

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS




HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO
Universidade de Coimbra

CAMILA, A VIRGEM GUERREIRA *

Jovem e bela; as suas mãos, não habituadas aos labores femininos, costumavam empunhar dardos e retesar arcos de setas voadoras; ocupava-se nos duros combates. Era a rainha dos Volscos.

A sua velocidade era tal que lhe permitiria passar sobre uma seara verdejante sem danificar as tenras espigas e sobre a superfície do mar sem que os seus pés delicados sentissem a humidade da água ¹.

* A primeira versão deste texto foi apresentada, há alguns anos, como trabalho final do seminário de *Épica Virgiliana*, regido pelo Doutor Walter de Medeiros no Mestrado em Literatura Novilatina em Portugal.

A redacção final beneficiou das numerosas críticas e sugestões feitas pelo orientador e da leitura das seguintes obras:

A — *Texto e comentários*: Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vol.; R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil*, Books 7-12, London, Macmillan, 1973; P. Vergili Maronis, *Aeneidos, libri VII-VIII*, with a commentary by C. J. Fordyce, Oxford, Oxford University Press, 1977; Virgilio, *Eneide*, a cura de Ettore Paratore, traduzione de Luca Canali, Milano, Mondari-Fundazione Lorenzo Valla, vol. IV (libri VII-VIII), 1981; vol. VI (libri XI-XII), 1983;

B — *Estudos*: B. Otis, *Virgil. A study in civilized poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1964 (1966); K. Quinn, *Virgil's «Aeneid». A critical description*. London, Routledge & Kegan Paul, 1968; M. A. di Cesare, *The altar and the city. A reading of Virgil's «Aeneid»*. New York - London, Columbia University Press, 1974; Giampiera Arrigoni, *Camilla. Amazzone e sacerdotessa di Diana*. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982; Walter de Medeiros, Carlos Ascenso André e Virginia Soares Pereira, *A Eneida em contraluz*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1992; Paul Faider, 'Camille (*Énéide*, VII, 803-817; XI, 498-915.)', *Le Musée Belge. Revue de Philologie Classique*. XXXIV (1930-1932), pp. 59-81; A. Pinto de Carvalho, 'Galeria feminina da Eneida', *Kriterion*, 33-34 (1955), pp. 357-386.

¹ Virgílio, *En.*, 7.807-811.

Métabo, seu pai, quando foi expulso do reino graças ao despotismo cruel com que governava o seu povo e se apressava a fugir para o exílio, levou-a consigo, ainda recém-nascida.

Na fuga, consagrou-a a Diana, quando, para a salvar, a envolveu nas casca de um sobreiro ² e, amarrada a uma lança, a arrojou pelos ares para a outra margem do impetuoso Amaseno. O lançamento foi bem executado; a aterragem, perfeita: a criança chegou sã e salva à outra margem.

Passaram a viver nos montes com os pegureiros e o leite de uma égua selvagem servia de alimento à jovem criança ³. Mal se sustinha de pé e, ainda a custo, dava os primeiros passos, e já começava a lançar o dardo e as setas. Os seus adornos eram o arco e a aljava; a roupa, uma pele de tigre.

Já núbil, muitas mães a desejam para nora, mas ela contenta-se apenas com o culto de Diana ⁴; dedica-se aos combates e rodeia-se, qual Amazona, de uma coorte feminina.

Ei-la diante de Turno a oferecer-lhe o seu auxílio e disposta a avançar de imediato ao encontro do exército dos Teucros para suster o seu avanço. Turno, porém, confia-lhe o comando da cavalaria e entrega-lhe a defesa da cidade.

A dureza do combate vem demonstrar a sua capacidade bélica e a sua velocidade e permite-lhe provocar uma verdadeira carnificina entre os inimigos.

Mas eis que a sua juventude e feminilidade, até aí dominadas, rompem as amarras: ao longe, avança um guerreiro adornado de vestes esplendentes e de armas magníficas. A donzela olha para ele e não mais o perde de vista. Cega para tudo o resto, deseja apenas aquelas armas e a todo o preço. Mas este vai ser demasiado elevado: ... a morte.

Na mira daqueles despojos, não vê outro guerreiro que, de longe, a persegue sem cessar; não ouve sequer o ruído do dardo que para ela se encaminha; só vê o esplendor dos adornos do cavaleiro frígio e ... só sente a dor provocada pelo dardo veloz, quando este, certo, a atinge profundamente no seio descoberto.

² A escolha não é acidental pois tem a ver com as potencialidades da cortiça para sobrenadar e poderá assumir ainda um carácter simbólico por ligação com o carvalho, árvore de Júpiter.

³ A semelhança com Rómulo e Remo, alimentados pela loba, não deixa de ser evidente.

⁴ Camila recusa as festas do himeneu, mas o privilégio da virgindade acaba por ter, à semelhança de Hipólito, uma contrapartida cruel.

Ainda tenta arrancar o dardo, mas as forças já desfalecem. Enfrenta então a morte com serenidade: envia as últimas recomendações a Turno e, só depois, *a vida, com um gemido, lhe foge, indignada para o reino das sombras* ⁵.

O seu nome era CAMILA.

Esta personagem, que, no seu conjunto, nos surge desenhada com um misto de fantasia e realismo, quase nos dá a impressão de se tratar de uma semideusa. Esta sensação é ainda reforçada pelo significado do seu nome que, como substantivo comum, *camillus|camilla*, está ligado ao ritual religioso etrusco e designa um jovem empenhado no culto dos deuses ⁶. Ora Camila está empenhada no culto de Diana, ainda que o não faça de forma institucional.

Este carácter semidivino de Camila é acentuado pelo próprio Virgílio que, por três vezes diferentes, utiliza adjectivos que pretendem traduzir sensações que se experimentam perante os seres divinos: em 11.507 é Turno que tem a visão de pavor que se sente diante da divindade; em 11.699-701 é a vez do filho de Auno, que *territus* se detém diante dela e, finalmente, em 11.806, a de Arrunte, que *fugit ante omnis exterritus*.

O aspecto maravilhoso, que lhe dá uma aparência sobre-humana, começa a desenhar-se desde a infância e é reforçado pela maneira como a sua história nos é apresentada. Com efeito, é a deusa Diana quem, cheia de desvelo, dá a conhecer a Ópis a o passado de Camila, repleto de acontecimentos extraordinários.

A fuga para o exílio é marcada por eventos miraculosos. Na realidade, apesar das precauções de Métabo, só uma intervenção divina explica que esta criança tenha chegado incólume à outra margem do impetuoso Amaseno. É a deusa da caça que, invocada por Métabo através da dedicação de Camila, vem em socorro da criança e a faz chegar, sem dano, ao outro lado do rio.

Mas se este voo sobre o Amaseno é miraculoso, ele serve também de predestinação para a vida desta criança. Camila vai ficar, para sempre, consagrada a Diana, mas vai ficar também ligada, para sempre,

⁵ 11.831.

⁶ P. Faider, *op. cit.*, pp. 59-60, discorda desta interpretação, baseado no facto de Virgílio apontar a origem do nome: a modificação do nome da mãe que se chamava *Casmilla*.

A exploração do sentido de *camillus* e da sua ligação ao culto dos deuses é feita por G. Arrigoni, *op. cit.*, pp. 77-88.

à vida guerreira. Os nós, que agora a amarraram à lança que a salvou, só por outra lança poderão ser desfeitos: a que, arremessada por Arrunte, a vai prostrar, sem vida, aos pés da sua coorte feminina.

A partir de então, passa a viver nos bosques e, numa vida cheia de simplicidade, treina-se, desde os primeiros passos, no lançamento do dardo e no uso do arco e, começa a abater, desde a sua meninice, os animais do mato.

Diana não foi esquecida, e este culto que Camila lhe presta não deixa indiferente a filha de Latona que quase concede à sua protegida o papel de semideusa e considera mesmo que ela possui um *sacrum corpus*⁷. É este carácter sagrado que vai exigir a punição de quem lhe causar a morte e é também por isso que a própria Diana se encarrega de retirar do campo de batalha o corpo inanimado da sua protegida para lhe dar sepultura na sua pátria (11.590-594):

*'Haec cape et ultricem pharetra deprome sagittam:
hac, quicumque sacrum uiolarit uolnere corpus,
Tros Italusque, mihi pariter det sanguine poenas.
Post ego nube caua miserandae corpus et arma
inspoliata feram tumulo patriaeque reponam.*

'Toma estas armas e retira desta aljava uma seta vingadora: que, por meio dela, me pague com o seu sangue quem quer que, Troiano ou Itálico, tiver violado com uma ferida o seu corpo sagrado. Depois, eu mesma, no recôncavo de uma nuvem, levarei o corpo da desventurada e as armas de que não será despojada e a hei-de depor num túmulo, na sua pátria.'

Assim, Arrunte terá de morrer às mãos de Ópis, lugar-tenente de Diana, logo após a morte de Camila.

É interessante constatar o afastamento da deusa na altura das mortes de Camila e de Arrunte, como que a querer significar que uma imortal não se pode contaminar — com o bafejo sequer — da morte. O mesmo se passa, de maneira ainda mais explícita, no *Hipólito* de Eurípides, onde Ártemis, quando se aproxima o momento da morte do seu protegido, se retira e diz (1437-1438):

*'Καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς δρᾶν
οὐδ' ἄμμα χρᾶναι θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς.'*

'Adeus! A mim não me é lícito ver pessoas mortas, nem os olhos manchar diante dos mortais que soltam o último suspiro.'

⁷ Cf. 11.591.

Ora, já que se trata do comportamento dos deuses, poderemos apontar outra semelhança entre o episódio de Camila e o *Hipólito* de Eurípides: em ambos os casos, os deuses não interferem nas realizações de outras divindades. No caso de Camila, Diana não vai contra os *fata* que condenam a sua protegida e, mais tarde, Apolo não concede a Arrunte o regresso à pátria, porque iria interferir com a condenação a que Diana o votou. No *Hipólito*, Ártemis diz que um deus não interfere nos propósitos dos outros deuses (vv. 1328-1330).

Mas há uma outra característica que, desde a primeira apresentação de Camila, no final do catálogo das forças itálicas, nos faz olhar para ela como um ser sobrenatural. Trata-se, evidentemente, da sua extraordinária velocidade, para a qual poderemos encontrar uma predestinação no voo sobre o Amaseno (7.808-811) ⁸.

*Illa uel intactae segetis per summa uolaret
gramina nec teneras cursu laeisset aristas,
uel mare per medium fluctu suspensa tumentis
ferret iter, celeris nec tingeret aequore plantas.*

Ela voaria sobre o cimo verdejante de uma seara sem lhe tocar e sem danificar, na sua corrida, as tenras espigas, ou, suspensa nas ondas encapeladas, caminharia sobre o mar, sem molhar na superfície líquida as plantas dos seus pés velozes.

É esta sua velocidade que, depois de ter sido ludibriada pelas artimanhas do guerreiro, lhe vai permitir vingar-se do filho de Auno, quando consegue ultrapassar o galope fugitivo do cavalo do Lígure.

Todas estas características, pelo seu aspecto sobre-humano, nos apresentam uma jovem brilhante e cheia de luz. Será que esta intensa luminosidade se vai manter nos aspectos puramente humanos?

A resposta é afirmativa, ainda que tenhamos de colocar algumas restrições. A aparição de Camila, ao terminar o catálogo das forças aliadas de Turno, é tão esplendente que causa assombro às mulheres e aos jovens que contemplan com admiração o seu manto de púrpura,

⁸ Não nos devemos esquecer, porém, dos tempos e do modo que Virgílio utiliza para os verbos, como a querer advertir-nos para o facto de não apresentar estas acções como realizáveis (Cf. P. Faider, *op. cit.* p. 61).

Cf. *Iliada* 20.226-229, onde surgem imagens semelhantes.

descaído pelas costas, a fíbula de ouro a adornar-lhe os cabelos e o seu porte altivo no comando das tropas (7.812-817):

*Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
turbaque miratur matrum et prospectat euntem
attonitis inhians animis, ut regius ostro
uelet honos leuis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
et pastorem praefixa cuspide myrtum.*

Vindo das casas e dos campos, toda a juventude e uma multidão de mães a admiram e a contemplam no seu desfile, boquiabertos e de espírito estupefacto diante do adorno real que lhe cobre de púrpura os delicados ombros, diante da fíbula de ouro que lhe prende os cabelos e ao verem como leva a aljava lícia e o mirto pastoril, arvorando-o na ponta de uma lança.

