados com Júpiter neste contexto cívico.

O repertório de *tituli scariphati* está dividido entre grafitos parietais sobre pintura e grafitos sobre um tambor de coluna localizado no criptopórtico do *forum*, totalizando 107 referências. A primeira série divide-se em grafitos epigráficos (n^{os} 22 a 37) e grafitos figurativos, de temática antropomórfica (n^{os} 38 a 40), zoomórfica (n^{os} 41 a 50), fitomórfica (n^{os} 51 e 52) e de outros géneros (n^{os} 53 a 90). A segunda está separada em grafitos epigráficos (n^{os} 91 a 107), desenhos figurativos (n^{os} 108 a 120) e simples traços (n^{os} 121 a 128). Cada uma das séries é rematada por uma síntese analítica (p. 122-129 e 155-166, respetivamente).

Os grafitos sobre pintura são algo escasso no espaço hispânico, conforme os autores apontam e repertoriam, mas cujo potencial de crescimento está diretamente relacionado com o incremento de trabalhos arqueológicos associados a contextos edificados de época romana, ou também de um olhar mais focado, como o que, por exemplo, permitiu, em meridiano bem mais ocidental, descortinar o grafito parietal de *Conimbriga*², sendo que, por exemplo, na vizinha *Aeminium* há a registar uma cabeça esgrafitada associada ao espaço forense³.

São minoritários os grafitos epigráficos mais desenvolvidos e sempre afetados por incompletude, aspeto que acentua as dificuldades interpretativas já amiúde associadas ao *ductus*. A opção pelo topónimo *Roma* num dos fragmentos (n^o 26) atrai a atenção, afigurando-se algo inusitada quando não é seguro o número de letras em falta à esquerda das duas e meia conservadas e tão-pouco se equacionam possibilidades do foro antroponímico, de resto habituais, como neste conjunto se comprova. Apesar de não frequentes, poder-se-ia pensar em nomes como *Abrocoma* ou *Oeconoma*, presentes na *Hispania*, ou inclusive em nomes de origem grega como *Chalcoma*, *Axioma*, *Aroma*, por exemplo.

Merece-nos igualmente a atenção outro fragmento epigrafado (n^o 29), não pelo registo alfabético, mas pelo elemento iconográfico incompleto que comporta. Este é apresentado como possível barco ou equídeo, mas dando-se menor valor à segunda hipótese, ainda

² Fuchs *et al.*, no prelo.

³ Redentor 2016.

que possa equacionar-se uma esquematização da parte traseira de um zoomorfo, quiçá um cervídeo, considerando o delineamento das patas traseiras e da cauda, sendo que este tipo de zoomorfo tem representação nestes rebocos (n^{os} 38 e 43). Um destes (n.º 38) também acolhe uma das representações de antropomorfos mais interessantes, referente a dois músicos, hipoteticamente *tubicenes* associados a uma *venatio* que os autores associam aos *ludi* (p. 124-128). A composição também poderá simplesmente traduzir-se como referente a puro ato cinegético, considerando a possibilidade de uso de instrumentos musicais⁴, como o aulo e a trombeta, na caça aos cervídeos e inclusivamente ao javali, na técnica com chamariz ou possivelmente no processo de montaria. Neste fragmento, de um lado, há, como referido, traços do que parece ser uma armação de veado e, do outro, metade de um corpo de um mamífero feroz que a pelagem da linha dorsal e a posição das patas traseiras, bem como do rabo enrolado, nos sugerem tratar-se de um porco-bravo. A única representação zoomórfica que se conserva praticamente completa (nº 41) poderá figurar esquematicamente um bovídeo ou mesmo um cervídeo, como indicia a cornamenta e posição da cabeça.

Alguns destes grafitos, designadamente entre os iconográficos, poderão ter sido obras infantis olhando o carácter *naïf* da sua expressão, como o que se acaba de referir, mas a realidade é que a altura na parede é para este efeito um dado importante e não utilizável neste caso, não sendo possível uma posição concludente, como se reconhece no trabalho (p. 122).

Entre os grafitos do tambor de coluna apresentados são figurativos os mais interessantes, uma vez que os outros se reduzem maioritariamente a signos alfabéticos ou numéricos. A temática arquitetónica é particularmente chamativa, com mais de uma dezena de representações frontais de edifícios, esquemáticas, mas por vezes com pormenores que apontam para tipos específicos, como o bosquejo de acrotérios (nº 109 e 112) a lembrar fachadas de edifícios religiosos. À análise destas figurações é dada grande atenção por parte dos autores, chegando mesmo a sugerir (p. 165) que no conjunto de representações arquitetónicas haveria a tentativa de patentear esquematicamente uma cidade ou várias num determinado território, ao modo dos *itineraria picta*.

A encerrar a obra, a bibliografia, exaustiva e atualizada, e os índices epigráficos, os quais dão guarida à onomástica e a espetos diversos habi-

⁴ Aymard 1951.

tuais nestes róis, engrossados com um índice toponímico e as tábuas de correspondência bibliográfica.

Ao longo do volume detetam-se algumas inesperadas gralhas que sobreviveram ao rigor geral que perpassa ao longo do trabalho. Apesar deste perceptível registo de exigência, apreciam-se, todavia, uma imprevista imprecisão na referência ao bom estado de conservação de um altar (n.º 13) quebrado pelo meio do fuste e com outros danos ou outros aspetos menores decorrentes de hesitações de leitura (n.º 104). Reforçamos que são minudências que não beliscam o esforço sério de edição de um conjunto epigráfico muito particular e que passa agora a ter com este *corpus* uma referência bibliográfica incontornável, não só no respeitante aos espécimes lapidários, mas também ao conjunto de grafitos, que por si só serão doravante também de obrigatória menção na matéria, muito especialmente para o contexto hispânico.

Bibliografia

- Aymard, J. (1951), *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*. Paris: Boccard.
- Fuchs, M. E., Redentor, A., Pessoa, M., & Sales, P. (no prelo), “Graffiti à Conimbriga”, in *Inscriptions mineures em miroir: textes, langues et supports*. Lausanne: Ductus.
- Navarro Caballero, M., Gorrochategui, J., & Vallejo, J. M. (2011), “*L’onomastique des Celtibères: de la dénomination indigène à la dénomination romaine*”, in M. Dondin-Payre (dir.), *Les noms de personnes dans l’Empire romain: transformations, adaptation, evolution*. Bordeaux: Ausonius, 89-174.
- Redentor, A. (2016) , “Sobre a epigrafia romana de *Aeminium*”, *Conimbriga* 55: 57-89.

