

Escultura i paraula: les estàtues descrites per Cal·lístrat*

Francesca Mestre
Eulàlia Vintró
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

Descriptions of works of art is a very common literary form of the Greek literature of the Roman Empire, as a development of the *progymnasma ekphrasis* included in the repertory of rhetoric *paideia*. Our aim in this paper is to focus on the *Descriptions* by Callistratus, often neglected, and to put them side by side with the *Images* of the Philostratus, in order to show their differences and to make evident that the approaches of each author are mostly not the same, although they share similar formal skills.

KEYWORDS: Callistratus, Philostratus, description, art, rhetoric

A la majoria de manuscrits miscel·lanis medievals que contenen algunes obres de Filòstrat —concretament *Vides de sofistes*, *Heroic* i *Descripcions de quadres*— hi trobem la breu obra d'un altre autor, Cal·lístrat, del qual sabem ben poca cosa, simplement presumim que es tracta d'un sofista, posterior a Filòstrat, del segle III o IV dC, que, amb les seves *Descripcions*, potser imitava o volia seguir la petja de les *Descripcions de quadres* filostratees. Sovint, aquests mateixos manuscrits inclouen algunes obres de Llucià, singularment, com sembla lògic, els *Retrats (Imagines)* i *En defensa dels Retrats (Pro imaginibus)*.¹

Fins aquí tot molt normal: la tradició agrupa en els mateixos manuscrits una sèrie d'obres que tenen com a metodologia l'exercici de la descripció (ἔκφρασις) d'una obra d'art; literaturització d'un dels principals exercicis retòrics de l'època romana, i també demostració que a la segona sofística, tot i

* Aquest treball s'ha beneficiat del projecte FFI2016-77969-P, finançat pel M.E.C.

1. Cf. SHENKL; REISCH 1902, VIII-XIV i XXIII-XXVIII; FOLLET; MONDRAIN 2006.

que la preeminència és donada a la retòrica declamatorià, moltes vegades l'activitat dels retors anava més enllà de la simple i pura declamació epidíctica, o de tema forense, polític, o històric.²

Totes aquestes descripcions, juntament amb moltes d'altres que trobem en un bon nombre d'obres, tant en vers com en prosa, des de l'època hel·lenística i sobretot a l'època imperial —epigrames, novel·la, etc.— no fan més que confirmar que l'hel·lenisme troba en l'element visual de les seves característiques culturals i identitàries —el mite sobretot— una manera de representar-se, d'auto-representar-se, d'explicar-se, de fer-se present. Atesa, doncs, aquesta presència —pintures i escultures arreu, als carrers, als temples, a les places, fins i tot a les cases particulars—, la retòrica descobreix en la descripció, real o fingida, de tots aquests elements visibles, una nova gran temàtica, que és via per explicar-se i dir-se en paraules, per fer-se real i omnipresent, en definitiva.³

Els estudis de les *Descripcions de quadres* dels dos Filòstrats, d'una banda, dels esmentats *Retrats* de Llucià, i de totes les descripcions d'art que sovintegen a la literatura dels períodes post-clàssics posen en relleu, a més, que aquesta és, en realitat, una vella estratègia de la literatura grega, que arrenca ja de les descripcions homèriques de l'escut d'Aquilles, i afirmen, per tant, amb raó, que els períodes post-clàssics romanen fidels als repertoris que els ofereix la tradició, però els eixamplen, els transformen i els donen caràcter artístic dins el retòric i el literari.

No insistirem ara sobre això: és cosa estudiada i sabuda.

Que les *Descripcions* de Cal·lístrat formen part d'aquest capítol de la història cultural i literària grega és una qüestió que no ofereix cap mena de dubte. De fet, Carles Miralles, a la seva introducció al volum 217 de la Biblioteca Clásica Gredos, que ofereix les traduccions al castellà d'unes quantes obres de Filòstrat, entre les quals les *Descripcions de quadres*, juntament amb les *Descripcions* de Cal·lístrat, ja ho deixava ben clar, com el subtítol que encapçala

2. Caldria no oblidar que anar a escoltar un sofista, és a dir, anar a una sessió de declamació, era una de les moltes possibilitats d'assistència a espectacles que hi havia a l'època imperial i, per tant, la varietat en aquestes sessions també devia ser gran; cf., per exemple, SPINA; ABBAMONTE; MILETTI (edd.) 2009; WEBB 2008; LUGARESI 2008.