É com este pormenor das roupagens de Camila que Virgílio termina o canto VII do Poema e nos deixa com uma visão de maravilha e garridice, mas também de vaidade feminina que pressagia o desenlace fatal.

Mas é no combate que esta figura vai receber ainda maior lustre. A virgem, desde sempre habituada a *proelia dura pati*⁹ apresenta-se a Turno cheia de confiança em si própria e chega mesmo a propor-se para ir, apenas com as suas tropas, defrontar as forças de Eneias que — dizia-se — se aproximava de modo ameaçador da cidade (11.502-504):

*'Turne, sui merito si qua est fiducia forti,
audeo et Aeneadam promitto occurrere turmae
solaque Tyrrhenos equites ire obuia contra.'*

'Turno, se a coragem deve ter, com razão, alguma confiança em si própria, eu ousar, e prometo-te, marchar contra o esquadrão dos Enéadas, e sozinha enfrentar os cavaleiros tirrenos.'

Turno, porém, possuía dados mais completos sobre a situação militar e não aceita esta proposta, mas a autoconfiança de Camila vai ter oportunidade de ser confirmada na realização da sua ἀριστία e assume tal significado, que Júpiter tem de intervir para incitar Tárcon ao combate e assim restabelecer o equilíbrio de forças.

Este aspecto luminoso vai lançar ainda alguns lampejos nos momen-

⁹ Cf. 7.806-807.

tos finais da heroína¹⁰. Com efeito, apesar de disposta a viver mais tempo — ainda tenta arrancar a lança que, fatal, a atingiu —, encara a morte com calma. É esta calma que lhe permite preocupar-se com os outros, nomeadamente através do envio de uma mensagem militar a Turno¹¹. Só depois deste aviso a Turno é que larga as rédeas e se deixa tombar, inanimada, para o solo.

Mas se, a nível individual, o comportamento de Camila é de molde a ofuscar as tropas inimigas¹² e a contagiar o comportamento das mulheres da cidade — ainda que fique obscurecido pela desatenção que a jovem manifesta aos perigos que a rodeiam —, a actuação no comando das tropas que lhe estão confiadas aparece manchada por zonas de penumbra.

De facto, a posição de Camila como comandante de tropas só é brilhante na sua fachada — lembremos o final do canto sétimo e a sua apresentação a Turno —, porque a realidade é bem diferente: a jovem rainha dá mostras de alguma pressa e até de certa inconsciência (e assim paga o preço da sua ousadia).

Ainda na apresentação a Turno, quando se oferece para, sozinha, defrontar o exército de Eneias, demonstra a sua precipitação, além de mostrar alguma presunção e certa agressividade. Na verdade, ela não possuía um conhecimento suficientemente amplo da situação militar para empreender sem risco tal iniciativa, e só depois Turno lhe expõe as posições dos Troianos e o seu (bom) plano para os defrontar.

Além disso, a confiança que manifesta em si própria e a atitude quase agressiva que assume para com Turno¹³ — ao pôr-se em pé de

¹⁰ Repare-se, no entanto, que o Poeta tem o cuidado de limitar progressivamente o brilho da acção de Camila, nomeadamente quando a apresentada dominada pelo *furor* do combate sem ter em consideração as súplicas que lhe são feitas (cf. o símile do falcão e da pomba, 11.718-724, que volta a ser apresentado, agora com variantes, para caracterizar a actuação de Tárcon).

¹¹ Esta mensagem poderá ser considerada precipitada e mesmo alarmista, se não atendermos ao clima emocional do momento em que é proferida; este aspecto, porém, diz respeito à sua qualidade de comandante de forças defensivas e não propriamente ao seu comportamento perante a morte.

¹² Este comportamento individual surge, naturalmente, marcado pelo heroísmo. Trata-se, porém, de um heroísmo sobrenatural que só pela traição é vencido, ao passo que o heroísmo natural de Palanté e de Lauso é vencido por guerreiros mais fortes.

¹³ É verdade que poderemos ver nesta atitude o destemor dos heróis homéricos que não só avaliam o seu próprio valor, como também vêem nos outros igual quinhão de valentia.

igualdade com ele e a quase se arvorar em chefe supremo — não deixam de manifestar uma certa presunção (11.505-506):

*'Me sine prima manu temptare pericula belli,
tu pedes ad muros subsiste et moenia serua.'*

*'Deixa-me enfrentar com o meu braço os primeiros perigos da guerra;
tu, com a infantaria, fica junto dos muros e defende a cidade.'*

Como já vimos, Turno não aceita esta posição e expõe o seu plano que se apresentava bem estruturado¹⁴; mas, para resultar, necessitava também de bons executantes. Ora, nem Camila, como comandante das forças que defendiam a cidade, nem Turno, como general das tropas emboscadas nas montanhas, estão completamente à altura das circunstâncias. Camila, nomeadamente, revela que não tem grande capacidade de chefia, pois dá mostras de grande inconsciência e de alguma precipitação: *inconsciência*, quando, *caeca*, persegue Cloreu por todo o campo de batalha, indiferente a tudo o resto, mostrando assim que está mais preocupada com a satisfação do seu desejo feminino de despojos — *femineo praedae et spoliolum ardebat amore*¹⁵ — do que com as tropas que devia comandar; *precipitação*, quando, prestes a expirar, envia uma mensagem cheia de alarmismo a Turno e lhe pede que abandone a sua posição — extremamente favorável — para vir defender a cidade.

Turno, por seu lado, também não está isento de culpas, pois, após ter elaborado um bom plano, não se atreve a concretizá-lo, e dá ouvidos a uma mensagem alarmante que o leva a abandonar imediatamente a emboscada que tinha preparado.

Poderemos, pois, dizer, que é a inaptidão de Camila para a chefia de tropas que vai dar início ao processo moroso da derrota de Turno, pois este abandona a única posição onde lhe era possível vencer Eneias — aliando o efeito de surpresa com a configuração favorável do terreno — para lhe vir dar luta numa situação de aparente igualdade.

Mas a penumbra atinge outras zonas da caracterização de Camila.

¹⁴ Na estratégia defendida nota-se um nítido contraste entre os dois comandantes: Turno, como personagem da noite, prepara uma emboscada; Camila pretende uma missão mais perigosa, mas também mais clara: enfrentar o inimigo em campo aberto.

¹⁵ 11.782.

De facto, apesar de mulher, não estava habituada aos tradicionais labores femininos (7.805-806):

*non illa colo calathisque Mineruae
femineas adsueta manus,*

as suas mãos femininas não estavam habituadas à roca nem aos cestos de Minerva,

e, talvez por isso, se tenha dedicado em demasia aos duros combates, sendo perseguida por um destino precoce.

Ora, apesar da sua ardente dedicação à arte guerreira, aparece a combater com alguma ingenuidade — deixa-se ludibriar pelo filho de Auno e corre despreocupada pelo campo de batalha, como se o único inimigo existente fosse Cloreu.

Esta sua paixão ardente pelos combates faz com que o combate lhe dê prazer e assim, no meio da carnificina, o seu coração exulta de alegria (11.648-649):

*At medias inter caedes exsultat Amazon
unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla.*

Mas, eis que, no meio do massacre, surge uma Amazona, com um dos seios a descoberto para melhor combater: é Camila, de aljava ao ombro.

Este prazer, que a leva ao combate e a matar os inimigos, faz com que ela pratique uma autêntica chacina e demonstre toda a sua violência e rusticidade.

Ora, esta chacina, a outros olhos que não os de Virgílio, seria apenas um motivo de glória militar, mas, para o Mantuano, é também uma oportunidade para a caracterização negativa de Camila. É que a jovem rainha não se contenta com as mortes, e, perante os vencidos, já caídos por terra, assume uma atitude de desprezo e mesmo de insulto cruel (11.686-689):

*'Siluis te, Tyrrhene, feras agitare putasti?
Aduenit qui uestra dies, muliebribus armis
uerba redargueret. Nomen tamen haud leue patrum
manibus hoc referes, telo cecidisse Camillae.'*

'Julgaste, Tirreno, que andavas nos bosques a perseguir feras? Chegou o dia em que armas de mulher deviam refutar as tuas palavras. Contudo, é uma glória não insignificante que irás referir aos Manes dos teus antepassados: a de teres caído sob o ferro de Camila.'

Dáí que Virgílio deixe transparecer esta crueldade ao longo da narrativa. Ela torna-se visível na adjectivação usada, nomeadamente no início da descrição do morticínio (11.664-665):

*Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo,
deicis?*

Quem é o primeiro, quem é o último, virgem cruel, que tu derrubas com o teu dardo?

e também a meio, para traduzir a reacção da jovem à enganosa proposta do filho de Auno para combaterem a pé (11.709):

at illa furens acrique accensa dolore

mas ela, em fúria e acesa de mordente despeito.

Mas é com o símile do falcão e da pomba, que põe termo a este catálogo de mortes (11.718-724), que a crueldade de Camila é confirmada e acentuada:

*Haec fatur uirgo et pernicibus ignea plantis
transit equom cursu frenisque aduersa prehensis
congregitur poenasque inimico ex sanguine sumit:
quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto
consequitur pennis sublimem in nube columbam
comprehensamque tenet pedibusque euiscerat uncis;
tum cruor et uolsae labuntur ab aethere plumae.*

Assim fala a donzela e, com a rapidez da chama, ultrapassa, com os seus pés alados, o cavalo na corrida, enfrenta-o, segurando-o pelo freio e vinga-se em sangue que lhe é odioso: assim também, e com a mesma facilidade, o falcão, ave sagrada, descendo a voar do alto de um rochedo, apanha uma pomba numa nuvem, empoleirada lá nas alturas, e, mantendo-a presa, lhe rasga as entranhas com as garras aduncas; e eis que das alturas tomba o sangue e as penas arrancadas.

Mas a sombra final — e a mais negra — acaba por ser a sua sede de despojos ricos e vistosos. De facto, é esta sede que a leva a expor-se, de maneira desmedida, aos perigos que a espreitam e lhe traz a escuridão da morte; é esta sede que traz a desordem às hostes itálicas e que dá início às movimentações que vão desembocar no duelo entre Eneias e Turno e na morte do paladino do Lácio.

Na realidade, Camila fica cega para tudo o resto; os seus olhos só vêem o guerreiro Cloreu (11.780-782):

*unum ex omni certamine pugnae
caeca sequebatur totumque incauta per agmen
femineo praedae et spoliolum ardebat amore,*

Era apenas a ele que, em todas as refregas, perseguia, na sua cegueira e, sem precaução [corria] por todo o campo, numa ânsia bem feminina por aquela presa e por aqueles despojos.

E assim esta enorme sede de despojos acaba por se transformar numa sombra fatal para Camila e para as tropas que estavam sob o seu comando.

A caracterização desta figura apresenta, contudo, alguns pontos que permanecem na obscuridade. De facto, quando era uma criança de tenra idade, vai com o seu pai, Métabo, para o exílio. Mais tarde, porém, surge perante o leitor como rainha incontestada dos Volscos — povo que tinha afastado Métabo do trono e do seu território através de uma perseguição impiedosa.

Como se verifica este regresso à pátria e ao trono de onde o seu pai fora expulso? Virgílio nada nos diz sobre o assunto¹⁶.

Associada a esta diferença na maneira de viver, aparece também uma maneira diferente de se vestir. Enquanto criança e jovem caçadora, Camila envergava como vestuário uma simples pele de tigre, e este facto é apontado por Diana como um motivo de orgulho, dado o contraste estabelecido (11.576-577):

*Pro crinali auro, pro longae tegmine pallae
tigridis exuivae per dorsum a uertice pendent.*

Em vez de um gancho de ouro no cabelo, em vez de um longo vestido, é uma pele de tigre que, desde a cabeça, lhe pende pelas costas.

Quando, porém, se apresenta como rainha dos Volscos, já aparece adornada com um belo manto de púrpura e com um gancho de ouro no cabelo, fazendo com que todos fiquem admirados com a sua beleza. Mais tarde ainda, não contente com as suas ricas vestes reais, vai per-

¹⁶ Já P. Faider chamou a atenção para este aspecto e justificou a ausência de referências a esta parte da vida de Camila com o facto de ser Diana a narradora e só se referir a situações que tinham directamente a ver com a sua ligação à jovem rainha (cf. *op. cit.*, p. 67).

seguir um guerreiro, só porque ele vem adornado com vestes ricas e vistosas.