ARMANDO REDENTOR

aredentor@gmail.com

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares
da Universidade de Coimbra, FLUC-DHEEAA
<http://orcid.org/0000-0002-6459-3285>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_11

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta, *Plutarco: La excelencia de las mujeres*.

Nota previa, traducción y notas de Marta González González, Madrid, Mármara Ediciones, 2019, 82 pp. ISBN: 978-84-120080-3-6.

Com a chancela de Mármara Ediciones, Marta González González (doravante M. González), autora de vários estudos sobre a obra de Plutarco, publica a tradução do tratado *Mulierum virtutes*. Elogiamos, desde logo, a opção de traduzir o título por *La excelencia de las mujeres*. De facto, o título original do tratado seria Περὶ ἀρετῆς γυναικῶν e não aquele que o Catálogo de Planudes regista (Γυναικῶν ἀρεταί, em latim *Mulierum virtutes*), pelo que o singular (*arete*) é correcto, assim como ‘excelencia’ traduz bem a amplitude de sentidos do vocábulo grego. Poderia M. González catalogar as principais virtudes (por exemplo, a *andreia*, a *phronesis* ou a *dikaiosyne*) das mulheres que são descritas por Plutarco, como forma de reforçar a sua opção por ‘excelencia’.

Pela Introdução, percebemos que um dos objetivos é realçar o facto de Plutarco não atribuir à *arete* uma categoria própria do género masculino, mas do ser humano (homem e mulher). Assim, como se percebe pelo prólogo do tratado, diferentes naturezas (*physeis*) geram também diferentes virtudes e, naturalmente, outros costumes e práticas. Por via dessa constatação, opta Plutarco por seguir um método comparativo, de forma a que se percebam melhor as diferenças e semelhanças entre as *aretai* das mulheres. Ao abordar esta temática, como realça M. González, Plutarco contribui para perpetuar a memória de várias mulheres, sem que isso signifique que seja um autor feminista, até porque o ‘feminismo’ tem, atualmente, algumas conotações que não encontram correspondente no Mundo Antigo. Acresce que não devemos cometer o exagero de classificar a generalidade dos autores gregos de misóginos. Para M. González, essa classificação resulta da leitura e interpretação de sucessivas gerações, com olhares muito parciais, e que foram impondo uma forma de ler os textos. Parece, por isso, que esta edição quer convocar novos leitores e contribuir para a abertura de novos caminhos hermenêuticos. Poderia, nesse sentido, ter aduzido alguns exemplos do tratado que merecem uma revisão interpretativa, além do advérbio *stratiotikos* (“como suelen hacer los soldados”, pp. 17-18), aplicado numa situação em que uma mulher, de nome Quiomara, é capturada e desonrada. Deixamos um exemplo: em 246A, traduz-se *panton anthropon* por ‘de todos los hombres’, mas não seria mais correto por ‘de todos los seres humanos’? Na verdade, Plutarco parece, neste tratado, ser muito preciso no uso de *aner* e *anthropos*.

Como é explicado na parte introdutória, este tratado merece uma abordagem própria dos Estudos de Género, por causa da diversidade de figuras femininas, protagonistas de histórias que salientam diferentes virtudes, embora sem uma organização que se possa considerar coerente e estruturada, talvez pelo facto de o tratado não ter sido revisto ou concluído, recolhendo um conjunto de *hypomnemata*. Por comparação com outros tratados ou mesmo com as biografias de Plutarco, as virtudes evidenciadas pelas mulheres são as mesmas que podemos encontrar em ações heroicas de homens. Por isso, narram-se de forma breve as ações de mulheres, individuais (por exemplo, Policrite) ou coletivas (por exemplo, as mulheres de Mileto), não apenas em tom encomiástico, mas também integram este catálogo feminino alguns retratos mais negativos. Realce-se, ainda, a decisiva intervenção política de muitas das mulheres descritas, como é o caso das tiranicidas (por exemplo, Aretáfila e Xenócrita).

De forma a enfatizar o texto plutarquiano e, por consequência, a descrição das mulheres, a tradutora tomou a opção de limitar as anotações ao essencial, remetendo o leitor para outras edições (Loeb, Les Belles-Lettres ou Gredos) no caso de querer encontrar mais anotações filológicas. Parece-nos uma opção bem justificada, mas poderia ter juntado uma breve nota explicativa sobre alguns topónimos ou mesmo nomes próprios, como Ártemis, Ciro, Amazonas, Aníbal, Dioniso, Tarquínio, Rómulo, entre outros. São certamente figuras bem conhecidas para quem está familiarizado com a Antiguidade Clássica, mas para um público mais abrangente uma nota descritiva pode auxiliar a leitura e o entendimento do texto, sobretudo quando se pretende, como é o caso, atingir esse público.

Quanto à tradução, consideramos que, de uma forma geral, estamos na presença de um trabalho rigoroso, fiel ao sentido do texto e que permite uma leitura fluida aos que se sintam persuadidos por este catálogo de mulheres. Se Plutarco, com uma visão própria de quem escreve no período imperial, tem o mérito de registar, num tratado autónomo, a excelência de tão diferentes mulheres, esta nova tradução contribui para reforçar um olhar diferente sobre o papel da mulher na Antiguidade Clássica, aproximando o leitor de um texto com grande interesse cultural e social.

JOAQUIM PINHEIRO

pinus@uma.pt

Universidade da Madeira/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0002-5425-9865>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_12

SCHMIDT, Thomas S.; Vamvouri, Maria; Hirsch-Luipold, Rainer (eds.), *The Dynamics of Intertextuality in Plutarch*, Leiden-Boston, Brill, 2020, 664 pp. ISBN: 978-90-04-42170-7.

Este volumen, el quinto publicado dentro de la *Brill's Plutarch Studies*, parte de una serie de ponencias dictadas durante el undécimo Congreso de la *International Plutarch Society*, celebrado en Friburgo (Suiza) entre los días 10 y 13 de mayo de 2017. Estructuralmente el libro se divide en seis secciones, precedidos de una interesante introducción en la que María Vamvouri explica algunos de los aspectos y las funciones de la intertextualidad como campo de análisis.