3. Una temàtica, però, heretada de la literatura arcaica i clàssica i portada fins a fer-se pràcticament un gènere literari, com s'esmenta tot seguit en el text. La bibliografia sobre aquest tema és força abundant en els darrers temps, citem només alguns títols útils per a diversos aspectes d'aquesta temàtica: A. KAMPAKOGLU; A. NOVOKHATKO (edd.) 2018; ROBY 2016; WEBB 2009; ELSNER 1998.

unes encertadíssimes reflexions sobre aquelles obres palesa: «Palabras de piedra y bronce».⁴

Seguint el fil d'algunes d'aquelles reflexions de Miralles i, també afegint-n'hi de pròpies, ens proposem, en aquest treball, donar raó de les *Descripcions* de Cal·lístrat, adduïdes sovint, juntament amb altres, com exemple del fenomen literari esmentat, però que han estat poc mereixedores d'una atenció particularitzada, elles mateixes.⁵ Perquè, en realitat, tot i que tant les descripcions de Filòstrat com les de Cal·lístrat poden servir d'exemple del mateix, no són, en realitat, exactament el mateix, com mirarem d'establir sumàriament en les línies que segueixen.

Comencem per definir el material del qual disposem: *Descripcions* de Cal·lístrat és un corpus certament petit, es tracta de tretze descripcions d'estàtues i d'una descripció d'una pintura.

Aquesta pintura, que segurament és un fresc de l'estil dels de Pompeia, tracta d'un episodi mític relacionat amb Atamant, fill d'Eolus i pare de Frixos. Atamant, després de repudiar Nefele, la mare de Frixos, es casa amb Ino, filla de Cadme i germana de Semele. Atamant i Ino tenen dos fills, Learc i Melicertes, i accepten criar Dionís, fill de Zeus i Semele. Tanmateix, la ira d'Hera fa embogir Atamant que mata el seu propi fill Learc, i Ino es llança al mar amb l'altre fill, Melicertes. De tot això la descripció del quadre no en diu res: el relat del mite no és explícit, sinó que la descripció concreta d'allò que es veu en el quadre el porta implícit. De fet, la bogeria d'Atamant i l'assassinat del seu fill són així evocats:

ἐκτετύπεται δὲ κατ' αὐτὴν Ἀθάμας μανίαις οἰστρούμενος. ἦν δ' ἰδεῖν γυμνός, αἷματι φοινίσσων τὴν κόμην, ἠνεμομένους τὴν τρίχα, παράφορος τὸ ὄμμα, ἐκπληξίας γέμων καὶ ὤπλιστο δὲ οὐ μανίαις μόνον εἰς τόλμαν οὐδὲ τοῖς ἐξ Ἐρινύων δειμασι θυμοφθόροις ἠγρίαιενεν, ἀλλὰ καὶ σίδηρον τῆς χειρὸς προβέβλητο ἐκθέοντι παραπλήσιος. (14.1)

S'hi representa Atamant, fiblat de bogeria. Se'l veu nu, ensangonats els cabells i els rinxols al vent, esguard pertorbat, ple d'estupefacció; no només anava armat amb la gosadia de la seva follia ni es mostrava només salvatge pels temors mortals de les Erínies, sinó que també brandava a la mà un ferro, a punt d'atacar...

4. MIRALLES 1996, 48.

5. Cf. FAIRBANKS 1979, 369-373.

I l'esglai d'Ino, abraçada a l'altre fill:

παρῆν δὲ ἡ Ἰνώ περιδεής, ὑπότρομος, ὑπὸ τοῦ φόβου χλωρόν τι καὶ τεθνηκὸς ὀρῶσα, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χεῖλεσιν αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις... (14.2)

Hi havia també Ino, astorada, tremolosa, pàl·lida de por, amb aspecte de cadàver; portava a coll el nadó i li acostava el pit als llavis fent rajar l'aliment...