Terá esta diferente maneira de vestir algo a ver com o seu comportamento guerreiro? É que, no tempo em que andava coberta com uma pele de tigre, conseguia vencer, sem dificuldade, os animais da floresta, apesar de ser ainda uma criança; quando, porém, aparece ricamente vestida e, sobretudo, quando deseja os vistosos despojos dos outros, apesar de vencer uma série de guerreiros, acaba por suportar em si própria a dureza da morte.

Mas, haverá alguma razão para a existência destes pontos obscuros na figura de Camila?

A este facto não serão, naturalmente, estranhos os diferentes modelos que Virgílio utilizou no desenho desta sua virgem guerreira. Na verdade, foram vários os elementos que contribuíram para o esboço desta personagem. Camila é, antes de mais, uma personagem itálica, ainda que não conheçamos com muita profundidade os elementos locais de que Virgílio se terá servido, pois o Mantuano é o único autor que dela nos fala. Em contrapartida, sabemos que no delineamento desta jovem heroína entraram elementos de algumas personagens mitológicas, nomeadamente Hipólito, Pentesileia e Harpálice¹⁷.

Hipólito é o modelo de fundo. O amor de Ártemis, tal como o amor de Diana em relação a Camila, é uma das grandes linhas de orientação da vida de Hipólito, mas, em ambos os casos, a protecção concedida por estas deusas não impede que elas se afastem no momento da morte.

Além disso, uma das ocupações predilectas de Ártemis é a caça e, por isso, Hipólito passa a sua vida nesta tarefa, como vai acontecer com Camila antes de ir para a guerra.

Pentesileia é, como sabemos, a rainha das Amazonas que, após a morte de Heitor, participa na guerra de Tróia, onde é morta por Aquiles.

Trata-se, pois, de uma mulher que desempenha as altas funções de rainha no meio de um povo que tinha a particularidade de ser constituído só por mulheres, uma vez que os homens que aí eram admitidos se destinavam apenas a trabalhos servis e à procriação.

Esta facto implica que a coorte da rainha teria de ser obrigatoriamente feminina e isto vem realçar ainda mais a semelhança com Camila,

¹⁷ O estudo exaustivo dos elementos externos que entraram na composição da Camila está feito por Giampiera Arrigoni em *Camilla. Amazzone e sacerdotessa di Diana*. Milano, 1982.

que nos aparece rodeada por uma coorte formada apenas por virgens como ela.

Aliás, esta semelhança com Pentesileia é apontada de maneira explícita por Virgílio. Primeiro, de modo bastante genérico, quando lhe chama amazona¹⁸ e, mais tarde, ao chamar a atenção para a coorte feminina da rainha (11.655-663):

*At circum lectae comites, Larinaque uirgo
Tullaque et aeratam quatiens Tarpeia securim,
Italides, quas ipsa decus sibi dia Camilla
delegit pacisque bonas bellique ministras:
quales Threiciae cum flumina Thermodontis
pulsant et pictis bellantur Amazones armis,
seu circum Hippolyten, seu cum se Martia curru
Penthesilea refert magnoque ululante tumultu
feminea exsultant lunatis agmina peltis*¹⁹.

À volta dela, companheiras de eleição, a virgem Larina e Tula e Tarpeia, que agita um machado de bronze, todas nadas em Itália, que a divina Camila escolheu, ela mesma, como sua guarda de honra, para a bem servir tanto na paz como na guerra; quais as Amazonas trácias, quando fazem vibrar as águas do Termodonte e lutam com as suas armas pintadas, quer à volta de Hipólita, quer quando Pentesileia, filha de Marte, se aproxima no seu carro e, com grande tumulto de uivos, este exército feminino se precipita com os seus escudos em forma de lua.

Tanto Pentesileia como Camila chegam ao palco onde se desenrola a luta em momentos cruciais e particularmente difíceis, com os seus aliados em situação bastante afiliva. A rainha das Amazonas chega a Tróia após a morte de Heitor, que fora o grande baluarte na defesa da cidade de Príamo. Camila, por seu lado, chega à cidade do rei Latino, quando se verifica um alarme geral de um ataque iminente do exército de Eneias, com toda a juventude itálica a correr às armas.

Esta chegada das rainhas guerreiras vem trazer aos seus aliados novo ânimo e nova coragem e estes vão ser confirmados e reforçados com as enormes façanhas bélicas que estas duas heroínas vão praticar.

Contudo, esta actuação brilhante é como o sol de Inverno: ilumina e aquece durante pouco tempo. Em breve a escuridão da morte o vai eclipsar; e, atente-se no pormenor, até a zona do corpo onde as

¹⁸ Cf. 11.648-649.

¹⁹ Repare-se que o verbo utilizado para Camila, 11.648 — *exsultat* — é repetido na descrição das Amazonas — *exsultant*.

duas donzelas-guerreiras recebem o ferimento mortal vai coincidir: o seio descoberto ²⁰.

Estamos, porém, perante a morte de personagens que vão arrastar consigo outras mortes: para Pentesileia a de Tersita, pois Aquiles não pode admitir que este guerreiro faça troça do seu amor pela extraordinária beleza da heroína e por isso o mata imediatamente; para Camila a de Arrunte através da sete vingadora de Diana, disparada por Ópis.

Um paralelo com Harpálice permite-nos também encontrar alguns pontos de contacto. Esta era filha de um tirano e, desde muito nova, ficou sem mãe pelo que teve de ser alimentada com o leite de animais. O carácter tirânico da governação do pai obrigou-a a refugiar-se nos bosques, onde se dedicava à caça e à rapina. Gozava de uma velocidade que lhe permitia livrar-se facilmente dos seus perseguidores. Por fim, foi apanhada e morta por aqueles que tantas vezes havia roubado.

Temos diante de nós duas crianças de origem real, mas cujos pais, em lugar de aplicarem a justiça aos seus povos, se ocupavam em os oprimir com a sua tirania e a praticar actos de crueldade. Daqui nasceram revoltas e estes reis-tiranos viram-se obrigados ao exílio e a procurar abrigo nos bosques.

Apesar da crueldade que manifestam para com os seus povos, tanto Métabo, pai de Camila, como Harpálico ²¹, pai de Harpálice, dão mostras de grande carinho para com as filhas ²². Cuidam delas quando, recém-nascidas, lhes falta a mãe, vendo-se obrigados a alimentá-las com leite de animais ²³. São eles também que as ensinam a usar as armas e as treinam no exercício da caça, pois, como não têm outros filhos, pensam fazer delas as suas sucessoras.

Estas duas jovens são dotadas de uma velocidade extraordinária; tão extraordinária que quase lhes confere um ar de irrealidade. Harpálice era capaz de ultrapassar os cavalos em corrida e era mais rápida do que os rios impetuosos. Camila, para além de conseguir ultrapas-

²⁰ O pormenor do seio descoberto é um dado que nos é fornecido logo no livro primeiro (1.490-493) através da descrição de Pentesileia que Eneias encontra representada em Cartago.

²¹ Registe-se o facto de Camila matar um guerreiro chamado Harpálico (11.673-675).

²² Podemos ver outro exemplo no amor que Mezêncio dedica ao seu filho Lauso, 10.841-866.

²³ Camila é alimentada com o leite de uma égua selvagem e Harpálice com o leite de uma vaca e de uma égua.

sar um cavalo em corrida desenfreada²⁴, era mais rápida do que os ventos velozes. Esta característica é, aliás, a única que mantém a ligação entre Harpálice e Camila enquanto adultas, pois todas as outras se referem ao seu período infantil. Mas é também esta a característica que faz a colagem entre a infância e a idade adulta de Camila ou, por outros termos, entre os traços provenientes da jovem Harpálice e os aspectos comuns a Penteseleia. É esta velocidade que, de algum modo, serve de charneira, pois se começa a adquirir na infância e se mantém e aperfeiçoa na idade adulta.

Podemos, pois, considerar que houve um aproveitamento selectivo das características dos modelos que se ofereciam a Virgílio, com a supressão dos elementos que não interessavam para o delinear da sua personagem. É que Camila não é um quadro estático em que poderemos ver uma colagem de algumas características de Harpálice com outras de Penteseleia e de Hipólito. Camila é uma personagem viva que se apresenta com qualidades e defeitos e é através desta sua vida que poderemos detectar relações de semelhança com outras personagens da epopeia virgiliana.

Na galeria feminina da *Eneida*, sobressai, naturalmente, a figura de Dido. Também ela é de extrema beleza — *forma pulcherrima Dido*²⁵ — e exerce as funções de rainha. Não é, porém, uma rainha guerreira, antes se dedica à aplicação da justiça.

A sua primeira aparição, quando Eneias se encontra a observar as pinturas do templo, é cheia de esplendor e deixa o herói troiano deslumbrado com o seu aspecto. Esta aparição é tão grandiosa que, para melhor a exprimir, o Poeta utiliza uma comparação com o mundo divino em que a rainha tem como paralelo Diana²⁶.

Mas Dido, que agora surge toda esplendente nos seus trajos reais, teve, em tempos mais recuados, de fugir do seu território por causa da tirania de um seu parente próximo — um irmão —, que lhe assassinou o marido e a obrigou ao exílio.

Ora, até na maneira como estas duas personagens são apresentadas poderemos ver um certo paralelismo. De facto, surgem-nos primeiro em toda a sua grandeza e esplendor e só depois ficamos a saber as dificuldades que tiveram de suportar no passado.

²⁴ Cf. 11.718-720.

²⁵ Cf. 1.496.

²⁶ Cf. 1.494-504.

Na coorte de Camila deparamos com a virgem Aca que lhe serve de confidente e que, com a sua rainha prestes a morrer, vai servir de intermediária para chegar a Turno; também Dido possui uma confidente — sua irmã, Ana — a quem confia o papel de medianeira entre si e Eneias nas suas tentativas de o reter em Cartago.

Camila manifesta, na idade adulta, uma nítida apetência pelo ouro e pelos ricos vestidos; Dido não lhe fica atrás como poderemos verificar pelos adornos que enfeitam o seu palácio, nomeadamente a sala onde é servido o banquete em honra de Eneias²⁷ e pela maneira como se apresenta vestida para a caçada (4.136-139):

*Tandem progreditur magna stipante caterua
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum.
aurea purpuream subnectit fibula uestem.*

Finalmente surge [Dido] rodeada de grande multidão e envergando uma clâmide sidónia, com a orla bordada; a sua aljava é de ouro e os cabelos estão presos com um nó de ouro; de ouro é a fíbula que lhe prende o vestido de púrpura.

A paixão por Eneias vai fazer com que se deixe dominar por impulsos violentos que acabam por a arrastar para a morte. Podemos até observar que há uma certa gradação no percurso do seu relacionamento com Eneias. No início, mantém-se a fidelidade ao antigo esposo, Siqueu; há, de seguida, um despertar pacífico para o amor de Eneias²⁸; segue-se uma vivência mútua desse amor e, finalmente, surge uma revolta exasperada pelo abandono do ser amado e as múltiplas tentativas para o cativar: só então, como resultado das recusas persistentes e da fuga de Eneias, surge o suicídio.

Após a morte, as intervenções divinas concretizam-se nas duas personagens. Camila é vingada imediatamente e a própria Diana se encarrega de a levar para a sua pátria; Íris, por seu lado, desce à terra para cortar a cabeleira de Dido para que esta possa finalmente morrer, pois ainda não chegara a sua hora. E a vingança, embora mais tardia, também se virá a concretizar de forma bem dura e cruel através das guerras púnicas e de um vingador atroz: Aníbal.

Mas a figura de Camila também mantém relações de semelhança com Euríalo, o jovem guerreiro troiano que, juntamente com o seu amigo Niso, se propõe levar a Eneias a notícia do cerco das fortificações.

²⁷ Cf. 1.697-700.

²⁸ Só que este amor é de origem sobrenatural: cf. 1.657-688.

Euríalo é um belo jovem; tão belo que suplanta todos os demais do campo troiano (9.179-180):

*Euryalus, quo pulchrior alter
non fuit Aeneadam Troiana neque induit arma.*

Euríalo, mais belo do que qualquer dos Enéadas que alguma vez envergou armadura troiana.

A este jovem também restava apenas um progenitor que o amava com grande ternura. De facto, Euríalo possui uma mãe extremosa que nunca o abandonou na longa e cansativa viagem empreendida pelos Troianos e para quem o filho é o único amparo da velhice. É esta mãe que chora copiosamente a sua morte, de tal modo que começa a semear o desalento entre os defensores troianos e se torna necessário evacuá-la do local em que os guerreiros se encontram ²⁹.