En la primera sección (*Defining Intertextuality in Plutarch*) se encuentran tres contribuciones que tratan de sentar las bases metodológicas de este tipo de estudios literarios. El primer capítulo, obra de Pelling, demuestra a través de numerosos ejemplos cómo la intertextualidad se encuentra presente, a diferentes niveles, dentro de la obra de Plutarco. Zadorojnyi, por su parte, reflexiona acerca del uso del término “voz” (φωνή) como marcador intertextual en la obra de Plutarco, proporcionando un notable número de ejemplos. Finalmente, la contribución de D'Ippolito incide en los niveles “horizontal” y “vertical” de la intertextualidad y en las enormes posibilidades que esta ofrece, tanto para observar determinados temas recurrentes dentro de su producción como para ayudarnos a confirmar (o desmentir) la autoría de determinadas obras.

El segundo bloque, titulado “*Intertextuality at Work*”, integra diez trabajos que abordan distintos tipos de intertextualidad dentro de la obra de Plutarco. Los referidos estudios analizan desde citas insertas en tratados específicos como *Sobre los oráculos de la Pitia* (Brenk), a distintos elementos presentes en algunas biografías, como el platonismo en la *Vida de Catón el Viejo* (Nerdahl) o los elementos intertextuales presentes en la visión plutarquea del asesinato de Remo (Buszard). También resultan muy reveladores aquellos trabajos que analizan la presencia, en determinadas obras de Plutarco, de referencias -más o menos directas, más o menos perceptibles- de otros autores como Homero (Fernández-Delgado), Tucídides (Beck), Jenofonte (Gengler), Platón (Duff, Roskam), Polibio (Almagor) o el Pseudo-Aristóteles (Worley). La imagen general que estos trabajos ofrecen de Plutarco es que se trató de un hombre no solo de un elevadísimo nivel cultural, sino también perfectamente capaz de utilizar elementos de otros autores en beneficio de las características propias de cada una de sus obras.

Los últimos cuatro grandes apartados del volumen abordan otras manifestaciones de intertextualidad dentro de la obra del polígrafo de Queronea. Así, el tercer bloque de contenidos (*Intratextuality and the Plutarchan Corpus*), integrado por seis estudios, pretende establecer conexiones dentro de la propia obra de Plutarco. Así, por ejemplo, el estudio de Jacobs reúne y analiza las referencias de las *Vidas* a otros biografiados en la creencia de que las mismas permiten a Plutarco perfilar mejor -tanto desde una perspectiva moral como pragmática- el carácter de sus protagonistas. Pérez Jiménez, por su parte, analiza el par *Teseo-Rómulo* para destacar los ecos -tópicos y lingüísticos-, establecidos por Plutarco entre las dos biografías. Amendola estudia, en un interesante capítulo, las relaciones -intertextuales e intratextuales- entre Hesíodo y Plutarco. A continuación, el profesor Leão aborda las distintas apariciones de Demetrio de Falero tanto en las *Vidas paralelas* como en los *Moralia*, demostrando así que se trataba de un personaje bien conocido para Plutarco. La contribución de Meeusen, por su parte, examina -entre otros temas- “the miscellanistic nature” de las *Cuestiones de Sobremesa* de Plutarco, analizando si la misma es “auténtica” o, por el contrario, una mera “pose” autorial. El último estudio de este bloque, escrito por Volpe Cacciatore, trata de explicar la que ella denomina “etiqueta intertextual” de los *Moralia* de Plutarco, considerando a este como un autor “sempre intento a dispensare utili suggerimenti di natura pedagogico-morale da fruire durante la vita quotidiana” (p. 303).

La cuarta sección (*Through the Lens of Interdiscursivity*), formada por seis trabajos, se detiene en la interdiscursividad dentro de la obra de Plutarco. El primero de ellos, firmado por Cooper, aborda varios aspectos del tratado *Sobre la necesidad de que el filósofo converse con los gobernantes*, desde la descripción de sus elementos esenciales al tipo de lenguaje empleado, pasando por algunas de sus principales referencias intertextuales. Seguidamente, la breve contribución de Stadter analiza las maneras en las que Plutarco hace uso de las fábulas de Esopo, explicándolas y contextualizándolas. El texto de Ruta analiza algunas de las “expresiones proverbiales” presentes en las *Vidas paralelas*. Su objetivo no es otro que el tratar de determinar, entre otras cuestiones, si nuestro autor citaba las mismas de memoria o, por el contrario, utilizó algunos de los repertorios y colecciones disponibles en su época. Giovanna Simonetti analiza, por su parte, una cita de Eurípides (fr. 973 Nauck) para demostrar cómo Plutarco es capaz de utilizar una misma referencia para sostener visiones filosóficas diferentes. Seguidamente, Tanga examina el *De tuenda sanitate praecepta* para exponer los diversos

elementos intertextuales que jalonan este interesante tratado en que Plutarco busca promover una especie de “equilibrio” entre el cuerpo y la mente de su lector. El bloque finaliza con un interesante capítulo en el que Plati analiza un pasaje específico (*Comp. Cim. et Luc.* 2.7) en el que Plutarco utiliza una metáfora médica para transmitir una idea política.

El quinto bloque (*Intergenericity: Plutarch's Works at the Crossroads*) aglutina siete estudios sobre la intergenericidad. En el primero de ellos, escrito por el profesor Chrysanthou, se analiza el capítulo 30 de la *Vida de Alejandro* poniéndolo en relación con otros textos y géneros como la épica y la tragedia. A continuación, Fletcher estudia una cita de *Ifigenia en Aulis* incluida dentro de la *Vida de Nicías* (5.7) para ver cómo la misma no solo ayudó a Plutarco con la caracterización de su personaje, sino que también le permitió unir una serie de elementos clave dentro de la biografía que explican su trágico final. En el siguiente capítulo Lefteratou ofrece un estudio de los elementos épicos y trágicos insertados por Plutarco en una *Vida de Pelópidas* que no ha recibido, hasta la fecha, la atención que merece por parte de la historiografía. A continuación, se encuentra la interesante contribución de Karanasiou, que aborda algunos de los cantos líricos recogidos en las obras de Plutarco para ver cómo su inclusión no resulta tan superflua como pueda parecernos a primera vista. El texto de la profesora Jazdzewska, por su parte, reivindica el papel de la poesía de Hesíodo y Empédocles dentro del *Amatorius*, explicitando, además, algunas de las complejas relaciones intertextuales que se encuentran en la base de este importante diálogo. La relación entre las *Vitae* de Plutarco y el género de los epigramas es explorada en la contribución de Pardomingo, quien analiza también su tipología, función e incorpora una tabla y un apéndice con los mismos. El bloque se cierra con la contribución de Tsiampokalos, quien analiza un pasaje del *Praecepta gerendae reipublicae* (*Mor.* 801C-D) para comprender mejor la actitud de Plutarco en relación con la retórica.