Del suïcidi, simplement la insinuació del mar disposat a rebre la suïcida:...τὸ δὲ ῥόθιον πρὸς ὑποδοχὴν ἐκολποῦτο κυμαίνειν εἰωθός (14.3), «...la força de les ones, com és habitual, s'obria en solcs per rebre-la...»

Més endavant, encara una altra insinuació: l'esment de la presència de dofins en aquest mar ple d'onades situa allò que el mite diu del nadó que es llança al mar en braços de la seva mare Ino: en efecte, el cos de Melicertes és transportat fins l'Istme de Corint per uns dofins, on és enterrat per Sísif que l'honora amb un altar i li posa el nom de Palemó, i aquest precisament és l'*aition* dels Jocs Ístmics.

Així mateix, les Nereides que apareixen al quadre deuen voler simbolitzar el destí futur d'Ino, que és convertida en Nereida, de nom Leucòtea, per les divinitats marines.

El quadre, doncs, insinua una narració, la narració d'aquest episodi mític. Cal suposar que mostrant, simplement, un home embogit i una dona espantada mirant amb atracció les ones del mar, amb un nadó als braços i veient dofins i Nereides en aquest mar, n'hi ha prou per localitzar l'escena dins de l'univers mític grec i per desenvolupar, mentalment, el record de la narració mítica. Ara bé, en realitat, el lector —el d'ara i també el de llavors— llegeix un text, no veu un quadre, i el text, a diferència del quadre hipotètic, conté una dada que facilita les coses: els noms del protagonistes, Atamant i Ino.

I és que Cal·lístrat només descriu allò que el quadre conté, l'única dada que aporta, i que no es troba en el quadre, és la denominació dels personatges.

Hem començat comentant l'únic quadre descrit per Cal·lístrat ja que hauria de ser —podríem pensar— el que estigués més a prop dels Filòstrats.

Tanmateix, ja veiem que l'enfocament no és ben bé el mateix. Car Filòstrat, a les seves *Descripcions de quadres*, a diferència de Cal·lístrat, fa explícita la narració subjacent en la descripció, és a dir, aprofita el recorregut en paraules de la descripció del contingut del quadre per fer explícita la narració, fent servir l'instrument retòric que el quadre no té, les paraules, però anant molt més enllà, en l'ús de les paraules, del contingut estricte del quadre.⁶

Si la comparació entre les descripcions de pintures d'un i altre autor ja ens indiquen la naturalesa d'allò que els diferencia, la resta de descripcions cal·listratees, en ser d'estàtues i no de pintures, encara posen més en relleu la dissemblança.

Anem doncs a la resta de peces de Cal·lístrat. Les seves estàtues representen —en l'ordre que apareixen als manuscrits— els següents personatges: un sàtir, una bacant, Eros, un indi, Narcís, Kairós, Orfeu, Dionís, Memnó, Pean, un noi jove, un centaure, i Medea. Com és fàcil d'observar, aquesta llista no sembla, d'entrada, que comporti cap criteri uniforme —ni tot són personatges mítics, ni els que ho són semblen respondre a cap línia, excepció feta d'un cert pes de l'element dionisiac (el propi Dionís, el sàtir, la bacant, fins i tot l'indi, com veurem...), un pes, però, que no aplega ni de bon tros el conjunt. Podem tenir, doncs, la sensació que cada una de les peces és triada per una raó singular, que no la relaciona amb la resta, però també és possible esmentar alguns criteris —a part del temàtic— que són compartits per més d'una.