Camila, como jovem guerreira, está ávida de glória e, por isso, deseja ardentemente os combates. Euríalo, novel guerreiro, aspira ainda mais — se é possível — à glória militar (9.197-200):

*Obstipuit magno laudum percussus amore
Euryalus, simul his ardentem adfatur amicum:
‘Mene igitur socium summis adiungere rebus,
Nise, fugis? Solum te in tanta pericula mittam?’*

Euríalo ficou estupefacto e, tocado por um grande amor de glória, imediatamente responde ao seu ardente amigo: ‘Então tu, Niso, evitas ter-me por companheiro numa empresa tão importante? E eu enviar-te-ei sozinho para o meio de tão grandes perigos?’

Desejosos de combater, os dois jovens sentem-se satisfeitos e mesmo agitados de alegria, quando conseguem surpreender o inimigo, e, Euríalo, esquecido da sua missão, sente até vontade de continuar (9.350):

hic furto feruidus instat.

Este, inflamado pela cilada, só deseja continuar.

E, mais uma vez, somos colocados perante a carnificina feita entre os inimigos. De facto, também Euríalo se entrega de alma e coração à chacina e de uma forma inteiramente gratuita, pois não era essa a missão de que estava incumbido. Esta chacina só não é prolongada, por-

²⁹ Cf. 9.498-502.

que Niso, amigo de todas as horas, adverte o companheiro para o perigo que poderão correr.

Mas os perigos vieram a concretizar-se, já que Euríalo, na inexperiência e leviandade da sua juventude, se lembrou de levar consigo alguns troféus que lhe permitissem recordar a sua actuação. Também ele não mede as consequências da sua atitude: apodera-se dos troféus e, gesto fatal, adorna-se com um elmo que, ao reflectir os raios da lua, vai trair a sua presença e lhe origina uma morte cruel.

Mais uma vez, porém, não é só Euríalo, o possuidor dos troféus, que vai encontrar a morte. Com ele morre também Niso e vão morrer muitos outros guerreiros, pois é nesta altura que a guerra verdadeiramente se inicia.

Este longo e doloroso ciclo de mortes só vai terminar (se é que o final da *Eneida* lhe serve de fim ...) com a morte de Turno, o grande guerreiro rútilo que tenta, sem êxito, obstar a que Eneias se assenhoreie do Lácio e case com Lavínia.

Turno também é belo e suplanta em beleza todos os outros pretendentes da filha de Latino (7.54-56):

*Multi illam magno e Latio totaque petebant
Ausonia; petit ante alios pulcherrimus omnis
Turnus,*

*Muitos a pediam em casamento, do grande Lácio e de toda a Ausónia;
pede-a também Turno, de todos o mais belo.*

A relação com as divindades é também traço de união entre os dois. Camila fora consagrada a Diana desde criança e continuou a honrar a deusa até ao final da sua vida; Turno, após a intervenção de Íris, que lhe anuncia o afastamento de Eneias para procurar aliados, dirige preces aos deuses (9.22-24):

*Et sic effatus ad undam
processit summoque hausit de gurgite lymphas
multa deos orans oneravitque aethera votis.*

E, tendo assim falado, aproximou-se da torrente e hauriu da superfície das águas profundas uma libação e, dirigindo aos deuses muitas preces, encheu o ar com os seus votos.

Ambos são jovens, mas, apesar disso, exercem funções governativas ao mais alto nível: Camila é a rainha dos Volscos; Turno é o rei dos Rútulos e aparece a assumir o comando supremo das forças suas aliadas.

Esta qualidade de chefes militares, a que a sua posição de reis os obriga, faz com que os dois estejam habituados à dureza dos combates, embora tudo indique que esse hábito foi adquirido por razões diferentes. De facto, enquanto Turno, sucessor de seu pai, teve uma aprendizagem com o objectivo na sua futura função de rei, Camila, como viveu na floresta, teve de se treinar na caça para se poder defender e para se alimentar. Mas, apesar de os objectivos iniciais serem diferentes, os meios de aprendizagem não devem ter sido muito diferentes, pois Turno, no seu treino, deve ter passado pelo longo e cansativo exercício da caça, já que era esse o método habitual de aprendizagem, como se pode depreender das palavras de Rémulo, cunhado de Turno, quando se dirige, com insultos, aos Troianos (9.603-606):

*'natos ad flumina primum
deferimus saeuaeque gelu duramus et undis,
uenatu inuigilant pueri siluasque fatigant,
flectere ludus equos et spicula tendere cornu.'*

'Aos nossos filhos, mal eles nascem, levamo-los para o rio e enrijamo-los com a aspereza do gelo e das vagas; quando crianças, passam as noites na caça e a bater a floresta; o seu jogo é domar cavalos e disparar setas com o arco.'

Esta longa aprendizagem das lides guerreiras, este hábito dos combates, faz com que os seus corações fiquem cheios de bravura e esperem ansiosamente pela guerra. Para além desta bravura e coragem, estes dois jovens guerreiros apresentam também um alto grau de audácia. É o que se verifica com Turno quando, no canto nono, penetra sozinho nas fortificações troianas e aí realiza uma autêntica *ἀριστέα*³⁰ e também com Camila, no canto undécimo, quando se oferece para ir sozinha enfrentar o exército de Eneias e sustentar o seu avanço sobre a cidade.

Todo este ambiente, que os rodeia desde crianças, leva estes dois heróis a serem tomados por um sentimento de alegria, quando se preparam para o combate ou quando já se encontram envolvidos na peleja. É o caso de Camila, no meio da agitação da luta³¹, e o de Turno, quando está prestes a defrontar o exército inimigo (11.490-491):

*fulgebatque alta decurrens aureus arce
exsultaque animis et spe iam praecipit hostem.*

E descendo a correr do alto da cidadela, brilhava de ouro e exulta no seu coração e, em esperança, derrota já o inimigo.

³⁰ Cf. 9.691-818.

³¹ Cf. 11.648-649.

Ora este sentimento só é possível, porque estas duas personagens estão possuídas pelo *furor* guerreiro. É o que podemos verificar em Turno (11.486):

Cingitur ipse furens certatim in proelia Turnus.

Turno, por seu lado, cheio de fúria, prepara-se para o combate

e confirmar em relação a Camila (11.709):

at illa furens acrique accensa dolore

mas ela, cheia de fúria e inflamada por um ardente despeito

e, um pouco adiante (11.762):

Qua se cumque furens medio tulit agmine uirgo

Por onde quer que a virgem, cheia de fúria, se dirigisse no meio do combate.

É este *furor* que, ao penetrar, lenta mas profundamente, nos corações destes guerreiros, os vai agitar, fazendo com que fiquem, por assim dizer, fora de si e venham a praticar verdadeiras chacinas. Turno actua duas vezes deste modo: primeiro, junto das fortificações troianas, quando penetra isolado nas linhas defensivas; mais tarde, diante da cidade do rei Latino, quando Eneias, ferido, se encontra afastado do combate. Camila também leva a cabo uma carnificina, quando, diante dos muros da cidade, pratica a sua *ἀριστέα*.

Mas Camila e Turno não se contentam com a chacina realizada e não os satisfaz a alegria que sentem na matança. Dá a impressão que, para eles, o valor guerreiro só fica completamente comprovado, se também assumirem uma atitude de insulto e desprezo gratuitos para com os vencidos, com a agravante de estes estarem já estendidos por terra.

Atentemos, por exemplo, na atitude de Turno, após ter abatido Palante (10.491-497):

*'Arcades, haec' inquit 'memores mea dicta referte
Euandro: qualem meruit, Pallanta remitto.
Quisquis honos tumuli, quidquid solamen humandi est,
largior. Haud illi stabunt Aeneia paruo
hospitia.' Et laeue pressit pede talia fatus
examinem rapiens immanis pondera baltei
impressumque nefas:*

*'Arcádios' diz ele, 'lembrai-vos das minhas palavras e repeti-as a Evandro.
É como mereceu que eu lhe entrego Palante. Todas as honras do túmulo,*

todas as consolações do sepulcro, concedo-lhas avonde. Não lhe ficará barata a hospedagem que concedeu a Eneias.³² E tendo assim falado, calcou com o pé esquerdo o corpo sem vida e arrebatou-lhe o talabarte de um peso desconforme e o crime nele gravado.

Camila, como já tivemos oportunidade de ver, tem uma atitude análoga perante Órnito, de quem escarnece³² e, logo a seguir, revela uma total falta de piedade diante das súplicas de Orsíloco³³.

Estes dois comandantes manifestam também uma certa falta de preparação para as suas responsabilidades, pois, em determinadas circunstâncias, só vêem o imediato e esquecem o objectivo final. É o que se passa com Turno que, depois de penetrar nas fortificações troianas, só vê a oportunidade de se cobrir de glória (individual) e *se esquece* de abrir as portas, para que o seu exército pudesse entrar, perdendo assim uma ocasião soberana de derrotar as tropas de Eneias. Mais tarde, quando Aca lhe leva a mensagem de Camila, só vê o perigo em que a cidade se encontraria e *esquece-se* de que esse perigo seria anulado com a derrota de Eneias naqueles desfiladeiros tão bem escolhidos em termos estratégicos.

Algo de semelhante se passa com Camila que, durante a batalha, *se esquece* das tropas que está a comandar para se dedicar aos seus feitos individuais e à conquista dos ricos despojos do inimigo. Não se lembra sequer de que, se morresse, as tropas ficariam sem comando e a sua morte iria arrastar a derrota dos exércitos aliados.

Aliás, a guerra que Turno e Camila teimam em fazer a Eneias é uma guerra errada, porque vai contra os oráculos dos deuses. Turno, que já antes fora informado da oposição dos deuses ao seu casamento com Lavinia, é avisado por Latino do destino que o espera (7.596-597):

*'Te, Turne, nefas, te triste manebit
supplicium uotisque deos uenerabere seris!'*

*'Quanto a ti, Turno, — oh horror! — é um suplicio atroz o que te espera
e tardias serão as preces que dirigirás aos deuses!'*

Camila, possivelmente, não o saberia, mas também ela estava a combater contra os destinos e, por isso, Diana gostaria que a sua pro-

³² Cf. 11.677-689.

³³ Cf. 11.690-698.

tegida não entrasse naquela guerra cruel (11.584-585):

*'Vellem haud correpta fuisset
militia tali conata lacesere Teucros.'*

'Gostaria que ela se não tivesse envolvido nesta guerra, nem tivesse tentado atacar os Teucros.'

Se a vida destes dois heróis aparece unida por tantas características comuns, a sua morte vai continuar a irmaná-los até no motivo que a provoca. De facto, é o gosto pelos despojos que, nos dois, vai servir de causa imediata.

No rei rútilo é um gosto que se chega a concretizar, pois, no duelo final com o herói troiano, aparece adornado com o talabarte de Palante, e Eneias, já disposto a perdoar-lhe, quando vê os despojos seus conhecidos, dá-lhe morte imediata.

A rainha dos Volscos não chega sequer a apoderar-se dos despojos, mas ainda assim são estes a causa da sua morte, pois é a sua obsessão pelas vestes de Cloreu que a leva a não prestar atenção a mais nada, permitindo que Arrunte a alveje com êxito.

Mas, mesmo à hora da morte, estes dois jovens continuam irmanados. De facto, nenhum tem pressa de morrer e, por isso, ainda fazem uma última tentativa para continuarem vivos: Camila tenta, já sem forças, arrancar a lança que a feriu; Turno, caído aos pés de Eneias, suplica-se que lhe conserve a vida.

As suas últimas preocupações vão para os outros: Camila preocupa-se em avisar Turno da nova situação criada com a sua morte³⁴; em Turno, as últimas palavras são um apelo à pacificação (12.938):

'ulterius ne tende odiis.'

'Não prolongues mais o teu ódio.'

Eram dois jovens de quem a vida ainda tinha muito a esperar; eram dois jovens que morreram pelo mesmo motivo fútil e irreflectido; eram dois jovens que, apesar disso, tiveram a coragem de olhar bem de frente para a morte.

³⁴ Cf. 11.820-827.

Não foi, pois, por acaso que Virgílio descreveu o final destes dois heróis com as mesmas palavras (11.831 e 12.952):

uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

e a vida, com um gemido, foge, indignada, para o reino das sombras.

A jovem Camila é uma representante das forças itálicas que, quando se sentem ameaçadas, se unem contra o invasor na defesa da própria terra. É também um exemplo vivo da *uirtus* latina que se apresenta com um padrão ainda imaturo de heroísmo e, por isso mesmo, está condenada a abortar.