La última sección del libro (*Beyond Text: Plutarch and Intermateriality*) se encuentra integrada por cuatro estudios que buscan comprender mejor la interacción entre los textos de Plutarco y otro tipo de realidades. Davies, en la primera contribución del bloque, analiza algunos de los elementos intertextuales de las cinco *Vitae* de personajes espartanos que se han conservado, y se cuestiona la manera en que el conocimiento personal de la Esparta de su tiempo permeó en los escritos de Plutarco. Seguidamente, el profesor Hirsch-Luipold se pregunta por el significado de los términos ὕλη y θεολογία dentro de los *Moralia*, dando cuenta, sobre todo, de su evolución

a lo largo del tiempo. El texto de Giroux analiza, entre otras cuestiones, cómo Plutarco utiliza el episodio de la recuperación de los huesos de Teseo (*Cim.* 8) no solo para enfatizar el “mensaje moral” de su biografía, sino también para destacar la importancia del evergetismo. Finalmente, el trabajo de Harker examina las formas en las que Plutarco se refiere a tatuajes o marcas en calidad de intertextos que le sirven para conectar, de una u otra manera, con su audiencia de hombre cultos pertenecientes a la élite social.

Nos encontramos, por la actualidad de la temática abordada, la variedad de los contenidos que se ofrecen, y por el prestigio académico de sus autores, ante un volumen de obligada consulta tanto para todos aquellos especialistas en Plutarco como para aquellas personas especialmente interesadas por los avances en la teoría de la literatura. La edición realizada por Brill es cómoda, de fácil manejo, y está prácticamente libre de erratas, lo cual es de agradecer en un volumen de tales dimensiones.

BORJA MÉNDEZ SANTIAGO

mendezsborja@uniovi.es

Universidad de Oviedo

<http://orcid.org/0000-0002-0030-4122>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_13

SERRANO MADROÑAL, Raul, *Los circunceliones: fanatismo religioso y descontento social en el Africa tardorromana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Coll. Nueva Roma 51, 2020, 263 pp. ISBN: 978-84-00-10642-3.

Todo o século IV é atravessado por um sentimento de insularidade, no qual tanto as elites como os mais humildes populares experimentaram impulsos alienantes de afastamento das comunidades cívicas. As fórmulas tradicionais de poder e de organização tornaram-se impotentes para dar resposta às inquietudes de muitos setores da população, que desta forma procuraram soluções alternativas: o ascetismo cristão encontra comparação no *secessus in villam* de Ausonio (Carneiro, 2016: 85-88), a busca introspetiva de harmonia entre o *dominus* e a ordem natural que o envolve no retiro bucólico da sua *villa*. Se este movimento é muitas vezes empreendido de forma solitária, também reveste a forma de pequenos grupos e associações, como a comunidade liderada por Paulino de Nola. Mais radical e expressando outro tipo de fugas e soluções são os movimentos de dissolventes promovidos por fações sociais inteiras, como os mal conhecidos *Bagaudas* na *Hispania*.

O Norte de África assiste a este tipo de *praxis* de afastamento individual ou grupal, agravado por tensões sociais e querelas teológicas que aprofundam e extremam as oposições. Um dos mais radicais movimentos consistiu nos designados *circumcelliones*, um heterogéneo grupo de pessoas (homens e também mulheres, como a *Ep.* 35 de Agostinho (p. 87) explicitamente refere) dedicados a ações extremistas e que estiveram ativos nas paisagens rurais do Norte de África (em especial na província da Numídia) durante os finais do século IV e inícios do V. A eles, dedica Raul Serrano Madroñal uma monografia resultante da tese de Doutoramento defendida na Universidad Complutense de Madrid (área de História Antiga), que procura realizar uma recolha exaustiva de todas as fontes que os referem de forma direta ou indireta: documentação escrita de âmbito literário e jurídico (p. 71-193), testemunhos arqueológicos e fontes epigráficas (p. 195-211). O volume é antecedido de uma contextualização sobre o debate teológico do cristianismo norte-africano (p. 25-69) e encerra com uma análise crítica sobre o debate historiográfico produzido desde o século XVI até à atualidade (p. 213-235), sendo pontuado por numerosos textos de reflexão e síntese no final de cada parte.

O fenómeno dos *circumcelliones* é particularmente interessante porque possibilita várias leituras que os procuram compreender e enquadrar a partir

de *partis-pris* simultaneamente da época e dos momentos em que cada historiador trabalhou. Podemos considerar que tal faz parte de qualquer análise historiográfica: como é natural, cada historiador é filho da época em que vive, como se relembra nas conclusões finais. Mas neste tema confluem vários interesses que contaminam o ângulo de análise: os autores cristãos procuraram desacreditar e reduzir os *circumcelliones* a fanáticos de uma causa condenada; a análise marxista quis ver motivações “revolucionárias” no âmbito da luta de classes promovida por proletários sem terra; na etapa pós-colonial procurou-se perceber um movimento nativista que almejava a libertação do jugo imperialista romano. Esta diversidade de leituras enviesadas também se baseiam na ausência de qualquer texto ou relato deixado pelos próprios, visto que todos os testemunhos que chegaram até nós são do punho de autores católicos, em especial de Santo Agostinho.