El primer i més obvi d'aquests criteris és l'esment de l'escultor; en aquests casos, a més, tenim la sort que algunes d'aquestes estàtues les hem conservat i, per tant, podem veure-les nosaltres també. La bacant és d'Escopas, i la podem admirar, en sengles còpies romanes, al museu de Dresden o al British Museum. L'Eros, del qual en tenim una còpia romana al Metropolitan Museum de Nova York, el Dionís, que seria l'estatueta de bronze del Louvre⁷ i el noi jove, que podria molt ben ser l'anomenat Jove de Marató que

6. Cf. BRYSON 1994; BRAGINSKAYA; LEONOV 2006; QUET 2006; WEBB 2006; HADOT 1991; LISSARRAGUE 1991.

7. Cf. CORSO 2004, 250-251.

podem contemplar al Museu Nacional d'Atenes són de Praxíteles. Kairós, és a dir l'Oportunitat, és de Lisip, i en conservem una còpia romana en relleu al Museo Civico di Arte Antica de Torí.

Les obres d'Escopas, Praxíteles i Lisip, els tres principals escultors del s. IV aC, són esmentades, citades, de la mateixa manera que ho són les de poetes i prosistes d'èpoques anteriors. Si citar, per exemple, Homer o Demòstenes és una característica habitual dels escriptors de l'època imperial, per demostrar la seva *paideia*, per prestigiar el propi discurs i la pròpia obra i, també, en alguns casos, per conservar vius la tradició i el passat, Cal·lístrat realitza, amb les obres d'art i els seus autors, una operació similar. No està de més afegir, perquè és una dada important, el fet que des de finals del s. I, i sobretot durant tot el segle II i d'allà en endavant, la realització de còpies d'escultures gregues antigues era constant, còpies que, evidentment, es feien per decorar els espais tant públics com privats d'arreu de l'imperi. Per tant, la presència material, visible, d'aquestes obres —ni que fos en còpia— era total, és a dir, formaven part del panorama més quotidià de qualsevol indret, especialment les ciutats.

El segon criteri està relacionat amb aquesta 'ubiquitat' de l'art grec a l'imperi. Cal·lístrat, en nou de les tretze descripcions esmenta el lloc concret on es troba l'estàtua, tant si es tracta de fer evident el lloc geogràfic, amb la intenció de referir-se a alguna mena de recorregut o viatge —sigui real sigui intel·lectual— de l'autor, en la línia de Pausànias, com si es tracta de situar l'estàtua en el lloc que allò que hi és representat reclama: per exemple, l'estàtua de Narcís es troba en un *locus amoenus* descrit com un 'bosquet amb una font': Ἄλσος ἦν καὶ ἐν αὐτῷ κρήνη πάγκαλος ἐκ μάλα καθαροῦ τε καὶ διαγγοῦς ὕδατος... (5.1), «Era un bosc on hi havia una bellíssima font d'aigua molt pura i cristal·lina...»

L'estàtua d'Orfeu, igualment, la trobem a l'Helicó, al costat del riu Olmeu i de la font de Pegassus (7.1), així com la de Dionís que s'eleva en un bosc sagrat (8.2), la de l'indi en una font (4.1) i la del centaure a l'interior d'un temple d'un recinte sagrat (12.1). Més interessant encara és la ubicació de l'estàtua del sàtir: es troba a l'interior d'una cova, a Tebes d'Egipte (1.1); és probable que en aquest cas l'autor hagi volgut fer una doble associació erudita: d'una banda és al·ludida la coincidència lèxica del mot σῦριγξ que designa tant l'instrument musical que fa servir el sàtir i que també és representat a l'estàtua en qüestió, com les galeries subterrànies dels hipogeus egipcis, que els grecs

anomenaven igualment σύριγγες;⁸ per una altra banda, sabem que a l'interior d'aquests hipogeus hi havia sovint representacions d'un dels aspectes del déu egipci Amon, l'anomenat Min, una imatge itifàl·lica que sovint s'identificava amb el déu grec Pan. Cal·lístrat, doncs, aquí, juga amb els elements comparatius entre món grec i món egipci, en un moment en el qual tant l'un com l'altre aspecte eren considerats d'una manera no només sincrètica sinó també antiquària.