Em Camila aparece personificado o conflito não solucionado, entre o heroísmo primitivo e o *furor* bárbaro, entre a simplicidade da sua vida nos bosques e a ferocidade da sua violência no combate. Ora, porque ainda não se chegou a uma síntese, os representantes deste conflito erguem-se, cegamente, contra Eneias sem perceberem que estão a lutar contra os destinos.

É este *furor* bárbaro e esta ferocidade violenta (representados por Mezêncio, por Turno e por Camila) que estão condenados a desaparecer, pois não podem ter lugar na nova civilização que se começa a construir, apesar de esta civilização também se não apresentar ainda perfeita, pois exige que os seus alicerces sejam amassados com o sangue de jovens na flor da vida (basta recordar Creúsa e Dido e Euríalo e Niso e Palante e Camila e Turno).

Ora Camila é uma figura que aparece inevitavelmente marcada pelo estigma da condenação. Para o percebermos, basta atentar nas figuras que, de algum modo, com ela mantêm relações de semelhança — Hipólito, Harpálice, Pentésiléia, Dido, Euríalo e Turno. É que Camila, apesar de nos surgir como uma espécie de semidivindade, acaba por perder — por negligência da sua parte mortal — a imortalidade que, de certo modo, Diana lhe estaria disposta a conceder, tornando-a sua companheira (11.586):

'comitunque foret nunc una mearum'.

'[Quereria] que ela fosse agora uma das minhas companheiras'.

Esta negligência, verificada enquanto guerreira, faz com que a jovem se embrenhe nos *horrida bella*, possuída por um *furor* inconsciente e desnecessário e que, no seu irresponsável desejo de glória, se deixe

atrair por uns despojos que lhe vão ser fatais, antecipando assim o conflito final e a conclusão do poema.

Camila é uma virgem guerreira que, na sua ingenuidade e despreocupação, paga o preço dos seus próprios descuidos e excessos. Camila é, afinal, o exemplo concreto de que a guerra não vale a pena, pois rouba a vida a um ser quase sobrenatural. E assim, uma jovem que tanta luz irradiou à sua volta, uma rainha que congregou os súbditos à sua volta, uma guerreira que encheu de esperança os corações dos seus aliados vê-se aniquilada por um combatente covarde.

Por isso, com toda a razão,

uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

LOUIS CALLEBAT

Université de Caen

ÉLÉMENTS D'INTERPRÉTATION ET PROBLÈMES DE RÉCEPTION DU CORPUS VITRUVIEN SUR LA MÉCANIQUE *

Les trois derniers livres du *De Architectura* de Vitruve, et singulièrement le livre 10, proposent un ensemble spécifique d'informations qui intéressent plus précisément le domaine de la mécanique ¹.

Ce que nous appelons aujourd'hui *mécanique* peut être appréhendé sur les deux plans différenciés des sciences et des techniques. En tant que *science*, la mécanique moderne analyse les forces et les mouvements ²; en tant que *technique*, elle étudie les machines, leur construction, leur fonctionnement ...

* La base de cet article est une communication présentée au Warburg Institute de Londres.

¹ Une édition commentée de ces trois derniers livres a été publiée dans la Collection des Universités de France: *Vitruve, De l'Architecture, Livre VIII* (texte établi, traduit et commenté par L. Callebat), Paris, Les Belles Lettres, 1973; *Vitruve, De l'Architecture, Livre IX* (texte établi, traduit et commenté par J. Soubiran), Paris, Les Belles Lettres, 1969; *Vitruve, De l'Architecture, Livre X* (texte établi, traduit et commenté par L. Callebat, avec la collaboration, pour le commentaire, de Ph. Fleury), Paris, Les Belles Lettres, 1986. Les informations proprement techniques n'occupent qu'une partie des livres 8 et 9 (chapitres 5 et 6 du livre 8, consacrés aux problèmes d'adduction d'eau; chapitres 7 et 8 du livre 9, traitant de gnomonique). Quelques brèves indications figurent par ailleurs en divers passages des autres livres du *De Architectura*: référence (non explicitée) par exemple, en 6, 6, 3, aux deux types de pressoir (pressoir à treuil; pressoir à vis).

² Mécanique *statique* relative à l'équilibre des forces; *cinématique* ou étude du mouvement des corps hors des notions de masse ou de force; *dynamique*, traitant des relations entre les forces et les mouvements qu'elles déterminent. Cf. L. Callebat, Ph. Fleury, *Vitruve, De l'Architecture, livre X*, p. VII.

Au regard de ce concept, progressivement et assez tardivement élaboré³, le champ de représentation que couvre le mot *machinatio* n'est exactement superposable ni sur le plan théorique, ni sur le plan pratique. Sans doute pouvons-nous discerner, dans l'Antiquité gréco-romaine, une réflexion théorique touchant la mécanique, et c'est autour des noms d'Aristote et d'Archimède qu'est généralement située la naissance de la science mécanique occidentale⁴. Aucun «mécanicien» de l'Antiquité n'a pourtant précisément établi les cadres conceptuels d'une science mécanique indépendante de ses applications pratiques, et le terme latin de *machinatio* embrasse, en un ensemble indissociable, réflexion théorique et réalisation technique — impliquant aussi, avec celle de «puissance efficace», la notion spécifique d'«ingéniosité», de «réponse expédiente» à un problème donné⁵.

Que l'étude de la mécanique ainsi définie soit rattachée à l'*architectura* ne relève ni d'un choix singulier de Vitruve, ni des compétences diversifiées qui auraient été communément⁶ celles de l'*architectus* ancien, mais d'une procédure d'abord de groupement sémantique, rassemblant sous la dénomination générique *architectura* la polyvalence de significations du mot *architectus*. La définition liminaire du traité vitruvien (*Arch.* 1, 3, 1: *Partes ipsius architecturae sunt tres: aedificatio, gnomonice, machinatio*) explicite cette procédure et la structure complexe du concept d'*architectura*, bien plutôt qu'elle ne manifeste l'annexion à l'architecture de domaines techniques plus ou moins proches. Que les activités mêmes de Vitruve, comme celles plus tard des architectes — ingénieurs de la Renaissance, se soient exercées en différents secteurs (construction de bâtiments, service des eaux, armement), avec

³ A la lumière des travaux notamment de Stevin, de Galilée, de Huygens, de Newton, d'Euler, de d'Alembert, de Lagrange, une orientation nouvelle étant donnée, au début de notre siècle, par les travaux d'Einstein et de ses successeurs.

⁴ Au nom d'Archimède sont plus particulièrement attachés, avec la formulation des lois de la mécanique rationnelle, les fondements de l'hydrostatique. Aristote a certainement entrevu, pour sa part, quelques problèmes de dynamique et peut-être ébauché une définition de la mécanique, science autonome entre les mathématiques et la physique proprement dite. Cf. Arist., *Métaphys.* 3, 1077 b 17 — 1078 à 31.

⁵ Cf. L. Callebat, *Vitruve, De l'Architecture X*, p. VII-VIII.

⁶ Un adjectif ou substantif différenciateur précise souvent, dans les Inscriptions et dans les textes, la fonction particulière exercée par l'*architectus* désigné: cf. *Thes. L. L. II*, 464-466. Dans la comparaison, assurément éclairante, mais imparfaite, établie aujourd'hui entre *architectus* et «ingénieur» devrait être précisément prise en compte la diversification des fonctions entre différents types d'ingénieurs modernes.

des degrés divers sans doute de compétence et de responsabilité, a pu favoriser, si elle est véritablement originale, cette procédure généralisante du concept d'*architectura*.

Les éléments de mécanique appliquée rassemblés dans le corpus vitruvien intéressent les deux domaines de la mécanique civile et de la mécanique militaire: systèmes de soulèvement et de traction, appareils pour élever l'eau, moulins à eau, systèmes hydrauliques, systèmes pour le calcul des distances, horlogerie, mécanique de divertissement (orgue hydraulique) et, de manière seulement allusive, mécanique merveilleuse (automates, merles chanteurs). A la mécanique militaire se rattachent plus particulièrement les informations données sur les machines de jet et les machines de siège, mais aussi, dans la perspective antique de la *machinatio* et du concept d'ingéniosité y afférent, les *exempla* proposés de l'art d'assiéger et de défendre les villes.

La documentation ainsi offerte n'est pas seulement abondante. Elle est également riche d'informations sur les conditions et procédés techniques liés à différents secteurs d'activités: construction, avec l'étude des engins de levage; travaux publics et agricoles (irrigation, drainage); exploitation ou traitement de produits, par la meunerie singulièrement — Vitruve présentant la première description connue du moulin à eau, invention parmi les plus importantes dans l'histoire des techniques et de l'économie européenne; mesures du temps, activités militaires⁷.

Le corpus vitruvien sur la mécanique n'a pourtant suscité, à l'époque moderne, qu'un intérêt limité et les appréciations portées par les philologues contemporains ou par les historiens des sciences et des techniques (A. Reymond, I. L. Heiberg, E. W. Marsden)⁸ ont souvent été négatives. Dans l'Antiquité même, les mécaniciens postérieurs à Vitruve (Héron, Apollodore de Damas, Pappos)⁹ ne font aucune référence au *De Architectura*, et le développement consacré par Cetus Faentinus

⁷ Pour une illustration et une explication de ces données, cf. L. Callebat, *Vitruve, De l'Architecture X*, p. XIII-XXXIX; 65-293.

⁸ Cf. A. Reymond, *Histoire des sciences exactes et naturelles dans l'Antiquité*, Paris, Blanchard, 1924, p. 105; I. L. Heiberg, *Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften im Altertum* (Handbuch des Altertumswissenschaft 5, 1, 2), München, C. H. Beck'sche, 1925, p. 73; E. W. Marsden, *Greek and Roman Artillery, Technical Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 4-5.

⁹ En retenant l'hypothèse selon laquelle les textes de Héron sont postérieurs à ceux du *De Architectura*: cf. *Histoire Générale des Sciences, I*, Paris, P.U.F., 1957, p. 339.

à la gnomonique — l'un des rares passages de son *Liber artis architectonicae* susceptible d'être rattaché à la mécanique — dérive d'une source autre que Vitruve¹⁰.

Encore convient-il d'observer que nos informations concernant la réception du texte de Vitruve dans l'Antiquité sont surtout lacunaires. Quels étaient exactement les lecteurs du *De Architectura*? Si toute coïncidence précise établie entre les lecteurs réels d'une oeuvre et le public visé par l'auteur (de manière conventionnelle ou sincère) est assurément hasardeuse, les destinataires du *De Architectura* évoqués par Vitruve (Chef d'Etat dédicataire du traité, commanditaires d'une construction, hommes «absorbés par leurs occupations privées et publiques», hommes instruits aussi)¹¹ constituent un ensemble relativement homogène et vraisemblable de lecteurs: lecteurs cultivés, mais non pas savants d'exception ni non plus simples praticiens¹², intéressés par un traité *de architectura* en fonction soit d'une préoccupation immédiate (appréciation plus éclairée des travaux commandés)¹³, soit d'une pure recherche d'élargissement de connaissances (connaissances techniques, scientifiques, historiques...). L'opinion rapportée par Frontin¹⁴, selon laquelle la *quinaria* aurait été introduite comme calibre-étalon des tuyaux, soit par Agrippa soit par l'architecte Vitruve, peut trouver son origine dans les activités professionnelles de Vitruve, mais peut-être aussi dans une lecture du traité devenue suffisamment large et familière pour que s'établisse une confusion entre une information écrite et une

¹⁰ Cf. Cetus Faentinus, *Arch.* 29. Voir J. Soubiran, *op. cit.*, p. 241; H. Plommer, *Vitruvius and Later Roman Building Manuals*, Cambridge, Univ. Press, 1973, p. 109.

¹¹ Cf. *Arch.* 1, pr. 2-3; 1, 1, 18; 5, pr. 3.

¹² Si un traducteur vitruvien de la Renaissance, tel que J. Martin, prétend proposer la version française du *De Architectura* «aux ouvriers et autres gens qui n'entendent pas la langue latine», Vitruve ne fait pour sa part aucune référence explicite aux simples praticiens en tant qu'éventuels lecteurs de son oeuvre. Sans doute ambigu hors de tout contexte, le mot *aedificare* est utilisé par Vitruve à propos du Chef de l'Etat (*Arch.* 1, pr. 3: (*animaduerti multa te aedificauisse et nunc aedificare*) et, dans sa mise en relation avec *sapientibus* (*Arch.* 1, 1, 18: *De artis uero potestate quaeque insunt in ea ratiocinationes polliceor, uti spero his uoluminibus non modo aedificantibus, sed etiam omnibus sapientibus cum maxima auctoritate me sine dubio praestaturum*), s'applique (comme pour le Chef de l'Etat) à celui qui *fait* construire, non à la personne chargée du travail matériel de construction. La nature même du traité vitruvien (cf. *infra*) conforte cette interprétation.