Esta circunstância leva a que, em rigor, não saibamos devidamente quem são os *circumcelliones*. O étimo tem sido tradicionalmente interpretado como referindo-se aqueles que vagueavam em torno das *cellae* dos templos, dedicando-se a ações extremistas de ataques e dismantelamentos das religiosidades pagãs, à semelhança dos “wandering monks” conhecidos para o espaço oriental (Caner, 2002). Por extrapolações forçadas a partir da legislação jurídica conhecida e do célebre “ceifeiro de Mactar” (*CIL* VIII 11824 = *ILS* 7457 = *CLE* 1238) gerou-se uma linha interpretativa que os via como trabalhadores agrícolas itinerantes, vivendo de tarefas pontuais (p. 175-177). O autor, analisando de forma cuidada o texto literário (*Contra Gaudencio* de Agostinho) interpreta as *cellae* designadas *rusticanae* como sendo os locais de armazenamento de produções agrícolas – ou seja, vagueavam em torno a celeiros rústicos onde se guardavam provisões (p. 125, nota 280; ver também p. 119, nota 248 e p. 171). Não se exclui que também procurassem os *loca sanctae* rurais, visto que Agostinho relata que procuravam abrigo junto dos sepulcros dos mártires, onde realizavam festejos e banquetes (*Ep.* 29, p. 86). Certo é que a designação nunca foi empregue pelos próprios, que se apelidavam de *agonistici*, remontando ao significado etimológico do termo nas epístolas paulinas (p. 157).

Apesar dos inúmeros desconhecimentos que rodeiam estes “coletivos ascéticos” (p. 239), alguns dados concretos existem. Por exemplo, fica patente o substrato indígena destes elementos, que habitavam o território rural da Numídia, sendo púnico-falantes (*Ep.* 108 de Agostinho; veja-se a nota 192 da p. 110). É esta condição, aliás, que sustentou as teses nativistas. Dedicavam-se a atos de extrema violência, dirigidos contra pagãos mas

também contra membros da Igreja católica. Neste âmbito, é necessário lembrar que se trata de um território complexo, pleno de clivagens culturais, sociais e religiosas: note-se desde logo a oposição entre mundo urbano e rural, visto que as cidades são bastiões de elites com grande protagonismo nos cargos políticos, militares e religiosos, ligados à hierarquia católica e de acentuado cosmopolitismo. O próprio Agostinho, plenamente inserido nos circuitos de poder e influência (baptizado por Ambrósio aquando dos seus estudos em Milão, sendo este uma figura nuclear nos processos de apelação e articulação com o poder imperial), é um exemplo. Esta fratura social reflete uma outra, a querela de âmbito teológico entre *laxistas* e *intransigentes*, ou seja, entre católicos e donatistas, sendo que os *circumcelliones* eram vistos como o “braço armado” destes últimos. Note-se que os donatistas apelaram para Juliano, o que é revelador das distintas esferas de relação (p.68). Relembre-se ainda que as milícias atuavam sobretudo a partir dos territórios rurais, na época controladas à distância a partir das cidades, nas quais os substratos indígenas de raiz tribal geriam de modo quase autónomo as comunidades locais (Shaw, 2011). Desta forma, estas atuações violentas dirigiam-se também contra os agentes imperiais, em especial os cobradores de impostos, havendo frequentes represálias imperiais que consistiam na confiscação de bens a proprietários coniventes (o que nos indica que não eram apenas “descamisados” os que procediam aos tumultos – ver p. 58, citando o *Cod. Th.* XVI, 6, 4).

Em todo este cenário surge como pano de fundo o papel de alguns autores na assunção de um cristianismo norte-africano de forte pendor combativo e de “ódio impetuoso hacia el adversario” (p. 33) como o proposto desde Tertuliano e Cipriano, o que motiva uma retórica agreste e uma *praxis* que assume grande radicalidade. Em tempos de acentuada mudança, em si mesma propícia a conflitualidades, este pano de fundo ainda mais exponenciou o confronto social e o clima de agressividade.

Em resumo, trata-se de uma monografia da maior utilidade para o conhecimento de uma época complexa. A reunião e análise da massa documental existente é de grande interesse, em especial porque o autor decidiu, de forma justa, reunir os testemunhos arqueológicos e epigráficos passíveis de relação com os acontecimentos. A análise e enquadramento histórico estão corretos e a leitura historiográfica apresenta grande lucidez e capacidade crítica, apenas sendo de notar a ausência da obra de Michael Gaddis (2005), que apresenta dois capítulos inteiros com profusas referências aos *circumcelliones* (cap. 3 e 4, p. 103-150).

Bibliografia

- Carneiro, A. (2016), “A villa romana, entre a construção literária e a realidade construída”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 27: 77-96.
- Caner, D. (2002), *Wandering, begging monks. Spiritual authority and the promotion of monasticism in Late Antiquity*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Gaddis, M. (2005), *There is no crime for those who have Christ. Religious violence in the Christian Roman Empire*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Shaw, B. D. (2011), *Sacred violence. African Christians and sectarian hatred in the age of Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press.

ANDRÉ CARNEIRO

ampc@uevora.pt

Universidade de Évora, CHAIA-UÉ, CECH/FLUC

<https://orcid.org/0000-0002-0824-3301>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_14

TANGA, Fabio, *Plutarco: La virtù de le donne (Mulierum Virtutes)*. Introduzione, testo critico, traduzione italiana e note di commento, Leiden & Boston, Brill Academic, 2019, lxxx, 270 pp. ISBN 978-90-04-40803-6

O terceiro volume das coleções que a Brill Academics consagra a Plutarco (Brill's Plutarch Studies e Brill's Plutarch Text Editions) é dedicado ao estudo e tradução para o italiano do opúsculo comumente designado *De mulierum virtutibus*. Encontra-se organizado em duas partes: a primeira está dividida em cinco capítulos consagrados a reflexões sobre a transmissão, interpretação e receção deste texto de Plutarco – *Introduzione* (pp. IX a XXXII); *I Manoscritti* (pp. XXXIII-L), *Il titolo dell'opera* (pp. LI-LIX), *Lo Stile dell'opera* (pp. LX-LXIII), *Plutarco e le donne nel Mulierum Virtutes* (pp. LXIV-LXXII) e *Il rapporto con gli Strategemata di Polieno* (pp. LXXIII-LXXVI) – e a segunda é dedicada ao texto grego, à tradução e aos comentários apresentados em notas de rodapé – *Plutarco La virtù delle donne (Mulierum virtutes)* (pp. 1-228).