Pel que fa a les ubicacions geogràfiques, val la pena notar que Kairós es troba a Sicília, la pàtria del seu autor Lisip, Memnó a Etiòpia, com és lògic, i que l'estàtua del noi jove és a la vista de tots a l'Acropòlis —presumiblement d'Atenes.

El tercer criteri —i el més comú a totes les descripcions— és el criteri que avalua l'art, tant la tècnica escultòrica en ella mateixa com l'impacte que produeix en el receptor. Des del punt de vista de la realització tècnica, el tema més recurrent és el que contraposa la qualitat de la matèria de l'estàtua —marbre o bronze—, duresa, solidesa, fredor, uniformitat cromàtica, rigidesa, immobilitat, amb la sensació que en cospa l'espectador: blanesa, suavitat, calidesa, efectes cromàtics, moviment.

Llegim, per exemple, que el bronze de l'estàtua d'Eros s'estova fins adquirir la consistència de la carn (εἶδες ἄν τὸν χαλκὸν θρυπτόμενον καὶ εἰς εὐσαρκίαν ἀμηχάνως χλιδῶντα: 3.2), semblantment a com el mateix material de l'estàtua de Dionís adquireix la delicadesa necessària per esdevenir carn (οὕτω μὲν ἀπαλός, ὡς πρὸς σάρκα μεταρρυθμίζεσθαι τὸν χαλκόν: 8.2) o la del jove de Praxíteles, per al qual l'art es va ocupar d'afaiçonar el bronze per transmetre sensació de tendresa i joventut (παῖς ἦν ἀπαλός τε καὶ νέος πρὸς τὸ μαλθακὸν τε καὶ νεοτήσιον τῆς τέχνης τὸν χαλκὸν μαλαττούσης: 11.1). Així mateix, el marbre de Paros de l'estàtua d'una bacant, transmet calidesa i vermellor a la cara de la bacant, però fredor i pal·lidesa a la víctima que du a les mans, una cabreta sacrificada per a l'ocasió (2.2, 2.4); al seu torn, el marbre negre de l'estàtua de l'indi aconseguix, gràcies als reflexos que les vetes de la pedra presenten, mostrar la vermellor de l'embriaguesa sobre la pell negra de l'indi (4.3). Pel que fa al moviment, tant el sàtir com la bacant, com el noi jove, estan a punt de posar-se a ballar, l'indi trontolla a causa de l'embriaguesa, mentre que Eros arrençarà el vol de seguida i Kairós manté l'equilibri

8. Cf. Paus. 1.42.3.

dempeus sobre una esfera.⁹ I és que, pel que fa a aquests aspectes relacionats amb la matèria, l'art és capaç de transformar la matèria, com diu el mateix Cal·lístrat, a la peça sobre un noi jove: ἃ γὰρ μὴ παρέλαβεν ὕλη μὴδὲ εἶχεν ἔμφυτα, τούτων ἡ τέχνη τὴν ἐξουσίαν ἐπορίζετο (11.2).

Però és la descripció de l'estàtua de Narcís la que ofereix l'exemple més sofisticat de les sensacions de transformació de la matèria. Tenim l'estàtua de marbre que reflecteix la seva imatge a l'aigua de la font que té al davant: la pedra que s'ablaneix gràcies a l'art esdevé directament líquida projectada a les aigües de la font. La líquescència, aleshores, li confereix també color i moviment —els reflexos i el moviment de l'aigua—, o sigui que, finalment, l'estàtua que Cal·lístrat està descrivint és, alhora, el marbre i el seu reflex, de manera que, diu l'autor, l'efecte és tan indescriptible que no es pot explicar, simplement s'ha de veure:

τὸ δὲ οὐδὲ λόγῳ ῥητὸν λίθος εἰς ὑγρότητα κεχλασμένος καὶ ἐναντίον σώμα τῆ οὐσίας παρεχόμενος· στερεωτέρας γὰρ τετυχηκῶς φύσεως τρυφερότητος ἀπέστελλεν αἰσθησιν εἰς ἀραιὸν τινα σώματος ὄγκον διαχεόμενος. (5.5)

Les paraules no poden dir com s'estovava la pedra, afegint a la seva essència la contrària, ja que, tot i ser dura per naturalesa donava sensació de blanesa, i es fonia en una espècie de matèria tendra.