¹³ Cf. *Arch.* 1, pr. 3: *conscripsi praescriptiones terminatas, ut eas adtendens et ante facta et futura qualia sint opera, per te posses nota habere.*

¹⁴ Cf. Front., *Aq.* 25.

réalisation technique en rapport avec cette information. Et si le succès, dans l'Antiquité, du corpus spécifique de la mécanique vitruvienne reste très difficilement appréciable, les références au *De Architectura* faites par des auteurs tels que Pline l'Ancien, Sidoine Apollinaire ou Cassiodore¹⁵, son exploitation surtout comme modèle par Cetus Fauentinus et par Palladius manifestent une réception intéressée du texte et une audience sans doute assez large auprès d'un public cultivé jusqu'au début au moins du Moyen Âge.

Lacunaire entre le VI^e et le IX^e siècle, l'histoire de la réception, au Moyen Âge, du corpus vitruvien sur la mécanique, mais de l'ensemble d'abord du *De Architectura*, demeure imprécise et relativement pauvre de documents¹⁶. En assurant cependant très largement la transmission du texte, en donnant aussi l'un des meilleurs manuscrits connus du *De Architectura*, le *Harleianus* 2767, écrit vers l'an 800¹⁷, les clercs et les lettrés du Moyen Âge manifestaient activement leur intérêt attentif pour le traité vitruvien. La nature authentique et les motivations de cet intérêt sont aujourd'hui difficiles à cerner, mais apparaissent surtout diverses: volonté sans doute de conserver le seul ouvrage *de architectura* hérité de l'Antiquité; curiosité érudite aussi, plus particulièrement attirée par les développements historiques, anecdotiques, les *mirabilia* (ainsi déjà peut-être Alcuin, dans une lettre écrite à Charlemagne entre 801 et 804) ou par les informations spécifiques *de architectura* et les problèmes y afférents: dans une lettre datée du 14 mars 840 et adressée à Vussin son disciple, Einhard relève une terminologie vitruvienne jugée obscure; Hermann de Reichenau renvoie aux livres de Ptolémée et de Vitruve ceux de ses lecteurs qu'intéresseraient les détails

¹⁵ Cf. H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden Baden, Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1951, p. 11-13.

¹⁶ Sur la réception au Moyen âge du *De Architectura*, cf. J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, New-York, Hafner, 1958, I (1903), p. 481 sq.; F. Pellati, *Vitruvio*, Ed. Roma, Roma 1938, p. 53 sq.; H. Koch, *op. cit.*, p. 13 sq.; C. H. Krinsky, «Seventy-eight Vitruvius Manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1967, p. 36 sq.; B. Bischoff, «Die Überlieferung der Technischen Literatur», in *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo Occidentale* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XX, 1), Spoleto, Presso la Sede del Centro, 1971, 1, p. 267 sq.; *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, p. 7-48, et *passim*.

¹⁷ Cf. L. G. Reynolds, *Texts and Transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1986², p. 440 sq.; L. G. Reynolds, N. G. Wilson, *D'Homère à Erasme*, Paris, Edit. du CNRS, 1984, p. 66 (édit. revue et augmentée de: *Scribes and Scholars, A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford Univ. Press, 1968; 1974).

techniques relatifs à la construction de l'astrolabe ...¹⁸ Signalée par un lecteur carolingien de l'*Harleianus* (*compos uoti actus sum qui cognouerim quae sunt in structuris et aedificiis adseueranda*)¹⁹, la recherche d'une information de type technique et pratique, plutôt qu'encyclopédique ou simplement pittoresque, a pu guider différents lecteurs du Moyen Âge²⁰. Mais si l'on a cru reconnaître l'influence des théories vitruviennes dans l'ordonnance de constructions de l'époque telles que l'abbatiale Saint-Michel de Hildesheim ou l'abbatiale de Cluny²¹, aucun des témoignages connus sur la réception au Moyen Âge du *De Architectura* ne met sûrement en évidence une exploitation pratique réelle du traité ni une interprétation systématisée des théories vitruviennes.

Les copistes médiévaux ont-ils été, comme le suggèrent P. Ruffel et J. Soubiran, «aveuglément fidèles à un texte mal compris», «poussant au delà du raisonnable la fidélité à leur modèle»?²² Fautes et dégradations matérielles, notamment observables dans les développements sur les machines de guerre, ont-elles été favorisées par l'intérêt même attaché au traité (entraînant annotations, manipulations...)?²³ On sait surtout que les humanistes et les artistes de la Renaissance attiraient déjà l'attention sur l'altération matérielle du texte vitruvien, celle singu-

¹⁸ Sur ces différents témoignages, cf. J. E. Sandys, *op. cit.*, p. 481 sq.; F. Pellati, *op. cit.*, p. 53 sq.; H. Koch, *op. cit.*, p. 13 sq.; C. H. Krinsky, *op. cit.*, p. 36 sq.; B. Bischoff, *op. cit.*, p. 274 sq.

¹⁹ Cf. B. Bischoff, *op. cit.*, p. 274.

²⁰ Cf. C. H. Krinsky, *op. cit.*, p. 40: «Vitruvius work offered attractions of another kind for medieval scholars. The manuscript may occasionally have been copied simply because of the rarity with which architectural subjects were treated. But general information concerning sites, winds and water could have been of use to churchmen and laymen who were planning new construction. Builders and scholars may have been interested in the technical terms preserved only partially elsewhere. Astronomers and astrologers could have added to their knowledge of the heavenly bodies and the manner of making astronomical calculations. Musicians would have found an important source of musical theory in the chapters on harmonics. Vitruvius's comparison of a human body with architecture appeared often in medieval writings, usually in appropriately modified forms, as in the works of Theodorich of St Trond and Hildegard of Bingen.

²¹ Cf. Carol Heitz, «Vitruve et l'architecture du haut Moyen Âge», in *La Cultura Antica nell'occidente latino dal VII all'XI secolo* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXI, 2), Spoleto, Presso la Sede del Centro, 1975, II, p. 748 sq.

²² Cf. P. Ruffel, J. Soubiran, «Recherches sur la tradition manuscrite de Vitruve», *Pallas* (Ann. de la Fac. des Lettres de Toulouse), 1960, IX, p. 54.

²³ Les fautes constatées dans les manuscrits du Moyen Âge relèvent aussi de mélectures affectant notamment les sigles numériques.

lièrement des passages intéressant la mécanique. Barbaro note par exemple, dans son édition de 1567, à propos de la partie du *De Architectura* consacrée aux machines de guerre: *temporum enim iniuria et hominum incuria factum est, ut tertia haec Architecturae pars, quae ad machinationes pertinet, paene tota interierit* (p. 354). Mais le même éditeur qualifie aussi d'«obscur», indépendamment de toute altération matérielle, la description faite par Vitruve de l'orgue hydraulique. La première observation de Barbaro intéressait l'histoire du texte et sa transmission; le constat d'obscurité par ailleurs établi, comme celui précédemment évoqué d'Einhard, relève de la lecture (ou interprétation) du texte — deux plans d'analyse assurément distincts, mais souvent mal différenciés, les difficultés de compréhension rencontrées ayant conduit, en divers cas, à l'identification abusive de fautes textuelles²⁴. On portera au crédit de Barbaro l'effort tenté d'éclairer un passage difficile du texte vitruvien sur les machines de guerre par une mise en regard du texte d'Athénée (seulement imprimé pour la première fois en 1693)²⁵. En présence cependant des difficultés d'interprétation, ou proprement textuelles, du *corpus* sur la mécanique, les traducteurs et commentateurs de l'époque ont insisté surtout sur le faible intérêt que ce corpus aurait présenté pour leurs lecteurs²⁶.

La réception, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne et contemporaine, du corpus vitruvien sur la mécanique ressortit en fait à trois problèmes essentiels: celui de la transmission d'abord et de l'histoire du texte; celui des modes de lecture des textes techniques anciens; celui enfin des caractères et orientations spécifiques du texte de Vitruve.

Le succès que connurent ainsi, au temps de la Renaissance, les données proprement architecturales du traité vitruvien se révèle d'abord lié à un mode déterminé de réception du texte: type de lecture qui, au delà d'informations particulières, difficiles parfois d'interprétation ou jugées même aberrantes, privilégie la recherche d'un modèle de référence, d'une autorité — celle alors de l'Antiquité — et d'une orientation conceptuelle ou ligne incitative, plus précisément trouvée par Alberti et ses contemporains, dans les formulations vitruviennes des ordres et de la mesure

²⁴ Cf. *infra*.

²⁵ Mais ce type de confrontation a été source aussi de normalisations abusives. Cf. *infra*.

²⁶ Cf. D. G. H. Rivius, *Vitruvius Deutsch*, Nürenberg, 1548, p. CCCXIII. Et voir: V. Pavliévitch Zoubov, «Vitruve et ses commentateurs aux XVI^e siècle», in *La science au seizième siècle* (Colloque International de Royaumont, 1957), Paris, 1960, p. 69 sq.

humaine de toutes les proportions. «La bonne architecture moderne», comme le note Peter Murray ²⁷, «devait consister en une concordance, une *concininitas*, entre les théories proportionnelles de Vitruve, les monuments antiques et les qualités traditionnelles de l'art de construire».

S'agissant de mécanique civile ou militaire et touchant un texte qui présentait par ailleurs de graves difficultés de lecture et d'interprétation, l'intérêt ne pouvait guère être perçu d'une systématisation théorique de ce type. Sans doute Barbaro prétend-il retrouver dans les descriptions vitruviennes des catapultes et des scorpions non seulement les principes modulaires, mais les notions aussi de *symmetria*, d'*ordo*, de *dispositio*, de *decor*, de *distributio* proposées au premier livre du *De Architectura* ²⁸. Et Francesco di Giorgio Martini se réfère à Vitruve pour établir une relation inattendue, dans son chapitre sur les forteresses, entre l'ordonnance de ces constructions et la structure et les proportions du corps humain ²⁹. Ces témoignages cependant restent très limités et succincts en regard de l'exploitation constatée alors des données proprement architecturales du traité vitruvien. Traducteur et lecteur de Vitruve à l'égard duquel il déclare sa dette ³⁰, traitant non seulement de la construction d'édifices, mais, comme dans le *De Architectura*, de différentes questions aussi touchant la mécanique (engins de levage, hydraulique, machines de guerre ...), Francesco di Giorgio Martini choisit en réalité, dans l'examen de ces questions, une perspective essentiellement contemporaine (déjà manifestée formellement par la rédaction italienne du traité). Et les passages des *Trattati* en référence explicite à Vitruve ou démarqués de son oeuvre se situent sur le plan surtout de rappels marginaux (anecdote par exemple de Diognète et de Callias) ³¹ ou de données conceptuelles larges (ainsi pour l'adaptation évoquée de la mesure humaine à la structure des forteresses) ³². Dans son *De re aedificatoria* divisé, comme le *De Architectura*, en dix livres et présentant une distribution des matières que marque l'influence du traité vitruvien, Alberti

²⁷ Cf. P. Murray, *L'architecture de la Renaissance*, Milan-Paris, Electa-Weber, 1973, p. 19.

²⁸ Cf. M. Vitruvii Pollionis *De Architectura Libri Decem*, cum Commentariis Danielis Barbari, Venetiis 1567, p. 354.

²⁹ Cf. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare* (I, p. 3 in Edizioni il Polifilo, Milano, 1967, a cura di Corrado Maltese).

³⁰ Cf. *Trattati ...*, *Preamb.* (II, p. 295 Maltese).

³¹ Cf. *Trattati, Macchine per muovere pesi* (II, p. 493-494 Maltese).