No capítulo *Introduzione*, Fabio Tanga (Universidade de Salerno) aborda múltiplas questões de natureza diversa. Por exemplo, insere a obra no contexto histórico, literário e filosófico da época em que foi redigida; dissipa as dúvidas sobre a sua autoria e respetiva datação; analisa a estrutura do texto, no qual mitos, lendas e factos históricos (oriundos de períodos e pontos geográficos distintos e dispersos) são mencionados sem preocupações cronológicas; recorda o que, segundo Plutarco, motivou a escrita do opúsculo, procurando demonstrar a sua originalidade e singularidade; traça também a receção da obra, notável sobretudo no período do Renascimento.

No primeiro capítulo (*I Manoscritti*), o autor do estudo apresenta com minúcia a tradição manuscrita que permitiu a sobrevivência deste texto ao longo dos séculos.

O segundo capítulo (*Il titolo dell'opera*) é motivado pelo facto de o opúsculo não ter o mesmo título em todos os manuscritos. Segundo Tanga, que defende que a designação de *Περὶ ἀρετῆς γυναικῶν* não é mais do que o *incipit* do texto, isso é sinal de que ela não é da responsabilidade de Plutarco.

O terceiro capítulo (*Lo Stile dell'opera*) é consagrado à análise estilística da obra (pormenorizada ao longo das notas à tradução). Nele, considera-se que o texto espelha o intuito dialógico-didático com que foi redigido, bem como a tendência aticista do estilo de Plutarco.

O quarto capítulo (*Plutarco e le donne nel Mulierum Virtutes*) reflete sobre a visão da mulher que o Queroneu apresenta no escrito em causa, aduzindo argumentos que contrariam os estudiosos que fazem de Plutarco um autor misógino.

O capítulo seguinte (*Il rapporto con gli Strategemata di Polieno*) alude ao tópico da relação existente entre o *Mulierum Virtutes* e o livro VIII dos *Estratagemas* de Polieno, amplamente debatido entre os especialistas. De acordo com Tanga, que não coloca de parte a hipótese de o texto de Polieno ser resultado da receção coeva do de Plutarco, ambos os autores terão tido acesso a fontes comuns que cada um usou em função dos objetivos específicos das respectivas obras.

A segunda secção deste volume inclui o texto grego acompanhado de um *apparatus criticus* resultante da colação dos quinze manuscritos supérstites, de um *apparatus fontium* e da tradução italiana do opúsculo. Trata-se de uma tradução fiel e cuidada, que segue de perto o texto grego e que, por vezes, reproduz a extensão dos longos períodos plutarquianos, mesmo quando a sua segmentação podia quicá conferir maior fluidez ao texto moderno (eg. a primeira frase do capítulo dedicado às Troianas). Nesta parte do volume, ao contrário do que acontece na anterior, os comentários surgem não em notas de rodapé, mas de fim de capítulo provavelmente para entrecortar menos a leitura. São seiscentas e trinta e seis notas que ocupam perto de duzentas páginas (para um total de trinta de texto grego). Esses comentários são de natureza diversa. A título de exemplo, podemos distinguir, entre outros, comentários culturais (identificação de figuras lendárias e históricas – nota 5, 32, 40 *passim*), bibliográficos (remissão para estudos de diferentes especialistas em Plutarco – notas 1, 22, *passim*), gramaticais e estilísticos (notas 2, 11, 17, 19, 30, *passim*), das fontes (notas 12, 28, 36, *passim*), intertextualidade com outros escritos do Queroneu (notas 9, 25, 37, *passim*), justificativas da opção por uma determinada *lectio* (notas 2, , 57, 89, *passim*). Mas, na realidade, vários deles são tão extensos que combinam informação de natureza diversa. É disso mostra a nota 20, sobre a conceção da mulher em Plutarco: aqui, Tanga não só enumera as diferentes influências que concorreram para essa conceção, como também cita fontes clássicas e estudos modernos sobre o tema.

O volume encerra com dois apêndices muito úteis para o leitor: uma vasta bibliografia, organizada em sete partes, e um breve *Index verborum ad mulierum viturtem relatorum*, no qual figuram as designações gregas para as virtudes femininas arroladas e ilustradas pelo Queroneu.

Trata-se, portanto, de uma obra de grande erudição, que permite adivinhar um trabalho árduo, escrupuloso e honesto, que doravante será uma referência fundamental para quem quer que se dedique ao estudo do *De mulierum virtutibus*.

ANA MARIA GUEDES FERREIRA

anaguedesferreira@gmail.com

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, CECH

<http://orcid.org/0000-0003-1764-8842>

https://doi.org/10.14195/2183-1718_77_15

(Página deixada propositadamente em branco)

PERMUTAS ATIVAS
HUMANITAS (2021)

Acta Classica (LX)
Aevum (XCII.3)
Ágora (22)
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (11.2)
Anuário de Estudos Filológicos (XLII)
Anzeiger für die Altertumswissenschaft (LXIX 3.4)
Arctos (LIII)
Arethusa (52.3)
Arys (18)
Athenaeum (108.2)
Atti e Memorie (84)
Auster (24)
Balcanica Posnaniensia (acta et studia) (XXVII)
Brotéria (190.6)
Cadmo (28)
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeus (29)
Eborensia (54)
ΕΛΛΗΝΙΚΑ (68)
Emerita (LXXXVII.2)
Ephata – Revista Portuguesa de Teologia (2)
Eos (106.2)
Estudios clásicos: revista de la sociedad española de estudios clásicos (45)
EVPHROSYNE (46)
Faventia (39)
Gérion (37.2)

Graeco-Latina Brunensia (25.2)
Habis (Filología Clásica/ Historia Antigua/ Arqueología Clásica) (51)
Helmantica (LXX - 204)
Hermathena (199)
Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones (23)
Itinerarium (224)
Journal of Classical Studies (LXVIII)
Les Études Classiques (88.1-4)
LVCENTVM (XXXIX)
Mélanges de la Casa de Velásquez (50.2)
Minerva (34)
Myrtia (34)
ΠΛΑΤΩΝ (62)
Portugalia (XLI)
Quaderni Urbinati di Cultura Classica (14)
Revista de Historiografía (34)
Révue des Études Grecques (134)
Rinascimento (LX)
Salduie (18-19)
Semana de Estudios Romanos (Pontífica Valparaíso) (XVIII)
Studies in Philology (117.4)
Synthesis (25.2)
The Journal of Epigraphic Studies (1)
The Journal of Roman Studies (110)
Veleia (37)
Zephyrus (LXXXIV)
ΠΡΑΚΤΙΚΑ (174)