Crida força l'atenció —sigui ara dit de passada— que precisament una obra que consisteix a descriure amb paraules acabi admetent que les paraules no són útils per a aquesta tasca; hi tornarem d'aquí a un moment.

Per una altra banda, portant l'argument de la perfecció artística una mica més enllà, no és estrany que les estàtues també tinguin la qualitat de transmetre, de fer veure, de fer sentir, pensaments, passions, sentiments, estats d'ànim o mentals: dolor (com en el cas de Narcís), riure (Eros), riure i plaer (Dionís), plaer i dolor (Memnó), compassió, tendresa i ira (Medea); embriaguesa (l'indi), o bogeria (la bacant), etc.

Estirant encara una mica més el plantejament, el motiu de la perfecció artística, l'art de representar plàsticament, acaba, com era d'esperar, en la capacitat de donar vida, de crear. En efecte, se'ns diu en les *Descripcions* de

9. Cf. LADA-RICHARDS 2003, per a qui les *Descripcions* de Cal·lístrat tenen com a principal objectiu descriure la dansa.

Cal·lístrat, que l'artista és capaç de crear vida, de crear éssers vius: els mots utilitzats més freqüentment són ζωή i el seu adjectiu ζωτικός: la bacant, certament, tot i estar desprovista de vida té vida (τῆς ζωτικῆς ἕξεως γεγυμνωμένος τὸ ζωτικὸν εἶχεν: 2.3); la imatge a l'aigua de Narcís té vida i està animada (οὕτω δὲ ἦν ζωτικὸν καὶ ἔμπνουν τὸ καθ' ὑδάτων σχῆμα: 5.4); Kairós, tot i mancar-li percepció sensorial, semblava tenir sensibilitat en el seu interior (σπανίζων δὲ αἰσθήσεως ζωτικῆς ἔνοικον ἔχειν ἐπιστοῦτο τὴν αἴσθησιν: 6.3); la cabellera d'Orfeu era bella i mostrava vida i caràcter animat (κόμη δὲ οὕτως ἦν εὐανθῆς καὶ ζωτικὸν ἐπισημαίνουσα καὶ ἔμπνουν: 7.2), les mans de Praxíteles, en esculpir Dionís, li donen vida (αἱ δὲ δὴ Πραξιτέλειοι χεῖρες ζωτικὰ διόλου κατεσκευάζον τὰ τεχνήματα: 8.1); els rínxols dels cabells de Pean tenen vida (ἐκ ζωτικῆς αἰτίας: 10.3).¹⁰

El punt àlgid, en opinió nostra, de la representació és, tanmateix, el que té a veure amb el so, amb la veu, amb el cant. En efecte, a part de l'estàtua de Memnó a la qual el mite ja atorga qualitats sonores,¹¹ en dos altres casos l'estàtua emet o està a punt d'emetre un so, és a dir, aquell que contempla l'estàtua sent, amb l'oïda, una veu, un cant, una música: es tracta evidentment dels casos d'Orfeu, la lira del qual atreu els animals i el paisatge que l'envolten (7.3-4); i es tracta també del sàtir, que delecta Pan i Eco amb el so de la seva flauta (1.3-5). Igualment, en contemplar Medea, l'espectador torna a sentir les paraules del drama d'Eurípides, especialment les que adreça als seus fills, en el monòleg on els explica la seva determinació i que comença amb els famosos: ὦ τέκνα τέκνα, σφῶιν μὲν ἔστι δὴ πόλις / καὶ δῶμ'... (ai fills, fills, hi ha per a vosaltres una ciutat, una casa...)¹²

En paral·lel a tots aquests ecos que deixen anar les estàtues, mudes i sonores alhora, Cal·lístrat en dues ocasions (bacant, Kairós) posa en relleu la mudesa inevitable de l'espectador davant d'elles: «quedem muts en contemplar el rostre de la bacant» (πρόσωπόν γε μὴν ἰδόντες ὑπὸ ἀφασίας ἔστημεν: 2.3), o bé, en admirar l'estàtua de Kairós: «nosaltres, muts davant l'espectacle, vam romandre quietes contemplant el bronze» (ἡμεῖς μὲν οὖν ἀφασία πηγγέντες πρὸς τὴν θέαν εἰστήκειμεν τὸν χαλκὸν ὀρῶντες: 6.3).