³² Sur l'attitude de Francesco di Giorgio Martini à l'égard des ouvrages théoriques de ses prédécesseurs, et singulièrement du *De Architectura* de Vitruve, cf. C. Maltese, *Trattati, Introduz*, p. XVII sq.

n'accueillait pour sa part, et dans un rapport très lâche avec son modèle, que les seuls éléments de mécanique appliquée intéressant la manipulation des charges (levage, transport: livre 6) et l'adduction des eaux (livre 10). Aucun développement sur les machines des guerres ne figure dans le *De re aedificatoria*, sinon, très indirectement, dans l'éloge liminaire — rappelant la notion d'ingéniosité attachée par les Anciens à *machinatio*, éloge des architectes défenseurs des cités, protecteurs efficaces de la puissance et de la liberté de leur patrie³³. Certainement plus précises et pertinentes, mais répondant essentiellement à un type d'analyse scientifique critique, sont les observations que présente par ailleurs Léonard de Vinci sur quelques développements vitruviens touchant la mécanique: mesure des distances sur l'eau³⁴; relations de nature et d'efficacité entre un modèle à échelle réduite et une réalisation à grande échelle (à propos de l'hélepole de Callias)³⁵; mesure des distances sur terre, Léonard de Vinci soulignant dans ce dernier cas les limites d'une description technologique: «Vitruve», écrit Léonard de Vinci, «en mesurant le mille au moyen de plusieurs révolutions complètes des roues motrices des chariots ... ne reconnut point que c'était le moyen de trouver le carré égal à un cercle»³⁶.

Les figures et dessins associés aux textes vitruviens sur la mécanique sembleraient accuser la qualité anachronique de la lecture faite de ces textes aux temps de la Renaissance: représentation par exemple de l'orgue hydraulique ou du compteur de distance dans les éditions de Daniello Barbaro³⁷ — mêlant éléments de l'époque romaine, du Moyen Âge et de la Renaissance; des appareils de nivellement, des roues éléva-

³³ Cf. *De re aedif.*, prol. 3: *Et quod maxime praestat, parua manu saluoque uincit milite architectus.*

³⁴ Cf. *Bibl. Inst. de France*, G 54 r (*Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942, II, p. 141). Léonard de Vinci renvoie également dans ce passage au procédé décrit par Battista Alberti.

³⁵ Cf. *Bibl. Inst. de France*, L 53 r (*Les Carnets*, I, p. 552).

³⁶ Cf. *Bibl. Inst. de France*, G 96 r (*Les Carnets*, I, p. 548).

³⁷ Si D. Barbaro ne peut pas être proprement désigné comme l'auteur même des figures et dessins qui illustrent ses éditions (figures et dessins réalisés pour la plupart sans doute par Palladio), plusieurs données convergentes mettent en évidence le choix très concerté de ces illustrations: le travail particulièrement attentif notamment de commentateur — manifesté par rapport à la fois à une documentation littéraire (examen par exemple du texte d'Athénée) et à des sources auxiliaires d'information (référence au modèle réduit de catapulte réalisé à l'Arsenal de Venise); le principe aussi de collaboration étroite établie avec différents spécialistes et intégrant un typographe même de ses éditions tel que Francesco Marcolini; cf. V. Pavliévitch Zoubov, *op. cit.*, p. 70 sq.

trices ou des opérations militaires chez Cesare Cesariano. Les fondements pourtant et les caractères de cet anachronisme se révèlent ici particulièrement équivoques. Quelques rares illustrations de manuscrits vitruviens intéressent la mécanique (représentation de la vis d'Archimède dans le *Parisinus* 7227; du chorobate et de la tortue d'Hégétor dans le *Vaticanus*, Ottoboni 1233) ³⁸, mais pas plus que celles qui relèvent des autres domaines de l'*architectura* (dessins à la plume notamment du manuscrit de Sélestat, représentant chapiteaux, bases de colonnes ...), ces illustrations n'entretiennent de relation d'authenticité avec les dix figures originales perdues auxquelles renvoie Vitruve ³⁹. Parfois intégrées à une place aberrante par le copiste (la figure de l'élèveur à vis, décrit au livre 10, est ainsi dessinée, dans le *Parisinus* 72 27, à la fin du livre 9), ces illustrations ne facilitaient guère sans doute une compréhension plus exacte du texte vitruvien. Si toutefois l'ignorance de quelques copistes du Moyen Âge a pu favoriser le choix abusif de diverses figures et dessins, les éditeurs de la Renaissance, tels que Cesare Cesariano ou Barbaro manifestent nettement leur intelligence du texte leur effort pour résoudre ses difficultés et leur perception lucide des discordances réalisées entre le texte de Vitruve et ses illustrations. Cesare Cesariano attire ainsi l'attention (p. CLXXV) sur l'absence de correspondance qu'il observe entre une figure de R. Valturio et le développement du *De Architectura* sur les catapultes. S'agissant également du passage sur les machines de guerre, qu'il déclarait désespérément obscur, Daniele Barbaro, conduisant une enquête attentive, appuie sa recherche sur une mise en regard d'un texte d'Athénée, mais fait aussi référence à un modèle de catapulte, fait à Venise et placé dans une des salles de l'arsenal, modèle, écrit Barbare, «che in molta parte si conforma con la narrazione di Vitruvio» ⁴⁰.

³⁸ De nombreuses représentations ont été proposées des machines de levage ou des systèmes d'élévation de l'eau : par Francesco di Giorgio Martini, Buonaccorso Ghiberti, Leonard de Vinci... Cf. C. H. Krinsky, Introduction à l'édition du *Vitruvius de Architectura* de Cesare Cesariano (München, Fink, 1965, p. 26-27).

³⁹ Si les indications de Vitruve renvoyant à des illustrations de son texte ne peuvent raisonnablement être mises en doute (cf. cependant W. Sackur, *Vitruv und die Polierketiker*, Berlin, Ernst & Sohn, 1925, p. 12-19), l'hypothèse ne peut être en revanche exclue que ces illustrations aient été plus nombreuses que celles explicitement signalées. Sur l'ensemble de ces questions, cf. F. Pellati, *op. cit.*, p. 56 sq.; C. H. Krinsky, *Seventy-eight Vitruvius Manuscriptis*, p. 41 sq.; B. Bischoff, *op. cit.*, p. 275 sq.; R. Recht, «Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521», in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, p. 61-66.

⁴⁰ Cf. D. Barbaro, *I dieci libri del' Architettura*, 6e éd., p. 270: cité par V. Pavliévitch Zoubov, *op. cit.*, p. 71; p. 87 note 23.

Une dualité de plans apparaît en fait établie par les commentateurs de la Renaissance entre l'explication proprement dite du texte et son exploitation comme base d'un développement, largement ouvert sur les réalités contemporaines. Pertinente pour le commentaire écrit (chez Barbaro, chez Philander ...), cette observation l'est aussi pour les figures et dessins: une fonction ambiguë est assignée à l'image, fonction très large d'illustration tendant à prolonger, voire à transposer un discours spécifique, autant qu'à l'éclairer ou à l'expliciter. Cette fonction a sans aucun doute marqué et orienté les choix des éditeurs vitruviens de la Renaissance, leurs échanges et emprunts très libres d'illustrations⁴¹ où interfèrent influences contemporaines et antiques — antiquité identifiée dans le texte ou appréhendée à travers une documentation figurée, celle notamment peut-être des manuscrits (manuscrits non seulement de Vitruve, mais de l'ensemble des mécaniciens anciens).

Les commentaires de Claude Perrault, architecte du Louvre et éditeur du *De Architectura*, marquent une étape nouvelle, aux XVII^e siècle, dans l'histoire de la réception du corpus vitruvien sur la mécanique. Pas plus sans doute qu'au siècle précédent n'est cherché dans ce corpus le modèle de référence de créations mécaniques originales, et le texte du livre 10 apparaît aussi corrompu à Perrault qu'il le semblait à ses lecteurs de la Renaissance. «La description de la catapulte», écrit ainsi Perrault, «n'a été entendue de personne quoique quantité de grands personnages s'y soient employés avec beaucoup de soin» (p. 332). Mais l'effort de compréhension et d'interprétation de Claude Perrault fut celui à la fois d'un philologue attentif et d'un ingénieur compétent, attaché à cerner précisément les problèmes et à les résoudre avec cohérence. Ainsi pour la description vitruvienne de l'orgue hydraulique. «Ni l'italien Barbaro», écrit Jean-Paul Dumont⁴², «ni le Père Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (1636), ni Pierre Trichet dans son *Traité des Instruments de musique* (1640), ni le Père Kircher, dans sa *Misurgia Universalis* ne parvinrent à concevoir le rôle que pouvait jouer l'eau dans la production des sons. Et même Athanase Kircher, le savant jésuite, sensible au glouglou et aux gazouillis des fontaines, envisageait que l'eau produisît

⁴¹ Emprunts largement attestés en dehors du *De Architectura* (cf. par exemple, L. Reti, «Francesco di Giorgio Martini's Treatise on Engineering and its Plagiarists», in *Technology and Culture*, IV, 3, 1963, p. 287 sq.), et perpétués par Vitruve bien au-delà de la Renaissance — conduisant même à quelques illustrations modernes aberrantes du *De Architectura*!

⁴² Cf. Jean-Paul Dumont, «Un orgue imaginaire? Claude Perrault interprète de Vitruve», *Revue des Sciences Humaines*, 186-187, 1982-1983, p. 75 sq.

une sorte de trémolo étrange. Bref il fallut attendre 1673, c'est-à-dire la première interprétation de Vitruve par Claude Perrault pour que l'instrument parût capable de jouer, et pour que l'ordonnance des signes qui le décrivaient redevînt signifiante». L'interprétation de Perrault n'était assurément pas exempte de tout anachronisme. La forme imaginée, par exemple, pour les ressorts ou pour les manches de piston de l'orgue relève seulement de la pratique instrumentale du XVII^e siècle. Mais la méthode d'enquête était saine dans son principe qui tendait à retrouver une cohérence entre données philologiques et exigences mécaniques».

La difficulté constatée, dans l'édition de Perrault, mais dans la plupart aussi des éditions postérieures, à retrouver cette cohérence relève assurément de données textuelles ou matérielles (dégradation de la tradition manuscrite, obscurités ou lacunes de la description, disparition de l'instrument à identifier), mais d'un traitement souvent abusif aussi de l'information :

- . orientations aprioristes de l'interprétation, s'agissant par exemple de l'orgue hydraulique — dont la description chez Vitruve a été appréciée par les commentateurs comme simple reprise de la description de Ctésibios⁴³, en fonction de l'idée préconçue, souvent démentie par l'histoire des techniques, selon laquelle la machine simple précède toujours la machine complexe;

- . corrections introduites par *analogie*, sous l'autorité équivoque de textes thématiquement (parfois même formellement) proches. Que les descriptions de Philon ou de Héron par exemple ne correspondent pas exactement avec celles du *De Architectura* n'implique nullement en réalité une contradiction fautive et l'erreur nécessaire de l'un de ces auteurs, les descriptions proposées pouvant être celles d'engins et de machines, différents suivant les lieux et objets de transformations au cours des temps⁴⁴;

- . modifications textuelles, arbitrairement orientées par une documentation archéologique dont le témoignage ne saurait jamais être retenu au prix d'une violence faite au texte. Les variantes ici encore observables, touchant par exemple les roues à eau, la vis d'Archimède, le sommier de l'orgue ne suffisent pas à mettre en doute la pertinence des informations vitruviennes — pour peu que soient prises en compte la diversité intervenant, à une époque définie, entre machines du même genre, et les modifi-

⁴³ Sur cette question, cf. L. Callebat, *De l'Architecture X*, p. XXV; 174 sq.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. XXXVII.

cations apportées au cours des temps⁴⁵. Cette primauté accordée au texte n'exclut naturellement pas les confrontations possibles avec les informations archéologiques⁴⁶, dont plusieurs ont confirmé l'exactitude des restitutions envisagées. Ainsi de la reconstitution de l'horloge anaphorique «pressentie par Perrault et précisée par Belfinger» — et dont l'exactitude a été garantie, au XXe siècle seulement, par la découverte, près de Salzburg, d'un fragment de disque en bronze⁴⁷.

Que ces correspondances soient, en plusieurs autres cas, difficiles à établir relève d'abord d'une composante essentielle de la réception du texte, composante certainement embarrassante à cerner et largement méconnue: celle de la nature même du développement vitruvien, de ses caractères et orientations spécifiques. Cette originalité du *De Architectura*, et singulièrement du corpus de la mécanique apparaît plus particulièrement déterminée par la connexion de trois caractères fondamentaux: celui de description technique, celui d'exposé normatif, ou exemplaire, celui enfin de discours scientifique.

En tant que description technique, le texte vitruvien propose une étude des machines, de leur construction, de leur fonctionnement. Une information spécialisée est ainsi proposée, touchant la mécanique appliquée, information certainement importante pour l'histoire générale des techniques, mais parfaitement réaliste d'abord et crédible sur le plan même de l'information. La précision des détails, la cohérence du texte, le caractère pratique de la représentation manifestent, dans de nombreuses descriptions, une compétence de type professionnel, plus que livresque: description des appareils de nivellement, des adductions d'eau (et des problèmes y afférents), des horloges ou cadrans solaires, et surtout des moulins à eau, des machines de jet, des machines de levage — la description de Vitruve étant, dans ce dernier cas, à la fois plus réaliste que celle de Héron et ordonnée dans une perspective plus pratique: Vitruve décrit d'abord, en ordre de puissance croissante, les engins les plus performants — ceux qui peuvent lever les plus lourdes charges avec une main d'oeuvre réduite —, puis l'engin le plus rapide d'utilisation. Et cette recherche de puissance et de rapidité répond parfaitement aux

⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. XXXVI. La prise en considération est également indispensable de la spécificité de l'exposé vitruvien: cf. *infra*.

⁴⁶ Confrontations entreprises dès au moins la Renaissance: cf. C. Maltese, *Francesco di Giorgio Martini*, Introduz, p. XIX.

⁴⁷ Cf. J. Soubiran, *Vitruve, De l'Architecture IX*, p. 299-302: «... on ne soulignera jamais assez combien est remarquable», écrit J. Soubiran (*ibid.*, p. 301) «la concordance entre ce qui nous en reste et la notice de Vitruve».

préoccupations de l'architecte public, tel que l'évoque Vitruve dans sa préface — et tel qu'il était vraisemblablement dans la réalité historique de l'époque augustéenne ⁴⁸.

Les difficultés d'interprétation rencontrées cependant, depuis au moins la Renaissance, par les lecteurs du corpus vitruvien de la mécanique, les appréciations fréquemment dépréciatives aussi portées sur ce corpus doivent être situées dans une perspective d'analyse complexe relevant, en même temps que du traitement spécifique de ces questions par Vitruve, de l'état de conservation du texte, de l'histoire des techniques, de particularités de «genre» :

— état de conservation du texte tout d'abord, ou plus précisément altération, constatée dès la Renaissance ⁴⁹, de mots, de phrases, de sigles numériques déterminant des difficultés immédiates, et parfois graves, d'interprétation;

— histoire des techniques: les objets représentés ont connu une *histoire*: invention, ébauches, transformations, disparition parfois. Les difficultés créées par la disparition de l'objet de référence sont évidentes. Demeure la prise en considération nécessaire d'un état historiquement déterminé, à partir duquel ont été établies les descriptions vitruviennes — quel que soit par ailleurs le caractère normatif, voire «stratifié» ⁵⁰ de ces descriptions. Il apparaît ainsi par le *De Architectura* que l'artillerie romaine a eu une originalité réelle et un développement propre. Considérer comme erreur de Vitruve tout écart, dans ce domaine, par rapport à un modèle grec supposé est assurément abusif. Et les confusions ou difficultés sont également inévitables pour qui méconnaît l'évolution subie par un système de nomenclature (*ballista*, *catapulta*, *scorpio*) très différent à l'époque d'Ammien Marcellin de ce qu'il était aux temps de César ou d'Auguste ⁵¹;

— particularités de genre: la brièveté d'abord et l'économie d'expression que détermine la forte imprégnation des thèmes traités

⁴⁸ Sur ces différentes questions, cf. nos commentaires, dans la Collection des Universités de France, des livres VIII et X du *De Architectura*.

⁴⁹ Cf. *supra*.

⁵⁰ Cf. *supra*. Sur la notion de «stratification» des informations vitruviennes, surimposant des données relevant de différentes sources et différents moments, cf. B. Wesenberg, «Beitrag zur Rekonstruktion griechischer Architektur nach literarischen Quellen», *MDAI(A)* 9, Beiheft, Berlin, 1983, p. 164-181.

⁵¹ Cf. Ph. Fleury, «Vitruve et la nomenclature des machines de jet romaines», *REL*, LIX, 1981, p. 216-24.

chez un rédacteur homme de métier et spécialiste ⁵² (mais les lacunes et imprécisions constatées peuvent être aussi parfois celles d'un exposé mal maîtrisé, dans les cas surtout où l'information vitruvienne se révèle purement livresque — pour la description par exemple de l'hodomètre) ⁵³;

— l'orientation de «genre» aussi d'une littérature technique réalisant sa vocation encyclopédique par la diversité de ses objets d'étude plus que par des inventaires circonstanciés et exhaustifs.

Les caractères normatifs de l'exposé vitruvien ont, en différents cas, certainement accentué les difficultés constatées d'interprétation. Ces tendances normatives, appréhendées au demeurant dans l'ensemble de l'oeuvre, et notamment privilégiées par les architectes et par les artistes de la Renaissance, sont, dans le domaine de la mécanique, d'abord manifestées par la recherche de relations simples, de nomenclatures mathématiques systématisées. Cette systématisation qui, en certains cas, semblerait conduire à des solutions absurdes (pour la nomenclature, par exemple, des tuyaux) ⁵⁴, est modérée cependant par un important correctif: en plusieurs passages du *De Architectura* ⁵⁵, Vitruve signale en effet la nécessité d'adapter aux circonstances les relations modulaires touchant l'architecture et exprime une nouvelle fois, dans son livre 10, 10, 6, à propos des machines de guerre, cette notion importante, mais souvent méconnue ⁵⁶.

Aux orientations normatives de l'exposé vitruvien ressortissent aussi les différentes classifications souvent proposées avec pertinence, mais facteurs d'ambiguïtés dans les cas où les classifications adoptées sont ensuite modifiées. Ainsi pour la classification des machines: en trois types d'abord, mêlant critères fonctionnels (*spirabile*) et critères d'utilisation (*scansorium; tractorium*); puis en deux types, déterminés par les critères de puissance (*machina*) et de maniabilité (*organum*).

En tant surtout qu'elles affectent la représentation même de l'objet, les orientations normatives de l'exposé vitruvien tendent à dégager, à

⁵² Cf. L. Callebat, «La prose du 'De Architectura' de Vitruve», in *ANRW*, 30, 1, p. 716 sq.

⁵³ Cf. *Arch.*, 10, 9 (et notre comment., *op. cit.*, p. 187 sq.).

⁵⁴ Cf. *Arch.* 8, 6, 4 (et notre comment., *op. cit.*, p. 163 sq.).

⁵⁵ Cf. *Arch.* 3, 3, 13; 3, 5, 9; 5, 6, 7; 6, 2, 1; 6, 3, 11.

⁵⁶ Sur l'importance accordée par un commentateur vitruvien de la Renaissance, tel que Barbaro, aux proportions et relations mathématiques, cf. V. Pavliévitch Zoubov, *op. cit.*, p. 77 sq.

partir d'éléments matériels précis, non plus seulement un objet particularisé, mais un *concept* d'objet. Pour les différentes machines que l'auteur semble connaître en spécialiste (machines de guerre notamment), la représentation proposée, élaborée à partir d'une réalité donnée, est à la fois «historique» et «exemplaire». Dans tous les cas où la connaissance de Vitruve paraît surtout livresque (pour l'hodomètre, peut-être aussi pour l'orgue hydraulique), l'image offerte se révèle beaucoup plus difficile à cerner.

Description technique et exposé normatif, le corpus vitruvien sur la mécanique est enfin singularisé par sa qualité spécifique de discours scientifique.

Le discours scientifique du *De Architectura* ne tend pas vers l'élaboration abstraite d'une théorie de la mécanique. Il élargit plutôt les perspectives technologiques de l'exposé en rattachant à quelques principes essentiels et à une histoire fondamentale l'étude présentée des machines, de leur construction, de leur fonctionnement. Le développement consacré par Vitruve, dans son livre 10, 3, à la ligne droite et au cercle, puis au levier, situe ainsi un ensemble d'informations technologiques par référence à un principe essentiel — le levier intervenant plus particulièrement à la fois comme élément d'explication et comme symbole: élément d'explication, touchant la presque totalité des machines, des rôles respectifs des forces agissantes et des forces résistantes, par rapport à un point d'appui; symbole aussi de l'ingéniosité de l'homme (les formes d'expression choisies par Vitruve sont significatives, qui opposent fortement et de manière réitérée la douceur de l'effort exigé et l'énormité de la tâche effectuée).

En tant qu'il définit une *histoire fondamentale*, le discours scientifique vitruvien est à la fois discours sur les origines et discours cosmologique: «Tout mécanisme», écrit Vitruve⁵⁷, «a son origine dans la nature et son principe dans la rotation du monde ... De fait observons d'abord et considérons le système que forment le soleil, la lune et aussi les cinq planètes; si des lois mécaniques ne réglaient pas leur rotation, nous n'aurions pas, à intervalles déterminés, la lumière et la maturité des fruits. Lorsque donc nos ancêtres eurent observé ces phénomènes, ils prirent à la nature les modèles qu'elle offrait et, les imitant et s'inspirant des ouvrages divins, ils en tirèrent des applications utiles à l'existence. Par suite ils confièrent, pour plus de commodité, certaines de leurs réalisations aux machines et à leur rotations, d'autres aux instruments et

⁵⁷ Cf. *Arch.* 10, 1, 4.

ce dont ils observèrent ainsi l'utilité pratique, ils s'attachèrent à le perfectionner par des recherches spéculatives et techniques et par des théories scientifiques fixées peu à peu».

La nature de ce discours permet de mieux cerner sans doute les problèmes posés par le choix ou l'organisation jugés aberrants de quelques composantes du corpus vitruvien sur la mécanique: ainsi pour le long développement sur l'astronomie qui, occupant plus d'un tiers du neuvième livre, précède, dans le *De Architectura*, l'étude de la gnomonique. Léon Battista Alberti manifeste quelque ironie⁵⁸ à l'égard de la classification de l'astronomie par Vitruve au nombre des sciences que doit posséder l'architecte (auquel elle donnerait les notions d'orientation nécessaires et faciliterait la pratique de la gnomonique)⁵⁹. Mais le traitement privilégié accordé par Vitruve à l'astronomie ne coïncide pas seulement, comme le suggère J. Soubiran⁶⁰, avec l'engouement des Romains pour les choses du ciel. D'Archimède (fils de l'astronome Phidias et astronome lui-même)⁶¹ jusqu'à Einstein, en passant par Newton, Lagrange ou Laplace, l'histoire de la mécanique se révèle intimement liée à l'histoire de l'astronomie et les interférences mêmes sont remarquables en latin entre le vocabulaire de l'astronomie et celui de la mécanique⁶². Si l'on rapproche de ces données l'origine cosmique supposée par Vitruve à la mécanique, il apparaît très vraisemblable qu'après les développements hydrauliques du livre 8, très proches encore de l'*aedificatio*, la description au début du livre 5 de l'ordonnance générale de l'univers et du mouvement des astres constitue l'ouverture proprement dite du traité sur la mécanique.

* * *

Marqué par les altérations de sa transmission textuelle, difficile souvent d'interprétation, n'offrant aucun modèle directement exploitable aux plans des réalisations artistiques ou des concepts esthétiques, le

⁵⁸ Cf. *De re aedificatoria* 9, 10.

⁵⁹ Cf. *Arch.* 1, 1, 3; 1, 1, 10.

⁶⁰ Cf. J. Soubiran, *Vitruve, De l'Architecture*, IX, p. XXXV.

⁶¹ Cf. Tite-Live 24, 34, 2: «Archimède, homme sans rival dans l'art d'observer les cieux et les astres, mais plus merveilleux encore par son habileté à inventer, à construire des machines de guerre, à l'aide desquelles, au prix d'un léger effort, il se jouait des ouvrages que l'ennemi avait tant de peine à faire agir».

⁶² Des termes tels que *ara*, *aries*, *chele*, *coruus*, *delphinus*, *iugum*, *libra*, *plastrum*, *scorpio*, *sucula* sont communs aux deux vocabulaires.

corpus vitruvien sur la mécanique est très largement resté à l'écart du phénomène d'orchestration et de valorisation dont ont bénéficié, dès l'époque de la Renaissance, les parties proprement architecturales du traité. Souvent mal interprétés ou méconnus par les commentateurs modernes, les textes du *De Architectura* consacrés à la mécanique proposent cependant les descriptions techniques les plus pertinentes peut-être de l'oeuvre de Vitruve. Envisagés dans leurs contextes spécifiques de création et de réception, analysés dans leur connexion complexe de description technique, d'exposé normatif et de discours scientifique, ils constituent un document particulièrement important dans l'histoire des techniques, dans l'histoire aussi des mentalités et des civilisations.