Compras

Ancient Society (69)
Bibliographie Internationale de l'Humanism et de la Renaissance (LI)
Classical Quarterly (70.2)
Classical Review (70.2)

Food & History (17.1/2)

Food, Identity and Cross-Cultural Exchange in the Ancient World (354)

Glotta (92)

Gnomon (90.8)

Hermes (144.4)

Humanistica Lovaniensia (66)

Studia Monastica (61.1/2)

Technai (6)

Ofertas

Archaeological Reports (66)

Journal of Hellenic Studies (140)

(Página deixada propositadamente em branco)

ORIENTAÇÕES DE SUBMISSÃO

1. Artigos e resenhas aceites em permanência para publicação, através da plataforma Open Journal Systems (OJS):
<http://impactum-journals.uc.pt/humanitas/about/submissions#onlineSubmissions>
2. Os artigos que não respeitem as normas de publicação da revista serão recusados.
3. Todos os artigos submetidos são sujeitos a revisão e aprovação por pares, em regime de anonimato. O processo de avaliação encontra-se documentado nos arquivos da Revista *Humanitas*. Os contributos são encaminhados pelos Editores da revista para o Conselho Científico ou para avaliadores *ad hoc*, de acordo com as suas áreas de especialização. Os principais critérios de avaliação são: adequação à linha editorial da revista; respeito pelas normas editoriais; qualidade da redação; originalidade e relevo dos temas propostos para o avanço do conhecimento nas áreas de estudo admitidos pela revista.
4. Não se aceita mais do que um artigo do mesmo autor por ano.
5. Procedimentos e calendarização do processo de submissão e revisão de provas:
 - Nas primeiras provas não devem ser introduzidas alterações no texto, apenas correção de gralhas e erros ortográficos;
 - O prazo de devolução das primeiras provas revistas não deverá exceder um mês;
 - Após a correção das primeiras provas, não deverão os autores introduzir novas emendas no trabalho;
 - As segundas provas servem apenas para verificar se as correções assinaladas nas primeiras foram executadas, e devem ser devolvidas no prazo de 15 dias após a receção do PDF;
 - A editora estima um prazo médio entre quatro e oito meses para a publicação da revista desde a data de entrega do documento (versão definitiva). Este prazo pode variar em função da programação anual da editora.

SUBMISSION GUIDELINES

1. CFP permanently open; manuscripts are to be submitted online, via the Open Journal Systems platform: <http://iduc.uc.pt/index.php/humanitas/about/submissions/>
2. The manuscripts not prepared in accordance with the publication guidelines will be refused.
3. All items submitted are peer reviewed and evaluated by anonymous referees. The process of evaluation for *Humanitas* is available on the website of the journal. The General Editor and the Associate Editors forward submissions for review to members of the Editorial Board or to *ad hoc* referees in accordance with their areas of academic specialization. The main evaluative criteria are the following: conformity to the journal's editorial program; accordance with its editorial norms; quality of the presentation; and the originality and relevance of the proposed subject matter to the advancement of studies in the areas of research covered by the journal.
4. Each author can only submit one article per year.
5. Submission and proofreading procedures and timing:
 - First stage page proof corrections must not include additions to the text or text rephrasing; only misprints and orthographical errors should be corrected;
 - The first corrections must be returned within a month;
 - Changes to the manuscript are not permitted after the first proofreading has been completed;
 - The second proofreading stage is solely meant to verify whether the corrections marked in the first page proofs have been adequately introduced. Authors must return their second page proofs within 15 days from the reception of the respective PDF document;
 - The publishers estimate between four and eight months for publication after the definitive version of the manuscript is received. However, this may vary depending on their annual publishing plan.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

O cumprimento das normas de edição abaixo transcritas é obrigatório.

1. Formatação do texto:

- enviar original através da plataforma de edição OJS, em formato Word e PDF;
- dimensões e formatação: corpo do texto = máximo de 20 pág. A4; corpo 12; Times New Roman; duplo espaço; notas de rodapé = corpo 10; Times New Roman; espaço simples;
- só usar caracteres gregos para citações longas; palavras isoladas ou pequenas expressões gregas virão em alfabeto latino (ex.: *adynaton*, *arete*, *doxa*, *kouros*); a fonte de grego a usar é unicode;
- idiomas admitidos: Português, Inglês, Espanhol, Francês e Italiano;
- apresentar dois resumos (cada com um máximo de 250 palavras), um na língua do artigo outro em inglês, seguidos das respectivas palavras-chave (máximo de 5);

2. Resumo

O texto do resumo deve apresentar a estrutura do artigo, dar a conhecer o problema de investigação, as metodologias usadas, os resultados obtidos, as conclusões e as implicações para a teoria e/ou prática e, se for caso disso, o contributo inovador do estudo para o estado da arte em questão.

3. Citações

3.1. Normas de carácter geral

a) uso do itálico:

- nas citações latinas e respectivas traduções, quando incluídas no corpo do texto (em caixa ficarão em redondo, recolhidas e em tamanho 10);
- nos títulos de obras antigas, de monografias modernas, de revistas e de recolhas temáticas;

b) usar aspas (“ ”) nas citações de textos modernos, exceto quando apresentadas em caixa (recolhidas e em tamanho 10);

c) não usar itálico nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);

d) traduções do latim, grego ou outro idioma, quando extensas, são colocadas em caixa, recolhida e em tamanho 10.

3.2. Citações de livros

- a) não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Bell 2004: 123-125

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford: University Press.

- b) as edições posteriores à primeira serão anunciadas da seguinte forma: (2005, 2.^a ed.);

- c) à qualidade de editor(es) corresponderá (ed.) ou (eds.); de coordenador(es), (coord.) ou (coords.).

3.3. Citações de capítulos de livros

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Murray 1994: 10.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Murray, O. (1994), “Symptotic History”, in O. Murray (ed.), *Symptotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.

3.4. Citações de artigos em periódicos

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Toher 2003: 431.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH* 101: 427-447.

3.5. Abreviaturas usadas

– revistas: *L'Année Philologique*;

– autores gregos: *A Greek-English Lexicon*;

– autores latinos: *Oxford Latin Dictionary*;

=> NÃO USAR NUMERAÇÃO ROMANA: Hom. *Od.* 1.1 (não α.1);

Cic. *Phil.* 2.20 (não II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (não IX. 83. 176);

=> NÃO COLOCAR espaços entre os números: Hom. *Od.* 1.1 (não Hom. *Od.* 1. 1)

4. Notas:

Devem ser breves e limitar-se a abonar o texto, introduzir esclarecimento, ponto crítico ou breve estado da questão; o que é essencial deve vir no corpo do texto. A mera indicação do passo ganhará em vir também no texto.

5. Recensões

5.1. Tamanho: não ultrapassar os 8.000 caracteres;

5.2. Cabeçalho: seguir os seguintes modelos:

ACERBI, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

BAÑULS OLLER, José Vicente; Crespo Alcalá, Patricia; Morenilla Talens, Carmen, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

FRANCISCO BAUZÁ, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

6. Imagens/Gráficos/Tabelas

Os elementos gráficos que acompanhem o texto deverão ser enviados em separado, devidamente identificados e numerados, devendo a localização no corpo de texto ser, de igual forma, assinalada:

- as imagens devem ser entregues individualmente, em formato .jpeg, com resolução mínima de 300dpi's. Todas as imagens deverão ser livres do pagamento de direitos de autor e acompanhadas por comprovativo oficial de cedência ou compra de direitos a publicações de caráter académico;
- tabelas ou gráficos devem ser enviados em documento .doc, editáveis. Não serão considerados elementos em .jpeg ou outro formato que não permita edição.

7. Bibliografia final:

De uso obrigatório e limitada ao essencial ou aos títulos citados, sendo as referências bibliográficas necessariamente desdobradas.

NORMAS DE TRANSLITERAÇÃO

Ignorar completamente os acentos, bem como a distinção entre vogais longas e breves.

Grego Português

α a

β b

γ g

δ d

ε e

ζ z

η e

θ th

ι i

κ k

λ l

μ m

ν n

ξ x

ο o

π p

ρ r

σ, ς s

τ t

υ u (em ditongo) y (nos outros casos)

φ ph

χ ch

ψ ps

ω o

aspiração inicial h

iota subscrito [letra] + i

γ + gutural (γ, κ, ξ e χ) n + [letra transcrita]

PUBLICATION GUIDELINES

All submissions must be prepared in accordance with the instructions below.

1. Text format:

- please submit your manuscript online via the OJS edition platform in both Word and PDF formats;
- number of pages and font sizes: body of the text = maximum 20 pages A4, 12-point font size Times New Roman, double-space; footnotes = 10-point font size Times New Roman, single-space;
- Greek characters can be used only in long quotations; single Greek words and expressions should be written in Latin (e.g.: *adynaton*, *arete*, *doxa*, *kouros*);
- abstracts (250 words) and keywords (five) are mandatory, both in English and in the article's language;
- languages accepted: Portuguese, English, Spanish, French and Italian.

2. Abstract

The abstract should present the structure of the article and describe: the problem under investigation, the study method used, the main results obtained, the conclusions and the implications for theory and/or practice, and (if applicable) the innovative contribution to the state of the art.

3. Quotations:

3.1. General Guidelines:

- a) italic:
 - in Latin quotations and translations included in the body of the text;
 - titles from ancient documents/works, modern monographs and journals;
- b) quotation marks (“ ”) in modern text quotations;
- c) do not use italic in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);
- d) long translations from latin, greek or modern languages should be written with 10-point font size

4. References

4.1. Books

Book references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version: Author Year: Page eg.: Bell 2004: 123-125

The complete bibliographical references are included in the final list of references: Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*.

Oxford: University Press.

– later editions will be referred as: (2005, 2nd ed.);

– to the Editor will correspond the abbreviation (ed.) or (eds.) and to the coordinator the abbreviation(coord.) or (coords.).

4.2. Book's chapters

Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:

Author Year: Page(s) eg.: Murray 1994: 3

The complete bibliographical references are included in the final list of references:

Murray, O. (1994), "Symptotic History", in O. Murray (ed.), *Symptotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.

4.3. Journals:

Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:

Author Year: Page(s) eg.: Toher 2003: 431.

The complete bibliographical references are included in the final list of references:

Toher, M. (2003), "Nicolaus and Herod", *HSPH* 101: 427-447.

4.4. Abbreviations

– journals: *L'Année Philologique*;

– Greek authors: *A Greek-English Lexicon*;

–Latin authors: *Oxford Latin Dictionary*;

=> DO NOT USE ROMAN NUMERICALS: Hom. *Od.* 1.1 (not α.1);

Cic. *Phil.* 2.20 (not II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (not IX. 83. 176);

=> DO NOT USE "SPACE" BETWEEN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not Hom. *Od.* 1. 1)

5. Footnotes

Must be brief and, in direct relation with the text, in order to introduce a clarification, point out a critical aspect or a brief question. The essential information must be in the body of the text.

6. Book reviews

6.1. size: max. 8.000 characters;

6.2. Book identification: follow the models above:

ACERBI, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

BAÑULS OLLER, José Vicente; Crespo Alcalá, Patricia; Morenilla Talens, Carmen, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

FRANCISCO BAUZÁ, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

7. Images/Graphics/Tables

Graphic elements must be sent separately, properly identified and numbered. Their location in the body of the text must be properly identified:

- Images must be sent separately, properly identified and numbered, in .jpeg format, requiring a minimum quality of 300dpi. All the images must be free from copyright and sent with official documentation testifying either that they are license free or purchased for academic publications purposes.

- Tables and graphics must be sent in editable.doc format. Elements in .jpeg format or other formats will not be considered.

8. Final Bibliographical references

Mandatory and limited to the essential titles and/or those quoted in the text. Only in the final bibliography the references will appear in their complete and extended version.

TRANSLITERATION GUIDELINES

Accents and distinction between long and short should be ignored.

Greek Latin

α a

β b

γ g

δ d

ε e

ζ z

η e

θ th

ι i

κ k

λ l

μ m

ν n

ξ x

ο ο

π p

ρ r

σ, ζ s

τ t

υ u (in diphthong) y (in other cases)

φ ph

χ ch

ψ ps

ω o

initial aspiration h

subscript iota [character] + i

γ + guttural (γ, κ, ξ e χ) n + [transcript character]

(Página deixada propositadamente em branco)

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



Instituto de Estudos Clássicos

APOIO



1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