10. La referència a la dansa amb la qual Dèdal va obsequiar Ariadna a Cnossos (Il. 18.590ss.), és esmentada fins a tres vegades (3.5; 8.1; 9.3, Eros, Dionís i Memnó, respectivament): certament, a diferència de les *ekphrasis* de quadres, com les dels Filòstrats, que al·ludeixen a l'*ekphrasis* de l'escut d'Aquil·les, Cal·lístrat sembla prioritzar el moviment i la dansa per a les seves estàtues.

11. Filòstrat també s'hi refereix, cf. Philostr. *Im.* 1.7.3.

12. 13.3, cf. Eur. *Med.* 1019-1080.

Aquesta constatació de la mudesa de l'espectador resulta colpidora si la contraposem a dos aspectes consubstancials de l'obra de Cal·lístrat: en primer lloc la mudesa, l'afàsia, la manca de paraules del que observa s'oposa, en una hipàllage remarcable, al caràcter sonor de l'estàtua, quan res no hi ha de menys sonor, de més sord, que la pedra —o fins i tot el metall; i d'una altra banda, aquesta afàsia s'oposa a la mateixa naturalesa de l'obra literària, al seu caràcter retòric, que no és més que paraules que diuen, expliquen l'estàtua i que no té, en principi, cap altre objectiu que donar una veu, retòrica no real, a aquestes estàtues.

Hem dit en començar que aquestes *Descripcions*, tot i ser exemple d'un tipus de literatura típic de la segona sofística com també ho són les *Descripcions de quadres* dels Filòstrats, no són, ni de bon tros la mateixa cosa, des del punt de vista del plantejament literari o cultural. En el cas de Filòstrat prima el relat: els quadres són el pretext —mai més ben dit— per al text, és a dir, per a la descripció que, al seu torn, fa néixer la narració, l'evocació d'un mite, d'una referència literària o cultural vinculada a la tradició grega, i el conjunt, molt pedagògicament, compleix l'objectiu més característicament filostratu: fer reviure l'hel·lenisme entre els seus contemporanis.¹³

En el cas de Cal·lístrat, en canvi, la intenció, a parer nostre, no és ni pedagògica ni hel·lenitzadora; és, pretén ser, simplement, crítica d'art, exposició del potencial que l'art, les representacions artístiques, tenen per al gaudi i el plaer dels sentits. I, sobretot, la seva capacitat d'anar fins i tot més enllà de les paraules, en un desafiament clar al caràcter verbal, retòric de la transmissió cultural —i també ideològica del moment.

Ben segur que la distància cronològica que separa Flavi Filòstrat —el cas de Filòstrat el Jove és potser una mica més proper a les *Descripcions* cal·listrautes— de Cal·lístrat és un argument per justificar aquesta diferència, però no només. També, un segle abans, Llucià de Samòsata (en ple segle II aC) es planteja a *Sobre la dansa* que trobar una manera de 'fer *paideia*' de 'fer hel·lenisme' on no fessin falta les paraules no seria segurament tan equivocat com pensaven que ho era els seus contemporanis, que menyspreaven els espectacles de pantomima com una cosa de gent vulgar i poc cultivada. Ell, en canvi, es pregunta si evocar la tradició i els elements emblemàtics de l'hel·lenisme sense paraules, com fa la pantomima, no evita haver de suportar tants mals

13. Cf. QUET 2006; WEBB 2006; WEBB 2009; MESTRE 2013.

sofistes i gent que vomita mots, per una banda, i no salva, per una altra banda, la barrera que la no competència lingüística en grec implica.¹⁴ D'una manera semblant, potser menys reflexiva, admetem-ho, Cal·lístrat creu que n'hi ha prou amb la presència visual de les estàtues, que no necessiten narracions que les acompanyin; per això ell també, en les seves peces literàries, simplement les presenta, en dona raó.

BIBLIOGRAFIA

- N.V. BRAGINSKAYA; D.N. LEONOV 2006, «La composition des Images de Philostrate l'Ancien», in M. COSTANTINI; F. GRAZIANI; S. ROLEY (edd.), pp. 9-29.
- N. BRYSON 1994, «Philostratus and the imaginary museum», in S. GOLDHILL; R. OSBORNE (edd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, pp. 255-283.
- M. CORBIER 2006, *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris.
- A. CORSO 2004, *The art of Praxiteles*, vol. 1, Roma.
- M. COSTANTINI; F. GRAZIANI; S. ROLEY (edd.) 2006, *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes.
- M. COSTANTINI 2006, «Marmoréen, mais encore... Introduction a Callistrate », in M. COSTANTINI ; F. GRAZIANI ; S. ROLEY (edd.), pp. 93-111.
- J. ELSNER 1998, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford.
- S. ESTIENNE ; V. HUET ; F. LISSARRAGUE; F. PROST (edd.) 2015, *Figures de dieux: construire le divin en image*, Rennes.
- A. FAIRBANKS 1979, *Philostratus the Elder, the Younger, Imagines. Callistratus, descriptions*, Cambridge (Mass.).
- S. FOLLET ; B. MONDRAIN 2006, « La tradition manuscrite des Descriptions de Callistrate », in M. COSTANTINI; F. GRAZIANI; S. ROLEY (edd.), pp. 77-91.
- P. HADOT 1991, «Préface», in A. BOUGOT, *Philostrate. La Galerie des tableaux*, Paris, VII-XXII.
- A. KAMPAKOLOU; A. NOVOKHATKO (edd.) 2018, *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin-Boston.
- I. LADA-RICHARDS 2003, «'Mobile Statuary': Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow», *International Journal of the Classical Tradition* 10.1, pp. 3-37.
- F. LISSARRAGUE 1991, «Introduction», in A. BOUGOT, *Philostrate. La Galerie des tableaux*, Paris, pp. 1-7.

14. Cf. MESTRE 2017.

- L. LUGARESI 2008, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia.
- F. MESTRE 2017, «Dialogue, discours, récit, danse. Spectacle et *paideia*», in E. MARQUIS; A. BILLAULT (edd.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris, pp. 239-255.
- F. MESTRE 2013, «Espace géographique, espace mythique, espace hellénique chez Philostrate», in M. JUFRESA; M. REIG; J. CARRUESCO; G. FORTEA; R. MIRALLES; I. RODÀ (edd.), *Ouranós - Gaia. L'espai a Grècia III : anomenar l'espai*, Tarragona, pp. 51-57.
- C. MIRALLES 1996, «Introducción», in F. MESTRE, *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*, Madrid, pp. 7-54.
- M.H. QUET 2006, «Voir, entendre, se souvenir», in M. COSTANTINI; F. GRAZIANI; S. ROLEY (edd.), pp.31-59.
- C. ROBY 2016, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature*, Cambridge.
- C. SHENKL ; E. REISCH 1902, *Philostrati Minoris Imagines et Callistrati Descriptiones*, Leipzig.
- L. SPINA; G. ABBAMONTE; L. MILETTI (edd.) 2009, *Discorsi alla prova. Atti del Quinto Colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa"*, Napoli.
- R. WEBB 2006, «The Imagines as a fictional text: *ekphrasis*, *apatê* and illusion», in M. COSTANTINI; F. GRAZIANI; S. ROLEY (edd.), pp. 113-136.
- R. WEBB 2008, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.) & London.
- R. WEBB 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham.